Данута Гвиздаланка - Кшиштоф Мейер

Витольд Лютославский

Перевод : Е. Г. Гендель

2013

I. **Детство и молодость** 11
Семья Лютославских
Детство
Гимназист
Учеба в консерватории
Музыкальные увлечения
Симфонические вариации

II. **Путь к *I Симфонии*** 49
Начало войны
Оккупация
Композиторские опыты
Послевоенные годы
Фольклорные и детские произведения
I Симфония

III. **Творчество, названное «суррогатным»** 88
Наступление соцреализма
Массовые песни
Сталинизм
«Сталинские халтуры»
Концерт для оркестра
Танцевальные прелюдии
Музыка для театра и радио

IV. **Путь к собственному стилю** 137
Увертюра для струнных
Эпилог соцреализма
Рождение «Варшавской осени»
Новые времена — новый стиль
Песни на слова Иллакович
Траурная музыка
Три постлюдии
Первый композитор — обычный гражданин

V. **В кругу авангарда** 186
Отношение Лютославского к авангарду
Венецианские игры
Три поэмы Анри Мишо
Очередные успехи, новый опыт
Струнный квартет
II Симфония

VI. **Зрелость** 241
Paroles tissées («Вытканные слова»)
1965–1968 годы
Livre pour orchestre («Книга для оркестра»)
Снова в тени политики
Виолончельный концерт

VII. **Десятилетие не одних только успехов** 276
1970-е годы
В орбите пропаганды
Прелюдии и фуга
«Пространства сна» (Les espaces du sommeil)
«Mi-parti»
Новеллетта
Миниатюры и второстепенные произведения
Двойной концерт

VIII. **Вокруг *III Симфонии*** 354
Время надежд, беспокойства и протеста
III Симфония

IX. **Взгляды, пристрастия** 380
Наследник модернизма
Долг композитора (перед слушателем)
Слушатель
Критики как узурпаторы
Судья чужой музыки
Пристрастия
Опера — «одворняжившаяся музыка»
Предвидения

X. **Интерпретатор, комментатор, учитель** 408
Дирижер
Комментатор собственной музыки
В ожидании вдохновения
Учитель

XI. **1980-е годы** 432
«Цепь I» (Chain I)
«Цепь II» (Chain II)
«Цепь III» (Chain III)
Партита
Интерлюдия
Классик и авторитет
Фортепианный концерт

XII. **Последние творения мастера** 473
«Гражданин Лютославский»
«Chantefleurs et chantefables»
IV Симфония
Последний год

Хронологический перечень сочинений 505

От Редактора

Появление монографии всегда явление значительное, тем более, когда речь идет о Витольде Лютославском — классике музыки XX века. Книга Дануты Гвиздалянки и Кшиштофа Мейера отличается масштабом и аналитической глубиной. Это пристрастный взгляд на жизнь, судьбу и творчество их великого соотечественника. Впервые монография вышла в свет в двухтомном варианте десять лет назад и стала важным событием в музыкальном мире Польши. Специально для российского читателя авторы сделали однотомную версию, в которую, однако, удивительным образом вошли почти все важные повороты судьбы композитора и анализ фактически всех рассмотренных в двухтомнике произведений.

Перед читателем предстает личность и творчество Лютославского в контексте широкой — в несколько десятков лет — исторической панорамы, такой, какой ее видят польские исследователи. Их точка зрения на события тех лет в общественной, политической и культурной жизни порой резко отличается от устоявшихся в России стереотипов. Гвиздалянка и Мейер разрушают их, и тогда становится понятным и настороженность между нашими странами, и разнонаправленность векторов развития композиторского творчества Польши и России. Отношения двух стран занимают авторов не случайно: Лютославский родился в Варшаве на территории Российской империи, революция 1917 года полностью разорила его семью, а в 1918 году в Москве были расстреляны его отец и дядя. С другой стороны – одним из страстных поклонников композитора и солистом его виолончельных произведений был Мстислав Ростропович, ради общения с которым Лютославский выучил русский язык.

Монография необычайно увлекательна даже как историческое повествование. Годы двух мировых войн и предгрозового затишья между ними, послевоенный сталинизм и десятилетия хрупкого равновесия, когда поляки в шутку называли свою страну «самым веселым бараком соцлагеря», военный режим Ярузельского, ставший одновременно «временем надежд, беспокойства и протеста», период конца 1980-х–1990-х годов, принесших Польше реальную политическую независимость. Вся история страны прошла через жизнь Лютослав-

ского. И на страницах книги он показан не только как композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель, учитель, всемирно признанный музыкальный авторитет, но и как обычный человек, со своими житейскими проблемами, разочарованиями и надеждами.

В книге звучит и «прямая речь» Лютославского. Известно, что он был человеком достаточно закрытым. Но Кшиштоф Мейер оказался одним из немногих, кому посчастливилось долгие годы тесно общаться с композитором, беседуя на самые разные темы. С ним Лютославский делился своими взглядами на музыку, на современную оперу и балет, рассказывал об отношениях с коллегами, исполнителями и критиками. В последние годы жизни с особой печалью он говорил о том, что современная музыка утрачивает важнейший признак искусства – Красоту, но верил, что когда-нибудь она вернется. Кроме того, авторы собрали воедино суждения Лютославского, разбросанные в записных книжках и в интервью, выступлениях и докладах. Из них мы узнаем об отношении композитора к музыкальному авангарду, о том, как последовательно он отстаивал репертуарную политику фестиваля «Варшавская осень» и независимость Союза композиторов от политического контроля государства.

Авторы прослеживают становление композитора с самых ранних, еще гимназических лет, когда формируются его первые музыкальные пристрастия. Это и преклонение перед творчеством Шопена и Шимановского, о котором он тогда писал: «прослушивание [его] *III симфонии* стало обрядом посвящения в мир современной музыки», и восторженное отношение к музыке Дебюсси и Равеля, и особый пиетет перед искусством Франции. (Не случайно большинство вокальных произведений Лютославского написано на французские тексты.) Почти все, созданное им до и во время Второй мировой войны, утеряно, но исследователи по крупицам собрали сведения и об этом периоде жизни мастера. Лютославский — композитор долгого творческого «взросления». И хотя его ранние опусы сохраняют популярность на протяжении десятилетий, сам автор всегда подвергал сомнению их значимость. Пройдя «фольклорный» период, он начинает работать с серией (здесь — внутренний противоречивый диалог с Шёнбергом), потом долгие годы экспериментирует с алеаторикой, при этом постоянно ищет свой особый музыкальный язык.

Большой интерес вызывает аналитическая часть монографии, в которой рассмотрены практически все наиболее важные сочинения композитора. Авторы исследования уделили внимание и музыке Лютославского для театра, радио и кино, детским и массовым, написанным под псевдонимом, песням, а также опусам, которые сам он называл «сталинскими халтурами». В период творческой зрелости Лютославский отказывался от предложений сотрудничать с кинематографом, считая, что музыка в кино всегда находится на втором плане и носит подчиненный характер. Как вспоминает Кшиштоф Занусси: «Он не хотел писать музыку, под которой не смог бы подписаться». Композитор всегда был честен перед собой и своими слушателями. Об этом убедительно свидетельствует анализ его симфоний, *Livre pour orchestra*, *Виолончельного*, *Двойного* и *Фортепиан-*

ного концертов, *Трех поэм Анри Мишо*, малоизвестных у нас вокально-оркестровых сочинений *«Les espaces du sommeil» («Пространства сна»), «Chantefleurs et chantefables»* и многих других произведений мастера.

Монография содержит наиболее полный на сегодняшний день хронологический перечень сочинений композитора, который несомненно будет полезен и исследователям его творчества и широкому кругу читателей. Специально для издания на русском языке книга дополнена примечаниями переводчика В. Генделя и автора этих строк. Они помогут читателю ориентироваться в контексте времени, когда жил и работал Лютославский.

Уверен, книга, выходящая на русском языке в год столетия композитора, станет важным событием для музыкального сообщества России и для всех, кто интересуется польской культурой, так много давшей XX веку.

Александр Радвилович

Вступление

В истории искусства 1913 год ознаменовался рождением музыки, которую одни с энтузиазмом называли «современной», а другие столь же страстно отрицали. Эти «тяжелые роды» проходили в обстановке скандала. Венская публика негодовала на концертах Арнольда Шенберга и композиторов его круга, Париж был возмущен премьерой «Весны священной» Игоря Стравинского, а Петербург – первым исполнением Второго фортепианного концерта Сергея Прокофьева. Менее заметными, но гораздо более радикальными были опыты Марселя Дюшана, полностью подрывавшего традиционный статус произведения искусства своим антисочинением «Настройщик».[1] Именно в начале 1913 года, в субботу, 25 января, в центре Варшавы (в то время — города Привислянского края Российской империи) родился Витольд Лютославский.

Лютославский, как и Кароль Шимановский, происходил из семьи помещиков, разорившихся во время Первой мировой войны и большевистской революции. Шимановский встретил эти события в зрелом возрасте. Финансовый упадок семьи Лютославского наложил тяжелый отпечаток на детство композитора. И хотя жизнь научила его быть прагматичным, композитор не утратил свойственного многим артистам идеалистического отношения к искусству.

Композитор полагал, что жизнь творца — это его творения. Воспоминаний он не любил, считая их напрасной тратой времени, а в год своего 80-летия, готовя предисловие к монографии о варшавской гимназии им. Стефана Батория, где когда-то учился, начал его такими словами: «Не люблю восстанавливать в памяти прошлое. То, с чем я сталкиваюсь сейчас, по-прежнему кажется мне более важным, нежели то, что было некогда. А посему, невзирая на изрядный возраст, я по-прежнему предпочитаю думать о будущем, нежели копаться в воспоминаниях».

Одной из главных причин нежелания Лютославского мысленно возвращаться в прошлое было годами мучившее его убеждение, что судьба украла у него множество времени. Да он и высказал это напрямую: «В моей жизни очень мно-

---

[1] *„The Tuner“*. Позднее М. Дюшан прославился скандальной скульптурной композицией «*Фонтан*» (*Fontaine*, 1917) в жанре ready made.

го времени оказалось растраченным впустую. Я имею в виду довольно трудные обстоятельства своих юных лет, о которых не стану здесь говорить, поскольку слишком уж личные это дела, а позднее войну, которая по понятным причинам помешала мне развиваться нормально, да и послевоенные годы, тяжелые и сильно подавлявшие меня, поскольку они порождали ощущение безнадежности. [...] Так вот, все эти препятствия и ущерб, причиненный интенсивной и настоящей композиторской работе, породили во мне осознание задолженности. Я постоянно чувствую, что те вещи, которыми я занимаюсь сейчас, мне следовало делать уже двадцать лет назад. Отсюда у меня такая интенсивность и концентрация в работе, позволяющая „догнать“ потеряные годы»[2]. Более обстоятельное знакомство с жизнью и тайнами композиторского творчества Лютославского вынуждает откорректировать это сложившееся у него субъективное ощущение: время, о котором он говорит, растрачивалось отнюдь не только по причине неблагоприятных внешних обстоятельств, особенно политических. Созревание композитора проходило так, как это было для него естественным, — неторопливо и постепенно. Однако прожил он долго, обладая при этом хорошим здоровьем, а также всё лучшими и лучшими условиями для развития своего таланта.

С годами слабеет память о временах и условиях, в которых Лютославскому пришлось жить и творить, да и образ его личности неизбежно стирается. В этой книге мы намеревались набросать и запечатлеть «портрет художника на фоне эпохи», хотя ее читатели ни в коем случае не должны забывать слов, которыми применительно к Лютославскому уже когда-то воспользовался один из его ближайших друзей, Стефан Яроциньский: «Поль Валери сказал когда-то, что всегда „нужно испытывать страх, давая кому-либо определение“, даже если речь идет о личности повсеместно известной, которую давно уже определили другие. Ведь человек немного похож на айсберг, — мы узнаём о нем лишь то, что выступает на поверхности, а пять шестых укрывается от нас»[3].

На протяжении многих лет о жизни Лютославского было известно относительно немногое. Лишь в 1980-х годах он чуть охотнее говорил о своем прошлом. Свидетельством тому служат книга Чарльза Бодмана Рея (Charles Bodman Rae)[4] и беседы с Ириной Никольской[5], а также высказывания композитора, кото-

---

[2] *Potrzeba natchnienia. Z Witoldem Lutosławskim rozmawia Tadeusz Kaczyński («Необходимость вдохновения. С Витольдом Лютославским беседует Тадеуш Качиньский»)*, журнал «Odra» 1990, № 11.

[3] См. S. Jarociński *Lutosławski* (С. Яроциньский *Лютославский*), еженедельник «Kultura» 1979, № 8.

[4] Ch. B. Rae *The Music of Lutosławski* (Ч. Б. Рей *Музыка Лютославского*), London & Boston (изд. Faber and Faber) 1994.

[5] I. Nikolska *Conversations with Witold Lutosławski (1987–1992)* (И. Никольская *Беседы с Витольдом Лютославским*). Перев. с рус. В. Ерохина, Stockholm (изд. Melos/Kantat HB) 1994; *«Статьи, беседы, воспоминания»*, Москва (изд. «Тантра») 1995; Rozmowy z Witoldem Lutosławskim (Беседы с Витольдом Лютославским), Kraków (изд. PWM — Польское музыкальное издательство) 2003. Этот по сути дела единый источник приводится в оригинале в соответствии со следующим принципом: [1] польское издание, [2] российское издание, гораздо более обширное, [3] английское издание, но только в том случае, если данного фрагмента нет ни польской, ни в российской

рые записали на магнитофон Станислава Хилёва и Зофья Овиньская (Stanisława Chylowa, Zofia Owińska). Он, однако, не облегчил работу своим биографам: ведь материалы, переданные фонду Пауля Захера (Paul Sacher Stiftung), невзирая на их внушительный объем, относятся, главным образом, к достаточно поздним годам, к тому же переписки сохранилось относительно немного и, как правило, малозначительной. Лютославский пережил большинство своих ровесников, а посему значительную часть информации удалось собрать только «из вторых рук».

Мы написали монографию, представляющую собой описание жизни и творчества Лютославского. Обилие подробных аналитических публикаций, посвященных музыке композитора, позволило нам ограничить обсуждение его произведений лишь изложением тех стилистических либо эстетических аспектов, которые показались нам особенно существенными. Жизнь Лютославского отнюдь не изобиловала сенсационными событиями, зато протекала в интересном окружении и в нелегкие времена, а посему этому контексту мы уделили много внимания, тем более что композитор, хотя он и избегал на протяжении долгих лет всяких официальных связей со сферой политики, в принципе очень живо — хотя и не всегда последовательно — реагировал на политические события и обстоятельства.

Остается разъяснить еще вопрос двойного авторства данной книги. Данута Гвиздалянка сблизилась с домом композитора лишь в последние годы его жизни. Зато её муж, Кшиштоф Мейер знал Лютославского 29 лет: первоначальные отношения «ученик-маэстро» со временем углублялись сотрудничеством в программной комиссии Международного фестиваля современной музыки «Варшавская осень» и в правлении Союза польских композиторов (СПК), пока, наконец, стало возможным говорить о дружбе. Они встречались десятки раз. Поэтому в предлагаемой книге все личные реминисценции — это воспоминания Кшиштофа Мейера. Его авторством отмечены также описания произведений Лютославского, а посему читателя не должно удивлять, что в соответствующих фрагментах книги некоторые замечания окрашены тем субъективизмом, с каким всякий композитор смотрит на чужую музыку.

версиях *Бесед*.

Глава I
Детство и молодость

Семья Лютославских

Семья Лютославских в середине XVIII века осела в селе Дроздово, удаленном от Варшавы примерно на 140 км к северо-востоку. Расположено оно в исключительно красивом месте — широко раскинувшейся долине реки Нарев, русло которой окружено моренными холмами. Неподалеку находятся Бебжанские болота — самое обширное во всей Центральной Европе пространство низких торфяников с их неповторимым ландшафтом. Пять поколений владельцев Дроздово в первую очередь испытывали, однако, скорее последствия своего проживания близ границы между Востоком и Западом, гораздо более чреватой всякими последствиями, — границы, которую то и дело передвигали войны либо политики. Память о семье Лютославских культивирует сегодня очередное ее поколение — и краеведческий музей в Дроздово[1].

Предприимчивость Францишка Дионизия (1830–1891), дедушки Витольда, привела к тому, что на склоне XIX века Дроздово, занимавшее около 3 тысяч гектаров и населенное 6-ю с лишним тысячами «душ», сделалось одним из самых зажиточных землевладений в тогдашнем Ломжинском уезде. Францишек Дионизий дождался шестерых сыновей. В браке с Марией из рода Щигельских родилось двое: Винсент (1863–1954; исследования трудов Платона сделали его самым известным польским философом начала XX в.) и Станислав (1864–1937). После внезапной смерти жены Францишек Дионизий женился на ее младшей сестре Паулине (1880–1967), и зрелости достигли еще четверо сыновей, родившихся уже в этом браке: Мариан (1871–1918), Ян (1875–1950), Казимеж (1880–1924) и Юзеф (1881–1918), отец Витольда.

Юзеф, равно как Станислав и Ян, решил остановиться на сельскохозяйственном образовании, которому часто отдавали предпочтение в помещичьих семьях.

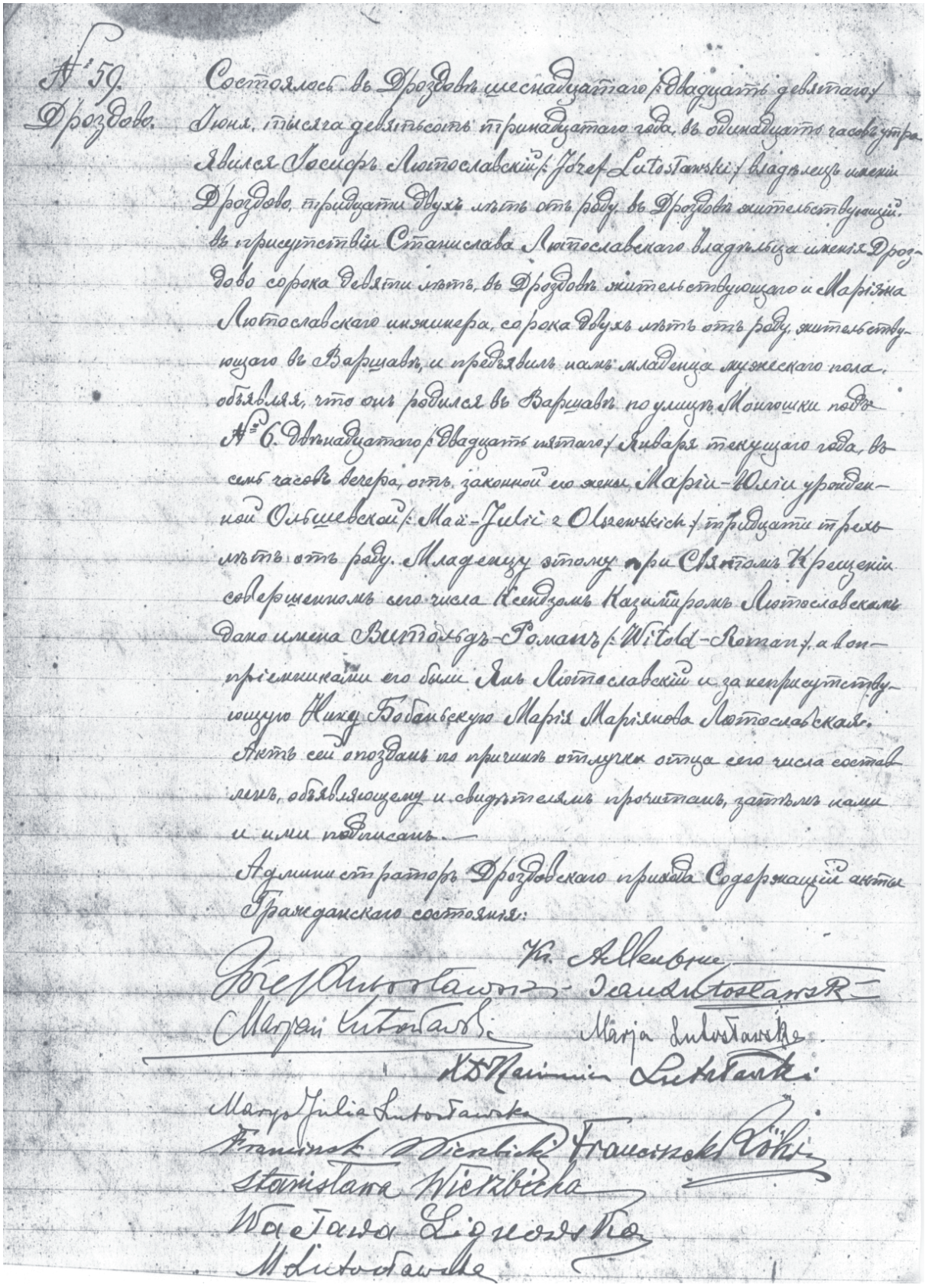
---

[1] Подробности, касающиеся истории семьи, см.: K. Witkowska *Lutosławscy linii łomżyńskiej* (К. Витковская *Лютославские ломжинской линии*), в сборнике: *Lutosławscy w kulturze polskiej* (*Лютославские в польской культуре*), Drozdowo 1998, стр. 9–39, а также сайт www.drozdowo.pl.

Местом обучения он выбрал Цюрих и там познакомился с Марией Ольшевской (род. в 1880 г.), студенткой медицинского факультета — из помещичьей семьи, приехавшей из подольских краев (сейчас это Украина). Как и многие поляки, в годы учебы все Лютославские были связаны с движением за обретение Польшей независимости и демократических свобод. В кружках тайной организации «Зет», действовавшей в высших учебных заведениях по всей Европе, сосредотачивалась элита польских студентов. Активным членом «Зет» стал Казимеж, сблизился с политикой и Юзеф. С преданностью и рвением они распространяли идеи предводителя Польской лиги Романа Дмовского, который с течением времени настолько сильно сблизился с Лютославскими, что стал почти членом их семьи.

В феврале 1904 года Юзеф и Мария, которая как раз получила диплом врача, вступили в супружеский союз. Осенью они отправились в Лондон, где Юзеф начал обучение общественно-политическим наукам, а Мария стажировалась в одной из тамошних больниц. 27 XII родился их первенец — Ежи, в 1906 году появилась на свет дочь Анеля. Безвременная смерть дочурки в возрасте всего лишь двух лет стала первым из нескольких трагических ударов, которые предстояло испытать Марии Лютославской на протяжении ее долгой, и не слишком-то счастливой жизни. В Дроздово Юзеф возвратился в 1908 г., возглавив руководство главной, промышленной частью поместья. Год спустя у них появился второй сын — Хенрык.

Maria i Józef Lutosławscy, 1900



№ 59.
Дроздово.

Состоялось в Дроздовѣ шестнадцатаго (двадцать девятаго) Іюня, тысяча девятьсотъ тринадцатаго года, въ одиннадцать часовъ утра. Явился Іосифъ Люстославскій (Józef Lutosławski) владѣлецъ имѣнія Дроздово, тридцати двухъ лѣтъ отъ роду, въ Дроздовѣ жительствующій, въ присутствіи Станислава Люстославскаго владѣльца имѣнія Дроздово сорока девяти лѣтъ, въ Дроздовѣ жительствующаго и Маріэтта Люстославскаго инженера, сорока двухъ лѣтъ отъ роду, жительствующаго въ Варшавѣ, и предъявилъ намъ младенца мужескаго пола, объявляя, что онъ родился въ Варшавѣ по улицѣ Монюшки подъ №6. двѣнадцатаго (двадцать пятаго) Января текущаго года, въ семь часовъ вечера, отъ законной его жены, Маріи-Юліи урожденной Ольшевской (Maï-Julie z Olszewskich) тридцати трехъ лѣтъ отъ роду. Младенцу этому при Святомъ Крещеніи совершеннолѣтъ его числа Ксендзомъ Каземиромъ Люстославскимъ дано имена Витольдъ-Романъ (Witold-Roman) а воспріемниками его были Ямъ Люстославскій и присутствующая Нина Бобаньская Марія Маріэтова Люстославская.

Актъ сей опоздавъ по причинѣ отлучки отца его числа составленъ, объявляющему и свидѣтелямъ прочитанъ, затѣмъ нами и ими подписанъ.

Администраторъ Дроздовскаго прихода Содержащій акты Гражданскаго состоянія:

Ks. Aleksander

Józef Lutosławski — Jan Lutosławski R.

Maryi Lutosławski — Marja Lutosławska

Ks. Kazimierz Lutosławski

Marya Julia Lutosławska

Franciszek Wiercbicki — Franciszek Rohn

Stanisława Wierzbicka

Wacława Lipowska

M. Lutosławska

Akt urodzenia Witolda Romana Lutosławskiego, syna Józefa. Akta urodzeń 1913–1915, karta nr 15

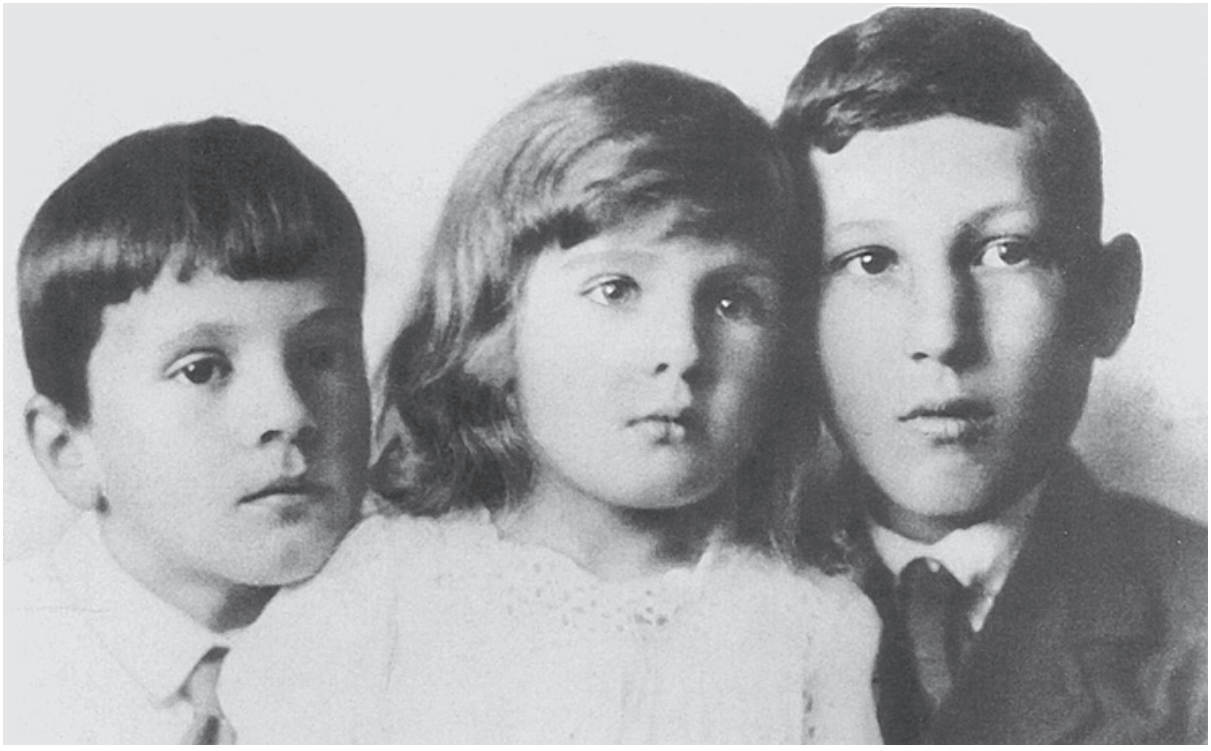
Четвертый и последний ребенок Марии и Юзефа Лютославских родился 25 I 1913 г. Беспокоясь по поводу счастливого течения родов и послеродового периода, мать отправилась в акушерскую клинику, расположенную в Варшаве на улице Монюшко, 6. Так в результате стечения обстоятельств получилось, что мальчик явился на свет неподалеку от здания филармонии, причем в семь вечера — как раз в ту пору, когда обычно начинаются симфонические концерты. В соответствии с семейной традицией ребенка крестили 29 июня, в день святых Петра и Павла, когда отмечались именины бабушки Паулины, и по такому случаю в Дроздово проходил общесемейный съезд. Церковное таинство совершал дядя младенца, Казимеж, который после недавнего посвящения в духовный сан впервые выступал в роли священнослужителя. Держали мальчика во время крещения ближайшие родственники — дядя со стороны отца Ян и тетка Мария, жена Марьяна. Родители выбрали сыну имена Витольд Роман, причем второе — в честь Дмовского.

Детство

Самые ранние из сведений, сохранившихся о Витольде, информируют всего лишь о заурядных, распространённых детских болезнях, которые, впрочем, при тогдашнем уровне медицины вполне могли иметь опасные и даже угрожающие последствия. «Вернувшись домой [из Варшавы], я застал Витека больным. У него была какая-то сыпь. Доктор пугал скарлатиной. Но все обошлось великолепно, ему полегчало», — писал Юзеф Казимежу 2 II 1914 г.

Спокойное существование жителей Дроздово прервала разразившаяся Первая мировая война. В ноябре 1914 г. в Варшаве с участием Дмовского был учрежден Национальный комитет Польши, ставивший перед собою в качестве цели создание польского легиона, над которым шефствовала бы Россия. Среди организаторов Комитета был и Марьян Лютославский (в то время он руководил проектно-монтажной конторой, которая первой в Польском Королевстве устанавливала небольшие электростанции с приводом от дизельных двигателей; помимо этого, он также преподавал и публиковал работы на темы, являвшиеся тогда новаторскими в своей отрасли). Юзеф возглавил отделение Центрального гражданского комитета и Польского комитета санитарной помощи в Ломже, а его жена отправилась работать в больницу. Тем временем в Дроздово расквартировались подразделения царской армии, и помещичий дом, да и вся усадьба стали напоминать сплошную казарму. Однако безопасности дроздовских обитателей все сильнее угрожали приближающиеся немецкие войска, развернувшие наступление. Ломжу они заняли 7 VIII 1915 г., а утром следующего дня зарево приближающихся пожаров и беспрестанный гром пушечной канонады склонили родителей Витольда спешно покинуть Дроздово. Из-за угрозы артиллерийских обстрелов и пожаров они отправились на восток.

«Многочисленное семейство Лютославских с детьми и прислугой перебралось в Москву, — зафиксировала Кристина Никлевич, внучка Винсента, в детстве верная подружка Витольда по играм. — Оно занимало там большой особняк с садом по улице Средняя Пресня [3]. Разместились в нем семья Марьяна Лютославского с детьми, семья Юзефа с детьми, моя бабушка Зофья с двумя незамужними дочерьми и моя мать с детьми. А мой отец, Мечислав Никлевич, находился с 1915 г. в Петербурге, издавая там газету польских для беженцев. Витека тех времен я помню плохо. Порученный заботливой опеке дроздовской няни, Хеленки Писарской, он, тогда еще неполных трех лет от роду, ел в детской комнате, тогда как я, уже пятилетняя, была допущена вместе с кузенами и кузинами к детскому столу в общей столовой». Четырехлетний Ита-пан, как называли в ту пору мальчика, ничего, разумеется, не понимал — ни событий, разыгрывавшихся вокруг, ни драматической ситуации, в которой очутилась его семья. По прошествии лет он помнил только, что по всей округе ширились пожары и, что называется, гулял красный петух, а в их доме политика представляла собой тему, постоянно возвращавшуюся в разговоры взрослых. Отец Витольда возглавлял отделение Центрального гражданского комитета, мать работала в больнице, где Марьян организовал опеку над польскими беженцами. Ксендз Казимеж основывал отряды харцеров[2] и школы для польской молодежи, где администратором был Ян, и все они сотрудничали с польскими газетами.



Z braćmi — Henrykiem (z lewej) i Jerzym (z prawej), 1916 (zdjęcie zrobione prawdopodobnie w Moskwie)

[2] Харцер — польский скаут (*примеч. перев.*).

В России находилось в тот период около миллиона поляков, в значительной мере беженцев (сверх того, примерно 600 тыс. служило в царской армии), из которых в пользу большевистской революции высказалось лишь порядка 100 тыс. Поэтому тайная полиция большевиков была настроена достаточно враждебно по отношению к полякам. В апреле 1918 г. Марьяна и Юзефа арестовали. Это событие перечеркнуло планировавшийся отъезд обоих братьев во Францию, равно как и репатриацию всей семьи в Польшу, назначенную на 15 мая. К большевистской тюрьме родные и знакомые арестованных подходили с царской меркой, что позволяло им питать определенную надежду на то, что предстоящий судебный процесс будет протекать в рамках права. Витольд до конца жизни сохранил в памяти образ отца и дяди в большой камере с окнами под потолком, хотя и возвращался к этим воспоминаниям весьма неохотно. Спустя какое-то время братьев перевели в Кремль, разместив вместе с бывшими министрами Временного правительства Керенского, а 30 июля обеих жен оповестили, что Лютославские «арестованы за участие в заговоре против Российской Советской республики, по их делу ведется следствие, и обвиняемые предстанут перед революционным судом». В условиях постоянно нараставшего террора такие обвинения звучали весьма опасно.

В городе все шире распространялся голод, а заинтересованность властей к оставшейся на свободе семье Лютославских вызывала у ее членов все большую и большую тревогу. Было решено отправить детей в Варшаву, поручив заботу над ними дочери Марьяна, Ханне, которая много позже так описала это путешествие: «Нам выделили особый поезд для реэмигрантов, которым ехало много учителей. Поезд был товарный, вагоны без окон, а только с раздвижными дверями посреди одной из стенок. На половине высоты вагона был сделан дощатый пол, пропиленный в центре, чтобы оставить проход к двери. В результате получалось 4 помещения. Нам досталась та полка, что вверху и по левую сторону. У нас имелось собственное постельное бельё и немного разного тряпья. Вместе со мною нас было 8 человек: Збышек, Зоська [младшие братик и сестричка Ханны — примеч. авторов], трое отпрысков Юзефа, а еще Хеленка, няня Витека, и наша старая кухарка Марыня, которая три года назад приехала вместе с нами из Варшавы. [...] Поезд тащился медленно, то и дело останавливаясь, иногда на 1–2 дня. Кормили нас из котла. Збышек и Ежи ходили туда, чтобы приносить нам всю ту еду, которая выдавалась. Идея отправить детей одних, без сопровождающих, оказалась гениальной. Паспорт, выданный на имя Ханны Лютославской, 16-и лет, с пятью детьми производил на всех впечатление и по большей части устранял трудности, поскольку каждый хотел, как минимум, увидеть меня, а многие хотели и помочь. В случае неприятностей посерьезнее я брала Витусика на руки и отправлялась туда, где кто-либо обнаружил, к примеру, несоблюдение какой-нибудь формальности. Неописуемое обаяние Витека и его ясные светлые глазенки делали, что требовалось. [...] После двух недель мытарств мы добрались до Варшавы».

Именно тогда, в один день 30 VIII, в России произошли два покушения, которые «поспособствовали» быстрому и трагическому окончанию «дела Лютославских». В Петрограде погиб председатель местной Чрезвычайной Комиссии (Чека), а в Москве совершили покушение на Ленина. В ответ на эти акты Совет Народных комиссаров издал 5 IX декрет о введении «безжалостного массового террора», в соответствии с которым была начата серия казней как подлинных, так и предполагаемых политических противников, белогвардейцев и буржуазии. Однако первые жертвы пали, однако, еще раньше. Уже 4 сентября вечером обоих Лютославских расстреляли. Их вдовы немедленно покинули Россию, чтобы присоединиться к детям. Ксендз Казимеж, разыскиваемый тайной полицией, еще ранее успел отправиться в Киев, где из варшавских газет узнал о гибели братьев. А о том, что 11 XI был подписан документ, положивший конец мировой войне, семья Лютославских узнала уже в Варшаве.

Нелегко далась Лютославским радость по случаю обретения Польшей независимости, за которую они расплатились семейной трагедией. 5-летний Витольд с матерью и старшими братьями поселился в центре Варшавы, на улице Маршалковской 21 — в том же самом доме, что и жена Винсента с дочерьми, семья Никлевичей, ксендз Казимеж и Роман Дмовский. В Дроздово теперь отправлялись уже только летом. Поскольку доля из постоянно уменьшавшихся доходов от Дроздово была не в состоянии удовлетворить потребности вдовы с тремя подрастающими сыновьями, Мария Лютославская взялась работать врачом.

В возрожденной Польше деятельное участие Лютославских в общественных делах не ослабевало. Мать Витольда в 1919 г. приняла на себя обязанности члена варшавского магистрата. Казимеж, который принадлежал к числу самых деятельных депутатов сейма, был основным автором введения к конституции, принятой 17 III 1921 г., а также текста президентской присяги и депутатской клятвы. Он был известен тем, что охотно писал в газеты и выступал публично, нередко провоцируя страстныу полемику, и имел репутацию настолько блистательного проповедника, что «целые соборы плакали во время его проповедей», как вспоминал через много лет Витольд. Порождая споры и неоднозначные оценки в качестве политика, Казимеж в то же время пользовался признанием церковной иерархии, и в относительно молодом возрасте 42-х лет его повысили, удостоив почетного звания прелата.

Летом 1920 г. атмосферу беззаботных каникул в Дроздово вновь порушила война. На сей раз Ломже угрожала Красная Армия. Темп большевистского нашествия был настолько стремительным, что Лютославские едва успели 27 июля переправиться на левый берег Нарева и пробраться в Варшаву, проделав это чуть ли ни в самую последнюю минуту. В Дроздово расположился штаб 53-й дивизии. Освобождение пришло лишь 22 августа.

Совсем уж кошмарная материальная ситуация семьи вынудила Марию Лютославскую возвратиться в Дроздово. Пребывание в сельской местности позволяло вести более экономную жизнь, хотя и она была далека от зажиточной. «Имение оказалось неслыханным образом разорено Первой мировой войной, и

Dom rodzinny kompozytora w Drozdowie

потому не надо представлять себе тогдашнюю в жизнь в нем, как некое идиллическое пребывание в богатой резиденции, — вспоминал многие годы спустя композитор. — Все находилось на грани распада, и это в сочетании с той семейной трагедией, какой являлся расстрел двух братьев, сделало картину моего детства совсем невеселой».

Под руководством матери Витольд готовился к учебе в гимназии. В той аптеке, которую организовала Мария Лютославская, чтобы — как и много лет назад — быть полезной сельским жителям своими врачебными знаниями, он помогал готовить разнообразные медикаменты. Ксендз Казимеж переоборудовал одну из комнат усадьбы в часовню, так что мальчик научился прислуживать во время богослужения. Однако он не отказывался от игр, особенно, когда условия позволяли устраивать забавы, недоступные в городе, — вроде тех, о которых много лет спустя он рассказывал Зофье Овиньской: «Необычным развлечением в зимнее время был каток в долине Нарева. Осенью река разливалась, покрывая водой всю долину шириной около двух километров, а может, даже больше. Если этот разлив, который всегда происходил два раза в год, случался достаточно поздно, а морозы ударяли рано, то всё замерзало. Каток поэтому получался шириной в пару километров, да и длинный, как Нарев». На склоне жизни композитор вспоминал: «Место это было восхитительным, из сада открывался великолепный вид на долину Нарева. Тот факт, что ранние годы жизни я провел в контакте с природой, повлиял на мой характер, а тамошние красивые леса, поля, реки, луга и сады еще по-прежнему остаются у меня в памяти...»[3]

[3] Лекция, прочитанная по случаю присуждения премии фонда Инамори в Киото в 1993 г.; машинописный текст находится в фонде Пауля Захера.

Все больше времени занимало у него обучение музыке. «Витек едва доставал носом до клавиатуры, а уже одним пальчиком выстукивал „Влез котик на кустик“ или какой-нибудь краковяк», — вспоминала Вацлава Лигновская, проживавшая в Дроздово в качестве дамы-компаньонки Паулины Лютославской. Наверняка в этом было много желания подражать взрослым, да и само присутствие рояля предположительно подталкивало мальчика к тому, чтобы поиграть с клавишами. Расхаживая по окрестным лугам, он для каждого цветочка придумывал мелодию, что воспринималось старшими уже как менее типичное поведение. Рано проявившиеся музыкальные интересы Ита-пана не представляли собой, однако, чего-то необычного, поскольку во многих помещичьих домах игра на инструментах и пение считались достойным способом проводить свободное время, а в семействе Лютославских видели в них развлечение, которое приятно разнообразило монотонность деревенской жизни. «Юзеф очень мило играл на фортепиано и зачастую своей музыкой превращал наши серые часы в нечто приятное, — вспоминала Вацлава Лигновская. — Больше всего я любила, когда он играл сонаты Бетховена или аккомпанировал матери». В московском изгнании Юзеф нередко играл дома, а сынишка внимательно слушал его исполнение, сидя под инструментом. Да и вообще музыка, как утверждают, была самым лучшим способом успокоить очень живого, а временами даже слишком шалившего и расходившегося мальчика. На фортепиано играла также мать и обе тети Витольда, репутацией превосходной пианистки пользовалась свояченица матери, поддерживавшая с Лютославскими близкие отношения, — Каролина Богомольцева, когда-то учившаяся у Сезара Франка. Оба старших брата Витольда тоже обучались музыке. Композитор рассказывал через много лет Зофье Овиньской: «В Дроздово имелось несколько роялей, неизменно „Бехштейны”, постарше или поновее, но хорошие. У моего отца всегда стояла небольшая модель „А”. Говорят, играл он очень красиво, в особенности сонаты Бетховена, но и музыку Шопена тоже. И был неплохо обученным пианистом, взял даже несколько уроков у д'Альбера — во всяком случае, это у него было нечто большее, чем хобби. Моя тетка [жена Станислава] тоже была хорошей пианисткой. А дедушка, которого я, разумеется, не мог знать, играл временами на скрипке. Я позже даже пользовался его скрипкой, когда сам начал обучаться игре на этом инструменте, — к сожалению, это не был какой-либо особенно хороший инструмент. Таким образом, в традициях нашей семьи музыка была, по сути дела, очень крепко укорененной». Да и другие члены семьи подчеркивали, что по сравнению с другими известными им домами у Лютославских играли намного больше и лучше.

Шестилетнему Витольду первые уроки игры на фортепиано давала мать, но вскоре эту задачу поручили популярной и пользовавшейся хорошей репутацией варшавской преподавательнице Хелене Хофман, ученице Рудольфа Штробля и Александра Михаловского. Переезд в Дроздово в 1922 г. привел к тому, что мальчик еженедельно добирался в Ломжу на уроки к Алине Рудницкой, тоже бывшей ученице Михаловского. К сожалению, новая преподавательница — по-

считав неправильной постановку руки, которую предпочитала ее предшественница, — распорядилась возвратиться к простейшим упражнениям для начинающих (в Польше их называют «пятипальцовками»), чтобы поставить ученику руку по-своему, чем заодно испортила мальчику удовольствие от самой игры. Два года спустя, после возвращения в Варшаву, точно так же поступил и Юзеф Смидович, у которого стал теперь заниматься Витольд. Мальчик совершенствовался в игре на фортепиано у этого выдающегося пианиста на протяжении года — до тех пор, пока сумма в 15 злотых за урок (по тем временам очень значительная) не превысила возможностей домашнего бюджета. «Моя мать не могла позволить себе еще один год платить Смидовичу, в связи с чем я в течение года вообще не обучался музыке, а потом из страха перед новыми упражнениями для начинающих решил учиться игре на скрипке, тем более, что звучание этого инструмента меня завораживало»[4]. В качестве преподавательницы Витольду выбрали великолепную скрипачку Лидию Кмитову, ученицу Эжена Изаи и Йожефа Иоахима, имевшую многолетнюю концертную практику. «Ей я обязан [...] умению фразировки и интерпретации в классическом значении этого слова, — полагал Лютославский. — Обучение продолжалось около шести лет. За это время я сумел освоить довольно серьезный репертуар, в частности, сонаты Баха и концерты Моцарта»[5].

Единственной публикой Витольда были в ту пору родственники и друзья дома. По истечении многих лет один из двоюродных братьев напоминал ему об этом такими словами: «Преимущественно раз в году, в поздние часы декабрьского сочельника мы встречались в доме Яна Лютославского — в Варшаве, на улице Маршалковской. Как сегодня, помню хозяина дома, который после окончания торжественного ужина своей игрой на рояле приглашал участников трапезы от стола к зажженной в салоне елке, а потом традиционный визит супруг Юзефа и Марьяна с детьми. Помню и Витека, садившегося к тому же самому роялю со своими сочинениями»[6].

Первые, еще детские сочинения Витольда, а в их числе — самостоятельно и правильно записанная Прелюдия (за нотацией следила ломжинская преподавательница по фортепиано) были созданы еще в 1922 году. На следующий год десятилетний мальчик принял решение стать композитором[7]. Следствием такой решимости стали появляющиеся потом время от времени мелкие фортепианные произведения, которые, как и плоды почти всего его детского и юношеского творчества, пропали во время войны. А в те времена он много импровизировал. На пару с братом Хенрыком они развлекались особой игрой — притворялись взрослыми композиторами. Однако увлеченность Витольда этой забавой была, видимо, настолько сильна, что в 1924 году после возвращения в Варшаву было

---

[4] В беседе с З. Овиньской.

[5] *W ankiecie „Mój nauczyciel“ mówi Witold Lutosławski* (*В анкете «Мой учитель» говорит Витольд Лютославский*), журнал «Nurt» («Течение») 1973, № 5.

[6] Письмо Юзефа Богдановича В. Лютославскому от 16 V 1977 г.; фонд Пауля Захера.

[7] И. Никольская *«Статьи, беседы...»*, цит. соч., стр. 14.

решено показать мальчика Александру Михаловскому. «В этом есть смысл, в этом есть смысл», — в поощряющем духе, но без каких-либо обязательств прокомментировал выдающийся музыкант произведения одиннадцатилетнего мальчика.

Мария Лютославская возвратилась в Варшаву, благодаря чему Витольд смог приступить к учебе в столичной гимназии. В том же 1924 году семью Лютославских ждало очередное несчастье: в возрасте всего лишь 44-х лет умер от сердечного приступа Казимеж.

Гимназист

Витольд поступил в самую лучшую в Варшаве мужскую гимназию им. Стефана Батория. В этом учебном заведении воспитанникам обеспечивались великолепные условия для учебы. Современный и прекрасно оборудованный корпус на ул. Мысливецкой (гимназия находится там до сих пор) спроектировал Тадеуш Толвинский, один из самых выдающихся архитекторов того времени, создатель, в частности, здания Национального музея в Варшаве. «У нас имелся — чуть ли ни у первых в Польше — крытый плавательный бассейн, — вспоминал Лютославский. — Многочисленные лаборатории: физическая, химическая, естествоведческая, ручного труда (со всякого рода станками для работы с металлом и с деревом), — музыкальный и гимнастический залы, а за стенами — лужайки, сады, альпинарий, огромное спортивное поле, площадки для тенниса и других игр — все это на самом деле производило впечатление»[8]. Но высокий уровень школы на самом деле определялся ее педагогами, зачастую — настоящими специалистами, которые выделялись в своих сферах деятельности. «Наш классный руководитель, Юзеф Шимановский, прекрасный математик, — вспоминал через много лет Лютославский, — смог привить многим из нас подлинную увлеченность своей дисциплиной». Он наверняка оказал определенное влияние на решение Витольда учиться математике после окончания школы. Под руководством многих преподавателей, среди которых выделялся всесторонне образованный географ, химик и физик Густав Вутке, у гимназистов развивали умение ставить и решать сложные задачи — умение, которое ценилось гораздо выше, нежели усваивание готовых ответов на память путем зубрежки. Вутке вел в классе Лютославского занятия в рамках вводного курса физики, однако, судя по воспоминаниям гимназистов, время, отведенное для уроков, он использовал в первую очередь в целях развития интеллекта и способности к наблюдению окружающего мира, а также чувства ответственности перед обществом. «Главный его тезис состоял в том, что в будущем мы обязаны уплатить тот долг, который взяли взаймы, получая образование. „Если хотя бы один из вас

[8] *«Pochodem idziemy...»* (*«Колонной шагаем...»*), цит. соч., стр. 9.

станет выдающимся человеком, — долг будет погашен“. Это возбуждало в нас честолюбивые устремления, поскольку каждому хотелось сделаться в будущем именно тем, кто уплатит долг», — вспоминал один из тех учеников Вутке, кому действительно удалось «уплатить долг», превосходный географ и геолог Стефан Ружицкий.

В гимназии им. Батория в качестве цели перед собой ставили задачу не только передавать знания, но и воспитывать молодых людей, от которых ожидалось, что в будущем они станут влиять на судьбы страны. Педагоги старались пробуждать в них самостоятельность и инициативу, равно как и готовность нести помощь другим людям — эту последнюю черту развивали хотя бы тем, что часто проводили сбор средств на различные благотворительные и общенациональные цели. В 1927 г. в школе возникли первые фонды, перед которыми, в частности, ставилась задача финансировать обучение за границей способным, но необеспеченным ученикам; сходные цели станет поддерживать в будущем и Лютославский — возможно, не без воздействия того гимназического примера. Школьный устав и сложившиеся обычаи требовали от учащихся пунктуальности, обязательности, приверженности к порядку и хорошего воспитания. Трудно было бы приписывать гимназии им. Батория исключительную заслугу в формировании этих важных черт у самого прославленного из своих выпускников, но отличавшая Лютославского до последних дней жизни прямо-таки педантичная точность, которой сопутствовали безупречные манеры и вежливость по отношению ко всем, наверняка в такой школе углублялись и закреплялись.

У гимназии был математико-естествоведческий профиль, но предметам гуманитарной и художественной направленности здесь тоже обучали на очень высоком уровне. Ян Гвалберт Ольшевский, талантливый художник, ученик Войцеха Герсона и Ильи Репина, вел в первом классе уроки каллиграфии, которым Лютославский и был предположительно обязан красотой своего весьма характерного почерка. На уроках рисования этот преподаватель старался разбудить в учениках чувство красоты и потребность в ней. Гимназисты, однако, быстро поняли, что его взгляды по этому вопросу диаметрально отличались от точки зрения другого учителя — авангардного прозаика, поэта и литературно-театрального критика Станислава Млодоженеца. «Можно было позабавить класс, напустив Ольшевского на нашего учителя польского, Станислава Млодоженеца, жена которого была художницей и представляла направление, абсолютно противоположное классицистской религии пана Яна. А Млодоженец охотно высказывался на эту тему в ходе своих уроков, мешая с грязью старых мастеров кисти; один раз он даже заявил, что Матейко был мазилой и пачкуном, не имевшим понятия о перспективе. Разумеется, мы с пылким энтузиазмом повторяли эти богохульства Ольшевскому, который, в свою очередь, выражался по поводу современного искусства не иначе, как: „Яичница с зелёным луком“ либо „Обезьяна махнула хвостом, который обмакнула в краску... скудоумие просто выдающееся“»[9]. Ольшевский был первым классным руководителем у Витольда,

[9] Цит. соч., стр. 136.

Witold Lutosławski (drugi z lewej siedzący na podłodze) wśród kolegów gimnazjalnych, Warszawa ok. 1925

а Млодоженец — последним, который довел его до экзаменов на аттестат зрелости. Сохранился «памятный сувенир» творческого соприкосновения художников двух поколений: учителя и ученика — гимн учащихся гимназии им. Батория, слова к которому написал Млодоженец, а музыку — Лютославский.

На склоне 1920-х годов, размышляя над воспитательной ролью музыки, Кароль Шимановский писал: «Нынешнее почти всеобщее игнорирование музыкальной проблематики и пренебрежение ею примечательно и непонятно перед лицом того несомненного факта, что в общественном смысле музыка оказывает сегодня несравненно большее влияние, чем литература и пластика»[10]. Этот факт полностью осознавали в гимназии им. Батория, где развитию музыкальности была отведена важная роль в деле воспитания и культурного развития учащихся. С большой увлеченностью и выдумкой таким развитием занимался Стефан Высоцкий, выпускник Петербургской консерватории и Института Жак-Далькроза в Хеллерау. На уроках он знакомил учеников с классическим, романтическим и современным репертуаром, вначале исполняя разные произведения лично, на пианино, а в последующие годы, когда школа позволила себе приобрести фонотеку с пластинками, демонстрировал оркестровые сочинения, прославлен-

[10] K. Szymanowski *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie* (К. Шимановский *Воспитательная роль музыкальной культуры в обществе*), журнал «Pamiętnik Warszawski» («Варшавский дневник») 1930, № 8.

ных солистов и ансамбли. К ужасу менее способных учеников он устраивал музыкальные диктанты. «Как-то наш преподаватель принес на урок комплект граммофонных пластинок, содержавших особые тесты на музыкальность, — вспоминал один из учеников Высоцкого. — Там был тест на различение высоты сходно звучащих тонов, тест на границы слышимости очень высоких и очень низких звуков, на различие красок одинаковых звуков, извлекаемых с помощью разных инструментов, и т. д. Витольд Лютославский продемонстрировал сто с лишним процентов музыкальности»[11]. По инициативе Высоцкого в гимназии очень много музицировали, он организовал ученический хор, духовой оркестр и струнный камерный ансамбль. Музыкой сопровождались и богослужения, в процессе которых на протяжении нескольких лет на фисгармонии аккомпанировал Лютославский. Ежедневно перед началом занятий со школьной башенки исполняли на трубе особый сигнал школы, после чего гимназисты пели хором. Каждый второй четверг вся школа собиралась в актовом зале, чтобы петь. В 1931 году в это ритуальное пение включили уже упоминавшийся Гимн на музыку Лютославского. «Высоцкий всегда приводил нам его как пример таланта, исходящего прямо от Бога, — вспоминал Витольда один из „баторийцев“, добавляя, однако, что, к сожалению, — мелодический дар не был самой сильной его стороной». Поскольку гимн показался коллегам довольно-таки тяжеловесным и скучным, они внесли в него несколько модификаций, неизменно раздражавших учителя. Сильнее повезло Лютославскому-гимназисту с более легкой музой, когда по инициативе все того же Стефана Высоцкого он организовал в школе мужской вокальный квартет, исполнявший — с инструментальным сопровождением — эстрадную музыку, и какая-то позабытая сегодня песенка его авторства стала школьным шлягером.

«На протяжении всего времени своего пребывания в гимназии им. Батория Лютославский принадлежал к числу самых лучших учеников в классе, — вспоминал его ровесник Михал Виланд. — Поведение у него было безупречным. Да и в смысле отношений с товарищами его трудно было бы хоть в чем-то обвинить, хотя более близкая дружба с некоторыми из одноклассников сложилась у него лишь в старших классах или уже после окончания школы». Другой коллега Витольда вспоминал о нем так: «Хороший товарищ, который всегда доброжелателен к окружающим, хотя и соблюдает определенную дистанцию. Сомневаюсь я и в том, чтобы ему вдруг ни с того, ни с сего пришла в голову какая-нибудь „безумная идея“. То был не его стиль. Не помню я и того, чтобы он занимался спортом или интересовался им. Красиво говорил по-польски. Голос у него был очень тихий и приятный, он никогда не кричал и не спешил. Никогда не проявлял он также злости или недовольства»[12].

«Баторийцы» появлялись в кругу друзей и знакомых Лютославского на протяжении всей его взрослой жизни. Долгие годы он дружил со Стефаном Яро-

---

[11] *«Pochodem idziemy...»* (*«Колонной шагаем...»*), цит. соч., стр. 149.

[12] Письмо авторам книги от 15 II 1995 г.

циньским, выдающимся знатоком французской музыки, которая была близка и Лютославскому. Позднее у него установился весьма близкий контакт с Клеменсом Шанявским, активное участие которого в интеллектуальной оппозиции 80-х годов не могло не повлиять на позицию Лютославского в это время. На трассах своих гастрольно-концертных поездок он встречал коллег по гимназии, которых война и эмиграция разбросала по всему миру. Ведь судьбы «баторийцев» складывались порой исключительно сложно и запутанно: будучи воспитанными в духе солидарности и патриотизма, они во время войны с особой самоотверженностью и готовностью к самопожертвованию вступали в борьбу с оккупантом. Многие из них пали в сражениях, как это случилось с замечательным поэтом Кшиштофом Камилем Бачиньским. В период войны погибла или умерла почти четверть предвоенных выпускников. А после 1945 г. многие из них решились выбрать горькую судьбу эмигранта — за границей поселилось свыше двадцати процентов тех, кто окончил гимназию в предвоенные годы. Из класса Лютославского в Польше осталась всего половина.

Przy fortepianie w domu dziadka, 1924

За годы обучения Лютославского в гимназии на свет появлялись очередные его произведения, поначалу, разумеется, для фортепиано. В 1926 году — Колыбельная ми мажор, а в следующем году, когда Варшава жила Первым шопеновским конкурсом — Три прелюдии. Написанная в 1928 г. «Poème», как утверждают некоторые, обнаруживала отчетливые следы влияния Скрябина. Плодами 1929 года стали Вариации, а затем — «Танец химеры», вдохновленный «Петрушкой» Стравинского. Первые свои камерные произведения: две Сонаты для скрипки и фортепиано (1927, 1928), причем обе «страшно наивные», в стиле Грига и раннего Дебюсси, как это признавал в последующие годы сам Лютославский[13], — он исполнил в 1928 г. совместно с Лидией Кмитовой.

В качестве автора оркестровой музыки Лютославский дебютировал в... кабаре. В 1930 году замечательная танцовщица, жена Стефана Высоцкого, вела балетную группу в лучшем кабаре Варшавы „Qui pro quo“ и разработала оригинальное представление „Blanc sur noir“, для которого хотела иметь оригинальную музыку. «Знаешь — посоветовал мне мой муж — у нас в гимназии есть замечательный композиторский талант, это юный Лютославский. Спрошу его, может быть он что-то напишет для тебя». Через несколько дней он принес мне что-то вроде скерцо, которое с большим успехом было сыграно нашим оркестром. Однако не помню, слушал ли композитор первое исполнение своей пьесы, ведь ученикам присутствие в кабаре было запрещено».[14]

Страсть к музыке побуждала талантливого подростка ко все более серьезным занятиям в этой сфере, в том числе и теорией музыки. В конечном итоге он решил, что ему необходимы регулярные уроки композиции. В конце 1920-х годов в Варшаве действовало много частных музыкальных школ. Лютославский посещал варшавскую музыкальную школу, которой руководил Витольд Малишевский (1873-1939), принадлежавший к элите столичных музыкантов. Он получил всестороннее образование, изучая в Петербурге математику и затем медицину, а как музыкант — композицию у Римского-Корсакова и Глазунова. На протяжении нескольких лет Малишевский был директором Одесской консерватории и дирижером тамошнего оркестра. В 1921 г. он поселился в Варшаве, где четыре года спустя занял пост директора Варшавского музыкального общества, а в 1927 г. его назначили начальником музыкального отдела в департаменте науки и искусства Министерства религиозных верований и общественного просвещения. Музыку он сочинял в соответствии с традицией, добиваясь в этом деле определенных успехов. Лидия Кмитова, видя склонности юного Витольда, направила его к директору. Малишевский же, познакомившись с произведениями 14-летнего мальчика, предложил давать ему уроки. «Он был единственным моим педагогом по композиции, — вспоминал Лютославский. — И относился ко мне воистину по-отцовски. [...] То был человек, к которому, как мало к кому

---

[13] См. S. Stucky *Lutosławski and his Music* (С. Стаки *«Лютославский и его музыка»*), Cambridge 1981, стр. 4.

[14] См. T. Wysocka *Wspomnienia* (Т. Высоцка *«Воспоминания»*), Warsczawa 1962, стр. 205

еще, подходит определение — кристально чистый характер. Оставаясь неизменно верным своей эстетике как художник и этике, как человек, он смог служить примером целым поколениям молодых артистов, вступающих в жизнь»[15]. Но настал такой день, когда ситуация, уже возникавшая несколько лет назад, снова повторилась: мальчик был вынужден признаться, что из-за отсутствия денег не сумеет в дальнейшем посещать уроки. Тогда Малишевский заявил, что будет заниматься с ним даром, а, столкнувшись с «нравственным» сопротивлением амбициозного паренька, предложил тому «взять в долг» с тем, чтобы расплатиться в будущем — с теми, кто будет младше него[16]. Последствия тяжелого экономического кризиса затронули тогда общество целиком, сверху донизу, и Марию Лютославскую все чаще мучили финансовые проблемы.

Учеба в консерватории

Весной 1931 г. Лютославский сдал выпускные экзамены на аттестат зрелости, а вслед за ними — вступительный экзамен на математический факультет Варшавского университета. Выбор профессии ничуть не противоречил семейной традиции Витольда. К примеру, учителем математики был его дед со стороны матери Конрад Ольшевский, склонность к точным наукам проявляли также и Лютославские. А Винсент писал в воспоминаниях так: «Меня удивляли соученики, которые рассматривали математику как упражнение для памяти, тогда как я с самого начала понимал каждую математическую истину вместе с ее предпосылками и получал от последовательности и систематичности мышления гораздо больше удовольствия, чем от пышности красок или от вкуса деликатесных блюд»[17].

Польская математическая школа пользовалась европейской славой и обеспечивала хорошую подготовку к профессиональной деятельности, а жизненная ситуация Витольда говорила в пользу обучения, дающего практичную профессию, которая предоставила бы ему возможность быстро достичь финансовой самостоятельности.

«Помню, как Витек объяснял свой выбор — рассказывал Марчин Богуславский, пасынок композитора. Одна аргументация было такая: он не был уверен даст ему возможность профессия композитора выполнить все обязанности связанные с семьей. [...] Второй рассказ был другой: когда он начал изучать

---

[15] В. Лютославский о В. Малишевском в статье: T. de Laveaux *Witold Maliszewski — w setną rocznicę urodzin* (Т. де Лаво *Витольд Малишевский — в сотую годовщину со дня рождения*), журнал «Ruch Muzyczny» («Музыкальное движение»), 1973, № 19.

[16] И. Никольская, *Статьи, беседы...*, цит. соч., стр. 16.

[17] W. Lutosławski *Jeden łatwy żywot* (В. Лютославский *Одна легкая жизнь*), Warszawa 1933, стр. 35.

математику, встретил коллегу оргомного таланта. Тогда он осознал, что в этой области ему нечего сказать, нет у него достаточного дарования, чтобы выдумать что-то новое в математике».[18]

Через год он отказался от посещения университета и, поощряемый Малишевским, решил целиком и полностью посвятить себя композиции, хотя, отрекшись от математики и выбирая для себя профессию, не дающую никакой гарантии жизненного успеха или даже хотя бы материальной стабильности, Лютославский не нашел у братьев ни малейшей поддержки. Немного понимания продемонстрировал ему только Хенрык, который поддерживал младшего брата в финансовом смысле. Тем не менее, даже он подходил к решению Витольда скептически и как-то однажды позволил себе выразить это, когда выспрашивал своего друга, композитора Стефана Киселевского, действительно ли брат годится в композиторы и какими вообще «жизненными перспективами» обладает эта нестандартная и совсем редкая профессия[19]. Решительно поддерживала музыкальную страсть самого младшего сына одна только мать. Быть может, она поступала таким образом в память о покойном муже, который вроде бы мечтал когда-то о том, чтобы стать пианистом.

Композиторские занятия Лютославского протекали и нетипично, и в известной степени неформально. Дело в том, что Малишевский преподавал только музыкальные формы, а с 1934 года еще и контрапункт, тогда как официального композиторского класса он дождался только в 1937/38 учебном году, то есть уже после того, как его самый способный ученик получил диплом. Однако именно изучение музыкальных форм, как оказалось, стало потом исключительно важным для будущего создателя Траурной музыки.

«Гораздо в большей степени я обязан этому курсу музыкальных форм, нежели индивидуальным урокам, поскольку на них Малишевский занял позицию скорее наблюдателя и не хотел слишком вмешиваться в мое личное развитие, подозревая, что, по-видимому, будет лучше предоставить меня самому себе и лишь где-то потом, если понадобится, контролировать и, возможно, что-нибудь корректировать или подсказывать. Но этих корректировок или подсказок делалось очень немного, а подсказок, пожалуй, даже и вовсе не было.

Считая, что у меня имеются пробелы в теории музыки, Малишевский позаботился о том, чтобы восполнить их. Одновременно он делал упор на то, чтобы я сочинял с максимальной свободой, — так, словно бы всё это обучение музыкальной теории не должно было оказывать влияния на мои занятия в качестве

---

[18] G. Michalski *Lutosławski w pamięci* (Г. Михальский *Лютославский в памяти*), Gdańsk 2007, стр. 78.

[19] Когда в фильме *Witold Lutosławski in Conversation with Krzysztof Zanussi (Витольд Лютославский в беседе с Кшиштофом Занусси)* (BBC 1989) Лютославскому задали вопрос о его отношениях с семьей, тот признался: «Я очень отчетливо ощущал себя художником, чувствовал, что родился художником. Это было нечто чуждое, абсолютно отличающееся от того, чем обычно занимались люди из моего общественного слоя. Художник — это было нечто совсем иное, а потому я скорее ощущал себя отчужденным и обособленным».

будущего композитора. В этом смысле Малишевский вспоминается мне как человек необычайно умный, даже мудрый.

Одновременно это был художник, обладающий огромной дисциплиной, который точно такой же дисциплины требовал от своих учеников. Достаточно сказать, что не было ни одного такого урока, где он не проиграл бы всю новую композицию целиком и не обратил внимания на каждую мелочь, которую считал не вполне совершенной или недостаточно подтвержденной документально музыкальным текстом»[20].

В своем энтузиазме по отношению к Малишевскому Лютославский был далеко не одинок. «Профессор Малишевский являлся в нашем учебном заведении исключительной, выдающейся фигурой, — вспоминала Кристина Фангорова из Махницких, которая в тот период также принадлежала к числу студентов консерватории. — Все студенты были очарованы его методом обучения музыкальным формам. Это были не лекции, а привитие студентам навыков самостоятельной аналитической работы, а также умения автономно и в индивидуальном порядке прийти к синтезу»[21].

Приступая к занятиям композицией, Лютославский бросил игру на скрипке, чтобы иметь возможность посвятить больше внимания фортепиано. Ведь Малишевский считал — «и правильно», как это оценит в будущем автор и исполнитель *Буколик*, — что каждый композитор должен очень хорошо играть на этом инструменте. К вступительному экзамену по фортепиано он готовился самостоятельно, отобрав в свою программу, в частности, Прелюдию и фугу си-бемоль мажор из I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, фортепианный Концерт до минор Моцарта и этюд соль-бемоль мажор ор. 10 Шопена. Его исполнение оценили столь высоко, что к немалому удивлению самого кандидата он оказался сразу же зачисленным на более высокий курс. Исполнилось и еще одно желание Лютославского, поскольку его включили в только что открытый класс Ежи Лефельда.

Выбрать в качестве педагога именно Лефельда ему подсказал Стефан Киселевский, заверив, что таким образом он избежит очередного возвращения к ненавистным упражнениям для начинающих. За плечами Лефельда было обучение композиции у Романа Статковского и скромные результаты на этом поприще. Выдающийся камерный исполнитель, шесть лет обучавший студентов чтению партитур, он пользовался репутацией музыкального эрудита. Студенту, который особенно сильно стремился ознакомиться с как можно более широким репертуаром, Лефельд оказывал просто неоценимую помощь. При этом он, как вспоминал Лютославский, «всегда прекрасно отдавал себе отчет, что готовит не пианиста, а композитора, желающего уметь хорошо играть на фортепиано. Его

---

[20] *Potrzeba natchnienia...* (*«Необходимость вдохновения»*), цит. соч., стр. 59. В. Лютославский о В. Малишевском в статье: T. de Laveaux *Witold Maliszewski...* (Т. де Лаво *Витольд Малишевский...*), цит. соч.

[21] Письмо авторам данной книги от 22 IX 1996 г.

мягкость и сердечное отношение к ученикам гарантировали обучение без стрессов, что было большим достоинством моих занятий в консерватории. Уроки с ним были для мне весьма приятны».

Лефельд тоже ценил возможность сотрудничества с исключительно одаренным учеником. Сын пианиста рассказывал, как отец неоднократно подчеркивал, что Лютославский сильно выделялся среди коллег впечатлительностью и реакцией на те нюансы, которых другие не замечали. Словно истинный знаток, этот юноша свободно дискутировал по поводу различных интерпретаций, а на уроки приходил с готовой концепцией произведения. По мнению Лефельда, Лютославский играл с исключительной точностью и, помимо этого, обладал даром легко отыскивать подходящую аппликатуру. И, хотя он не любил блистать своим исполнительским мастерством на публике, но был, надо полагать, настолько хорошим пианистом, что Лефельд уговорил его претендовать не на педагогический диплом, а заканчивать консерваторию как исполнитель-виртуоз. По истечении многих лет Лютославский признался, что с его точки зрения у исключительных качеств Лефельда как педагога имелась и кое-какая негативная сторона. «Лефельд был человеком невероятных способностей. Он окончил консерваторию совсем молодым, еще шестнадцатилетним человеком и сразу же сделался в ней преподавателем. Легкость игры, которую он принес с собою в этот мир, была попросту невообразимой. Этот музыкант читал по партитуре с листа совершенно не известное ему произведение — но написанное в некоем привычном стиле, свойственном, скажем, девятнадцатому веку, — и играл его в темпе и с фразировкой. Но те огромные возможности, которыми он располагал применительно как к интерпретации музыки, так и к техническому овладению текстом, приводили к тому, что по сути дела он был не в состоянии особо многому научить других, ибо ему никогда не приходилось учить самого себя. Поэтому я немного жалею, что не занимался у педагога, который был бы менее талантливым пианистом, [а оказался бы вынужденным бороться с определенными трудностями] — как, например, Йозеф Турчиньский, — но зато был бы прекрасным учителем.

Лефельд был музыкантом весьма необычного типа. Как-то я спросил у него, почему он никогда не стал солистом, и услышал в ответ:

Знаете ли, я так не люблю привлекать к себе внимание.

И поэтому он занимался только аккомпанированием и камерной музыкой, а в качестве солиста не выступал»[22].

Случалось, что, когда Лефельд выступал концертмейстером, Лютославский переворачивал ему страницы. Одно из таких выступлений, проходившее в мае 1934 г., прочно засело у Лютославского в памяти, поскольку именно тогда Гражина Бацевич давала свой первый сольный концерт как композитор. «Тот вечер остался у меня в памяти необычайно отчетливо, — вспоминал он через много лет, — чему способствовал тот факт, что, будучи в ту пору учеником Ежи Лефельда, я перелистывал ему страницы, когда он аккомпанировал Гражине. [...]

---

[22] *В анкете «Мой педагог...»*, цит. соч., а также в разговоре с З. Овиньской.

Особенно [...] восхитила меня тогда ее чудеснейшей красоты миниатюра под названием „*Витраж*“, вся сотканная из звучаний, красочных и нежных, словно крылышко у бабочки»[23]. В недалеком будущем Лютославскому предстояло встречаться с Бацевич уже в качестве ее «полноценного» аккомпаниатора.

Участие в концертах было неотъемлемым атрибутом студенческой жизни. Велись горячие дискуссии по поводу произведений и исполнений или даже эстетических принципов, хотя подобный обмен мнениями вовсе не обязательно протекал в атмосфере высочайшей серьезности. «„Светская жизнь“ студентов музыкального учебного заведения диаметрально отличалась от жизни молодежи в других учебных заведениях, — вспоминала Кристина Фангарова, юношеская любовь Лютославского. Как и Витольд, она тоже два года изучала математику в Варшавском университете, благодаря чему располагала возможностью сравнить обе эти студенческие среды. — Нашу консерваторскую жизнь заполняло интеллектуальное и художественное развитие, а также формирование эстетической впечатлительности. Именно это составляло нашу страсть. Развлечения присутствовали, но играли второстепенную роль. Главным руслом „светской жизни“ являлось совместное пребывание в нашем учебном заведении. Большинство из нас училось на двух факультетах, а к занятиям мы относились с максимальной серьезностью и ответственностью. Наши „светские встречи“ происходили прежде всего в коридорах, а в качестве их центрального пункта выступал студенческий буфет, устроенный в одном из них. Временами после филармонического концерта мы забегали опрокинуть рюмочку в расположенный неподалеку бар, чтобы там закончить разгоревшиеся дискуссии. Каждое музыкальное событие, даже незначительное, становилось предлогом для обмена мнениями. Случалось и так, что мы, составив камерную компанию, отправлялись куда-нибудь в кафе; кроме того, две-три семьи организовывали приватные встречи в узком кругу для групп поменьше, где собиралась совсем близко сдружившаяся молодежь. В период карнавала мы веселились на ежегодном балу в консерватории или искали чего-либо интересного и своеобразного на балу в Академии изящных искусств.

В рамки „светской жизни“ укладывались и всякие творческие представления в моем родном семейном доме — Махницких. К одному роялю усаживались сразу три пианиста — Лютославский, Анджей Пануфник и Петр Куклиньский. Лютославский играл в басу «Выпил Куба за Якуба», Пануфник одновременно с ним наигрывал коляду «Бог родился», а Петр Куклиньский в самом высоком регистре откидывал разные фигурационные коленца, ограниченные, однако, нехваткой места на клавиатуре. Под диктовку Пануфника: «до мажор, ля минор, си мажор» и так далее — вся честная компания импровизировала в трехчастной или вариационной форме. Это был великолепный современный концерт для шести рук, который характеризовался рафинированными полифоническими качествами».

---

[23] W. Lutosławski [воспоминание о Г. Бацевич], журнал «Ruch Muzyczny» («Музыкальное движение»), 1969, № 7.

Имели место и публичные выступления. Важным событием с такой светско-художественной точки зрения явилась поездка в Ригу и Вильно, которую целая группа выделяющихся студентов консерватории — а среди них два пианиста по имени Витольд, Лютославский и Малцужиньский — совершила в 1935 году.

Самым умным, толковым и интеллигентным среди своих коллег Лютославский считал Стефана Киселевского. В те годы они очень дружили, а в компании с Малцужиньским и поэтом Лехом Пивоваром им даже случалось провести совместные каникулы в Татрах. Трудно было бы, однако, подобрать такую пару, где два человека сильней бы контрастировали характерами и… манерами. Киселевский находил удовольствие в том, чтобы шокировать публику, порой относясь к окружающим прямо-таки нагло, причем невзирая на неодобрение со стороны приятелей. А вот Лютославский был скрытным, неразговорчивым, и его считали воплощением деликатности в словах и поведении по отношению к тем, кто был рядом.

Музыкальные увлечения

Обучение музыке, концерты и собственное любопытство расширяли у Лютославского круг музыкального опыта и переживаний. Знакомство с репертуаром ограничивалось в те времена главными течениями европейского искусства XVIII, XIX и начала XX веков. И, если даже с сегодняшней точки зрения эти рамки представляются довольно узкими, то не надо забывать, что необходимость получать информацию о каждом произведении непосредственно — путем его проигрывания или прослушивания его живого исполнения, часто в кругу коллег, которые склонны к критике, — придавали этому ознакомлению значительно более глубокий характер, чем это обычно имеет место сейчас, когда музыку выслушивают по радио или с дисков.

«Музыку я изучил в филармонии», — сказал Лютославский через много лет Зофье Овиньской. В Варшавскую филармонию мать брала его с собой уже в начале 1920-х годов. На семилетнего мальчугана большое впечатление произвела IX симфония Бетховена. В последующие сезоны он все чаще посещал филармонию: утренники, дневные концерты и спорадически — по причине возраста — вечерние. «Витек ходил на концерты в филармонию вместе с Витольдом Малцужиньским, — вспоминала потом Кристина Никлевич. — Витек в коротких брючках, с шевелюрой, подрезанной до половины уха, и с совершенно детской внешностью, вызывал, как и его спутник, сенсацию своей серьезностью, когда они с нотным текстом или партитурой в руках следили за исполняемым произведением». Предположительно в октябре 1927 г. ему представился случай услышать Белу Бартока, который в сопровождении варшавского оркестра под управлением Гжегожа Фительберга исполнял свой I фортепианный концерт.

В 1930-х годах Варшавскую филармонию посетило несколько превосходных музыкантов. Исполняемые им произведения не раз шли гораздо дальше обычных абонементных стандартов, хотя во времена, когда радио делало лишь первые шаги, а пластинки являли собой раритеты, техническое качество которых к тому же оставляло очень сильно желать лучшего, даже самый ходовой репертуар вызывал широкий интерес. Лютославский вспоминал филармонические концерты как источник своих самых глубоких в тот период музыкальных переживаний. Благодаря Гжегожу Фительбергу, всей душой преданному новой музыке, в программах довольно часто появлялись совсем новые сочинения, причем как признанных композиторов, так и начинающих. На рубеже 1920-х и 1930-х годов здесь впервые исполнили целый ряд произведений Шимановского: *Stabat Mater, «Харнаси», II скрипичный концерт* и целых три раза — *IV концертную симфонию* для фортепиано и оркестра с самим композитором за роялем. Незабываемое впечатление произвели на Лютославского несколько филармонических вечеров с участием композиторов. В марте 1932 г. Морис Равель дирижировал исполнением своего *Фортепианного концерта*, сопровождая Маргариту Лонг. В декабре того же года Пауль Хиндемит предстал перед публикой в сольной партии альта своей собственной *Konzertmusik* («*Концертной музыки*»); помимо этого, Фительберг продирижировал его увертюрой к опере «*Новости дня*». В 1930-1934 г.г. на эстраде Варшавской филармонии несколько раз выступал Сергей Прокофьев, сыграв четыре из пяти своих фортепианных концертов.

Среди великих дирижеров, впрочем, лишь изредка обращавшихся к партитурам, которые еще не получили широкой известности, исключительное впечатление произвели на Лютославского несколько фигур, в их числе Бруно Вальтер (в 1935 г. он в Варшавской филармонии сопровождал Артура Шнабеля в *Фортепианном концерте* соль мажор Бетховена; через несколько месяцев Лютославский играл его на выпускном экзамене). Нетрадиционный репертуар представлял публике Эрнест Ансерме. В марте 1938 г. он вместе с Луисом Краснером исполнил *Скрипичный концерт* Альбана Берга, который одни слушатели встретили бурными аплодисментами, а другие освистали. Через месяц без особых восторгов была также принята включенная Ансерме в программу своего концерта «*Игра в карты*» Стравинского (в будущем — одно из самых любимых произведений Лютославского), хотя вообще-то варшавская публика питала к музыке этого композитора симпатию, не единожды имея возможность прослушать «*Петрушку*», «*Жар-птицу*», «*Историю солдата*», «*Пульчинеллу*», «*Поцелуй феи*» и даже юношескую *Симфонию ми-бемоль мажор*. Оригинальностью выделялись и концерты, которыми дирижировал Джордже Джорджеску, а уж подлинной сенсацией стало исполнение под его руководством *Сюиты* Романа Палестера, который в ту пору претендовал на роль ведущего польского композитора молодого поколения.

Самый большой энтузиазм возбуждали у публики пианисты, и уж совсем исключительной популярностью пользовался у варшавских меломанов Робер Казадезюс. Лютославскому запало в память фантастическое исполнение Казаде-

зюсом *Симфонических вариаций* Франка, однако в первую очередь его восхищал Иосиф Гофман, который открывал сезон в 1934 г., а в следующем году дал целых три концерта, и в их числе — феноменталный вечер с программой, целиком составленной из последних сонат Бетховена. А в 1936 году Вальтер Гизекинг зачаровал многих своим великолепным исполнением музыки импрессионистов. Незабываемое впечатление оставили после себя выступления Владимира Горовица и Альфреда Корто. Горячие эмоции разгорелись в связи с II шопеновским конкурсом (1937). В числе лауреатов оказался тогда и Витольд Малцужиньский — самый лучший среди польских участников. Почетными дипломами наградили, в частности, Колетту Гаво (Gaveau), будущую жену Малцужиньского, Збигнева Гжибовского (Grzybowski), коллегу Лютославского по гимназии им. Батория, а также Марию Билиньскую-Ригер, которая в 1948 г. стала первой исполнительницей *Фортепианных этюдов* Лютославского. Возвращаясь памятью к тому, что ему довелось пережить молодым человеком в Варшавской филармонии, Лютославский вспоминал также скрипачей Георга Куленкампфа, Бронислава Губермана, Павла Коханьского и Жака Тибо, а прежде всего — часто посещавшего Польшу Йозефа Сигети. В 1930 г. этот венгерский виртуоз сыграл концерт, который специально для него написал Альфреде Казелла, а в 1937 г. — этюды Скрябина в собственной транскрипции и «*Фонтан Аретузы*» Шимановского, которым вызвал всеобщее восхищение. Из виолончелистов больше всего запал Лютославскому в память Эмануэль Фейерман. Уже в те времена исполнение составляло для Лютославского весьма важный элемент музыкального переживания, а первоклассная интерпретация позволяла ему выслушать с удовлетворением даже слабую композицию.

Были такие авторы, чью музыку он слушал с величайшим восхищением и в своих ранних произведениях поддавался их влиянию. В детстве его завораживало прежде всего творчество Шопена. «Музыка Шопена стояла — если можно так сказать — на пороге моей жизни. Она — это как раз то, что производило на меня сильнейшее впечатление в самом раннем детстве, — впечатление, которое я не мог бы в то время сравнить ни с чем другим. Скерцо си-бемоль минор, которое и исполняла одна из моих очередных учительниц музыки, я прослушал тогда, сидя под столом, чтобы никто не смог видеть моего волнения и умиления»[24]. Позднее любовь к Шопену на какое-то время уступила место горячему увлечению музыкой композиторов более близких к современности, но в процессе учебы то чувство вновь возвратилась, хотя уже в более зрелом виде.

Юность Лютославского пришлась на эпоху Кароля Шимановского. В 1924 году, когда он мальчиком приехал в Варшаву, чтобы начать учебу в гимназии, публика знакомилась с очередными произведениями этого самого выдающегося в то время польского композитора: «*Детскими рифмами*», *I струнным квартетом* и *III симфонией* «*Песнь о ночи*», которая буквально ослепила одиннадцатилетнего Витольда, поразив его блеском. «Она явилась для меня подлинным

[24] W. Lutosławski *Powroty* (*Возвращения*), журнал «Polska» 1970, № 9.

потрясением. На протяжении нескольких недель я ходил потом, как в чаду, словно угоревший. Похоже, наркотическое воздействие музыки Шимановского длилось на протяжении нескольких лет и прошло лишь в последние годы учебы»[25]. Прослушивание *III симфонии* Шимановского стало «обрядом посвящения в мир современной музыки и по этой причине имело для меня в течение по меньшей мере нескольких лет значение символа»[26]. Пытаясь воспроизвести на рояле кое-какие аккорды из этого произведения, мальчик заодно, что называется, по ходу дела «открыл» для себя целотонный звукоряд, с которым до сих пор на занятиях по фортепиано не сталкивался. Энтузиазм возбудил в нем также *I скрипичный концерт* Шимановского и некоторые его песни.

В этот же период воображение Лютославского стимулировала музыка Дебюсси и Равеля. Он слушал ее с любопытством и восхищением — тем бóльшим, что изо дня в день ему приходилось играть самый банальный ученический репертуар: сонаты Клементи и Кулау. «Сейчас детство, 1924-й или 25-й год, отдых в деревне, жаркие послеобеденные часы. Благодаря счастливой случайности мне в руки попадает несколько сочинений Равеля. Я разбираю за роялем пьесу под названием *Jeux d'eaux* («*Игра воды*»). Меня приводят в экстаз и опьяняют сочные равелевские гармонии, которые я смакую впервые в жизни. Придя в упоение от их очарования, я на протяжении пары следующих недель живу, словно одурманенный. Сегодня я думаю, что именно в тот момент во мне пробудился настоящий гармонический инстинкт и всегда ненасытная жажда гармонической интенсивности в музыке»[27].

Музыка Дебюсси позволила ему осознать, сколь плодотворным может быть отход от традиционной гармонии. В будущем Лютославский подчеркнет также, что Дебюсси — как эмпирик — анализировал прежде всего собственную реакцию на звук и именно таким путем доходил до новых звучаний — в отличие от додекафонистов, которые шли по пути интеллектуальной спекуляции, — и подчеркивал, что лично он следует методу гениального француза[28].

Вообще в 1930-е годы Лютославский все в большей степени сближался с французской культурой. Этому наверняка способствовало владение языком, вынесенное из гимназии. Можно также предполагать, что определенную роль в его энтузиазме по отношению к музыке Дебюсси играл и тот факт, что Лефельд считал того самым выдающимся современным композитором и старался прививать эту убежденность своим студентам. Кроме того, Шимановский многократно выражал вслух свое критическое отношение к немецкому искусству, стремясь нацелить заинтересованность музыкальной молодежи на Париж, на сочинения Стравинского. В итоге Лютославский стал разделять все шире рас-

---

[25] B. Pilarski *Witold Lutosławski odpowiada na pytania* (Б. Пилярский *Витольд Лютославский отвечает на вопросы*), журнал «Ruch Muzyczny» 1958, № 7.

[26] T. Kaczyński *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim* (Т. Качиньский *Беседы с Витольдом Лютославским*), Kraków 1972, стр. 44.

[27] Текст радиопередачи (дата отсутствует), рукопись в фонде Пауля Захера.

[28] Nikolska, *Conversations*... (И. Никольская *Беседы*...), цит. соч., стр. 41.

пространявшееся признание музыки Стравинского; интерес пробуждало в нем и творчество Прокофьева.

После четырехлетнего обучения у Лефельда Лютославский стал перед лицом необходимости сдать выпускной экзамен по фортепиано. В мае 1936 г. на дипломном концерте он исполнил сольные произведения Баха, Моцарта, Шумана, Листа, Шопена, Дебюсси и Малишевского, а также *Фортепианный концерт* соль мажор Бетховена и *Вариации* из *III фортепианного концерта* Прокофьева., что являлось нетипичным выбором на фоне тогдашнего репертуара студентов Варшавской консерватории. В середине июня Лютославский выступил на торжественном гала-представлении, — сыграв с филармоническим оркестром первую часть *Концерта* соль мажор Бетховена. Это был вечер, во многих отношениях необычный. Огромное признание как пианист получил тогда Витольд Малцужиньский. Немалый интерес вызвали выступления дирижирововших композиторов, которые дебютировали с Оркестром Варшавской филармонии: Анджея Пануфника (он управлял исполнением собственных *Симфонических вариаций*) и Томаша Кизеветтера (представившего публике симфоническую поэму «*Приключения Синдбада-морехода*»).

О ежегодном выступлении наиболее способных дипломантов консерватории всегда сообщалось в варшавской прессе. И на сей раз там тоже появилось несколько рецензий. Константы Регамей опубликовал обширный отчет и в нем высоко оценил *Вариации* Пануфника, а вот произведение Кизеветтера раскритиковал за отсутствие выдумки, после чего добавил: «Жаль, что Лютославского мы не слышали в новом репертуаре, где он чувствует себя лучше, а особенно жаль, что ничего не услышали из его собственных композиций»[29]. Дело в том, что уже тогда Лютославского считали прежде всего играющим композитором, а не пианистом, сочиняющим музыку.

О Лютославском как о композиторе говорили уже несколько лет. В 1931 г. он сочинил музыку к театральной пьесе Януша Макарчика (Janusz Makarczyk) по мотивам сказок «Тысячи и одной ночи» о халифе Гарун аль-Рашиде, об исполнении которой, к сожалению, ничего не известно. Переделанная версия танца оттуда под названием просто «*Гарун аль-Рашид*» была представлена в мае 1933 г. на симфоническом утреннике в Варшавской филармонии под управлением Юзефа Озиминьского (Józef Ozimiński). Хотя сам Лютославский никогда не рассматривал это исполнение как свой официальный дебют, признавая достойными открывать перечень своих произведений только *Симфоническими вариациями*, сохранились голоса прессы, свидетельствующие о том, что упомянутое сочинение молодого композитора было принято хорошо. «Самое лучшее впечатление [от концерта] оставил балетный фрагмент под названием „*Гарун аль-Рашид*“ Витольда Лютославского, с максимальной свободой владеющего композиторской техникой и умеющего с успехом использовать особый оркестровый колорит, — похвалил его Ян Маклакевич на страницах газеты „Kurier Poranny“ („Утренний

[29] Журнал «Prosto z mostu» («Прямо в лицо») 1936, № 26.

курьер“) от 1 VI 1933 г. — Жаль только, что молодой и талантливый автор ищет вдохновения в чужом искусстве, тогда как в его распоряжении все богатство нашего фольклора. Талант г-на Лютославского, характеризующийся большим размахом изобретательности, сулит ему прекрасное будущее, и серьезным свидетельством этого является, кстати говоря, оркестровый фрагмент, сыгранный в воскресенье».

Через два года после этого удачного дебюта Лютославскому представился случай попробовать свои силы в предприятии, по тем временам явно нетрадиционном. Породил такую возможность его контакт с сообществом кинематографистов. А результатом стали три музыкальных иллюстрации к экспериментальным короткометражным фильмам. Автор выражался о них как о весьма незначимых мелочах, и проверить это снисходительное мнение, к сожалению, трудно, поскольку сами фильмы утеряны. Второстепенное значение придавал подобному сотрудничеству с миром кино и Пануфник, подчеркивая, однако, что — наряду со щедрым вознаграждением — кинематографисты предоставляли еще и возможность поэкспериментировать. Первым опытом Лютославского в этой сфере был фильм «Zwarcie» («Короткое замыкание»; он предостерегал от поражения электрическим током), который сняли в 1935 г. Стефан и Франциška Темерсоны. «Речь там у них шла об эдакой абстрактной симфонии ритма и света, как они сами это называли, — вспоминал Лютославский. — Короткий фрагмент своего фильма они хотели отснять, идеально синхронизировав его с музыкой, а мне надлежало сочинить соответствующий фрагмент длиной в несколько минут. Вначале я должен был сделать клавир, чтобы они могли сориентироваться, какой будет музыка, и спроектировать свой фильм, который являлся по сути дела абстрактной моторной композицией. После записи с участием оркестра требовалось сообщить им точную длительность всех отрезков, чтобы они могли их опознать и использовать»[30].

Режиссером двух последующих лент, музыку к которым писал Лютославский, был Эугениуш Ценкальский. Короткометражку на тему о безопасности труда на фабриках он снимал для Института общественных дел. Фильм этот показывали в 1936 г. в Париже, где он получил настолько высокие оценки, что несколько зарубежных дистрибьюторов закупили его. Прекрасно приняли эту вещь и в следующем году в Лондоне на конгрессе по безопасности труда. В 1937 г. Ценкальский пригласил Лютославского к сотрудничеству в работе над фильмом «Горим!», который делался по заказу Всеобщей страховой компании и должен был предостерегать от опасности пожаров. Планировались и последующие фильмы, но по причинам, скорее всего, финансового свойства до их реализации дело не дошло.

В музыкальной среде Лютославский приобрел тогда определенное реноме благодаря *Фортепианной сонате*. Образцом для этого трехчастного произведе-

---

[30] W. Lutosławski, D. Lutosławska, См. Będkowski *By nie zatarł czas. Witold Lutosławski o sobie*, (Бендковский *«Чтобы время не затерло. Витольд Лютославский о себе»*) журнал «Res Facta Nova» («Новые факты») 2 (11), Poznań 1997, стр. 34.

ния послужила музыка Дебюсси[31] и — до некоторой степени — Равеля (особенно его *Сонатина*). Сам автор признавался во влиянии Шимановского, которым он был в ту пору заворожен. Импрессионистское происхождение выдает богатая палитра звуковых красок, а в большинстве эпизодов *Сонаты* — особенно в первой части — основу звучания составляют быстро следующие один за другим разложенные **аккорды**, которые с помощью педали образуют мерцающий фон для тем и самостоятельных мотивов (см. пример 1).

1 *Фортепианная соната*, I часть, т. 1–8

[31] Рей обращает внимание на родство с его *Suite bergamasque* и *Clair de lune* (*«Бергамасской сюитой» и «Лунным светом»*); цит. соч., стр. 9.

Тональность си-бемоль минор является в этом произведении скорее условной, поскольку гармонические последовательности зачастую оказываются связанными между собой довольно-таки свободно, и их не удается объяснить с помощью понятий, свойственных традиционной функциональной гармонии. Точно так же тональное противопоставление обеих тем первой части — с виду кажущееся традиционным параллельное соотношение си-бемоль минора и ре-бемоль мажора — представляет собой не более чем кратковременный, минутный поклон в сторону традиционной классической манеры. Первая тема, опирающаяся на череду нисходящих смешанных аккордов, колеблется между тональностями си-бемоль минор и фа минор. Тональная система второй тематической мысли носит еще более проблематичный характер, поскольку ре-бемоль мажор появляется только в двух начальных тактах. Гармоническое устройство этого фрагмента обнаруживает определенное сходство со средней частью *II фортепианного концерта* Рахманинова, а это тем более удивляет с учетом того, что музыку этого композитора Лютославский никогда не любил[32].

Темы *Сонаты* сравнительно мало дифференцированы, и только мотивы, присутствующие в начале второй части (Adagio ma non troppo), вносят в это произведение больше контрастности, прежде всего ритмической. Наиболее разнообразен — и это достигается за счет дифференцированной фактуры — финал, состоящий из трех отдельных фрагментов, которые основываются на двух темах (Andante — Allegro — Andantino). Первый и третий финальные отрывки соотносится со вступительной темой первой части, что создает родство между крайними частями произведения. Невзирая на традиционные формальные рамки (первая часть Allegro построена в соответствии с традиционно принятыми принципами), темы не проявляют классических черт: они не являются ни симметричными, ни особенно выразительными с мотивной точки зрения. Эта последняя черта приводит к тому, что темы не слишком-то поддаются разработке, но Лютославский, по всей видимости, в этом и не нуждался, потому что основным формообразующим принципом его *Сонаты* является не мотивно-тематическая работа, а игра звуковых красок. Сквозь нее пробивается большая звуковая и гармоническая впечатлительность молодого композитора, а также дает о себе знать характерная для его более позднего творчества склонность сопоставлять между собой сразу несколько звуковых слоев.

В *Сонате* еще почти не проявлись индивидуальные черты композитора, но у нее вполне достаточно музыкальных достоинств: эффектность и красивое — в традиционном смысле этого слова — звучание, в целом консонирующее. Перед пианистом данное произведение ставит определенные технические требования, но их нельзя назвать чрезмерно завышенными. Для правильного исполнения этого сочинения необходима большая точность и ловкость пальцев, уверен-

---

[32] «Бога ради, когда это Вы слышали, что я говорил о „великом пианизме“ Рахманинова?! Да я не выношу этого композитора, а уж его пианизма в особенности», — заявлял Лютославский в письме к К. Мейеру от 2 II 1966 г.

ное владение пассажной и октавной техникой, чуткость и восприимчивость к инструментальной колористике, а также умение пластически выделить полифонию и придать ей выпуклость. Виртуозный размах третьей части придает произведению монументальность. Косвенным образом *Соната* служит свидетельством тогдашней пианистической техники автора, поскольку писал он ее для себя. Произведение, законченное 29 XII 1934 г., Лютославский в первый раз исполнил 19 II 1935 г., на показе учащихся консерватории, заслужив признание со стороны критиков. Следующее исполнение, состоявшееся в 1937 г. в ходе радиопередачи, организованной Обществом современной музыки, рецензировал ярый приверженец новизны Константы Регамей, и, стало быть, энтузиазма было уже поменьше. «В стилистическом плане ее следует назвать довольно немодной, — мог прочитать о своей *Сонате* композитор, — однако звучит она хорошо и сама по себе очень пианистична; быть может, эта пианистичность даже чрезмерна и слишком преобладает над тематико-конструктивными элементами»[33].

По истечении лет отношение Лютославского к своей молодежной *Сонате* было столь критичным, что, хотя рукопись и выжила в бурных водоворотах войны, композитор так никогда и не решился опубликовать ее. В 70-е годы копию нот получил Рышард Бакст и записал ее для Польского радио, а музыкальный критик Тадеуш Качиньский, готовя цикл передач о музыке Лютославского, прибегнул к этой записи. В 1976 г. после совместного прослушивания магнитофонной ленты он написал: «Данный цикл, задуманный в десяти частях, я хотел начать сочиненной в молодости фортепианной *Сонатой* [...], но Витольд возражает против этого: „Смилуйся! (это его типичное восклицание), произведение ведь неудачное, да и записано без моего согласия“. [...] В конце концов он все-таки соглашается, чтобы я использовал фрагменты *Сонаты*, но ему было трудно решиться и выбрать самую подходящую часть, поскольку пианист лучше всего играл первую, а композитор считает более зрелой вторую»[34].

В 1936 г. Лютославский сочинил очередное произведение для фортепиано, *Прелюдию и арию* (трудно сказать, действительно ли те одиночные названия, о которых с тех лет сохранились упоминания, исчерпывают весь объем его тогдашних достижений, который в количественном отношении выглядит весьма скромным). В тот период Лютославского считали композитором, который естественным для пианиста образом отдает предпочтение именно этому инструменту. Однако получение консерваторского диплома требовало представить произведение более внушительных размеров и к тому же предназначенное для оркестра, поэтому Лютославский начал работу над *Симфоническими вариациями* — жанром, который пользовался в то время большой популярностью. Вскоре, однако, он понял, что Малишевский и не понимает его музыку, и не одобряет ее.

---

[33] Журнал «Prosto z mostu» («Прямо в лицо») 1937, № 15–16.

[34] T. Kaczyński *Lutosławski. Życie i muzyka,* (Т. Качиньский *Лютославский. Жизнь и музыка*) Warszawa 1994, стр. 196.

«Он был художником, взгляды которого носили решительно консервативный характер. Невзирая на это, я хотел бы подчеркнуть его большую художественную впечатлительность: Малишевский никогда не притворялся, будто его что-либо интересует, если на самом деле он этим не интересовался; точно так же он никогда не давал советов в тех делах, где не чувствовал себя компетентным. В конечном счете это привело к ситуации, где я отдал себе отчет, что, если стану по-прежнему регулярно посещать его занятия в течение последнего года учебы и показывать ему, как продвигается работа над дипломным сочинением, то никогда не закончу этого произведеня, поскольку моя композиция никогда не получит одобрения от педагога. В результате я перестал ходить к нему на уроки, а когда меня призвали к порядку, был вынужден представить хотя бы половину партитуры. Это был драматический момент в моей жизни, поскольку профессор заявил мне, что попросту не понимает музыку, которую я пишу. Я же старался как-то оправдаться в его глазах и доказать, что написанное мною — вовсе никакая не импровизация и не какой-то текст, напрочь лишенный дисциплины. Иными словами, я провел скрупулёзный анализ собственного произведения. „Сейчас я вас понимаю, мы нашли общий язык, но то, что вы написали, не перестает быть для меня уродливым“, — резюмировал ситуацию Витольд Малишевский»[35].

В итоге было принято решение, что студент напишет какую угодно вещь — лишь бы та удовлетворяла требованиям, предъявляемым к дипломной работе, и могла получить одобрение со стороны преподавателя. Кстати говоря, аналогичным образом поступали и в другом консерваторском классе, которым руководил Казимеж Сикорский, — там студенты писали ту музыку, какая была им по душе, а для защиты диплома представляли общепринятую кантату; это произведение должно было засвидетельствовать, что они освоили академическую гармонию, контрапункт и инструментовку.

Малишевский предложил остановиться на реквиеме. Такой выбор темы для дипломной работы мог бы показаться экстравагантной идеей, может быть, еще

---

[35] В анкете *«Mój nauczyciel...»* (*«Мой учитель…»*), цит. соч. Однако окружающие совсем иначе воспринимали подобия и различия между ними. В выгодном свете представлял Малишевского даже Киселевский, в принципе всегда язвительный, однако, в данном случае дававший понять, что с Лютославским его больше связывало, нежели разделяло. «Человеком он был умным и благородным, но музыку признавал только до определенной стилистической границы, скажем, до границы, расширенной на умеренную целотонную тональную систему. Он еще мог переварить кое-что из Дебюсси и Равеля, зато по поводу тогдашнего Прокофьева (кроме *Классической симфонии*), Стравинского, Онеггера, Шимановского и прочей компании немилосердно кривился. „Это, милостивый государь, не музыка, это какофония, какие-то шорохи да шелесты“, — так он говаривал. Лютославский в ту пору скорее разделял симпатии своего маэстро и, кстати говоря, писал произведения, которые мне страшно импонировали, поскольку они были технически зрелыми, их переполняла через край мелодическая изобретательность и к тому же они потрясали своей совершенной формой. Процесс радикализации его гармонического языка растянулся на долгую череду лет. (Kisielewski *Z muzyką przez lata,* [С. Киселевский *С музыкой через годы*] Kraków 1957, стр. 260).

как-то понятной в предшествующем поколении[36], но уж куда меньше — в середине 30-х годов. Много лет спустя Лютославский разъяснял, однако, что такое предложение вполне отвечало тогдашнему состоянию его духа, хотя и не хотел выдавать причин подобной депрессии. Кризис мог иметь самые разнообразные источники: отсутствие взаимопонимания с педагогом, трудную семейную ситуацию и даже — либо прежде всего — разочарование в любви. Ведь в 1936 г. — после четырех лет знакомства — с ним рассталась Кристина Махницкая (Machnicka).

Первым появился фрагмент под названием *Requiem aeternam* для хора и оркестра, позднее утерянный, о котором автор по прошествии времени выражался с решительным неодобрением. Зато сохранилась трехминутная *Lacrimosa* для сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра. Это не более чем школьная партитура, «красиво» звучащая в традиционном смысле этого слова и сочиненная в соответствии со схемой A–B–A. Тональность ля минор «запачкана» модальностями, поскольку на VII ступени звукоряда появляется чистое трезвучие соль мажор, а вот доминанта часто бывает минорной. Когда в партиях валторн возникает большая терция в субдоминанте — аккорд ре мажор (в десятом и пятом тактах от конца), — это просто навязывает отчетливую ассоциацию с поздним творчеством Шимановского, а особенно с его *Stabat Mater* (через много лет Лютославский вспоминал, что исполнение в марте 1929 г. *Stabat Mater* во время траурного богослужения по Каролю Шимановскому, произвело на него огромное впечатление). Мелодическая линия в *Lacrimosa* не выделяется особой певучестью, а вписанные в нее недостаточно вокальные мелизмы производят впечатление словно бы искусственных. В среднем фрагменте (квази фа минор) поет хор, который трактуется преимущественно гомофонически, а на его фоне солистка, как правило, дублирует сопрановую партию в хоре; здесь совершенно отчетливо видны отсылки к романтизму и французские влияния, особенно к *Реквиему* Форе. В кульминационной точке еще раз слышны отголоски Шимановского, после чего возвращается первоначальная музыкальная мысль, на сей раз — в чисто инструментальной версии. Заключительное *Amen*, которое поется и играется всеми исполнителями, закрывает произведение эффектной в выразительном отношении фразой, замирающей в piano. Публика услышала *Lacrimosa* осенью 1938 г. в исполнении Хелены Варпеховской (Warpechowska) и Оркестра Варшавской филармонии под управлением Тадеуша Вильчака. Вскоре после войны Польское Музыкальное Издательство опубликовало это произведение в обработке для голоса с орга́ном, и эта версия ожила в начале 80-х годов, во времена военного положения[37], когда ее достаточно часто пела Стефания Войтович

---

[36] Мечислав Карлович в 1903–1909 г.г. сочинял симфонические поэмы, где в качестве программы выступали, в частности, переживания самоубийцы (*Smutna opowieść* [«*Печальная повесть*»]), а Кароль Шимановский — апокалиптические «*Гимны*» на слова Яна Каспровича.

[37] Военное положение 1981–1983 г.г было введено в ночь с 12 на 13 XII 1981 г. политическими властями Польши. Обосновывалось оно экономическим развалом в стране, угрозой государственного переворота и захвата власти движением «Солидарность». (С 1989 г. тогдашний

(она же исполняла *Lacrimosa* в сопровождении органа в кладбищенской часовне в Повонзках[38], когда композитора провожали в последний путь).

К дипломному экзамену Лютославский представил также *Фугу для оркестра*, о которой сам позднее говорил, что она была «недоношенным произведением», показанным только ввиду отсутствия возможности представить *Симфонические вариации*. 28 V 1937 г. во время ежегодного концерта наиболее талантливых выпускников *Фугу* исполнил в филармонии консерваторский оркестр под управлением Валериана Бердяева. В рецензиях, появившихся после этого концерта, наибольшего количества похвал удостоился Киселевский, студент Казимежа Сикорского и меньше всего внимания уделили *Фуге* Лютославского. Зато поучительными для молодого композитора могли быть расхождения во мнениях рецензентов.

Теодор Залевский писал в журнале «Muzyka Polska» («Польская музыка»), что произведение Лютославского «написано с несомненным вкусом и хорошим знанием оркестра. Несколько анемичная тема интересно развита, фактура носит умеренно современный характер, указывая на солидные знания и тонкий вкус молодого композитора». В свою очередь Петр Рытель на страницах газеты «Warszawski Dziennik Narodowy» («Варшавская национальная газета») отмечал: «В Лютославском я вижу музыканта с талантом, умеющего сконцентрировать в темах то, что чувствует и мыслит. Он как раз умеет мыслить звуками, — а это многое значит. Однако в этой очень хорошо написанной и развитой *Фуге* с ее красивыми и выразительными темами Лютославский не обнаруживает проявлений духа, который рвется к высшим идеалам». Мало того, что буквально те же самые аспекты, которые одному казались анемичными, а кого-то другого пленили очарованием и выразительностью, так нашлась и еще одна рецензентка — заранее знавшая программу концерта, где обещалось исполнение двойной *Фуги* и фрагмента из *Реквиема*, — которая «не заметила», что этот фрагмент в последнюю минуту сняли, и похвалила исполнение *Реквиема* Лютославского с сольной фортепианной партией[39]. Трудно удивляться, что после такого опыта Лютославский до конца дней своих не питал особого почтения к рецензентам, а голосов прессы — в том числе и полных энтузиазма — не собирал.

Получив диплом, Лютославский, равно как и многие из его ровесников, намеревался продолжить обучение в Париже, предпочтительно у Нади Буланже. Он решил обратиться в министерство с просьбой о предоставлении ему стипендии на пребывание во Франции, что требовало, однако, приложить к заяв-

---

глава Польши генерал В. Ярузельский, который ввел военное положение, подчеркивал угрозу интервенции войск Варшавского пакта и нажим со стороны руководства СССР.) Было арестовано или интернировано свыше 10 тыс. чел., сильно урезаны гражданские права, введен институт военных комиссаров на предприятиях и в организациях и т.д. 31 XII 1982 г. военное положение было приостановлено, а 22 VII 1983 г. отменено. (*А.Р.*)

[38] Повонзки — кладбище на территории Варшавы, существующее с 1790 г. (*примеч. перев.*).

[39] «Muzyka Polska» («Польская музыка») 1937 № 6; «Warszawski Dziennik Narodowy» («Варшавская национальная газета»), 30 V 1937; «Kurier Poranny» («Утренний курьер»), 1 VI 1937.

Kompozytor w roku 1937

лению и отзыв-характеристику от Малишевского. Зная взгляды своего педагога, Лютославский «не был уверен, покажется ли этот отзыв привлекательным для властей и подтолкнет ли он их в желательную сторону. По этой причине выпускник с большим беспокойством разрывал конверт, полученный от Малишевского сразу же после ухода из консерватории. И с немалым изумлением [...] прочитал там фразу, что со времен Шопена не было в этом учебном заведении столь талантливого ученика»[40].

Симфонические вариации

Год 1937 не принадлежал к числу самых счастливых в жизни Лютославского. На выпускном экзамене он представил произведения, которые уже в процессе сочинения удовлетворяли его лишь в незначительной степени, а вскоре

[40] Kaczyński *Lutosławski*... (Т. Качиньский *Лютославский*...), цит. соч., стр. 39.

после этого были им самим — как он говаривал — «дисквалифицированы». Его тогдашнее состояние духа хорошо отражает высказывание, опубликованное им в апрельском номере журнала «Muzyka Polska» («Польская музыка») по случаю кончины Шимановского: «Композитор растрачивает сегодня массу творческой энергии на утоление той непрестанно изменчивой жажды „новинок" или „свежести", которую он сам ощущает применительно к материи своего творчества. Он не может себе позволить того, чтобы в течение сколько-нибудь длительного времени сконцентрировать все свои усилия в одном направлении, и творит все новые и иные произведения, каждое из которых радикально порывает с предыдущим»[41].

Если посмотреть на существовавшие к этому моменту результаты деятельности 24-летнего автора, то из приведенного диагноза видно, что каждое очередное его произведение представляло собой проникновение на «новую территорию» с целью ее изучения и обследования. И, по всей видимости, именно такую роль должна была также сыграть *Курпёвская сюита* — цикл основанных на фольклоре оркестровых произведений, которые он начал писать в ожидании возможности продолжить дальнейшее образование в Париже. Однако было бы ошибкой предполагать, что, проживая в Дроздово, расположенном неподалеку от мест обитания курпов[42], Лютославский попросту поддался очарованию этого самого интересного фольклора центральной Польши и — вдохновленный его оригинальной тональной системой и ритмом — пожелал, «черпая из природы», освежить свой музыкальный язык. Нет, исходным материалом Лютославскому послужило вовсе не народное пение, услышанное непосредственно им самим, а сборник «Курпевская пуща», составленный и напечатанный ксендзом Владиславом Скерковским[43]. Ранее этим изданием уже заинтересовался Кароль Шимановский, благодаря чему и возникли его сольные и хоровые *Курпевские песни*[44]. Публикация Скерковского плюс музыкальное зрелище «Свадьба у курпов», с успехом показанное в разных местностях[45], и, наконец, циклы песен Шимановского стали причиной того, что этот фольклор возбуждал в 1930-е годы интерес у многих композиторов. А о том, что для Лютославского побудительным стимулом к поиску очередной «свежей материи» служил не столько фольклор, сколько именно Шимановский, свидетельствует иной фрагмент уже цитировавшейся статьи начинающего композитора: «Взгляд молодого польского творца наталки-

---

[41] W. Lutosławski *Tchnienie wielkości*, «Muzyka Polska» (*Дыхание величия*, журнал «Польская музыка») 1937, № 4.

[42] Курпы — этнографическая группа, примерно с XV в. ставшая заселять изолированный район Курпевской и Белой пущ на северо-востоке Польши и сохранившая по сей день много своеобразных культурных и языковых черт (*примеч. перев.*).

[43] W. Skierkowski *Puszcza kurpiowska w pieśni* (В. Скерковский *Курпёвская пуща в песне*), 4 тетради, Płock 1928–1934.

[44] К Шимановский написал *6 курпёвских песен* для хора а капелла (1929) и *Курпёвские песни* для голоса и фортепиано (1932) (*примеч. перев.*).

[45] Этому обряду посвящен документальный фильм «Свадьба у курпов», снятый в 1957 г. режиссером и сценаристом Ежи Габриельским (Gabryelski, 1906–1978). (*примеч. перев.*).

вается в поисках дыхания величия на мощное творчество Кароля Шимановского и в этом творчестве находит столь желанную опору»[46].

Курпевская сюита не была, однако, закончена, работу Лютославского над ней прервала армейская служба, а наброски произведения погибли во время войны вместе с первыми эскизами *Фортепианного концерта*, которые композитор записывал в 1937–1939 годах[47].

Служба в армии, приведя в принудительном порядке к радикальной перемене всего образа жизни Лютославского, позволила ему избавиться от депрессии (так, по крайней мере, он рассказывал Ирине Никольской), благодаря чему после возвращения в Дроздово он в течение относительно короткого времени (за полтора месяца) закончил отложенные перед дипломом *Симфонические вариации*. 15 XI 1938 г. партитура была готова.

Наряду с увертюрой, скерцо и токкатой, вариации принадлежали в тот период к разряду музыкальных форм, особенно охотно обихаживаемых молодыми композиторами. Они позволяли блеснуть не только уверенным владением вариационной техникой, но и прежде всего умением пользоваться колористическим богатством оркестра. В результате к этому моменту симфонические вариации успели написать Ян Маклакевич (1922), Антони Шаловский (1928), Юзеф Кофлер (1933), Роман Палестер (1934), Анджей Пануфник (1936), Артур Малявский (1937) и Болеслав Войтович (*20 вариаций в форме симфонии*, 1938). Ни одному из этих произведений не дано было, однако, прижиться в репертуаре и прочно занять в нем отдельное место, испытание временем выдержали только *Вариации* 25-летнего Лютославского, став первым свидетельством незаурядного таланта своего создателя.

Гармония этого произведения не слишком отдаляется от тональной системы, простая десятитактовая тема тяготеет к тональности ми мажор. Эта тема-мелодия не является, однако, первостепенным элементом и не выпячивается на передний план; можно даже сказать, что наиболее привлекательна музыка там, где тематической линии нет. В *Вариациях* наиболее важную роль играет колористика, оркестровая виртуозность и непрестанное, капризное движение, которые в совокупности создают впечатление исключительной подвижности звуковой материи. Партитура импонирует тщательной проработанностью мельчайших деталей, обнаруживая руку одновременно и прирожденного симфониста, и миниатюриста. Многие элементы этого сочинения уже предвещают индивидуальные качества и черты стиля Лютославского.

Ход и развитие этого произведения образуют четыре контрастирующих между собой звена, из которых складываются тема и двенадцать вариаций разной длительности. Первым из этих звеньев является медленная вариация, инструментовка которой вызывает ассоциации с техникой оркестровки у Шимановского. Сам Лютославский признавался во влиянии, которое оказал на него создатель

---

[46] Lutosławski *Tchnienie wielkości*... (*Дыхание величия*...), цит. соч.

[47] Nikolska *Conversations*... (И. Никольская *Беседы*...), цит. соч., стр. 104.

«*Харнасей*» в начальном аккорде первой вариации[48], однако оно прослушивается также во многих других элементах и эпизодах. Прежде всего, само звучание данного фрагмента весьма напоминает оркестровое начало *I скрипичного концерта* Шимановского; помимо этого — невзирая на отличие самой музыки — очередность вступлений солирующих инструментов (флейты, гобоя, скрипки) тождественна здесь началу *Stabat Mater*, а отголоски второй части указанного произведения Шимановского будут еще слышны и в одной из последующих вариаций.

Второе звено, состоящее из шести быстрых вариаций (Allegro), характеризуется моторным движением поначалу шестнадцатых нот, а затем — триолей восьмых, четвертных нот и восьмушек. Тема разбита на простые мотивы, обладающие выразительной интервальной структурой, которые становятся внешним рисунком-контуром для звуковых трансформаций музыки. Оригинальность данного звена выражается также в том, что иногда на более длительных отрезках тема вообще угасает, и лишь время от времени тут и там отзываются ее мотивы. Изысканная деликатность звучания и блистательная эффектность инструментовки невольно наводят на мысль о первой части возникшей позднее *I симфонии*, а еще в большей степени — о *Capriccio notturno* из *Концерта для оркестра*. Можно здесь усмотреть и определенные влияния ранних балетов Стравинского, особенно «*Петрушки*». У источников этого сходства стоял сам Римский-Корсаков, учеником которого был не только Стравинский, но и Малишевский. Сходство с музыкой Стравинского, на этот раз с «*Песней соловья*», еще отчетливее слышно в начале очередного звена (Andante) с участием флейты соло, исполняющей первые четыре такта темы под аккомпанемент челесты, фортепиано и струнных, играющих sul ponticello (такты 152–177). Следом слышны уже вспоминавшиеся отголоски *Stabat Mater* Шимановского (начиная с такта 178).

Довольно неожиданно звучит в этом окружении фугато, открывающее четвертое, последнее звено (Allegro non troppo). Здесь присутствуют эпизоды, свидетельствующие о пристрастии Лютославского к контрапункту деревянных духовых инструментов, которым предстоит сыграть знаменательную роль и во многих из его более поздних произведений. *Вариации* завершает эффектная кода, хотя — точно так же, как и финал — появляется она как бы чуть-чуть внезапно.

Для польских композиторов, вступающих в созидательную жизнь в 30-х годы, главной точкой соотнесения и творческим путеуказателем являлся Шимановский. Кроме того, направление для развития многих молодых творцов давала также сильная индивидуальность Нади Буланже. Лютославский же — хотя несколькими годами ранее и он поддался очарованию музыки Шимановского — в период работы над *Симфоническими вариациями* старался дистанцироваться от нее, а какие-либо контакты с Надей Буланже у него просто отсутствовали. Не находя понимания у Малишевского, Лютославский мог полагаться исключи-

[48] Рей, цит. соч., стр. 12.

тельно на самого себя, и это тоже наверняка способствовало тому, что *Вариации* — несмотря на бесспорные внешние влияния — оказались произведением независимым и по сей день сохраняют привлекательность — в противоположность многим композициям, сочиненным коллегами Лютославского, в которых слышатся либо кальки Шимановского, либо выцветшие схемы неоклассической манеры письма.

У самого композитора, пожалуй, тоже присутствовало осознание своего достижения, поскольку премьеру *Вариаций* он признал своим официальным композиторским дебютом. И, кстати говоря, оказался он весьма удачным. Первым исполнением этого произведения, 9 II 1939 г., Гжегож Фительберг продирижировал перед микрофонами Польского радио. Концертная премьера состоялась уже вскоре, 17 VI в Кракове, в рамках ежегодного «Вавельского[49] фестиваля», и тоже с участием оркестра Польского радио под управлением Фительберга. К *Симфоническим вариациям* Лютославского Фительберг вернулся вскоре после войны, включив их в программу парижского концерта, которым дирижировал в декабре 1946 года.

---

[49] Вавель (Wawel) — название холма в Кракове, где на протяжении многих столетий находилась резиденция польских королей. (*примеч. перев.*).

Глава II
Путь к I симфонии

Начало войны

Обязательный год военной службы Лютославский провел в школе подхорунжих, размещавшейся в Зегже под Варшавой. Его откомандировали в артиллерию, но, напуганный перспективой утратить слух, он благодаря протекции кого-то из друзей семьи сумел добиться перевода на службу в качестве радиотелеграфиста — почти идеальной для него военной специальности, поскольку хорошая память на изменчивые ритмы и пианистическая ловкость пальцев позволяли ему быстро и безошибочно передавать сигналы азбукой Морзе с ее бесконечными цепочками точек и тире. Летом 1939 г. в звании сержанта-подхорунжего Лютославский проходил очередные стандартные учения. И именно тогда, под конец августа в рамках объявленной мобилизации его назначили командиром радиостанции при штабе Армии «Краков», которой командовал генерал Антони Шиллинг. Задачей этой армии была оборона промышленного региона Верхней Силезии и города Кракова.

1 сентября по позициям Армии «Краков» нанесла удар X германская армия, имевшая под ружьем втрое больше дивизий и подавляющее, просто сокрушительное превосходство в количестве танков и самолетов. На следующий день польская армия отступила на линию обороны рек Ниды и Дунайца, и с этого момента противник постоянно окружал ее. Лютославский, ответственный за поддержание связи между штабом своей армии и другими польскими войсками, дни и ночи напролет только и делал, что принимал и передавал сообщения. «Телефоны немедленно подверглись бомбардировке, — вспоминал он, — а ведь они были единственным средством связи, которым располагал наш генерал для общения и с верховным командованием и с соседними армиями. Солдаты моего взвода были сплошь резервистами, отдельные из них окончили службу уже достаточно давно и не обладали необходимыми навыками радиотелеграфиста, тогда как я отлично владел ими, только что закончив школу подхорунжих, а вдобавок еще и являясь со своими руками пианиста настоящим рекордсменом по передаче сигналов азбукой Морзе. Это вынуждало меня дублировать своих солдат и делать всю работу за них. Я попросту боялся, что на этих военнослу-

жащих нельзя стопроцентно положиться. Из-за этого на протяжении следующих недель я спал по одному часу в сутки»[1].

Вечером 19 сентября генерал Шиллинг объявил, что в случае неудачи при последней попытке прорваться из окружения офицеры могут считать себя свободными от всяких обязанностей и поступать, как им заблагорассудится. Поскольку в ходе атак связь не работала, Лютославский проспал бой под Томашовом и проснулся только при звуках грохота от близких разрывов германской артиллерии — громе и свисте, сильно отличавшемся от хорошо ему знакомой польской канонады. А 20 сентября, когда бои подошли к концу, он вместе с остатками штаба попал в плен к немцам. Офицеров немедленно погрузили в поезда и транспортировали на территорию Германии в так называемые офлаги[2], а младших командиров и солдат собрали в группы и отправили пешком в пока не известном им направлении. «Когда после восьми дней пешего марша я увидел, что число солдат из моего взвода убывает, то спросил тех, кто еще оставались — а это были двое капралов и двое рядовых, — намерены ли и они тоже сбежать. Узнав, что так оно и есть, я задал вопрос, а не согласятся ли они, чтобы и я тоже пошел вместе с ними. Естественно, они любезно согласились, и так вот закончилась моя война», — рассказывал Лютославский Зофье Овиньской. Воспользовавшись невнимательностью охраны, они сбежали во время похода в лес, куда их послали за дровами для костра, — ведь уже холодало. А потом в очень трудных условиях, прячась по лесам, он прошел пешком около 400 км, чтобы под конец октября добраться до Варшавы.

В Варшаву возвратился и Ежи, который участвовал в сентябрьской кампании в качестве подпоручика противовоздушной обороны. А вот судьба Хенрыка, который, как и Витольд, сражался в Армии «Краков», долго оставалась неизвестной. В отличие от младшего брата Хенрык попал в советский плен. Много лет спустя семья узнала, что он очутился в лагере в Козельске, откуда его вывезли на Колыму и отправили в золотодобывающую шахту, где организм не выдержал убийственного труда и голода. После четырех с небольшим месяцев рабского труда Хенрык 7 X 1940 г. умер от тифа.[3]

Марию Лютославскую начало войны застало в Дроздово. В конце сентября имение оказалось в зоне советской оккупации. Благодаря помощи друзей она сумела выбраться оттуда и вернуться в Варшаву, где присоединилась к своей матери и Витольду.

Нападение Германии на Польшу 1 IX 1939 и 17 IX со стороны Советского Союза прервало обычную жизнь. Варшава стала частью Генеральной Губернии Третьего рейха, в которую вошли территории центральной и южной части Польши.

---

[1] В беседе с З. Овиньской, стр. 29.

[2] Офлаг (сокращение от нем. «Offizierslager») — во время Второй мировой войны лагерь для военнопленных офицеров на территории Германии (*примеч. перев.*).

[3] Большинство из тех примерно 4,5 тыс. польских офицеров, кто сидел в лагере в Козельске близ Калуги и кого не вывезли на Колыму и в другие подобные места, потом было переправлено в Катынь под Смоленском, где в апреле-мае 1940 г. их ликвидировало НКВД (*примеч. перев.*).

Оккупация

Планы гитлеровских оккупантов имели целью как можно быстрее свести на нет и истребить польскую культуру. В марте 1940 г. генерал-губернатор Ганс Франк[4] издал распоряжение, регулирующее и вместе с тем обесценивающее и умаляющее профессиональный статус деятелей польского искусства. «Безработных польских актеров, певцов и художников надлежит занять в разрешенных мероприятиях, дабы удержать круги интеллектуалов от участия в политическом подполье. [...] Что касается польских деятелей искусства, то нет никаких возражений против снижения уровня даваемых ими представлений или их эротизации. Запрещаются всякие выступления, которые описывают жизнь польского народа». Музыкантам, которые стояли перед лицом перспективы полной потери возможности заниматься своей профессией, «разрешенные» мероприятия давали какой-то шанс хотя бы частичной нормализации жизненной ситуации, а документ под названием «Erlaubniskarte»[5], который они получали как доказательство официальной занятости, в некоторой степени защищал их от вывоза на работы в германскую глубинку. В условиях отсутствия оперы, филармонии, консерватории и радио, перед лицом репертуарных ограничений, которые навязывались со стороны без того немногочисленных официальных мероприятий, спонтанно и чаще всего нелегально стали развиваться совсем другие формы музицирования. В частных квартирах подпольно организовывались концерты с произведениями тех композиторов, которых оккупанты запретили. Достойные и ценные программы исполнялись во время полуофициальных концертов в кафе и маленьких театриках. Спорадически, да и то лишь где-нибудь ближе к концу войны происходили официальные концерты — единственные, дающие возможность представить симфоническую музыку, — которые оккупанты разрешали, но только с такими программами, которые внимательная цензура подвергала самому и тщательному контролю.

Лютославский зарабатывал на жизнь как пианист, играя в варшавских кафе. Поначалу аккомпанировал самому популярному довоенному ансамблю, а именно, мужскому квартету под названием «Хор Дана», художественного руководителя которого, а заодно и концертмейстера Владислава Дан-Даниловского (Dan-Daniłowski) война застала за границей. Никогда, однако, не питая особого почтения к облегченной разновидности своей музы, Лютославский вскоре воспользовался подвернувшимся случаем полностью поменять партнеров и репертуар — и вместе с Анджеем Пануфником организовал фортепианный дуэт. Начав с 1940 года, они дали за четыре года около 1300 концертов, выступая главным образом в различных кафе. Первым из них была «Ария» по улице Мазовецкой

---

[4] Г. Франка в числе главных военных преступников судил Международный военный трибунал в Нюрнберге и приговорил к смертной казни; этот главный палач Польши повешен в 1946 г. (*примеч. перев.*).

[5] Erlaubniskarte — письменное разрешение (*примеч. перев.*).

5. Именно там появилось на свет единственное сохранившееся до сегодняшнего дня произведение Лютославского, спровоцированное нетипичными, то есть оккупационными условиями концертной жизни — *Вариации на тему Паганини*.

Официантом в «Арии» работал арфист из Варшавской филармонии. Транскрипции разнообразных произведений, исполнявшиеся дуэтом Лютославский-Пануфник, настолько нравились ему, что он не уставал повторяться, каждый день настойчиво говоря им о необходимости в обязательном порядке сделать парафразу *24-го каприса* ля минор Паганини. Лютославский наконец-то поддался на уговоры, и в 1941 г. такая обработка появилась. Каприс этот вдохновлял многих композиторов, которые писали на него циклы собственных вариаций: Брамса, Рахманинова, Бузони, Блахера. Транскрипцию трех каприсов для скрипки и фортепиано, а среди них и 24-го каприса ля минор, сделал в 1918 г. Кароль Шимановский. Вписываясь в эту традицию, Лютославский создал произведение простое, беспретенциозное и типично виртуозное, которое своим замечательным инстинктивным чутьем пианистических возможностей заставляет вспомнить блестящее мастерство Листа и Бузони. Вопреки названию, это не столько *Вариации на тему Паганини*, сколько гармонически обогащенная транскрипция всего каприса, иными словами, его темы, одиннадцати вариаций и бравурного финала. Сохраняя изначальную тональность ля минор, Лютославский подкрасил диатонику Паганини хроматикой, добившись слегка диссонирующих созвучий, иногда исключительно оригинальных. Неожиданные гармонические искривления придают звучаниям настоящую пикантность (см. пример 2).

Гармонию обогащает также наложение друг на друга разных трезвучий из двух тональностей, как это имеет место в третьей вариации, а сопоставление четырехзвучий в высоком регистре обоих роялей дает небанальный колористический эффект, как это можно слышать в одиннадцатой вариации. Оригинальная звуковая колористика этой вариации, равно как и бурные динамические контрасты в седьмой — это зачатки будущих индивидуальных черт музыки Лютославского. Наряду с ними прослушивается определенное родство с музыкой Прокофьева, своего рода преемственность, особенно отчетливая в четвертой и одиннадцатой вариациях, которые живо напоминают отдельные из ранних фортепианных произведений этого российского композитора. Довольно пустоватым и схематичным представляется зато финал, почти сплошь заполненный самыми заурядными виртуозными приемами (глиссандо, пассажами, хроматическими гаммами и всевозможными аккордами), которые, тем не менее по своему характеру все же отвечают концовке *Каприса* Паганини.

Вариации быстро сделались коронным и непременным номером дуэта Лютославский-Пануфник. Спасшись по счастью от пожара войны, они были впервые исполнены за рубежом в 1948 г. по парижскому радио парой тамошних пианисток — Женевьевой Жуа(-Дютийё) (Joy(-Dutilleux)) и Жаклин Робен-Бонно (Robin-Bonneau). Успех произведения привел к тому, что в 1949 г. Лютославский планировал сделать какую-то неопределенную и не до конца сформулированную инструментовку *Вариаций*, но лишь в 1978 г. по просьбе пианистки польского

Allegro capriccioso (♩ = ca 144)
I
pfte
II
p
sub. sf
molto
f
molto sf
poco sf
1.
2.

происхождения Фелисии Блюменталь он обработал *Вариации* для фортепиано с оркестром, развив и расширив их таким образом, чтобы солист мог последовательно исполнить партии обоих фортепиано из первоначальной версии. Этот вариант Фелисия Блюменталь вместе с оркестром филармонии Флориды под управлением Брайана Престмана (Priestman) впервые представила широкой публике 18 XI 1979 г. В 1990 г. у Лютославского попросили согласия на публикацию *Вариаций* в переложении для оркестра медных духовых инструментов, против чего композитор не возражал. Наконец, еще через четыре года польский композитор и перкуссионистка Марта Пташиньская с одобрения Лютославского подготовила еще одну версию *Вариаций* — для двух фортепиано и ударных.

В кафе «Ария» Лютославский познакомился со своей будущей женой. Молодую, очень привлекательную женщину привел как-то ее брат, пока неоперившийся писатель Станислав Дыгат, принадлежавший к числу завсегдатаев «Арии». Его хорошо знал Пануфник, с которым они ходили в одну гимназию, а во время войны Анджей некоторое время снимал у Дыгатов угол.

Данута, в девичестве Дыгат, а тогда уже бывшая замужем за Яном Богуславским, провела детство и молодость в условиях, сильно отличающихся от тех, в которых вырастал Витольд. Антони Дыгат принадлежал к наиболее популярным архитекторам и пользовался большим успехом; по его проектам в Варшаве были построены, в частности, фабрика ценных бумаг и здание министерства по военным делам, а в Рашине и Львове — радиостанции (рашинская была в тот период самой большой в мире). Жили они в достатке, вращаясь в среде, которая была занята не столько политикой, сколько искусством. Супружеский кризис стал причиной того, что в 1936 г. старшие Дыгаты развелись. Их сын не проявлял желания устроиться в жизни. Дочь начала заниматься на факультете архитектуры Варшавского политехнического института, но вскоре вышла замуж за однокурсника и отказалась от дальнейшей учебы, чтобы вести дом и заняться воспитанием сына Марцина. В 1939 г. она стала жертвой тяжелой автомобильной аварии, и ее здоровье восстанавливалось очень медленно. Много лет спустя чета Лютославских весело и вместе с тем с нескрываемой сентиментальностью вспоминала, как в начальном периоде их знакомства Дануте приходилось часами трудиться на самой обычной прялке, чтобы дать рукам необходимую зарядку. Да и вообще молодая женщина находилась тогда в исключительно трудной ситуации еще и по другой причине — Богуславский сидел в это время в немецком офлаге, и будущее их брака было неизвестным. Знакомство с приятелем брата, завязавшееся у Дануты в модном кафе, предопределило всю ее дальнейшую жизнь.

Дуэт Лютославский-Пануфник через какое-то время перебрался в кафе «SiM» (аббревиатера от «Sztuka i Moda», т.е. «Искусство и мода») по ул. Крулевской 11, где они выступали дольше всего. Роль хозяина исполнял в SiM'е актер Мариуш Машиньский, а барменом был брат Пануфника, Мирослав, по профессии инженер. «Атмосфера SiM'а была единственной в своем роде, — вспоминал тогдашний художественный руководитель кафе Альфред Ежи Доманьский (Domański). — Случайные посетители были по существу исключением. Около

20% составляли ежедневные завсегдатаи, которые являлись сюда как в клуб, а отчасти как в гости к знакомым. [...]. Остальная публика приходила прежде всего ради концертов. Благодаря соответствующему подбору программ и артистов нам удалось исключить или свести к минимуму нежелательных посетителей»[6]. В кафе выступали выдающиеся актеры, приговоренные оккупантом к такой же судьбе, как и музыканты. Ежедневно здесь проходили дневные и вечерние концерты, нередко — с участием элиты польских исполнителей. Чтобы позвякиванием посуды и столовых приборов не нарушать художественной атмосферы — ведь в таких ситуациях заведение становилось в первую очередь храмом искусства, а не чревоугодия, — сладости и кофе гостям подавали в паузах между произведениями.

Лютославский часто аккомпанировал выдающимся певцам и певицам. «В четверг мы были в SiM'е на песенках Машиньского под аккомпанемент Витека. Действительно, он делает всё это фантастически, какие-нибудь «*Filis*» (испан. «*Утончённость*») или «*Trois jeunes tambours*» (франц. «*Три юных барабанщика*») оказываются в его интерпретации совершенно необыкновенными песнями…» — писал 14 III 1942 г. Францишек, двоюродный брат Витольда, своей матери Марианне Лютославской[7]. Именно в таких обстоятельствах Эва Бандровска-Турска исполнила в 1941 г. две песни Лютославского: «*Wodnica*» («*Водяная*»[8]) и «*Kołysanka lipowa*» («*Липовая колыбельная*»), — которые он сочинил еще в 1934–1935 годах на слова Казимеры Иллакович.

Дуэт Пануфник-Лютославский «так врос в атмосферу кафе, что стал едва ли ни символом SiM'а. Оба композитора демонстрировали в тех концертах столько интересных обработок, виртуозной техники и идеальной сыгранности, что их неизменно принимали с энтузиазмом», — вспоминал Доманьский. Первую партию играл Лютославский, который был профессиональным пианистом, а не намного более легкую партию второго фортепиано — Пануфник, по образованию дирижер. Ежедневные выступления перед не очень широким кругом в общем-то постоянных посетителей требовали от них расширения репертуара, так что дуэту по необходимости пришлось приготовить для себя свыше двухсот самых разных обработок. Они аранжировали произведения Баха, Моцарта, Шуберта, Брамса, Дебюсси и даже Стравинского, не исключая пьес, рассчитанных на большой оркестр. Невзирая на определенный риск, в программах их концертов появлялись также обработки запрещенной музыки Шимановского («*Харнаси*»), однако же Шопен — как вспоминал Пануфник — не годился на транскрипции для двух роялей. Коронной «штучкой» дуэта было переложение транскрипция «*Болеро*» Равеля.

---

[6] A. J. Domański *Sztuka i Moda* (А. Е. Доманьский *Искусство и мода*), «Ruch Muzyczny» 1960, № 8.

[7] Письма нам любезно предоставила г-жа Кристина Витковская (Witkowska), двоюродная сестра композитора.

[8] Водяная — как женский вариант фольклорного персонажа водяного. Оба стихотворения взяты из сборника «Плачущая птица» (1927) (*примеч. перев.*).

Многие обработки заключались в сохранении мелодии оригинала, которая зато получала сильно трансформированный аккомпанемент; после войны оба композитора применяли этот метод в произведениях, использующих фольклор. Временами аранжировка изменяла характер первоначального образа, а, например, в тех случаях, когда парафразу вальса Штрауса они делали в стиле Равеля. «Независимо от верных воспроизведений структуры, как это бывало, например, с токкатами Баха или вальсами Брамса, делали мы и очень свободные парафразы, как, скажем, из фрагментов „*Кармен*“ Бизе, а иногда даже немного юмористические или по существу карикатурные — по „*Чардашу*“ Монти, — вспоминал Лютославский. — это были весьма свободные обработки, но даже они были записаны на бумагу и подготовлены к возможному опубликованию после войны»[9]. Пануфник же сообщал на сей счет следующее: «Поскольку мы оба были чуть ли ни маниакальными перфекционистами, это занятие отнимало у нас массу времени, но и доставляло большое удовлетворение. Временами шутки ради мы играли джаз [...] и даже, что было опасно, музыку запрещенных еврейских композиторов — таких, как Гершвин. Иногда, чтобы избежать скуки — ведь играть приходилось ежедневно, — мы подвергали себя совершенно иному риску, импровизируя собственные джазовые произведения. Для этого перед началом рисовали схему, определяющую темпы и гармоническое развитие на протяжении конкретного числа тактов. Пользуясь таким клочком бумаги, мы придумывали мелодии, контрапункты и ритмические формулы, рискуя, что кого-нибудь из нас понесет необузданное воображение, однако же мы никогда не раскрывали перед аудиторией нашу тайну — что мы импровизируем вместо того, чтобы исполнять сочиненные и старательно разученные произведения»[10].

Лютославский и Пануфник были далеко не единственным фортепианным дуэтом в Варшаве. В тот период такой состав был сравнительно популярным, поскольку куда легче удавалось отыскать два рояля, нежели организовать подпольный симфонический оркестр. Да и кафе SiM было не единственным местом, где можно было послушать дуэт Лютославский-Пануфник. Иногда они выступали за пределами Варшавы. Сохранилась программка их концерта от 22 III 1942 г., который они давали в зале кинотеатра «Аполлон» в Люблине. В апреле того же года планировалось их выступление в Кракове.

Цензуре представляли для просмотра и утверждения фиктивные программы, обходя тем самым запрет на исполнение музыки Шопена, Монюшко, Шимановского, композиторов еврейского происхождения и любых произведений, которые могли быть сочтены патриотическими. Благодаря этому во время одного из вечеров, на сей раз в Варшавской консерватории, дуэт Лютославский-Пануфник исполнил транскрипцию фрагментов из балета Шимановского «*Харнаси*». Однако пятую годовщину смерти Шимановского, приходившуюся на 1942 год, отмечали прежде всего подпольно. Именно тогда оба композитора сделали адап-

---

[9] З. Овиньская, цит. соч. стр. 30.

[10] *Andrzej Panufnik o sobie* (*Анджей Пануфник о себе*), цит. соч., стр. 121.

тацию аккомпанементов к его скрипичным концертам, исполнявшихся потом с Иреной Дубиской либо с Эугенией Уминьской.

Музицировали и в доме Ивашкевичей — имении Стависко под Варшавой. «Вчера [29 VII 1942 г.] у нас играла Уминьская со своим квартетом, — вспоминал хозяин дома. — Был чудесный летний день, но уж слишком жаркий. Музыканты приехали сразу после обеда и быстро принялись играть. [...] Кроме того, Уминьская под аккомпанемент Витека Лютославского сыграла пару вещей Кароля для скрипки. [...] Все были довольны. Гости утверждают, что у нас в салоне великолепная акустика, и, кроме всего, им было известно, что, хотя играют они всего для нескольких человек, но зато очень любящих музыку. [...] После позднего полдника и после хорошего вина, которое я как раз откуда-то получил, мы проводили наших гостей на станцию. Забавно выглядела вся их команда с нами вместе, растянувшаяся вдоль тропинки, которая вела к узкоколейке. Все мы выглядели, словно какая-нибудь труппа бродячих музыкантов, заплутавшая в лесу. Поднималась луна. Это, пожалуй, самый счастливый день за время оккупации»[11].

В Варшаве ожила традиция артистических салонов, и Лютославский часто выступал в них. Доход от таких мероприятий обычно предназначался для скрывающихся членов движения сопротивления либо для еврейских артистов; около 1943 г. Лютославский вместе с Уминьской дали концерт в пользу Владислава Шпильмана, лишенного каких-либо средств к существованию. Зрители сходились поодиночке или, как максимум, парами, дабы не возбуждать подозрений, что в доме проходит нелегальная встреча. Это длилось два, а то и три часа, после чего шло само мероприятие и затем все так же долго покидали квартиру. Время до и после концерта использовалось, чтобы поделиться информацией или просто поговорить.

Атмосфера угрозы сопутствовала не только тайным выступлениям в квартирах. Даже концерты в кафе были небезопасны. Однажды жертвой облавы гитлеровцев стал SiM. Эсэсовцы вывезли всех посетителей, а музыканты спаслись только благодаря счастливому стечению обстоятельств. В своей автобиографии Пануфник вспоминает, как, желая непременно забрать свое пальто, он сумел склонить одного из эсэсовцев, чтобы тот позволил ему зайти на кухню, и только в тот момент окончательно разнервничавшийся администратор кафе вспомнил, что пианисты тоже относятся к персоналу и тем самым подлежат определенной защите[12]. «Витольд рассказывал (сильно переживая даже через много лет), что, если бы не быстрая реакция Пануфника и его беглое владение немецким (он учился в Вене), то его самого вывезли бы на работы в Германию и неизвестно,

---

[11] J. Iwaszkiewicz *Notatki 1939–1945* (Я. Ивашкевич *Заметки 1939–1945*), Wrocław 1991, стр. 74–75.

[12] Облава в кафе SiM была местью за покушение на немецкое Café-Club (кафе-клуб), проведенное днем раньше. До этого в результате «мешка», организованного против членов Армии Крайовой в другом варшавском кафе, уже был арестован Богдан Лютославский, единственный сын Яна. Его отправили в Освенцим, и он погиб там в 1942 г.

удалось бы ему выжить или нет. Пануфник в последнюю минуту перед погрузкой в крытые грузовики объяснил эсэсовцу, что они оба — музыканты, а вовсе не клиенты кафе»[13].

Оба музыканта концертировали и сольно тоже, а по временам, правда, вместе, но в совсем иных ролях. В 1942-1944 годах в Варшаве проходили официальные симфонические концерты с участием насчитывавшего восемьдесят человек оркестра Главного попечительского совета (ГПС) — благотворительной организации, действовавшей с согласия оккупантов. Иногда им дирижировал Пануфник, а к числу приглашавшихся солистов принадлежал и Лютославский. «В январе у них будет с Анджеем концерт в ГПС, — писала Мария Лютославская 25 XII 1942 г. жене брата. — Как-то раз такой концерт уже был и пользовался большим успехом».

Музыкальную жизнь координировал тайный союз музыкантов, включающий шесть специализированных комиссий: концертную (по делам официальных концертов, организуемых через уже упоминавшийся Главный попечительский совет, а также концертов тайных, домашних), обучения, восстановления филармонии, восстановления оперы, музыкальных издательств и репертуара для партизанских ансамблей. С последней сотрудничали многие композиторы, поскольку командование Армии Крайовой[14] поощряло творцов к созданию боевых песен. А потом, переписанные от руки или размноженные в подпольных типографиях, они распространялись в закамуфлированном виде, например, с портретом Монюшко на обложке. Лютославский тоже подключился к этой акции и в 1943–1944 годах сочинил пять песен для голоса и фортепиано, опубликованных в виде цикла под названием «*Pieśni walki podziemnej*» («*Песни подпольной борьбы*»): «*Железный марш*», «*К оружию!*», «*Перед нами открыты просторы*», «*Одно слово, один знак*» и «*Веселый взвод*». Песни эти, издание которых не раз возобновлялось после войны, никогда не завоевали, однако, широкой популярности. Больше повезло в этом деле Пануфнику — его песня «*Варшавские дети*» стала почти что шлягером времен оккупации.

Ближе к концу июля 1944 г., осознавая подготовку к началу восстания, Лютославский вместе с матерью покинул их квартиру и отправился в село Коморово, расположенное в 18 км на юго-запад от Варшавы, где жила сестра матери с семьей. В прошлые годы они часто сюда приезжали, не раз останавливаясь подольше; жили здесь два года перед началом войны. Длинную дорогу им пришлось пройти пешком и всего лишь с одним чемоданом, заполненным личными вещами первой необходимости. Вынужденный ограничить свой багаж, Лютославский оставил в варшавской квартире толстую связку бумаг — около двухсот

---

[13] Замечание Т. А. Зелиньского (Zieliński) в издательской рецензии на машинописную рукопись данной книги.

[14] Армия Крайова (АК) — конспиративная военная организация, действовавшая во время Второй мировой войны на территории Польши в границах 1939 г. и подчинявшаяся правительству Польши, располагавшемуся в Лондоне (*примеч. перев.*).

обработок, которые они вместе с Пануфником сделали за прошедшие годы, а с собой захватил только *Вариации на тему Паганини*, поскольку рассчитывал на возможность скоро вернуться домой. Однако вспыхнуло восстание[15].

Композиторские опыты

На протяжении четырех оккупационных лет Лютославский с трудом находил время для занятий композицией. Его поглощала и работа в разных кафе, и срочные концерты, и необходимость писать прикладные произведения, которые — даже такие удачные, как *Вариации на тему Паганини*, — находились, однако, на обочине его истинных композиторских интересов. «Настоящим» творчеством должны были стать *Фортепианные этюды*, которые занимали его внимание на рубеже 1940/41 годов.

Первоначально он намеревался создать достаточно крупный цикл, наверняка обращаясь к традициям Шопена, а быть может, даже Дебюсси. Справедливость этой прямо-таки навязывающейся ассоциации подтверждается началом первого этюда, где октава c1–C в левой руке образует собой основу для восходящего виртуозного пассажа, порученного правой руке. Все это выглядит как весьма выразительный и исключительно прозрачный поклон в сторону *Этюда до мажор*, открывающего опус 10 Шопена.

Однако на этом всякие связи с музыкой Шопена заканчиваются. Укоренено в традиции разве что еще и построение этюдов, их общая структура, поскольку оба они опираются на трехчастную модель. Быть может, более интересной задумывалась форма всего цикла в целом, однако на эту тему ничего не известно — точно так же, как неведомы причины, по которым данный проект оказался заброшенным после сочинения всего двух произведений. Зато язык *Этюдов* носит решительно современный, неоклассический характер. Более того, как в способе организации метроритмики, так и в гармонии можно заметить предзнаменования будущего стиля композитора.

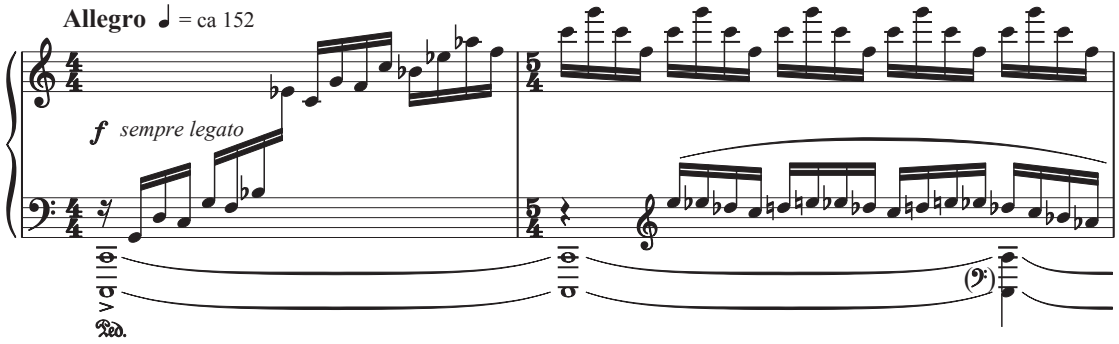
Этюды отчетливо выявляют склонность Лютославского к структурированному, местами весьма педантичному упорядочиванию звукового материала, что станет одним из главных отличительных признаков его зрелой композиторской техники. Композитор с железной последовательностью старается оперировать материалом, ограниченным четко отобранными интервалами. Первый *Этюд* на-

---

[15] Варшавское восстание организовала АК по указанию эмигрантского правительства из Лондона. Оно началось 1 VIII 1944 г. в тот момент, когда советские войска подходили к правому берегу Вислы напротив Варшавы. Восстание, длившееся 63 дня, было разгромлено немцами. В Варшаве погибло свыше 200 тыс. человек (еще примерно столько же ее жителей немцы вывезли в концлагеря), а город был почти полностью разрушен (*примеч. перев.*).

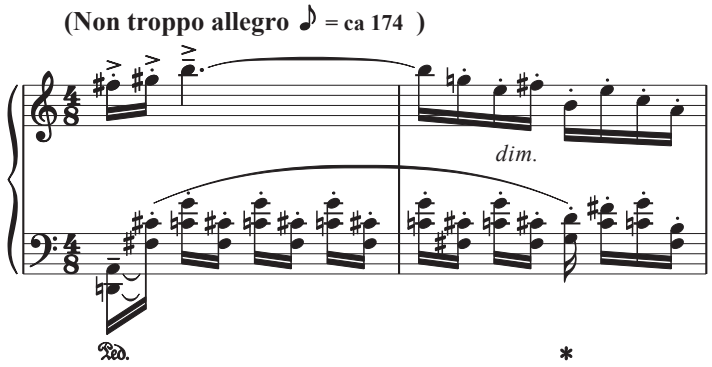
чинается характерной фигурой, построенной только из квинт и кварт; исполняет ее правая рука, а развивается она независимо от метра (см. такт 1, пример 3).

3 *Фортепианный этюд* No 1, т. 1–2



Гармония, хотя она и зависит прежде всего от структурной трактовки мотивов, также содержит определенные созвучия, характерные для более поздних произведений Лютославского. Например, во втором *Этюде* квинта в самом нижнем регистре (см. пример 4) наводит на мысль о 12-тоновых аккордах, в которых интервал квинты часто будет появляться в самом низу. Такими созвучиями изобилуют более поздние партитуры Лютославского.

4 *Фортепианный этюд* No 2, т. 23–24



Сам композитор не играл своих *Этюдов* публично. Первое исполнение, причем только первого из них, состоялось лишь 26 I 1948 г. в Кракове с участием Марии Билиньской-Ригер на концерте, организованном Польским музыкальным издательством. Эффектные, виртуозные и очень благодарные в пианистическом отношении, они наверняка получили бы значительную популярность, если могли бы заполнить сколько-нибудь существенную часть сольного концерта. А две миниатюры, длящиеся в общей сложности немногим более четырех минут, да вдобавок еще и не слишком контрастирующие между собой, можно услышать лишь спорадически.

Этюды не только принесли Лютославскому новый композиторский опыт, но и стали также своего рода подготовительными штудиями к симфонии, над которой он работал уже с 1941 г. В корреспонденции его матери, адресованной Мариане Лютославской (4 IV 1943 г.), сохранилось упоминание на эту тему:

«Ты спрашиваешь о Витеке — он держится неплохо. С 5 до 7 веч. играет в SiM'e, а почти все остальное время просиживает над своими композициями. Это два крупных симфонических произведения». Неизвестно, очутилось ли в письме данное упоминание о двух произведениях по ошибке либо, возможно, у Лютославского действительно имелись в тот период какие-нибудь, сегодня уже не известные планы на сей счет, но его более поздние высказывания доказывают, что фактически все свое свободное время он уделял эскизной проработке *Симфонии*. Явным следом этих приготовлений были также различные упражнения в контрапункте, после которых сохранился результат в виде нескольких десятков мелких произведений для разного количества голосов — от двух до пяти, — относящихся к 1943–1944 годам[16]. Самые последние из них появились осенью 1944 г. в Коморово, где Лютославский набрасывал их на клочках бумаги, а мать переписывала оттуда ноты в тетрадочку (тут же рядом и в то самое время Станислав Дыгат писал роман «*Прощания*», поскольку семья Дыгатов тоже нашла себе убежище в Коморово).

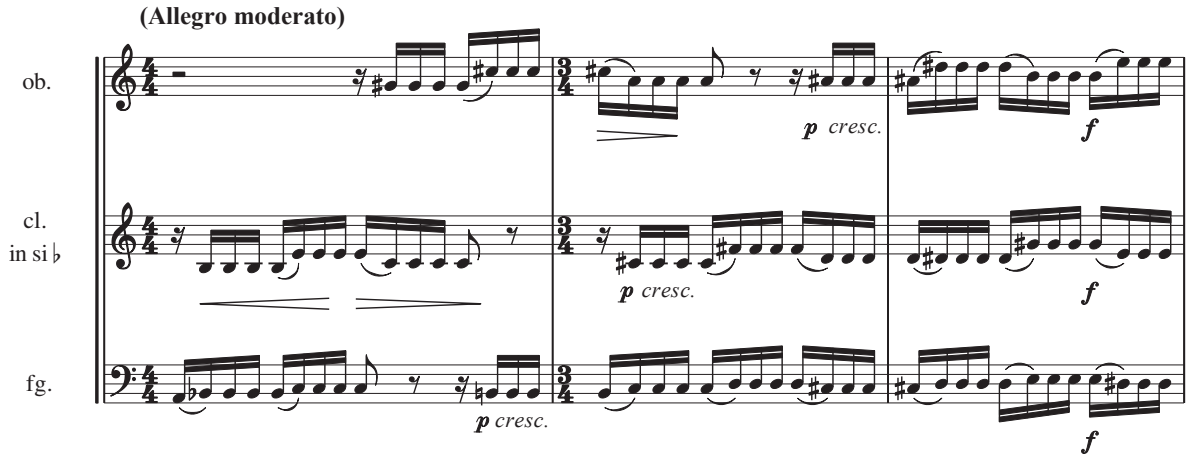
«Там, в особняке, куда постоянно прибывало много бездомных варшавян, я жил на чердаке и писал разные вещи, среди которых были всякие полифонические упражнения для нескольких кларнетов, а также для гобоя и фагота, — рассказывал композитор Зофье Овиньской. — Первым результатом этих упражнений явилось *Трио*, которое я тоже написал на том чердаке, — для гобоя, кларнета и фагота». Двенадцатиминутное неоклассическое произведение, построенное в трех контрастных по темпу и фактуре частях (Allegro moderato, Poco adagio, Allegro giocoso [Rondo]), звучит гладко и даже остроумно, а развивается — хоть и плавно, но энергично — в настроении, лишенном каких-либо конфликтов и драматизма. Связь этого *Трио* с традицией французской музыки для деревянных духовых инструментов — невзирая на отсутствие прямых отсылок — очевидна, время от времени слышатся также отголоски молодого Прокофьева. Нельзя, однако же, не заметить определенных элементов, свойственных в этот период музыке самого Лютославского. Ведь в *Трио* появляются не только предвестия *I Симфонии*, но и более поздней *Увертюры для струнных*, примером чего может послужить хотя бы моторный, но нерегулярно пульсирующий мотив, характерный для обоих произведений (см. пример 5 и пример 6).

Относительно наименее общепринятой является II часть *Трио*, хотя вместе с тем — особенно в гармоническом отношении — она еще лишена индивидуальности. В ней привлекает внимание прежде всего капризная ритмика, изобилующая непредвиденными, упрямо перемещаемыми акцентами, столь характерными для более поздних произведений Лютославского. Часть третья представляет собой едва ли ни квинтэссенцию неоклассицизма. Пластичный, благодатный тематический материал, пикантные созвучия, непредвиденные метрические перемещения и неожиданные сфорцато, равно как атональная, хоть и не слишком диссонансная гармония — всё это создает настроение, лишенное особых претензий, и легкую для восприятия музыку (см. пример 7).

---

[16] Эту информацию уточнила М. Хомма.

5 *Трио*, I часть, т. 19–21



6 *Увертюра для струнных,* цифра парт. 2

Allegro giocoso (Rondo)
ob.
cl.
in si ♭
fg.
ff
sff
p
poco f
mf
sf

Трио, исполненное уже после войны, 2 IX 1945 г. в Кракове Северином Снецковским, Теофилом Рудницким и Базилием Орловым (Seweryn Śnieckowski, Teofil Rudnicki и Bazyl Orłow), породило «весьма спорные суждения». Так, по крайней мере, сообщал о чувствах слушателей Стефан Киселевский в своей рецензии, где он сам причислил это произведение к «сочинениям, которые смотрят в будущее», и к авангардным, а его автора — к личностям, пробуждающим исключительные надежды. «*Трио* — это лабораторное произведение, творческий этюд, демонстрирующий определенные элементы, из которых Лютославский строит свое творение; формальный аптекарский ригоризм и собственный, абсолютно индивидуальный мир созвучий, обусловленный какой-то принципиальной, хоть и скрытой от нас необходимостью. Именно этот гармонический мир заставляет меня видеть в Лютославском автора, который способен творить произведения, имеющие высочайшее значение для развития современной музыки»[17].

Послевоенные годы

По мере освобождения все новых городов из-под немецкой оккупации в них возрождалась и музыкальная жизнь. «Пробуждающуюся к новой жизни музыкальную Польшу 1945 года оживляют большие надежды и не предвидевшиеся ранее перспективы развития, — вспоминал Лютославский. — Возникают филармонии, радиостанции, консерватории, планируется широкая акция по распространению музыки. В итоге музыка становится объектом заинтересованности крупных общественных организаций, занимает умы самых высокопоставленных государственных деятелей, она должна играть в жизни народа такую весомую роль, какая ей в Польше никогда ранее не отводилась»[18].

Заинтересованность политиков культурой в такой высокой степени, которая доселе не была известна поколению Лютославского, вытекала из пропагандистской роли, намеченной для нее в планах коммунистов. А они намеревались перенести на польскую почву советский опыт и в данной области, хотя очевидно, что в первые послевоенные годы это еще был лишь второстепенный аспект их действий в борьбе за власть, Таким образом, когда 21 VII 1944 г. в Москве создавался Польский комитет национального освобождения, при нем сразу же было учреждено ведомство культуры и искусства, а 31 XII 1944 г. уже в Польше начало работать Министерство культуры и искусства, включавшее самостоятельный департамент музыки. Начали создаваться основы для организации культурной

---

[17] См. Kisielewski *Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej w Krakowie* (С. Киселевский *Фестиваль современной польской музыки в Кракове*), журнал «Ruch Muzyczny» 1945, № 1.

[18] W. Lutosławski we wspomnieniu o G. Fitelbergu (В. Лютославский вспоминает о Г. Фительберге), журнал «Muzyka» 1954, № 7–8.

жизни, а также творческие и художественные союзы — начиная с литературы, которая в пропагандистской политике должна была с этого момента играть ключевую роль. 1 сентября состоялось первое собрание Профессионального союза польских литераторов[19] — с участием советских писателей, готовых помочь польским коллегам своим опытом. В октябре по образцу уже существующих союзов литераторов и представителей изобразительных искусств был образован состоявший из четырех человек Союз польских композиторов.

Слова Лютославского об атмосфере, которая сопутствовала возрождению музыкальной жизни, писались для журнала, контролируемого коммунистами, и, само собой разумеется, эти слова не могли представлять собой всю правду о тех временах. Их дополнением могут послужить размышления Романа Палестера, опубликованные в 1951 г. на страницах парижской «Культуры»[20]: «Художники взялись за восстановление культурной жизни точно таким же образом, как все остальные поляки, т.е. ясно отдавая себе отчет в том, что наступает период тяжкой неволи и дальнейшей борьбы. Но, поскольку у поляков хватало возможностей научиться, как вести с захватчиком каждодневную борьбу, проявляя неуступчивость и действуя максимально изощренным образом, то все немедленно и в полной гармонии, достойной всяческого восхищения, тут же бросились работать, и каждый по отдельности, как и все вместе, знал, что нужно воспользоваться временным отсутствием четкой организации, бессилием правительственного контроля и полным отсутствием искренних сторонников режима, чтобы в течение этого времени успеть сделать столько хорошего, сколько удастся. [...] Всё это происходило без эйфории, поскольку мы очень быстро почувствовали, что даже если наш министр либо другой высокий чинуша думает точно так же, как и мы — а в первом периоде это случалось чаще, чем могло бы показаться, — то без позволения своего спрятанного начальника, заменявшего ему совесть, он все равно не в состоянии сам решить даже самый мелкий вопрос. Столь же быстро мы поняли, что этот спрятанный советский опекун служит главным образом для того, чтобы не допустить возможности сделать хоть что-нибудь позитивное и хорошее. О том, чтобы добровольно выбрать путь эмиграции и изгнания, тогда не было и речи, а всё общественное мнение страны было единодушно в том, что нужно остаться в Польше, чтобы бороться с деструктивной ролью оккупантов»[21].

Центр всей культурной жизни, в том числе и музыкальной, спонтанно образовался в Кракове, который уберегся от разрушений. К коренным краковя-

---

[19] Эта организация существовала в Польше с 1920 г, в 1944 г. ее деятельность возобновилась, а в 1949 г. после съезда в Щецине она сменила название (на Союз польских литераторов), а также профиль — в соответствии с основами соцреализма (*примеч. перев.*).

[20] «Культура» — ежемесячный журнал, основанный в 1947 г. в Риме и издававшийся в 1948–2000 г.г. в Париже; основатель и главный редактор — Ежи Гедройц (Giedroyć) (1906–2000). Это было основное культурно-политическое издание польской эмиграции. (*примеч. перев.*)

[21] R. Palester *Konflikt Marsjasza* (Р. Палестер *Конфликт Марсия*), «Kultura» [Париж, эмигрантский журнал] 1951, № 7–8.*)*.

нам присоединилась группа беженцев из Варшавы, а также несколько более скромная — из Львова. Лютославский, хотя и он в декабре тоже оказался в Кракове, оказался единственным среди композиторов младшего поколения, кто сразу после освобождения принял все-таки решение о возвращении в Варшаву. В разрушенной и разоренной столице он устроился на Польское радио, где стал руководителем отдела серьезной музыки. Однако через десять месяцев он попросить уводить его с этой должности и дать другую работу, которая позволила бы ему иметь больше времени для творчества. Он стал советником, а его обязанности состояли прежде всего в том, чтобы иллюстрировать музыкой программы литературно-театральной редакции. Руководил ею 44-летний поэт, драматург и переводчик Александр Малишевский, с которым Лютославского связывало знакомство, завязавшееся во время оккупации. Вскоре Лютославский сочинил на его слова *3 коляды* для солирующего голоса, одноголосного хора и малого инструментального ансамбля (они назывались «*Не в Вифлееме*», «*Военная коляда*» и «*С Иродом*» [«*Nie w Betlejem*», «*Kolęda wojenna*» и «*Z Herodem*»]). Премьера этих коляд состоялась в студии, и в том же году они были напечатаны.

На протяжении многих лет он принимал заказы на музыкальное оформление радиопостановок и в таком режиме до 1960 г. подготовил музыку к 80-и радиопередачам. В частности, для оркестра радио Лютославский написал *Малую сюиту*, а плодом сотрудничества с редакцией программ для детей стало несколько десятков его детских песенок.

Предлагала заработок и возрождающаяся кинематография. Кино — поначалу короткометражное, документальное и пропагандистское — развивалось быстро, в одном только 1945 г. было произведено 55 короткометражек, а кинозалов открылось целых 409. Подавая заявление в ZAiKS[22], Лютославский объявил основной сферой своей художественной деятельности серьезную музыку, однако в качестве побочной указал музыку для кино, выбрав для этой роли псевдоним «Роман Дроздович» («Roman Drozdowicz»); Роман — это второе имя, которое ему дали при крещении, а Дроздович — фамилия, которую он позаимствовал у семейного поместья. Однако музыку он написал всего лишь к двум документальным кинолентам. Первый из них: «По Одре до Балтики» — был создан в конце 1945 г., и снял его режиссер Станислав Мождженьский (Możdżeński). Запись звуковой дорожки делалась на киностудии в Лодзи под управлением самого композитора. В 40-минутном кинорепортаже с трассы, ведущей от Силезии до Щецина, музыку заглушал, однако, пропагандистский текст. Больше повезло Лютославскому в процессе работы над «Варшавской сюитой», которую снимал режиссер Тадеуш Макарчиньский. Этот фильм, представлявший собой 20-минутную «поэтическую панораму руин Варшавы», которая складывалась из трех эпизодов: «Катастрофа», «Возвращение к жизни» и «Варшавская весна» (иллюстрация к веселому танцевальному вечеру), — был признан одним из лучших

[22] ССАиК (в оригинале ZAiKS) — сокращенное наименование Союза сценических авторов и композиторов (*примеч. перев.*).

документальных фильмов, снятых непосредственно после войны[23], а его звуковая дорожка осталась не поврежденной текстовыми комментариями.

Лютославский не исключал возможности зарабатывать также песнями и песенками. Посему в 1946 г. он обратился в ССАиК с просьбой зачислить его дополнительно в секцию популярной музыки, указав в качестве результата своей деятельности в данной сфере «*Песенку о швее*» на слова Малишевского, написанную для эстрадно-сатирического театра[24] «Кукушка». Однако пока что его марьяж с развлекательной музыкой завершился этой единственной позицией, о которой, если не считать ее упоминания в тексте заявления, сегодня уже ничего не известно.

Невзирая на признание, с которым принимали музыку Лютославского, предназначенную для радио и кино, сам он рассматривал ее исключительно как способ добывания денег на содержание семьи. Гораздо больше художественных амбиций вкладывалось им в написание произведений для педагогического репертуара. Автором идей по его расширению был чаще всего Тадеуш Охлевский, директор Польского музыкального издательства, действовавшего в Кракове с апреля 1945 г. Именно по его заказу появились *Народные мелодии* Лютославского, первый раз исполненные Збигневом Джевецким 22 VII 1946 г. на одном из концертов этого краковского издательства. Указанный цикл сразу же стал «издательским хитом», который играло множество учащихся польских музыкальных школ, а благодаря художественным достоинствам он столь же быстро вошел и в репертуар современной польской фортепианной музыки, и зрелые исполнители выступают с ним на концертных эстрадах[25]. В 1946 г. — и снова в результате уговоров со стороны Охлевского — возник 45-минутный цикл Лютославского из *20 коляд* для голоса и фортепиано. В следующем году они были напечатаны и тоже стали бестселлером.

Эти мелочи отнимали у Лютославского лишь немного времени. Чтобы написать одну коляду, уходил всего час, максимум два, а на фортепианную «народную мелодию» требовался примерно один день. В редкие свободные минуты композитор пытался сконцентрироваться на *Симфонии*, начатой им четыре года назад.

Но спокойствия в жизни Лютославского не было, и тому имелось несколько причин. Одной из них являлась интенсивная работа ради заработка, а другой — новая семейная ситуация. 26 X 1946 г. он заключил брак с Данутой Богуславской, взяв на себя обязанности приемного отца ее семилетнего сына Марцина. Они поселились на ул. Победителей 39 в квартире, предоставленной им жилищным отделом взамен за продажу развалин дома Антони Дыгата. В их новом жилище из-за бомбардировки были повреждены перекрытия и частично стены,

---

[23] Этот фильм был удостоен премии на одном из международных кинофестивалей (*примеч. перев.*).

[24] В Польше их называют «кабаре» (*примеч. перев.*).

[25] Несколько *Мелодий* композитор обработал также для струнного оркестра и для четырех скрипок

так что только через год полученную квартиру удалось довести до состояния, пригодного для проживания. Она состояла из трех комнат и кухни со спальной нишей. Лютославские занимали в ней одну комнату, которая служила им одновременно и спальней, и кабинетом. Витольд сочинял, Данута переписывала ноты, готовя и расписывая голоса, — такое разделение функций облегчало им быстрое выполнение заказов, но одновременно требовало пунктуальной организации рабочего дня, чтобы композитор и переписчица не мешали друг другу. Вместе с ними жили и обе матери: тёща и свекровь, — а также долголетняя домработница Дыгатов. Обзаведение семьей повлекло за собой не только увеличение обязанностей, но и осложнения личного характера. В семье Лютославских отношение к разводам было решительно враждебным; с Винсентом, который бросил жену, уже много лет по существу никто не поддерживал контактов. Тем временем Данута Богуславская была разведенной, а причиной распада ее брака был Витольд. Хуже того, знакомство у них завязалось в тот момент, когда Богуславский находился в офлаге. Лютославский осознавал угрозу остракизма, который ожидал его со стороны семьи и даже какой-то части его окружения, и действительно на протяжении многих последующих лет родственники — за исключением матери — почти полностью исчезли из жизни композитора, а эпизодические встречи с ними не раз становились для него источником неприятностей. Вскоре охладились и отношения Лютославского с семьей единственного оставшегося в живых брата.

Между 29 августа и 2 сентября в Кракове состоялся съезд композиторов, во время которого довоенное объединение было распущено, а на его месте образован союз с названием уже упоминавшейся организации в составе четырех человек, созданной год назад министерством. Невзирая на смену названия, его членам удалось сохранить определенную элитарность, свойственную «объединению», — в отличие от «союза», слова с решительно более эгалитарными ассоциациями. Председателем нового Союза выбрали Пиетра Перковского, располагавшего руководящим опытом работы в предвоенном Объединении молодых музыкантов-поляков в Париже, а секретарем и одновременно казначеем — Лютославского. По этому случаю был организован Фестиваль современной польской музыки, и именно тогда и там исполнялось *Трио* Лютославского. «Сам факт, что после таких страшных лет, после уничтожения Варшавы, после утраты стольких композиторов, после того, как польские композиторы рассеялись по стране и миру, на долгое время лишившись условий для работы, мы все-таки оказались в состоянии провести манифестацию польских творческих достижений, стоящих к тому же на европейском уровне, — это уже необычайно радостное явление, наполняющее всех нас бодростью и надеждой. Уровень, организация, исполнение, атмосфера даже одного только Фестиваля настраивали нас на оптимистический лад и вызывали воодушевление», — комментировал это событие Киселевский[26].

---

[26] S. Kisielewski *Festiwal...* (С. Киселевский *Фестиваль...*), цит. соч.

Условия, в которых действовал Союз польских композиторов (СПК) в первые послевоенные годы, были очень тяжелыми. Союз располагал, правда, влиянием на подбор кадров для занятия важнейших музыкальных постов, например, директоров оперных театров и филармоний, но ежедневная работа правления концентрировалась в первую очередь на бытовых проблемах членов союза. Несмотря на случайные заработки, большинство из них с трудом сводило концы с концами. Вследствие этого министерство в октябре 1945 г. выделило Союзу определенное количество постоянных месячных пособий в размере средней зарплаты, а самыми молодыми из тех, кого поддержали таким путем, оказались Лютославский и Пануфник. Повседневная жизнь затруднялась отсутствием любых товаров, а посему предпринимались усилия по выделению ордеров на продовольствие и одежду. Денежные средства отыскивались иногда довольно необычными способами, например, Союз композиторов добивался предоставления ему прав на продажу билетов государственной лотереи или обращался к министру финансов «с убедительной просьбой о предоставлении концессии на реализацию водочных изделий»; кстати говоря, на обе эти просьбы был получен отказ.

Однако то обстоятельство, что борьба за власть не была пока доведена до конца, оставляло какие-то осколки свобод. Имелись возможности для выезда за границу, продвижения польской музыки в других странах и ознакомления с чужим творчеством. Благодаря этому Лютославскому удалось совершить — хоть и с десятилетним опозданием, а также с совершенно иной целью — планировавшееся когда-то путешествие в Париж. Дело в том, что там в 1946 г. под патронажем ЮНЕСКО в рамках цикла презентаций стран-членов этой международной организации Польша устраивала большой концерт. 5 XII в легендарном зале Театра Champs Elysées (Елисейских полях) Фительберг дирижировал Оркестром национального радио (Orchestre National de Radiodiffusion), а программу открывали *Симфонические вариации*. В Париже композитор провел три месяца, знакомясь с городом, посещая концерты и завязывая знакомства. Лютославского представили Наде Буланже, которая регулярно приглашала его в свой дом на встречи, проходившие у нее по средам. Хоть установившийся тогда контакт и не был особенно тесным, он поддерживал его до самого конца ее жизни. Сблизился Лютославский и с композитором Михалом Списаком, который жил в Париже с 1930-х годов. Кроме того, он встретил также Витольда Малцужиньского, которого не видел с довоенных времен; теперь того озаряли лучи международной славы. В марте следующего года Фительберг исполнил *Симфонические вариации* в Лондоне, как обычно, включив в программу своего европейского турне новые произведения польских композиторов. Зато Копенгаген прошел мимо них, поскольку *Вариациям*, которые польская сторона предложила на фестиваль SIMC[27], пришлось уступить место *Концерту для фагота* Списака. Поэтому в Данию Лютославский поехал летом 1947 г. только в качестве слушателя.

[27] SIMC — Международное общество современной музыки (*примеч. перев.*).

Осенью 1949 г. Лютославский отправился в очередную поездку, на этот раз частную. Приготовления к ней он живописал в нескольких посланиях, адресованных Фительбергу. Вот его сообщение от 26 мая: «Я получил письмо от Витека Малцужиньского — и, вообрази только, он приглашает нас приехать в конце лета к ним, на юг Франции. Разумеется, я с большим воодушевлением отношусь к этой поездке, тем более, что, как тебе известно, у меня в планах имеется фортепианный концерт — с мыслью о Витеке в качестве исполнителя. Поэтому личный контакт с ним на протяжении пары недель был бы оч. à propos[28]. 14 августа: «Еду один, паспорт для Дануси получить не удалось. [...] вопросы о моей поездке столкнулись с непредвиденными трудностями. Представь себе, что роль в этом играет личность Витека Малц. — сегодня весьма непопулярная в официальных кругах. Но мне как-то удалось это перебороть».[29] Негативное отношение властей к Малцужинскому было результатом решения пианиста остаться в Швейцарии и не возвращаться на родину.

Поездка состоялась в сентябре. Вместе с Витольдом и Колетт Малцужиньскими Лютославский провел шесть недель в средневековом Опио под Грассе, откуда они устраивали автомобильные экскурсии по Провансу и Лазурному берегу. Следующим этапом путешествия стал Париж, где Лютославский оставался до конца декабря. После возвращения в Варшаву он узнал, что именно в Париже планируется исполнение его уже существовавшей на тот момент *I симфонии* под управлением Фительберга, но получить паспорт ему уже не удалось. В Бюро сотрудничества с заграницей «не видели принципиальных трудностей», которые могли бы воспрепятствовать его поездке во Францию, как сам Лютославский писал Фительбергу. Однако в конечном итоге ему пришлось прослушать свое произведение у себя дома по радио. В апреле ему аналогичным образом давали надежду на выезд в Италию на фестиваль SIMC и «съезд додекафонистов в Милане», но и из этих планов ничего не вышло. Полный незабываемых впечатлений отпуск во Франции оказался последним путешествием Лютославского на Запад перед тем, как опустился железный занавес.

Фольклорные и детские произведения

В западноевропейской музыке 1940-х годов фольклорные тенденции сделались уже исторической категорией, однако в Польше оккупация привела к тому, что очень многие творцы по-прежнему ощущали весьма настоятельную потребность создавать такую музыку, которая носила бы отчетливо национальный ха-

[28] (франц.) кстати

[29] Все цитируемые здесь и далее письма Лютославского к Фительбергу находятся в Архиве польских композиторов XX века, в Варшаве.

рактер. По этой причине вскоре после войны появилось несколько выдающихся произведений, опирающихся на народную музыку, а в их числе *Народная сюита «Кася»* и *Жнивная кантата* Станислава Веховича, а также *Пять народных песен, Колыбельная* и *Sinfonia rustica* (*Сельская симфония*) Анджея Пануфника, равно как и циклы фортепианных миниатюр Лютославского — «*Народные мелодии*» и «*Буколики*».

Лютославский заинтересовался фольклором еще в 1930-е годы; ранее уже упоминалась планировавшаяся им *Курпёвская сюита*. Сразу же после войны Тадеуш Охлевский заказал ему «*Народные мелодия*», желая тем самым восполнить пробел, который создавало в те годы отсутствие легкой и современной польской литературы для фортепиано. Композитор охотно принял это предложение и относительно быстро обработал больше десятка мелодий, из которых двенадцать опубликовал двумя годами позже[30]. Эти мелодии не образуют собой замкнутого цикла, хотя и упорядочены по возрастающей степени технических трудностей при постоянном контрастном варьировании темпов. Поэтому они могут исполняться по отдельности, произвольными группами или же целиком.

Черпая из неопубликованных мелодий, которые собрал Ежи Ольшевский (Olszewski), Лютославский использовал фольклор из разных местностей Польши[31]. Однако же эта региональная разнохарактерность не сыграла особой роли, поскольку все исходное собрание песен весьма однородно в стилистическом отношении. Цитируемые мелодии не отмечены ничем характерным, поскольку в мелодическом, ритмическом и формальном отношении они, как правило, довольно-таки обыкновенны. В них преобладает построение периодами, они почти всегда выдержаны в мажорной или минорной тональности, и только третья — «*Есть дорожка, есть*» — опирается на эолийский звукоряд (с опущенной VI ступенью). Более интересные мелодические обороты появляются в песне «*В поле липонька*», а вот остальные мелодии построены все же стереотипно. Такая обыкновенность предоставила композитору полную свободу в подборе созвучий, и это привело к тому, что огромным достоинством данного сборника стала оригинальная гармония, обогащающая первичную выразительность мелодий.

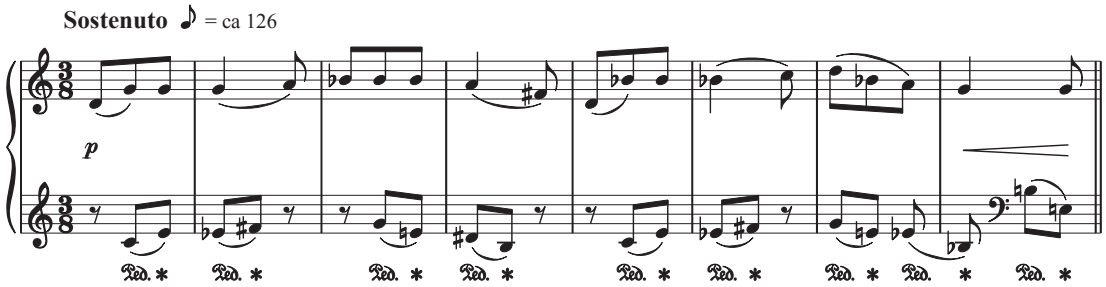
---

[30] К. Мейеру он рассказывал: «Я проигрывал свои обработки Владиславу Шпильману, с которым в те годы вместе работал на Польском радио. Шпильман одобрил не все обработки, и поэтому я убрал, в частности варминскую мелодию». Эта мелодия появилась лишь в следующей редакции данного произведения, а именно, в так называемом юбилейном издании PWM [Польского музыкального издательства] (1967), да и то лишь в виде иллюстрации, как оттиск рукописи. Она ничем не уступает двенадцати опубликованным мелодиям, и потому решение композитора, принятое под воздействием мнения другого музыканта, представляется непонятным.

[31] Это следующие мелодии: ловичская — № 1 (*Ach, mój Jasieńko* [*Ах, мой Ясичек*]), краковская — № 2 (*Hej, od Krakowa jadę* [*Хей, из Кракова я еду*]), две подляские — № 3 (*Jest drożyna, jest* [*Есть дорожка, есть*]) и № 4 (*Pastereczka* [*Пастушечка*]), две серадзские — № 5 (*Na jabłoni jabłko wisi* [*А на яблоне висит яблоко*]) и № 6 (*Od Sieradza płynie rzeka* [*От Серадза течет речка*]), курпёвская — № 7 (*Panie Michale* [*Пане Михале*]), мазурская — № 8 (*W polu lipeńka* [*В поле липонька*]) и четыре силезские — № 9–12 (*Zalotny*, *Gaik*, *Gąsior* и *Rektor* [*Игривый, Лесок, Гусак и Ректор*]).

Для гармоний «*Народных мелодий*» характерно колебание между мажорным и минорным ладами, вытекающее из опоры созвучий на мало- и большетерцовые структуры. Хорошим примером этого является песня «*Ах, мой Ясичек*» (см. пример 8), где тональности соль минор в диатонической мелодии противопоставлен нижний голос, переступающий за рамки диатоники и опирающийся на несколько возвращающихся интервальных структур (напоминая в этом смысле *Этюды для фортепиано*, срав. пример 3).

8 *Ах, мой Ясичек*, т. 1–8



В общем, гармонию аккомпанемента формируют упоминавшиеся мало- и большетерцовые отношения, но случаются и иные, как, например, отношение увеличенной кварты и полутона, присутствующее в последней миниатюре «*Ректор*» (см. пример 9). Тонически-доминантым тяготениям в мелодии противопоставлены аккорды, лишенные традиционной функциональной связи и основанные на тритоновом сопоставлении (ми мажор / ля-диез минор, ре мажор / соль-диез минор).

9 *Ректор*, т. 7–14

Семь лет спустя возник второй, сходный фортепианный цикл «*Буколики*». В пяти его миниатюрах композитор воспользовался курпевскими мелодиями из сборника Владислава Скерковского — того самого, который на склоне 1920-х лет вдохновил Шимановского, а позднее и самого Лютославского. Невзирая на

сходство мелодий, «*Буколики*» отличаются выразительностью, а это достигнуто в результате рафинированной композиторской техники, еще более богатой, чем в «*Народных мелодиях*». Проявляется она в весьма изобретательной метроритмике, особенно благодаря полиметрии, которая нарушает симметрию ритмики народного оригинала. Это раскрывается хотя бы вертикальной полиметрией в *III Буколике*, когда правая рука играет в метре 3/8, тогда как левая — вопреки тактовым черточкам — на 2/4 (см. пример 10).

10 *3я Буколика*, т. 1–8

Далее этот порядок неожиданно нарушает продление и сокращение мотива в левой руке, а позднее — внезапное введение двузвучных мотивов:

11 *3я Буколика*, т. 29–42

В последней *Буколике* метроритмика еще более изысканна, а происходит это из-за одновременных смещений акцентов, а также изменений метра в отдельных тактах (см. пример 12).

«*Буколики*» точно так же, как и «*Народные мелодии*», быстро прижились в педагогическом репертуаре, и композитор, исходя из мысли об именно таком их применении, сделал в 1962 г. транскрипцию всего цикла для альта и виолончели.

В «*Народных мелодиях*» и в «*Буколиках*» трудно не заметить исключительной заботы о доработанности всех деталей, а при этом — необычной конструктив-

Allegro marciale ♩ = 184
p
Ped.
cresc.
mf
rit.
a tempo
f
p
dim.
mf dolce

ной логики. В этом смысле Лютославский вполне вписывался в шопеновскую традицию, где даже самые мелкие произведения отмечены большим выразительным богатством, которое достигается необычайно экономными средствами. Подобно Шопену в вальсах, а особенно в мазурках, Лютославский в своих фортепианных миниатюрах сумел мастерски объединить гармонию с агогикой, колористикой и динамикой, а схематично построенные периодами мелодии разнообразить с помощью изысканной метроритмики.

Фольклорное вдохновение сыграло свою роль и в появлении *20 коляд для голоса и фортепиано* — обработке мелодий, которые знает и охотно поет вся Польша. К восемнадцати из них Лютославский почерпнул мелодии из церковного песенника девятнадцатого века, составленного священнослужителем Михалом М. Мёдушевским, к двум остальным — из собрания Оскара Кольберга, записывавшего песни в Люблинском и Ленчицком уездах. Эти мелодии несколько отличаются от тех, которые знают и поют сегодня, поскольку после того, как их записали сотню лет назад, они подвергались трансформациям как просто из-за того, что шло время, так и по причине региональных отличий. Сделанные Лютославским обработки предназначались не для домашнего музицирования, а для концертных исполнений, так что фортепианная партия является в них не столько обычным аккомпанементом, сколько полноправным участником музыкальных событий, равноценным партнером по отношению к голосу. Многое явно роднит эти *Коляды* с «*Народными мелодиями*». В частности, они тоже сохраняют простое куплетное построение, обогащенное коротким фортепианным вступлением. Хоть гармония *Коляд* и похожа на ту, которая уже известна нам по «*Народным мелодиям*», однако в данном случае она более традиционна и менее сложна, хотя заслуживают внимания изысканное звучание налагаемых друг на друга аккордов и смещения разложенных трезвучий, выходящих за тональные рамки мелодии.

После первого исполнения пяти коляд, состоявшегося в январе 1947 г. в Кракове с участием Анели Шлеминьской и Яна Хоффмана, Зыгмунт Мыцельский поместил в журнале «Ruch Muzyczny» («Музыкальное движение») рецензию, где назвал *Коляды* «своенравно коварными» и написал: «Есть, говорят, люди, которые прямо-таки зеленеют при виде *Коляд* Лютославского. Они весьма разнородны. Выбор Шлеминьской и Хоффмана привел к тому, что обработку этих простых „нот“ можно поставить рядом с такими интерпретациями, как «*Курпёвские песни*» Шимановского или *Пять песен* Пануфника. Уже св. Августин сказал, что „музыка есть искусство хорошего движения“ (надо понимать, движения и передвижения звуков и ритмов!). Лютославский хорошо движет звуками и ритмами!»[32] Для Стефании Лобачевской *Коляды* были «безусловно, экспериментом очень смелым», но во всех смыслах удачным[33]. А вот что вспоминал через много лет сам композитор: «Тадеуш Охлевский хорошо знал, чего он мог ожидать,

[32] Журнал «Ruch Muzyczny» 1947, № 3–4.

[33] „Dziennik Polski“ («Польская газета») 1947, № 37 от 7 II.

заказывая мне обработку коляд. И он ничуть не рассчитывал получить практичную, отвечающую общепринятым канонам и „добропорядочную“ издательскую позицию, предназначенную для домашнего употребления. А посему спорные реакции, которые вызвал этот цикл у первых слушателей, никоим образом его не удивили. Одни приняли коляды как новое, неожиданное и привлекательное оформление старых мелодий, другие — напротив — возмущались отсутствием уважения к традиции, полагая, что определенные ее веления применительно к гармонии и даже к фактуре заложены уже в самих мелодиях. Чем же я располагаю в свое оправдание перед лицом такого обвинения? Пожалуй, мне остается только заверять, что моя работа была пропитана самой искренней привязанностью к старинным колядным мелодиям и явилась верным отражением того, что они разожгли в моем звуковом воображении»[34].

Через много лет Лютославский обработал *Коляды* для голоса, женского хора и оркестра. 17-ю произведениями из этой версии он в первый раз продирижировал 5 XII 1985 г. в Лондоне; их тогда исполняла Мария Слорак (Slorach) с хором и оркестром London Sinfonietta. Весь цикл целиком исполнили в Абердине (Шотландия) 14 XII 1990 г. Сьюзен Гамильтон (Hamilton), хор Scottish Philharmonic Singers (Ансамбль певцов Шотландской филармонии) и Scottish Chamber Orchestra (Шотландский камерный оркестр) под управлением композитора. Совокупность колядного творчества Лютославского дополняют шесть контрапунктичских миниатюр для трех продольных флейт, написанных в 1959 г. по заказу немецкого издательства Moeck-Verlag, специализирующегося на литературе для этих инструментов.

К разряду прикладных фольклорных произведений с изобретательно трактуемой метроритмикой и расширенной тональной системой частично принадлежат песенки, которые Лютославский сочинял на протяжении двенадцати лет, начиная с 1947 г. В одном из первых изданий он снабдил их примечанием: «Предназначены к исполнению детьми для детей»; и действительно, дети могут не только слушать эти песенки, но и сами их петь. Часть из этих миниатюр быстро завоевала большую популярность — прежде всего, по причине простоты мелодий, хотя этому поспособствовала и прозрачность фортепианной фактуры, и гармонически-ритмическая утончённость, уже известная по «*Народным мелодиям*» и «*Буколикам*», но, тем не менее, великолепно укладывающаяся в рамки исполнительских возможностей детей.

Первые песенки писались на слова Юлиана Тувима: *Taniec* (*Танец*), *Rok i bieda* (*Год и нужда*). *Kotek* (*Котик*), *Idzie Grześ* (Идет Гжесь[35]), *Rzeczka* (*Речка*), *Ptasie plotki* (*Птичьи сплетни*), — а затем еще две симпатичные сценки: Spóźniony słowik (*Опоздавший соловей*) и *O Panu Tralalińskim* (*О пане Труляlинском*). Последующие песенки появлялись в составе циклов или же самосто-

[34] Эта цитата приведена в тексте И. Гженкович (Grzenkowicz) на обложке пластинки с колядами, фирма Veriton SXV-778.

[35] Гжесь — уменьшительное от Гжегож (Григорий) (*примеч. перев.*).

ятельно, дав в сумме целых 44 произведения. Обычно они писались очень быстро, точно так же, как *Wróbelek* (*Воробушек*), относящийся к 1951 г., о чем он так рассказывал [KM]: «Я как раз принимал ванну перед тем, как отправиться спать, когда из Польского радио пришел курьер за нотами заказанных мне двух песенок для детей. В этот момент я сообразил, что сочинил только одну — „*Перышко*“, а о „*Воробушке*“ напрочь позабыл. „Придите, пожалуйста, через час!“ — прокричал я гонцу через дверь. А после ванны сел за работу, и в условленное время песенка была готова»[36].

Песенкам композитор не придавал особого значения, а посему часть из них долго оставалась в рукописи, хотя другие дождались не только многих изданий, но даже обработки для инструментального ансамбля. Воспользуемся словами музыковеда Мечислава Томашевского, комментирующего одно из этих изданий так: «Есть в них простота, достигнутая путем концентрации и богатства средств, которые используются намеками, в расчете на впечатлительность и интеллект слушателя. [...] Звук катится словно бы полушутя-полусерьезно, не без духа противоречия и тихой издевки — словно многочисленные используемые здесь приемы да уловки всякий раз появляются в кавычках: это прежде всего сам метроритмический узор темы, пентатонная цитата, игра в мажор и в минор, птичьи мотивы, квази-рондовость, напоминающая испорченную пластинку, и т. д., причем все это писано тонким перышком. Вот и исполнять такую вещь нужно тонко, но просто, чтобы не растерять этих стилистических кавычек»[37].

Исключительное место в детском творчестве Лютославского занимает цикл миниатюр для сопрано и меццо-сопрано, флейты, гобоя, двух кларнетов и фагота, носящий название «*Соломенная цепочечка и другие детские произведения*». Он был создан в 1950-1951 годах на стихи Янины Поразиньской, Теофила Ленартовича, Люцины Кшеменецкой и на народные слова. Это стилизация фольклора в характерной звуковой колористике, вытекающей из ограничения состава всего лишь деревянными духовыми инструментами. В некоторых песенках инструментальный аккомпанемент сокращен до минимума, как это имеет место в песенке «*Na polu grusza*» («*На поле груша*»), где мелодию сопровождает лишь одиночный голос кларнета. Неоднократно появляются в них иллюстративные эффекты, которые особенно слышны в песенках «*Studzienka*» («*Маленький колодец*»), «*Pies i Krowa*» («*Собака и корова*»). Несмотря на необычайную простоту, они не лишены скрытой полиметрии, о чем свидетельствуют песенки «*Rosła kalina*» («*Росла калина*») и «*Chciało się Zosi jagódek*» («*Хотелось Зосе ягодок*»). А последнюю, заглавную песенку, давшую название всему циклу — «*Соломенная цепочечка*», — составляют шесть вариаций с концовкой, хотя вариационность эта заключается всего лишь во введении агогических и фактурных контрастов, тогда как сама тема почти не подвергается никаким видоизменениям.

---

[36] Сообщение Кшиштофа Мейера.

[37] M. Tomaszewski *Komentarz do wydania nutowego «Spóźniony słowik i nikczemny szpak. 12 pieśni i piosenek na głos i fortepian»* (М. Томашевский *Комментарий к нотному изданию «Опоздавший соловей и подловатый скворец. 12 песен и песенок для голоса и фортепиано»*), Kraków 1974.

«Детские» достижения Лютославского ограничились миниатюрами, но около 1948 года в планах у композитора вроде бы стояла опера, по поводу которой он разговаривал с Константы Ильдефонсом Гальчинским. Задумывалась она как комическая опера, первоначально озаглавленная «*Ярмарка в Ловиче*», а позже переименованная в «*Вулкан в Ловиче*»[38].

За музыку для детей Лютославского дважды награждали: В 1951 г. он получил I премию Фестиваля польской музыки, а в 1954 г. — премию Председателя Совета министров. Сам композитор под конец жизни сказал: «Я сочинял мелкие произведения, которые для чего-то служили. Делал я это ради удовольствия, считал их полезными. Это не было следствием каких-то нажимов. Мне хотелось писать для школ, для детей, для камерных ансамблей — иными словами, та музыка не развивала моей индивидуальности, но была просто служением, ответом на общественную потребность»[39].

I Симфония

I Симфонию родило желание помериться силами с весьма сложной композиторской задачей, а также творческое честолюбие, поскольку симфония — один из самых сложных музыкальных жанров — всегда искушала многих молодых авторов, как правило, еще не отдающих себе отчета в тех требованиях, которые она предъявляет. В Польше с этим жанром пытался помериться силами почти каждый композитор того поколения, что пришло после Шимановского. На рубеже 1930–1940-х годов возникло много симфоний, и Лютославский тоже взялся за эту задачу, но работал над ее решением чрезвычайно медленно. Некоторые музыкальные идеи, равно как и начальные темы первых двух частей он записал еще перед войной. К написанию партитуры композитор приступил в 1941 г., однако в военные годы появились лишь отдельные фрагменты. Только 1947 год принес окончательную версию *I Симфонии*.

«Характер [*I Симфонии*] — спокойный и безоблачный, поскольку именно таким был замысел композиции, который родился еще перед войной, в период независимости, хотя реализовывался в кошмарные военные времена и в далекие от идиллии послевоенные»[40]. Это было одно из немногочисленных произведе-

---

[38] A. Thomas File 750: Composers, Politics and the Festival of Polish Music (1951) (А. Томас [файл 750]: Композиторы, политика и фестиваль польской музыка [1951]), «Polish Music Journal» («Польский музыкальный журнал») Vol. 5 № 1, http://www.usc/edu/dept/polish_music/PMJ/issue/5.1.02/thomasfile.

[39] Высказывание в фильме *Witold Lutosławski in Conversation with Krzysztof Zanussi* (*Витольд Лютославский в беседе с Кшиштофом Занусси*), цит. соч.

[40] В беседе по радио в 1981 г.; T. Kaczyński *Witold Lutosławski...* (Т. Качиньский *Витольд Лютославский...*), цит. соч., стр. 212. Подтверждение этих слов присутствует в другой беседе,

ний, по поводу которого Лютославского не коробило, когда кто-то пытался дать ему определение в эмоциональных категориях; но в принципе он утверждал, что музыка не в состоянии передавать никакие конкретные настроения, а посему «рискованно называть изведанные переживания с помощью слов, почерпнутых из внемузыкальной лексики». Одновременно *I Симфония* представляет собой произведение, необычайно знаменательное для эстетической позиции своего творца, — это музыка, к которой внешний мир не имеет доступа.

Построена *I Симфония* в соответствии с классической, четырехчастной моделью со скерцо на третьем месте. К традиции привязана и форма отдельных частей, а уж особенно — первой, построенной в виде двухтемного сонатного аллегро (Allegro giusto). Наряду с многочисленными отсылками к прошлому в этой симфонии хватает и новых, индивидуальных решений, которые слышатся прежде всего в оркестровой колористике, а также в развитой контрапунктической технике, связанной с мотивной работой.

Слушателя поражает необычайная витальность *I Симфонии*, а особенно ее крайних частей. Кипящей энергией характеризуются все быстрые фрагменты, а рафинированные метроритмические изменения только подчеркивают стремительность и силу этой музыки. Источником столь великолепных ритмических эффектов являются добавляемые или вычитаемые ритмические единицы либо нерегулярные акценты. Это превосходно иллюстрируется хотя бы подготовкой кульминации в первой части. Многие из этих идей Лютославский применил потом — причем в еще более эффектном виде — в своем *Концерте для оркестра*.

Несмотря на наличие общих тональных рамок (ре мажор), в *I Симфонии* встречаются созвучия и даже мелодические последовательности, свидетельствующие о том, что ее автор искал более оригинальные решения в сфере организации звукового материала. В итоге сразу же, в первом такте появляются особенные сочетания звуков, состоящие из двух четырехзвучий. Подобным образом Лютославский станет строить в будущем двенадцатитоновые аккорды. Не менее интересными представляются некоторые последовательности звуков; например, третья часть начинается таинственно звучащими пиццикато, которые играются контрабасами, исполняющими двенадцатитоновую серию — первую

состоявшейся в 1957 г. Когда Богдан Пилярский (Pilarski) констатировал, что в более ранних произведениях Лютославского, «всегда безоблачных, зачастую радостных и не чуждых музыкальной шутке, не встречалось экспрессии такого типа, какую сразу же внушает в каком-то приближении уже само название *Траурная музыка»,* — композитор прокомментировал это утверждение так: «Меня немного поразило известие, что до сих пор я всегда писал безмятежные сочинения и что моей эстетике была чужда любая разновидность „глубоких чувств“. Насколько же странными путями ходят переживания, вызванные музыкой! Точнее, насколько рискованно называть эти переживания с помощью слов, почерпнутых из внемузыкальной лексики. Чтобы лучше осознать, до какой степени относительны эти переживания, приведу мнение слушателя, который после первого исполнения моей *Симфонии* сказал: „Какое же безмерное страдание выражает эта музыка!“ А я сам никогда не предполагал, что на это произведение можно отреагировать именно таким образом. И в тот момент я удивился точно так же, как и сегодня, когда Вы говорите о моей «перманентной безмятежности» (журнал «Ruch Muzyczny» 1957, № 7).

серию такого рода в музыке Лютославского. Эта фраза тем более любопытна, что, во-первых, ее образуют две секвенции по шесть звуков в каждой, из которых вторая является инверсией первой, а, во-вторых, она содержит только три вида интервалов — полутон, малую терцию и тритон, причем полутоны и малые терции объединяются в пары.

13 I *Симфония*, III часть, т. 1–11

Фактуру данного произведения пропитывает имитационная техника, причем в значительно большей степени, нежели это имело место в *Симфонических вариациях*. Это касается как целых тем, появляющихся в каноне (например, второй темы первой части), так и мелких мотивов, обнаруживающих родство с полифонической техникой Бартока. Такой бартоковский тип имитации особенно отчетливо проявляется во второй части, где в результате канонической экспозиции мотива возникают далеко не обычные созвучия, напоминающие, кстати говоря, бартоковскую гармонию (см. пример 14).

Находчивостью звуковой колористики *I Симфония* тоже превосходит *Симфонические вариации* (с которыми стилистически сближена прежде всего первая часть *I Симфонии*). Наиболее интересные звучания появляются в том случае, когда экспонируются отдельные группы инструментов, например, чрезвычайно любимое Лютославским объединение деревянных духовых с арфой или с фортепиано и струнными в самом высоком регистре. К числу таких необычных моментов принадлежит фрагмент первой части (цифра 12 партитуры), где нежные звучания гобоев, кларнетов и барабана рафинированным образом противопоставляются скрипкам и альтам (см. пример 15).

Несмотря на наличие столь многочисленных метроритмических, контрапунктически-гармонических и колористических идей, *I Симфонии* еще не хватает того мастерства, которое будет присуще музыке Лютославского, начиная с *Концерта для оркестра*. В первую очередь, она лишена стилистической однородности, а иногда слушателя может даже коробить от ее чрезмерного сходства с

чужой музыкой, особенно во второй части, где явно заметны проявления родства с Прокофьевым, Бартоком и Русселем. Сам автор признавал, что поддался влияниям *III Симфонии* Русселя, — хотя бы в последних трех тактах начальной секции валторн, где несколько раз появляется мотив, основанный на двух нисходящих тритонах. Отголоски Русселя еще более явно раздаются во фрагменте, предшествующем кульминации, где постоянное повторение одного и того же мотива играет такую роль, как в медленной части упомянутого сочинения фран-

(Allegro giusto ♩ = 112)
12
I
ob.
II
pp
I
cl.
in si ♭
II
pp
tmp.
p
(Allegro giusto ♩ = 112)
vni I
div.
mf
vni II
div.
mf
vle
div.
mf

цузского композитора[41]. Фактура начала второй части напоминает вступление к «*Жар-птице*» Стравинского, в то время как побочная тема этой части, опирающаяся на полифонические упражнения, которые писались во время войны, а точнее, на десятый канон для двух кларнетов, выражает, похоже, типично прокофьевский сарказм, еще более усиленный гармонией — также прокофьевской (см. пример 16). Много лет спустя Лютославский выражал сожаление по поводу столь отчетливого намека на Прокофьева, но сказал он об этом в те времена, когда эта музыка уже перестала его захватывать.[42]

16 *I Симфония*, III часть, цифра парт. 45

[41] Рей, цит. соч., стр. 28. В то же время Марта Пташиньская обращает внимание на специфическую форму *III Симфонии* Русселя: три части с «разреженным» музыкальным материалом и финальная — кульминационная. Именно такую форму Лютославский будет часто применять в своих произведениях (M. Ptaszyńska *French influences in the music of Witold Lutosławski. Analogies with the music of Albert Roussel and Henri Dutilleux*, w: *Witold Lutosławski. Człowiek i dzieło w perspektywie kultury muzycznej XX wieku* (М. Пташиньская *Французские влияния в музыке Витольда Лютославского. Аналогии с музыкой Альбера Русселя и Анри Дютийё,* в сборнике *Человек и произведение в перспективе музыкальной культуры XX века*, ред. J. Astriab, M. Jabłoński, J. Stęszewski, Poznań 1999, стр. 222–223).

[42] Там же.

Характерная для Лютославского склонность оттачивать, шлифовать и доводить до совершенства свои произведения лишило данное сочинение спонтанности (хотя оно могло ее потерять и в результате многолетней работы над партитурой). А потому в *I Симфонии* случается, что после фраз с длинным дыханием драматургия неожиданно ломается (особенно в скерцо), и это порождает своего рода мозаичность формы, которую можно было бы, пожалуй, признать индивидуальным и целенаправленным решением, если бы она последовательно проявлялась во всем произведении, а не в каких-то совершенно неожиданных фрагментах. Сложность тем и сопровождающих их созвучий также затрудняет восприятие. Дело в том, что темы *I Симфонии* и не слишком мелодичны (за исключением побочной темы в первой части), и не настолько характерны, чтобы легко западать в память. В ней наблюдается целый ряд стилистических непоследовательностей, как, к примеру, хотя бы неожиданно тональный эпизод poco lento перед самым окончанием. Удается также заметить некоторые ограничения изобретательности из-за принятых a priori принципиальных предпосылок, которые не допускают широкого дыхания, хотя — особенно в финале — ожидалось бы увидеть музыку большего размаха, чем пятиминутный калейдоскопически меняющийся материал, втиснутый в традиционную форму. Да и сама эта форма лишена установленных обычаем пропорций, охватывая три небольших быстрых части и развернутое, в два с лишним раза большее Adagio.

Недостатки *I Симфонии* замечаются, однако, только с сегодняшней перспективы. В момент появления на свет она была не только самым крупным к этому моменту достижением 35-летнего Лютославского, но и лучшим польским симфоническим произведением тех лет.

Несмотря на энтузиазм Фительберга, которому было посвящено данное сочинение, приготовления к премьере протекали отнюдь не гладко. Лютославский вспоминал репетиции с Большим симфоническим оркестром Польского радио: «Такие сейчас времена, когда для большинства музыкантов, играющих в оркестре, идущие подряд такты на 3/4 и 5/8 кажутся никому не нужным чудачеством, а аккорд, содержащий больше пяти различных звуков (и — упаси Боже — больше, чем одну малую секунду), — невыносимым поддразниванием слуха у играющего. Нетрудно догадаться, с какой реакцией оркестра встретилась моя симфония в процессе первых репетиций. У меня имелось тогда неясное предчувствие, что вместо долго ожидавшейся удовлетворенности меня ждут неведомые и мучительные страдания. И, тем не менее... Оркестр, уступив, быть может, непоколебимой убежденности Фительберга, пришел после бесчисленных репетиций к небывалой точности исполнения моей партитуры»[43].

I Симфонию впервые исполнили 1 IV 1948 г. в Катовице. Концерты Большого симфонического оркестра Польского радио (WOSPR) транслировали на Польшу и Чехословакию, так что и радиослушатели тоже смогли познакомиться с новым

---

[43] *Witold Lutosławski w 30-lecie WOSPR* (*Витольд Лютославский в 30-летие оркестра WOSPR [Большого симфонического оркестра Польского радио]*), машинопись находится в фонде Пауля Захера.

произведением. Вскоре состоялись дальнейшие исполнения *Симфонии*, которую включали в репертуар другие польские дирижеры, а уж Фительберг особенно охотно показывал ее в программах своих концертов. Мы уже упоминали об исполнении Симфонии в Париже; записал ее Фительберг и в Лондоне для BBC. Получив признание как репрезентативное современное сочинение, *I Симфония* оказалась также в программе концерта, открывавшего IV Международный конкурс им. Ф. Шопена в 1949 г., а поскольку доктрина соцреализма уже была тогда обязательной в полном объеме и признаков формализма доискивались буквально на каждом шагу, то исполнение этого сочинения спровоцировало инцидент, который широко дискутировался уже в то время и многократно упоминался позднее. Часть советских членов жюри якобы демонстративно покинула зал во время исполнения *Симфонии*, выражая этим свое неодобрительное отношение к ее «формализму». А вот после концерта в артистической уборной тогдашний замминистра культуры Влодзимеж Сокорский будто бы сказал в присутствии нескольких человек: «Такого композитора, как Лютославский, следовало бы бросить под трамвай»[44]. И вне зависимости от того, предлагалось ли бросить под трамвай самого автора или же — по рассказам некоторых — «только» его произведение, *I Симфония* как сочинение, отягощенное обвинением в формализме, была приговорена к изгнанию из концертных залов, и на протяжении шести последующих лет ее вообще не исполняли. Надо сказать, она стала одним из немногочисленных польских произведений, которое заклеймили столь сильно, ибо в Польше борьба с «реакционными извращениями в искусстве» не приняла таких же резких и крайних форм, как в Советском Союзе, и, к счастью, ни один из польских композиторов даже частично не разделил судеб Прокофьева или Шостаковича.

Да и сам Лютославский тоже испытывал сомнения по поводу *I Симфонии*, но совсем не по тем причинам, что власти, а просто ввиду осознания ее художественного несовершенства. По истечении многих лет он так вспоминал свою ситуацию в 1948 году: «Мое поколение не могло пройти через годы молодости, не подпав под влияние двух гигантов — Стравинского и Бартока. Это было

---

[44] Nikolska *Conversations...* (И. Никольская *Беседы...*), цит. соч., стр. 38; *Muzyka jest domeną świata idealnego. Z Witoldem Lutosławskim rozmawia E. Markowska (Музыка — это область идеального мира. С Витольдом Лютославским беседует Е. Марковская)*, журнал „Ruch Muzyczny" 1990, № 23; T. Kaczyński *Lutosławski...* (Т. Качиньский *Лютославский...*), цит. соч., стр. 28. «Якобы эта история имела место за кулисами после концерта, который, кстати говоря, закончился большим скандалом, — рассказывал Лютославский режиссеру Занусси. — Этот человек, ответственный за культурную политику государства, пришел за кулисы в окружении едва ли ни пятнадцати человек и якобы именно тогда сказал ту фразу. Но я знаю об этом только из пересказа. Меня при этом не было». В 1960 г. в изданной по какому-то случаю брошюре, посвященной оркестру WOSPR, тот же самый Сокорский, в это время ставший председателем Радиокомитета, написал во вступлении: «Большой заслугой Симфонического оркестра Польского радио является как раз то, что он всегда обращался к самым выдающимся произведениям. И обращался безошибочно. Мы все помним исполнение [...] *I Симфонии* Лютославского, а позднее его *Траурной музыки*. Это наверняка важные этапы в истории польской музыки».

Po prawykonaniu *I Symfonii* Witolda Lutosławskiego. Stoją (od prawej): kompozytor, Grzegorz Fitelberg, Regina Smendzianka, prof. Henryk Sztompka, Katowice 1 IV 1948 (archiwum Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach)

суждено и мне. Но трудно сказать, что у меня имелись образцы, которым я сознательно хотел бы подражать. Именно отсутствие каких-либо образцов и отсутствие каких-либо моделей, которые могли бы мне помочь в том, что я хотел осуществить, и было мотивом решения, принятого мною в 1948 году, после первого исполнения моей *I Симфонии*, — мотивом намерения начать работу над своим музыкальным языком с самых основ, с нуля. *I Симфония* — это произведение, которым я не пренебрегаю и которого не игнорирую [...]. Однако же она была сочинением, не обещавшим ничего в будущем, ничего такого, что могло бы развиваться дальше»[45].

Перспектива начинать работу заново в возрасте 35 лет, да еще и в атмосфере всё большего ограничения художественных свобод просто обязана была привести Лютославского к серьезному кризису. Об этом говорит письмо Стефана Яроциньского от 14 XI 1948 г., отправленное другу, который находился в это время в Париже: «Дорогой Витольд, — писал он Лютославскому. — Если бы, скажем, по каким-то причинам Михал [Списак] однажды перестал вдруг сочинять, то подобный факт, хоть и неприятный — ибо я ценю его музыку — не оказал бы

[45] *Potrzeba natchnienia...* (*Необходимость вдохновения...*), цит. соч., стр. 58.

сколько-нибудь принципиального воздействия на мое отношение к нему. А вот если бы музыку перестал писать ты, я воспринял бы это как свою личную жизненную катастрофу. В этом и состоит вся разница — без недомолвок. [...] У тебя есть все элементы, необходимые для того, чтобы сыграть в польской музыке по меньшей мере ту же роль, что Шопен. [...] Вот почему — хоть ты и счел это моим смешным упрощением — твоя катастрофа была бы и моей катастрофой тоже»[46].

Возвращение *I Симфонии* к концертной жизни происходило постепенно и неторопливо. В 1955 г. ее исполнили в рамках II Фестиваля польской музыки, а снова услышали, когда Леопольд Стоковский в ходе турне по Европе посетил в 1959 году Варшаву. Случилось это, однако, в тот период, когда наиболее часто исполняемым произведением Лютославского был уже *Концерт для оркестра*, а самым большим его достижением считалась «*Траурная музыка*». Именно к этим двум произведениям в основном и обращались тогда дирижеры. Может быть, *I Симфонию* ждало бы вообще полное забвение, если бы не сам композитор, который с годами начал ею дирижировать.

Она была хорошо написанным произведением, которое могло сыграть важную роль в польской музыке начала 1950-х годов. Но *I Симфония* не смогла этого сделать по политическим причинам, а когда ей возвратили право существовать на концертных эстрадах, ее время уже прошло.

---

[46] Фонд Пауля Захера.

Глава III: Творчество, названное «суррогатным»

Наступление соцреализма

«Варшава, 27 VIII 48 г.

Дорогой Фитик[1]!

Спасибо тебе за письмо. Я просто ошеломлен карьерой, которую ты готовишь для моей симфонии. Постепенно я поддаюсь ни с чем не сравнимому чувству, что, невзирая на все, сочинять все-таки сто́ит! И этой убежденностью я обязан тебе, Фитик, потому что всё здесь скорее отбивает охоту трудиться. Я имею в виду разные «официальные круги», которые корят и попрекают меня за то, что я не пишу «для масс» (!), что мою симфонию нельзя исполнить в любом месте Польши (да уж конечно!) и т.д. Это был разговор с замминистром [Сокорским — примеч. авт.], который обошелся мне в пару часов неприятных размышлений. Нужно как-то защищаться от заливающего нас потока примитива и бессмыслицы!!»

«Варшава, 14 I 50 г.

Милый Фитик!

[...] Не знаю, известно ли тебе о том, что [*Симфония*] не будет записываться на пластинки, ее собирались и не издавать тоже, и только Охлевский с Мыцельским отвоевали право размножить партитуру. Это всё такие вещи, которые пронизывают меня горечью и отвращением. На самом деле не для того сочиняю, чтобы потом навсегда складывать все в ящик».

Судьба *I Симфонии* на протяжении этих нескольких месяцев отражала тогдашнюю ситуацию польской культуры, которую все больше стесняли и ограничивали политики, накладывая на нее жесткие путы и подчиняя своим сиюминутным, пропагандистским целям.

---

[1] Это ласковое обращение Лютославского к Г. Фительбергу (*примеч. перев.*).

Grzegorz Fitelberg

Процесс ограничения свободы в области общественной жизни и в том числе, как следствие, жизни художественной систематически усиливался уже с 1947 года. В январе состоялись выборы в сейм, фальсифицированные в пользу прокоммунистического блока. В феврале сейм одобрил декларацию о гражданских правах и свободах, в их числе и о свободе художественного творчества, завершив, однако, этот документ следующими словами: «Одновременно сейм констатирует, что попытки использования гражданских прав и свобод для борьбы с демократическим строем Республики Польша должны предотвращаться соответствующими законами»; тем самым регулирование фактического диапазона этой свободы было предоставлено конкретным правительственным постановлениям и распоряжениям. В марте при Центральном комитете Польской рабочей партии организовали отдел образования и культуры, а в мае во время конференции творческих союзов собравшиеся услышали от представителя властей следующее: «Нашей главной задачей является изменение всей структуры культурной жизни в Польше — ликвидация разрыва между зрелой аристократической культурой привилегированных классов с прислуживающей им интеллигенцией и культурой масс»[2]. Идеологические декларации проводились

[2] См. Żółkiewski *Uwagi o polityce kulturalnej* (Жолкевский *Замечания о культурной политике*), еженедельник «Kuźnica» («Кузница») 1947, № 27.

в жизнь с помощью административных решений. Предпринимались всё более и более эффективные усилия с целью сделать отдельных людей культуры и их сообщества по сути недееспособными и подвергнуть их воздействию единого централизованного контроля и управления. До невероятных размеров раздулась бюрократия, а влияние на программные и персональные решения творческих институтов и учреждений получили даже профсоюзы. В конечном итоге место и задачи культуры в политике правящей партии отчетливо очертил президент Болеслав Берут: «Мы должны, как и во всех остальных областях нашей жизни, перейти к планированию также в сферах культуры и искусства». Выступление Берута было воспринято как предвестие того, что с этого момента государство будет напрямую интересоваться культурой — разумеется, в качестве средства пропаганды.

Сигнал на ускорение перемен подали, понятное дело, из Москвы, где во главе идеологического наступления встал Андрей Жданов, который безоговорочно и беспощадно требовал полной ликвидации любого влияния западной культуры[3]. В советском музыкальном сообществе кульминацию событий принесло с собой начало 1948 года[4], а весной наступление «ждановщины» подхватили и в государствах-сателлитах СССР. На протяжении десяти долгих дней, с 20 по 29 мая в Праге проходил Международный съезд композиторов и музыкальных критиков под девизом «Куда направлено движение музыки?» Принадлежащую девятнадцатому веку идею об эволюции искусства впрягли на службу пропаганде «всего прогрессивного человечества». Съезд опубликовал манифест, в котором нападкам подверглась как серьезная музыка — за индивидуализм, субъективизм и конструктивизм, так и легкая — за банальность, заурядность и падение до роли «предмета монополизированной торговли». В обеих разновидностях музыки пагубным было сочтено состояние мелодии: в серьезной — поскольку она утратила контуры или имитирует «старые контрапунктические манеры», а в легкой — так как она использует формулы не только избитые, но и вульгарные. Съезд обратился к композиторам всего мира с призывом создавать произведения блестящие в техническом отношении, индивидуальные и по-настоящему народные, признав в связи с этим, что для достижения данной цели необходим обмен мыслями и опытом. Опасаясь, однако, чрезмерно дословной трактовки этих слов как поощрения к налаживанию контактов, манифест обуславливал любой обмен такой знаменательной оговоркой: «Чтобы достигнуть этой цели, все прогрессивные музыканты должны сначала организовать и объединить свои силы в собственных странах», — и только тогда станет возможным создание Международного союза прогрессивных композиторов и музыковедов. Явно имея в виду эти тезисы, Лютославский вскоре так прокомментировал исполнение своей *I Симфонии* в Праге: «Чрезвычайно рад большому успеху, который принесло

---

[3] Детальный ход этих событий см.: К. Мейер *Шостакович. Жизнь. Творчество. Время.* Санкт-Петербург 1988, стр. 277–291.

[4] Имеется в виду разрушительное для музыкальной культуры постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. *Об опере* «*Великая дружба*» *В. Мурадели* (*примеч. перев.*).

твое турне, — писал он Фительбергу 7 XII 1948 г. — Вижу, что и мою симфонию оценили там высоко. Особенно меня обрадовало, что чехи характеризуют меня как композитора „вчерашнего авангарда“ — так у них именуется сочинение музыки без всяких побочных целей, а это полная противоположность понятию „musicien progressiste“ [„прогрессивный музыкант“], о котором говорится в пражском манифесте»

Знакомя своих читателей с ходом и выводами пражской конференции, редакция журнала «Ruch Muzyczny» («Музыкальное движение») прокомментировала их довольно-таки сдержанным замечанием, что дискуссия — это всегда хорошо. Осторожное отношение большинства польских музыкантов к навязываемой им идеологии не ушло от внимания Москвы. В июне Тихон Хренников[5] и Юрий Шапорин отправились в Польшу с публичными лекциями, где осуждали формализм, «давали определение» реализму и подчеркивали исключительную важность песенного и оперного творчества. А журнал «Ruch Muzyczny» вскоре закрыли на неопределенное время.

Перенося в Польшу советскую модель творческого союза, в ноябре к Союзу польских композиторов присоединили музыковедов, чтобы те бдительно следили за идеологической мобилизованностью творцов. В процессе теперь уже совместного съезда композиторов и музыковедов собравшиеся постановили, что «отдают себе отчет в той значительной роли, которая выпала им в народной Польше», а своей главной задачей считают «завоевание новой аудитории», считая «элитарность» безусловным «пережитком». В составе нового руководства Союза Лютославского уже не было.

Отказываясь от активного участия в работе все более политизирующегося Союза польских композиторов, Лютославский остался в других органах, подвергавшихся не столь сильному нажиму со стороны правительственной идеологии. Так, он входил в состав Государственного музыкального издательского совета, художественного совета Варшавской филармонии, а со следующего года стал одним из членов руководства Польского общества современной музыки, которое после трех лет безуспешных стараний дождалось, наконец, легализации — хотя, как оказалось, лишь для того, чтобы через пару месяцев исчезнуть из польской музыкальной жизни на долгие годы.

В декабре 1948 г. состоялся объединительный конгресс Польской рабочей партии и Польской социалистической партии, который сопровождался массированной пропагандистской атакой. В Политическом бюро вновь созданной Польской объединенной рабочей партии (ПОРП) надзор за культурой взял в свои руки Якуб Берман, являвшийся одновременно главным идеологом и шефом служб безопасности. Творцов культуры все энергичней поучали и отчитывали, но начали их и награждать: в декабре 1948 г. впервые были присуждены государственные премии по искусству. Лютославский получил тогда премию города

---

[5] Бессменный руководитель Союза советских композиторов с 1948 г. до конца существования Советского Союза в 1991 г.

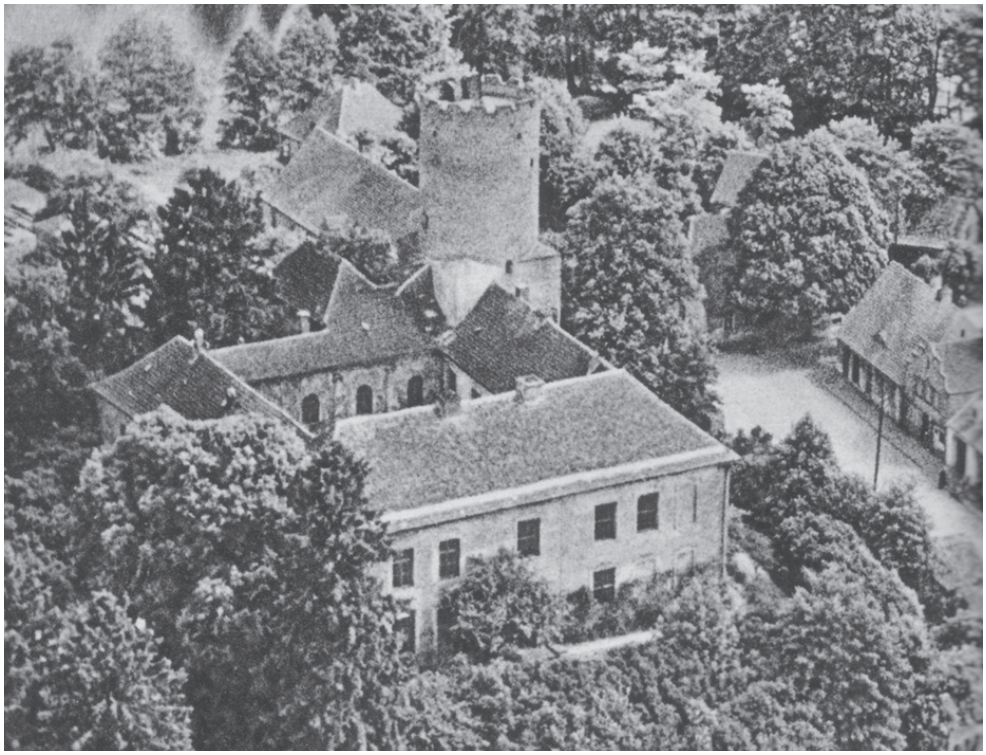
Варшава — не такую престижную, как государственная, но и менее политизированную, которую вручали даже еще до войны. С начала 1949 г. лозунги социалистического реализма и планового культурного «хозяйства» провозглашались уже без обиняков в качестве господствующей идеологии. На совещании партийных писателей Берман констатировал: «Партия будет защищать социалистический реализм, невзирая на то, что он может привести к схематизму, но из этого не следует делать проблему».

Самое большое пропагандистское значение отводилось литературе и кино, но в эпоху радио, уличного репродуктора и неустанно проводимых митингов умели также оценить роль музыки в формировании настроений граждан. По этой причине рождались различные инициативы, имевшие пропагандистскую направленность, среди которых исключительным размахом выделился Радиофестиваль польской народной музыки, организованный в Варшаве в мае 1949 г. с участием нескольких десятков народных и любительских коллективов. Цель этого мероприятия, — а ею было «возвращение музыки к народным источникам», — власти, видимо, сочли выполненной, поскольку, как потом подчеркивалось, «этот фестиваль способствовал появлению новых польских музыкальных сочинений, опирающихся в своей тематической основе на музыкальный материал тех песен и танцев, которые демонстрировались на Фестивале народной музыки. *Малая сюита* Лютославского для оркестра и *4 народных танца* Казимежа Сероцкого — если ограничиться лишь двумя этими примерами — принадлежат как раз к этой категории произведений»[6].

В такой атмосфере композиторы и музыковеды получили приглашение на встречу в Лагов — небольшой дачный поселок в живописной местности недалеко от Зеленой-Гуры, на Любском поозерье, над которой возвышается готический замок, где когда-то давно располагался орден мальтийских рыцарей, или госпитальеров. В Лагове, который после национализации принадлежал министерству культуры, любил бывать Сокорский. Конференция длилась с 5 по 8 августа. Открыл ее Сокорский, после которого с докладом выступил председатель Союза композиторов Зыгмунт Мыцельский. Затем слово взял Лютославский, предложив, чтобы собравшиеся подумали прежде всего над тем, каким образом должно проходить дальнейшее обсуждение: имеет ли смысл начать его с вопросов общего, теоретического характера или же, быть может, скорее надо первым делом браться за более конкретные дела, — и, призвав коллег упорядочить тематику и повестку дня, замолчал до конца заседаний. Они же сводились к попыткам убедить творцов музыки, что ее будущее — это соцреализм. Лагов служил местом летней работы Познаньской филармонии, благодаря чему конференция сопровождалась тремя симфоническими концертами. Состоялся и камерный вечер, в котором Кристина Шнерр под аккомпанемент Лютославского исполнила шесть его песенок для детей, а Збигнев Джевецкий сыграл *Народные мелодии*. В со-

---

[6] J. Prosnak *Działalność muzyczna Polskiego Radia* (Я. Проснак *Музыкальная деятельность Польского радио*), в сборнике: *Kultura muzyczna Polski Ludowe 1944–55* (*Музыкальная культура народной Польши 1944–55*), Kraków 1957, стр. 78.



Łagów Lubuski, 1949

ответствии с практикой, позаимствованной у Союза советских композиторов, к этим концертам отнеслись как к прослушиваниям, после которых произведения обсуждались и оценивались — разумеется, под углом их соответствия реализму. Зофья Лисса, главная поборница новой идеологии, призывала сочинять «музыкальную публицистику».

«Это уже конец всему», — вроде бы сказал тогда Джевецкий[7]. Кстати, аналогичным образом думали в Лагове многие. Роман Палестер под влиянием того, что он там увидел и услышал, принял решение об эмиграции. Все присутствовавшие отдавали себе отчет, что цель проводимой властями политики состояла в том, чтобы уничтожить личность и лишить общество тех индивидов, кто мыслит самостоятельно, то есть людей творческих и настроенных критически. «Когда сегодня, с перспективы восьми с половиной лет я смотрю на достославное сборище в Лагове в 1949 году, когда было положено начало фронтальной атаке на польское музыкальное творчество, — мне становится зябко от одного воспоминания об этом чудовищном переживании», — говорил Лютославский в 1957 г. Тем не менее, заставляет задуматься соображение Мыцельского по поводу эффективности, с которой эта атака воздействовала на самых выдающихся творцов: «У меня нет сомнений, что даже Малявский, Лютославский и Пануфник писали бы нечто иное, если бы они жили где-либо в другом месте, [хотя] мне кажется, что в наименьшей степени это касается Лютославского»[8].

---

[7] Слова Джевецкого привел Лютославский в кинофильме *Witold Lutosławski in Conversation with Krzysztof Zanussi* (*Витольд Лютославский в беседе с Кшиштофом Занусси*).

[8] Z. Mycielski *Dlaczego nie piszę o naszej muzyce współczesnej?* (З. Мыцельский *Почему я не пишу о нашей современной музыке?*), журнал «Ruch Muzyczny» 1958, № 5.

Массовые песни

Самой высокой полезностью для пропагандных целей обладала музыка с текстом. Кантаты, написанные к какому-то подходящему случаю, добавляли торжественности важным собраниям и митингам, а по будням звучали более скромные по размерам массовые песни. Жанр этот, с 1920-х годов успешно культивировавшийся в СССР и служивший для разжигания энтузиазма применительно к коллективному построению социализма, вытеснял и должен был заменить традиционные шлягеры и модные песенки, признанные отныне буржуазным классовым пережитком. Лозунг, призывавший к введению этого жанра в польскую культуру, выдвинула Зофья Лисса, публикуя на страницах журнала «Odrodzenie» («Возрождение»)[9] № 29 за 1947 г. статью «О польской массовой песне». Еще в этом же самом году Польское радио объявило конкурс на массовую песню. В марте 1948 г. была организована совместная встреча композиторов и поэтов, где выдвигалось требование создавать «деятельную, ангажированную музыку», которая должна вызывать трудовой порыв и воодушевление. После такой идейно-теоретической подготовки всего сообщества творцов министерство объявило соответствующие конкурсы. Первым делом речь шла о текстах на современную тематику — и здесь среди 57 присланных стихов наградили премией 20, «в том числе 8, требующих доработок». Затем прошел конкурс на песни — и тут урожай оказался гораздо богаче, поскольку было представлено свыше 400 произведений. В ближайшее время конкурсы на массовую песню организовало еще много самых разных общественных объединений и учреждений. Лютославский в этих конкурсах не участвовал, однако под воздействием усиленного спроса на массовую песню были возобновлены его оккупационные «*Песни подпольной борьбы*». 8 XII 1947 г. в ходе концерта в Кракове, транслировавшегося по радио на всю Польшу, их спела Мария Древняк (Drewniak). Несмотря на явный скептицизм по поводу «массовых» достоинств подобных песен, они все-таки попадали в песенники и на некоторое время приживались в репертуаре.

Видимо, существовали очень большие надежды на участие ведущих композиторов в создании массового репертуара. Рост потребности в массовых песнях усилился в связи с тем, что в 1950 г. в Польше началось выполнение 6-летнего плана. В соответствии с ним создавалась и расширялась, главным образом, тяжелая промышленность, а самой престижной инвестицией была Новая Гута[10], которая в значительной степени должна была работать для военных целей (та-

---

[9] «Odrodzenie» («Возрождение») — первый послевоенный общественно-политический еженедельник, издававшийся в 1944 г. в Люблине, в 1945–1947 г.г. в Кракове и в 1947–1950 г.г. в Варшаве. В 1947-1948 г.г. в политике еженедельника произошел поворот в направлении соцреализма. В 1950 г. в результате его объединения с «Кузницей» возникла «Nowa Kultura» («Новая культура») (*примеч. перев.*).

[10] Новая Гута — большой металлургический комбинат и одноименный новый город под Краковом (*примеч. перев.*).

кая ориентация комбината вытекала из требований не только обостряющейся холодной войны, но и вполне «горячего» вооруженного конфликта в Корее). Разумеется, это требовало мощной пропагандистской поддержки, в чем массовая песня должна была сыграть далеко не последнюю роль, мобилизуя людей на «борьбу за мир» и на труд ради достижения «светлого будущего». В 1950 г., учредив новый журнал «Muzyka», его открыли статьей, посвященной как раз массовой песне. Ее автор Зофья Лисса отмечала, что конкурсы не приносят ожидаемых результатов, тогда как «песни, написанные в период оккупации и опубликованные в 1947 г. Польским музыкальным издательством в виде 3-х тетрадей под общим названием „*Песни подпольной борьбы*“, доказывают, что Пануфник, Лютославский и Экер великолепно могли бы сдвинуть с мертвой точки развитие этого музыкального жанра». В том же году возникли и первые массовые песни Лютославского.

6 IX 1950 г. состоялось первое прослушивание массовых песен, организованное Союзом композиторов. Началось оно произведениями, уже признанными образцовыми в этом жанре, — их сочинили Анатолий Новиков, Лютославский («*Железный марш*»), Владислав Шпильман и Эдвард Олеарчик. Затем развернулась дискуссия, в которой выступали передовики труда, представители Союза польской молодежи (СПМ), Союза польских харцеров, композиторы и литераторы, а прежде всего — Зофья Лисса; обсуждению подверглись девять других песен — новых. В их числе была и «*Новая Гута*», сочиненная Лютославским на текст Станислава Выгодского.

«Большинство ораторов согласилось, что эта песня сочинена из фальшивого материала, как музыкального, так и поэтического, и исправить ее уже невозможно.

— Не услышала я в этой песне голоса нашей Гуты, — заявила активистка СПМ по фамилии Легомская. — Ее мелодия нам чужда, а текст выглядит так, словно его писали полгода назад! В Новой Гуте работает 9 тысяч молодых людей, которые поют свои собственные песни. Никакой музыкант их не составлял, они незатейливы и не всегда мелодичны. Но эти песни берут за живое и зовут вперед, в них есть широкое дыхание и та огромная сила, которой живет вся наша стройка. Приходите к нам — и вы увидите, как мы работаем, а потом... перенесите наш пыл и воодушевление в ваши новые песни»[11].

В анонимной анкете, проведенной среди участников прослушивания, песня Лютославского заняла далекое, седьмое место. Непосредственно после нее расположилась в этом списке песня Яна Маклакевича о Сталине на текст Галчинького, который часть выступающих сочла «гротескным».

В ходе следующего прослушивания, 4 октября, исполнялось девять песен, отмеченных дипломом или награжденных премией на Фестивале польской музыки, а среди них «*Wyszłabym ja*» («*Вышла б я*») Лютославского с текстом Ле-

[11] Полный текст дискуссии опубликовал журнал «Muzyka» 1950, № 6.

опольда Левина. Отчет об очередной дискуссии на эту тему, на сей раз организованную на Варшавской швейной фабрике, был помещен 20 III 1951 г. на страницах газеты «Sztandar Młodych» («Знамя молодых»)[12]. Ее участники сетовали на польскую песню, подчеркивая, что советская более мелодична и легче принимается, однако много похвал заслужило очередное произведение Лютославского — песня «*Najpiękniejszy sen*» («*Прекраснейший сон*») о Новой Гуте на слова Тадеуша Ургача (Urgacz)..

За 1950-1953 годы Лютославский написал одиннадцать массовых песен — весьма скромное количество в сопоставлении с урожайностью «специалистов» этого жанра, но зато самый высокий показатель среди композиторской элиты. Эти песни не пользовались популярностью у широких масс; тем не менее, их издательская и «звукозаписывающая» жизнь складывалась по-настоящему впечатляюще, особенно у песенки «*Вышла б я*». Это произведение вышло исключительно большим тиражом, поскольку в 1950 г. было опубликовано 20 000 экземпляров нот для голоса с фортепиано и еще 25 000 — для хора. Более высоких тиражей достигли только песни «*Союз молодежи деревне поможет*» Градштейна и «*Миллионы рук*» Олеарчика (по 50 000 экземпляров в 1951 г.). Решающую роль в установлении тиражей, а также политики в области звукозаписи играли не столько торговые соображения, сколько идеологические, а также личные убеждения руководства. Во главе многих из соответствующих организаций стояли музыканты, которые под лозунгом распространения искусства понимали его популяризацию, а потому можно предполагать, что песенки Лютославского получали их поддержку как особенно удачные в художественном отношении. То, что средний слушатель и исполнитель песенок считал «трудным», было для музыканта, а тем более для музыковеда «небанальным» и достойным похвалы (надо думать, именно по этой причине Лютославского удостоили в 1952 г. Государственной премии, указав упомянутые песни в качестве одного из обоснований для такой награды). Тем временем во многих фрагментах этих песен просматривается поразительное сходство — по временам даже на границе цитаты — с его высоко ценившимися тогда фольклорными миниатюрами. Такая схожесть наверняка являлась следствием не столько естественного родства произведений, сочиняемых в близком соседстве по времени, сколько скорее ограниченной заботы автора об оригинальности своих массовых песен. Потому Лютославский слагал произведения, больше напоминающие его же «*Буколики*» либо детские песенки, чем типичные для тех времен массовые песни. К примеру, вторая половина песенки «Вышла б я» порождает неодолимые ассоциации с «*Соломенной цепочечкой*» (см. пример 26 и пример 27). «Отсутствие популярной лирики, находящейся на должном художественном уровне, с особой силой ощущалось в первые годы после войны, когда с понятием массовой песни связывали, главным образом, марши и всякого рода торжественные произведения,

[12] Ежедневная газета «Sztandar Młodych» («Знамя молодых») была органом Союза польской молодежи (*примеч. перев.*).

17 *Вышла б я*, т. 15–18

18 *Соломенная цепочечка*, т. 5–8

носящие характер гимна и снабженные патетическим текстом. Лишь на более высоком этапе развития наблюдается дифференциация нового жанра на разные виды песен — маршевую, лирическую, танцевальную и прочие. Проявлением данного процесса может послужить творчество Лютославского, у которого обнаруживаются первые ласточки нового типа — лирические песни для массового потребителя», — подтверждает данное предположение статья, написанная в те годы[13].

Щедрым клиентом выступало Министерство национальной обороны. По заказу этого министерства Лютославский в 1951 г. сделал десять простых обработок народных песен из собрания Кольберга для четырехголосного мужского

[13] E. Dzięboswska *Pieśń masowa w twórczości W. Lutosławskiego* (Э. Дзембовская *Массовая песня в творчестве В. Лютославского*), журнал «Muzyka» 1954, № 7–8.

хора a cappella[14], а в 1953 г. сочинил три солдатские песни для голоса и фортепиано[15]. Вроде бы тогда же он написал и песню «*O broni pancernej*» («*О бронетанковых войсках*»). Спустя годы композитор рассказывал, что в указанной песне без его ведома изменили текст таким образом, что она стала песней о Сталине. Произведение это по сей день не удалось отыскать (Адриан Томас [Thomas] подозревает, что это могла быть «*Песня защитников мира*», представлявшая собой последнюю часть кантаты «*Lipcowy wieniec*» [«*Июльский венок*»]). Через много лет этой «бронебойной» песне предстояло еще раз принести своему создателю неприятности. После введения военного положения копия нот со словами о Сталине по странному стечению обстоятельств выплыла на свет Божий после того, как ее обнаружили якобы хранившейся в библиотеке театральной школы в Варшаве либо — что подозревал композитор — подброшенной туда с целью скомпрометировать его как автора[16].

«Массовое» наследие Лютославского долго давало о себе знать, особенно в СССР. По случаю 60-летия композитора журнал «Советская музыка» опубликовал подходящую к обстоятельствам краткую заметку о нем под заглавием «Компиозтор — патриот». Зимой 1977 г., когда Лютославский получил из филармонии в Таллинне комплект информационных материалов с просьбой проверить их правильность, композитор в своем ответе попросил, дабы наконец-то позабыли о том, что «я писал массовые песни, за которые меня вдобавок еще и награждали. Надеюсь, я заслужил, чтобы этот факт предали забвению и перестали напоминать мне о нем»[17].

Сталинизм

«Сегодняшняя система представляет собой идеал для всякого рода посредственностей, чьи жалкие произведения издаются, исполняются и одобряются только по соображениям политического усердия этих субъектов. Выражаясь их обязательным жаргоном, на сегодняшнем „этапе“ по-настоящему творческая

---

[14] *Pod Krakowem czarna rola* (*Под Краковом черно поле*); *Nie będę łez ronić* (*Не стану слез ронять*); *A w Warszawie*; *Zachodzi słoneczko* (*А в Варшаве солнышко заходит*); *Oj i w polu jezioro*; *Jam kalinkę łamała* (*Ой, да в поле озеро, Я ж калинку ломала*); *Gdzie to jedziesz*, *Jasiu* (*Куда едешь, Ясичек*); *A na onyj górze* (*А на той горе*); *Już to mija siódmy roczek* (*Уж седьмой годок проходит*); *Małgorzatka* (*Маргаритушка*).

[15] Они приведены выше: *Kto pierwszy* (*Кто первый*) на слова П. Чахоровского (Czachorowski); *Narciarski patrol* (*Лыжный патруль*) на слова А. Рымкевича (Rymkiewicz) и *Skowronki* (*Скворушки*) на слова М. Доленги (Dołęga).

[16] Kaczyński *Lutosławski...* (Т. Качиньский *Лютославский*), цит. соч., стр. 185. См. также: И. Никольская *Беседы*..., цит. соч., стр. 27–28.

[17] Письмо от 9 II 1977 г. в филармонию Таллинна; фонд Пауля Захера.

музыка нужна меньше всего», — такими словами охарактеризовал ситуацию в своей среде Анджей Пануфник, описывая ее в 1954 г. на страницах парижской «Культуры» в статье «Музыкальная жизнь в сегодняшней Польше». Действительно, искусство впрягли служить пропаганде, а художникам, в том числе музыкантам отвели роли не только функционеров системы, которые должны вертеться в бюрократизированных и централизованно управляемых организациях, но прямо-таки настоящих «бойцов великого идеологического фронта», как просвещал Сокорский участников совещания партийного актива польского кинематографа в июне 1950 г. Атмосфера неустанной мобилизации и бдительности была настолько повсеместной, что, даже говоря о культуре, прибегали к военной терминологии. Так, 1 I 1951 г. во время пленума ЦК ПОРП было выдвинуто требование о том, что литература должна включиться «в битву за шестилетний план», а от упоминаний о сражениях и конфликтах не были избавлены даже книги, посвященные музыке. «Современность всегда вырастает из конфликта. Таким образом, существование конфликта является принципиальной характеристикой современности», — читаем мы в брошюре, посвященной новой музыке, а в монографии о послевоенном десятилетии говорится про «борьбу за массовую песню», которая «ведется у нас с недавних пор» и, видимо, именно по этой причине, то есть из-за нехватки времени, пока «не совсем доведена до победы»[18]. Посему музыкальная жизнь должна была протекать как незатихающая кампания борьбы за новое искусство и нового слушателя, в которой административными средствами поддерживались жанры, служащие для политической пропаганды, — даже если они не были интересными ни для публики, ни для самих творцов. А ритм этой перманентной кампании отмеряли разные мероприятия, устраиваемые и контролируемые раздутой партийно-государственной бюрократией. Столкновение календаря партийных праздников с рутинной работой музыкантов не раз приносило эффекты, которые можно назвать только гротескными, как это случилось, например, в 1951 г., когда на страницах журнала «Muzyka» («Музыка») со всей серьезностью информировали о первомайских акциях, предпринятых творцами, и читатели узнавали, что по этому случаю Гражина Бацевич обязалась написать популярное произведение для скрипки и фортепиано, Тадеуш Берд — изготовить клавир своей кантаты «*Песнь о революции*», а Тадеуш Шелиговский — ускорить на месяц завершение *Квинтета* для духовых инструментов. Впрочем, композиторы все-таки не зашли в этом трудовом энтузиазме настолько далеко, как писатели, которые год назад в первомайском порыве писали рассказы коллективно.

Исходя из этих соображений, организовывались и самые разномастные фестивали, причем делалось это тем охотнее, что они удовлетворяли насущную политическую потребность придавать даже самым нормальным действиям

[18] T. Marek *Współczesna muzyka polska (1945–56)* (Т. Марек *Современная польская музыка (1945-1956)*), Kraków 1956, стр. 13; W. Rudziński *Pieśń masowa* (В. Рудзиньский *Массовая песня*), в сборнике: *Kultura muzyczna Polski Ludowej* (*Музыкальная культура Народной Польши...*), цит. соч., стр. 225, 226, 230, 232.

некий ореол исключительности. В 1951 г. был устроен восьмимесячный Фестиваль польской музыки, проходивший в масштабах всей страны. Впрочем, с точки зрения композиторов у такой политики имелись определенные достоинства. Фестиваль приносил гораздо больше возможностей для показа новых произведений, чем еженедельные абонементные концерты, опирающиеся, как правило, на традиционный репертуар, и на упомянутом фестивале было на самом деле исполнено свыше ста сочинений 38-ми живущих в Польше авторов. Существовала также возможность получить стипендию для написания конкретного произведения. Отвечая на приглашение принять участие в фестивале, Лютославский предложил исполнить два уже существующих сочинения: народную сюиту для хора, сольных голосов и малого оркестра «*Koperczaki*» («*Ухаживания*») и триптих для баритона соло, мужского хора и симфонического оркестра «*Июльский венок*» на слова К. И. Галчиньского, сочиненного по случаю пятой годовщины Июльского манифеста[19] [20]. Ни одно из них не попало, однако, в фестивальную программу, более того — пропал всякий слух о них[21]. Зато во время указаного фестиваля были исполнены три новых произведения Лютославского: «*Соломенная цепочечка*» (1 XII) и два сочинения, о которых пойдет речь ниже, — *Малая сюита* (20 IV) и «*Силезский триптих*» в версии для симфонического оркестра (2 XII). Этим премьерам придавалось большое значение, а новые произведения претендовали на получение фестивальных премий. В категории кантат — жанра, выражаясь сегодняшним языком, приоритетного — первую премию получил «*Пророк*» Болеслава Войтовича, а вторую — «*Слово о Сталине*» Альфреда Градштейна. Лютославский стал лауреатом двух главных премий в других категориях, так как наградили «*Силезский триптих*» и «*Соломенную цепочечку*».

Внушительное число исполнений новой музыки стимулировало композиторов к работе, но вместе с тем от фестивальной атмосферы их мог отпугивать контроль над стилем представляемой музыки и система раздачи наград, сильно напоминавшая школьные табели успеваемости. «Размышляю о том, что ты мне предлагаешь, — обращался Лютославский к Фительбергу, обдумывая программу приближающегося фестиваля, — то есть о написании к этому фестивалю специального произведения на 10 минут. О компромиссах я думаю с отвращением, но это, однако, не означает, что я не могу написать какую-нибудь пьесу без компромисса, но легкую, „играбельную“, с простой фактурой. Две вещи, однако,

---

[19] Письмо Лютославского в правление ПСК от 8 IV 1950 г., приводится. в: A. Thomas *File 750* (А. Томас *Папка 750...*), цит. соч.

[20] Июльский манифест — первый официальный документ новой народной власти в Польше, опубликованный 22 июля 1944 г. в г. Хелм; устанавливал основы будущего государственного строя и предвещал глубокие общественно-экономические преобразования (*примеч. перев.*).

[21] *Ухаживанья* многократно передавало Польское радио. Партитуру *Июльского венка* Томас нашел в Доме Войска Польского. На основании осмотра обнаруженного материала он пришел к выводу, что исполнялась только его третья часть, *Песня защитников мира*, однако неизвестно, когда и где (Там же).

немного мешают мне в этом: 1) я работаю над форт. концертом, и мне трудно от него оторваться, потому что Витольд Малц[ужиньский] просто бомбардирует меня по этому поводу; 2) мысль о том, чтобы представить какую-либо вещь на этом фестивале, наполняет меня чувствами разочарования и уныния: снова Сокорский будет в скверном настроении и отсечет голову этому произведению, как он это сделал с *I Симфонией*. [...] А ведь наши фестивали, увы, к этому и ведут — они носят неприличную и унизительную форму публичных экзаменов перед министрами» (14 I 1950 г.).

Министры, а главное, Сокорский, отнюдь не ограничивались оценкой готовых сочинений и принятием решений об их концертной судьбе. В повестке дня стояли «рабочие встречи» и официальные совещания. Формально они служили дискуссионным форумом по проблемам художественного сообщества, но в принципе предназначались для того, чтобы протранслировать людям искусства, что именно хотели бы получить от них власти взамен за обеспечение условий для занятий профессией. «Сразу же после возвращения [в Варшаву] я попал на совещание композиторов у Сокорского, — писал Лютославский Фительбергу. — Итак: возвращение в XIX век (!), решительный отход от „модернизма“ и т.д. — без конца. На этот раз я не молчал и сказал парочку горьких слов; кстати говоря, мой случай вовсе не был единичным, другие говорили в таком же духе, но принесет ли это нам хоть что-нибудь? Трудно судить. Во всяком случае, здесь люди еще малость „дергаются“, дерзят и прекословят — не так, как в Чехии» (25 V 1950 г.).

Эти попытки «дергаться», обычно принимавшие форму пассивного сопротивления, безусловно, выделяли композиторов на фоне других творческих сообществ. Количество членов партии было здесь небольшим, значительно ниже, чем, например, в Союзе литераторов, где оно достигало почти 1/3 от общего количества объединившихся в эту организацию. Поэтому нет ничего странного в том, что среди всех творческих союзов именно Союз композиторов в наименьшей степени поддавался нажиму со стороны партии.

Моментами, имевшими при такой политике исключительное значение, были ежегодные съезды Союза польских композиторов. Очередной из них, уже пятый, созванный в июне 1950 г., протекал под знаком назойливой промывки мозгов и навязывания идей, проводившихся с участием властей «братского» Союза советских композиторов. В этом форуме участвовал Борис Ярустовский, именовавшийся в кругу московских коллег «самым лучшим музыковедом среди чекистов и самым лучшим чекистом среди музыковедов» и закончивший свое выступление непременным в таких случаях призывом: «Да здравствует вождь всего прогрессивного человечества — Великий Сталин!». На третий день съезда в зале появился и Тихон Хренников, демонстрируя тем самым тот интерес, с которым советские товарищи ожидали, чтобы польский Союз, известный своей недисциплинированностью и непослушанием, занял надлежащую позицию.

Некоторое представление об атмосфере, царившей в кулуарах съезда, дают воспоминания Лютославского. По истечении многих лет он рассказывал Ирине

Никольской, как Сокорский, отведя его в сторонку куда-то чуть ли ни в складское помещение, уговаривал написать такое же произведение, как «*Песнь о лесах*» Шостаковича, обещая за это Государственную премию, иными словами, самую высшую награду в области искусства, которую начинали присуждать как раз с этого года. Лютославский сообщил, что отверг пожелание министра, объясняя свой отказ отсутствием интереса к такого рода музыке[22]. Тогда Сокорский стал на него нажимать, требуя обратиться с трибуны съезда к собравшимся, в ответ на что якобы услыхал от композитора: «Не могу я выступить с речью, потому что испортил бы ею атмосферу съезда»[23]. Тем не менее, после перерыва председательствующий — автор кантаты «*Пророк*», Болеслав Войтович, — читая фамилии тех, кто попросил слова, записавшись в прения, назвал и Лютославского. Тогда композитор обратился к присутствовавшему в зале чиновнику еще более высокого ранга, нежели Сокорский, то есть представлявшему непосредственно Центральный Комитет ПОРП, и объяснил тому, что министр вписал его в список ораторов против его воли. Получив заверение, что никто не намерен заставлять никого брать слово, Лютославский сказал Войтовичу, что тот может вычеркнуть его из списка выступающих, и тем самым — как он сказал Никольской — «проблема решилась»[24].

В партийных кругах этот съезд был признан переломным в идейном преображении Союза композиторов, однако реально в его рядах дальнейшее наступление вели всего несколько человек, главным образом, музыковеды. Лютославский не подключился к работе никакого из органов Союза и только на следующем съезде, в декабре 1951 г., позволил выбрать себя в ревизионную комиссию, товарищеский суд и квалификационную комиссию, где участвовал в решениях о приеме новых членов, оказывая тем самым серьезное воздействие на персональный состав композиторского объединения.

Типичным для той эпохи был другой эпизод, о котором как-то вспоминал Лютославский (а нестыковка воспоминаний и сохранившихся документов также бросает свет на атмосферу, в какой рассказывали через много лет об этой эпохе). Итак, в январе 1952 г. в Польшу прибыл Дмитрий Кабалевский с целью проконсультировать музыкальный материал к пропагандистскому фильму о генерале Кароле Сверчевском, который снимался по сценарию Ежи Борейши (Borejsza). На встречу по данному вопросу пригласили и Лютославского, которому в связи

---

[22] В 1995 г. в архивах Польского радио обнаружилась запись кантаты *Варшаве — слава!* для тенора соло, хора и оркестра на текст Э. Шельбург-Зарембины (Szelburg-Zarembina). Это короткое произведение появилось, скорее всего, в конце 1940-х или в начале 1950-х годов. Оно никогда не издавалось (A. Thomas *The Hidden Composer*: *Witold Lutosławski and Polish Radio 1946–63,* [А. Томас *Запрятанный композитор. Витольд Лютославский и Польское радио 1946–63*] в сборнике: *Witold Lutosławski. Człowiek i dzieło w perspektywie kultury muzycznej XX wieku* [*Витольд Лютославский. Человек и произведене в перспективе музыкальной культуры XX века*]. Познань 1999, стр. 214).

[23] Nikolska *Conversations*... (И. Никольская *Беседы*...), цит. соч., стр. 41.

[24] Срав. И. Никольская *Статьи, беседы*..., цит. соч., стр. 26.

с этим Сокорский якобы заявил, что его удалось привлечь (!) для сочинения музыки к кинофильму о Сверчевском. Лютославский рассказывал, что в ответ он и не выразил согласия, и не отказался от сотрудничества, а после совещания попросил министра о встрече. Сокорский вскоре пришел к Лютославскому домой, дабы услышать, что композитор не станет писать музыку к данной ленте, и на этом вся история вроде бы закончилась[25]. Легко себе представить, что Лютославский не хотел принимать ни малейшего участия в польском эквиваленте советского «Падения Берлина» — пропагандистской кинофрески с музыкой Шостаковича, — хотя сотрудничество с кинематографистами приносило неплохие доходы, а его материальная ситуация требовала постоянно браться за самые разные заказы (в конечном итоге музыку к фильму о Сверчевском написал Петр Перковский). Как же, однако, объяснить то, что указанное предложение якобы застало его врасплох, если гораздо раньше, а именно, в 1950 году, пресса по меньшей мере дважды писала, что именно он, и никто иной, пишет музыку к фильму о Сверчевском?

С мыслью о заработке брался Лютославский и за другие заказы. «Я решился написать на конкурс песню на слова Пушкина, — писал он Фительбергу 2 XII 1949 г.[26] — Вообще-то конкурсов я не выношу, но за участие в них платят, и, стало быть можно неплохо и легко заработать». Итоги конкурса с участием девяти композиторов, организованного с целью отметить 150-летие со дня рождения поэта, подвели в мае следующего года. Первой премии не присудили никому, вторую получил Градштейн, а третью — Лютославский за песню «*Lawina*» («*Обвал*»). Задачей таких конкурсов было подтолкнуть композиторов к написанию произведений на темы и в стиле, предлагавшемся властями. Для творцов подобные мероприятия представляли собой источник заработка, особенно, если они — как тот пушкинский — были закрытыми, то есть предназначались для избранного, а точнее, отобранного круга профессионалов, которые за одно только участие уже получали определенное вознаграждение. По этой причине фамилия Лютославского появлялась по случаю проведения еще нескольких среди очень большого числа организовывавшихся тогда конкурсов. Летом 1950 г. он оказался в составе группы из 59 человек, приглашенных для участия в конкурсе на массовую песню. Поступило 172 работы, которые оценивало жюри, составленное из представителей Союза композиторов, а также Центрального совета профсоюзов, Совета крестьянской самопомощи, Союза польской молодежи, Министерства культуры и искусства, а также Государственного института искусства. Первую премию решили никому не давать — и это было типичное решение, поскольку на протяжении целого десятилетия в конкурсах на массовую песню первая премия ни разу не присуждалась, — а единственной второй премией отметили песню Лютославского «*Вышла б я*» (помимо этого,

[25] Сообщено в беседе с К. Мейером.

[26] Именно такова дата письма, хотя к этому моменту юбилей Пушкина уже полгода как миновал.

было присуждено еще четыре третьих премии). Вторая премия выплачивалась в сумме 75.000 злотых, что соответствовало по тем временам четырем среднемесячным зарплатам.

Финансовым вливанием была также для композиторов целая гамма премий, присуждавшихся по разнообразным случаям и на разных уровнях за отдельные произведения или за всё творчество в совокупности. Усиление идеологического наступления спровоцировало настоящую лавину таких премий, венцом чего стало учреждение в 1950 г. государственных премий трех степеней в сфере искусства. Лауреатов, выбиравшихся на основании кандидатур, которые вносились творческими союзами, а также Министерством культуры и искусства, объявляли в день государственного праздника 22 июля. Витольд Лютославский присоединился к кругу лауреатов этой наиболее престижной тогда премии в 1952 году.

Денежные доходы были в ту пору далеко не единственным показателем уровня жизни. В бедной, разоренной войной стране материальные трудности докучали всему обществу, не давая покоя никому. Нехватка промышленной и сельскохозяйственной продукции приводила к тому, что в повседневной жизни господствовала экономика всеобщего дефицита и черный рынок. Поэтому нет ничего странного, что в феврале 1952 г. первый Информационный бюллетень Союза польских композиторов сообщал о порядке снабжения членов творческо-

Witold Lutosławski,
ok. 1952–53
(fot. M. Holzman)

го объединения карточками на мясопродукты и жиры (основные продукты тогда нормировались), которым занимались председатели местных отделений Союза. И когда в июне, а затем в октябре 1953 г. Лютославский обращался в ССАиК с заявлениями об очередном авансе — на сей раз по причине начала обустройства акустической изоляции в его рабочем кабинете, — то приложил к своему обращению смету на сумму, постоянно увеличившуюся по причине завышенных цен на отдельные материалы, которые приходилось по необходимости приобретать на свободном, иными словами, на черном рынке.

Музыкантам подворачивались и случаи заработать за границей, но тогда доступ к деньгам страшно затрудняла паутина всяческих правил и инструкций, просто невообразимых с сегодняшней точки зрения. Какое-то представление о тогдашних банковских методах дает письмо Лютославского Фительбергу, написанное после пребывания композитора в Праге, где он собирался забрать гонорар за Увертюру для струнных. «Сердечно благодарю тебя за письмецо и за присылку банковского сертификата. Вышло так, что я не смог им воспользоваться, поскольку получение денег длится там больше недели (требуется разрешение их Национального банка). Поэтому я поступил иначе: изложил свою ситуацию директору программного отделения Пражского Радио Мирко Очадлику (Očadlik), который предложил выплатить мне деньги из твоего гонорара, который лежит на радио (ты его депонировал там в декабре). Я позволил себе взять оттуда 2000 крон, зато моих денег на твоем счете в банке — не тронул» (15 V 1950 г.).

Такая бюрократическая баррикада отнюдь не была для Лютославского новостью, поскольку он и раньше уже сталкивался с еще большим вмешательством всяких учреждений в доходы граждан. «Был я в Бюро сотруд[ничества с заграницей] и изложил вопрос твоего выезда, а также оставил там нужную бумагу, — писал он Фительбергу 11 XI 1949 г. — Пересылаю также валютный отчет, который должен быть как можно быстрее вручен им с твоей подписью, поскольку это необходимо для получения тобою новой валюты. Меня спросили о твоих гонорарах. Потому-то я и не мог сам на месте сдать за тебя все отчеты и переправляю их тебе. Мне объяснили, что обязательно требуется подавать отчеты о доходах в валюте и о том, как она израсходована. Размер гонораров не нужно указывать только в том случае, если они пересылаются в Польшу, а не инкассируются за границей в валюте».

Контроль доходов, навязанные чиновниками официальные ограничения на распоряжение собственными заработками, равно как враждебное отношение ко всякой частной собственности далеко не исчерпывали запаса средств, служивших для принуждения граждан. К их числу принадлежали еще такие приемы, как постоянное преследование пропагандой, лишение людей неприкосновенности их частной жизни и всякой интимности, возможности уединиться, сконцентрироваться и задуматься. Подобно тому, как воздействовали вездесущие динамики в книге Оруэлла «*1984*», в Польше 1950-х годов старались достигнуть той же цели с помощью музыки, звучавшей из всех мыслимых и немыслимых мест. Раструбы мощных громкоговорителей, устанавливаемых на улицах горо-

дов и деревень, извергали невообразимую смесь польских и советских массовых песен, квазинародных и патриотических, которые перемежались Шопеном, вальсами Штрауса и чем-то смутным, еле-еле напоминающим джаз. Вездесущее присутствие дрянной третьеразрядной музыки раздражало многих, а Лютославский, наделенный невыразимо чувствительным и впечатлительным слухом, переносил эту ситуацию особенно плохо. Всю жизнь нежеланная музыка была для него подлинным кошмаром. В пятидесятых годах он был вынужден выслушивать ее не только на улице, но и в собственной квартире, ибо громкоговорители находились не белее чем в 200 метрах от его дома. «Общественное благо» всегда стояло выше блага конкретной личности, затрудняя этим личностям повседневное существование.

Как-то по причине именно такого бесправия у Лютославских завязались дружеские отношения, оказавшиеся на поверку одними из самых прочных. Супруги поехали во Вроцлав, чтобы провести там сложную стоматологическую операцию у доктора Тадеуша Овиньского, которого им порекомендовали как великолепного специалиста, перед войной весьма ценившегося во Львове. Чета Лютославских собиралась после небольшой операции оставаться в чужом городе трое суток, но уже после первой ночи их вместе с другими постояльцами выпроводили из гостиницы, которая освобождала номера для внезапно приехавшей футбольной команды. Не имея выбора, они воспользовались гостеприимством супружеской пары Овиньских, и это положило начало пожизненной дружбе между ними. Постоянным мотивом их разговоров являлась политика. Композитор вскоре написал для дочери своих новых друзей фортепианную миниатюру «*Подслушанная мелодийка*» и после первого исполнения получил такое вот письмо, написанное десятилетней Зосей под диктовку родителей: «Дети от всего сердечка просят писать для них, чтобы им не приходилось играть советских композиторов».

Для интеллигенции тягостной проблемой было закрытие доступа к последним известиям и вообще ко всякой информации о том, что происходит по всему миру. В рамках политики изоляции ограничивался также показ польского искусства на Западе. Золотая медаль, врученная в 1948 г. Збигневу Турскому в Лондоне за «*Олимпийскую симфонию*»[27], была последним зарубежным успехом польской музыки; вплоть до 1954 г. польские композиторы и исполнители получали премии на конкурсах, организуемых главным образом коммунистическими государствами. Уже одна только отправка партитуры куда-либо за границу требовала согласия министерства — равно как и получение потенциально возможной награды.

Спорадически случались, впрочем, контакты с соседними государствами — как правило, ограниченные участием в официальных делегациях. В 1950 г. Лютославский побывал на фестивале и совещании в Праге. В письме Фительбергу

---

[27] Эта высокая награда была завоевана на Олимпийском конкурсе искусств, организованном в рамках XV Олимпийских игр, которые проводились в Лондоне (*примеч. перев.*).

он писал, что это была поездка, привлекательная в туристическом отношении, но зато в музыкальном смысле не принесшая ничего интересного. В сентябре следующего года он попал в состав делегации Общества польско-советской дружбы в составе 22-х человек, которая направилась с трехнедельным визитом в Москву, Ростов, Сальские степи и Ленинград. После возвращения все участники, как правило, публиковали в прессе отчеты, которые представляли собой более или менее скрытую пропаганду. Витольд Рудзиньский расхваливал в своем донесении богатство музыкальной культуры в СССР. А вот Лютославский сконцентрировал внимание читателей на великолепной архитектуре московского метро, а также на концерте студентов консерваторского класса композиции и на условиях жизни в доме творчества в подмосковной Рузе — роскоши, которой польские композиторы не располагали[28]. Год спустя Лютославский поехал на фестиваль современной немецкой музыки, организованный с 27 IX по 5 X в Берлине. Отчет об этой поездке — посвященный лишь музыке, в основном лишенный идеологических акцентов и написанный красивым языком, который приятно отличался от тогдашней «новоречи» — является одной из нескольких похожих заметок, опубликованных Лютославским в те годы[29].

Нарастало убеждение, что господство коммунизма, а вместе с ним и соцреализма, может затянуться на несколько поколений. Еще много лет спустя Лютославский рассказывал мне [КМ], что ему трижды случалось поддаться чувству абсолютной безнадежности: в первый раз — после провала Варшавского восстания, когда он полагал, что Польша никогда уже не освободится из-под немецкого ярма, во второй раз — когда в силу решений Ялтинской конференции страна очутилась в сфере советского влияния, и, наконец, в третий раз — в Лагове, когда он был склонен разделить уже приводившееся суждение Джевецкого о том, что навязывание ограничений в творчестве по советскому образцу означает конец польской музыки. А, зная историю драм Прокофьева и Шостаковича, Лютославский отчетливо представлял себе, что, может быть, и не доживет уже до той минуты, когда Польша и ее культура станут свободными. «Страну включили в новую империю навсегда — достаточно было посмотреть на карту. Кто же тогда мог сопротивляться? Ничего не понимающий, делающий ставку на новую войну, на чудо и т.д.», — написал Чеслав Милош в «*Годе охотника*».

---

[28] W. Rudziński *Uwagi na marginesie wycieczki do ZSRR* (В. Рудзиньский *Замечания по поводу экскурсии в СССР*), W. Lutosławski *Kilka wrażeń z podróży do ZSRR* (В. Лютославский *Несколько впечатлений от путешествия в СССР*), журнал «Muzyka» 1951, № 11.

[29] W. Lutosławski *Festiwal współczesnej muzyki niemieckiej* (В. Лютославский *Фестиваль современной немецкой музыки*), журнал «Muzyka» 1953, № 1/2. По случаю этой поездки у него, надо полагать, должны были также наладиться какие-то контакты с немецкой молодежью, поскольку «учащиеся 10 класса школы в Герцберге [ГДР] прислали Витольду Лютославскому письмо, где благодарят его за то, что он взял шефство (из письма, однако, не понятно над чем). В письме учащиеся рассказывают о своей работе и проектах. В частности, мы узнаём, что школьный хор включил в свой репертуар и польские песни», журнал «Muzyka» 1953, № 1–2.

«Сталинские халтуры»

Лютославский многократно противился мнению, что народной музыкой он интересовался лишь под нажимом сталинской идеологии. Сама лишь возможность оказаться заподозренным в том, будто в сталинские времена он поддавался внушениям властей и магии их воздействия, настолько сильно затрагивала его, что, разговаривая через 30 с лишним лет с Ириной Никольской, Лютославский со всей ясностью и убедительностью подчеркивал, какие неприятные чувства он испытывает, когда те, кто не знают фактического состояния дел, считают его человеком, способным к компромиссам, тогда как в действительности он никогда не шел на уступки[30]. И я сам [КМ] помню, как в 1970-е годы композитор, явно ощущая раздражение, так высказался о «*Силезском триптихе*» и *Малой сюите*: «Оба эти произведения я написал очень быстро. Не выношу их. Это были сталинские халтуры». Несколько иной свет на эти его едва ли не маниакальные возвращения к «компромиссному фольклоризму» бросает уже известный нам фильм Кшиштофа Занусси, где Лютославский в беседе с этим польским кинорежиссером сказал: «Когда-то применительно к композитору возникал один вопрос — хорошо ли он выполнил свою работу. А вот сейчас нужно оправдываться и доказывать, что ты ничего не отщипнул от собственной художнической свободы. Словно бы деятельность в пользу власти — даже той, которая платит, — является для художника бесчестьем». Между тем в начале 1950-х годов дальнейшему продвижению Лютославского вверх в композиторской среде явно поспособствовали два произведения, связанные с фольклором, но ни в коем разе не заслуживающие того, чтобы именоваться «халтурой»: *Малая сюита* и «*Силезский триптих*».

Просматривая тогдашнюю музыкальную прессу, наталкиваешься почти без исключения на слова восхищения по поводу появлявшихся очередных произведений Лютославского. Он обращал на себя внимание музыковедов в большей степени, нежели другие ныне живущие польские композиторы. Все более широкому знакомству с его сочинениями способствовал и тот факт, что печатали их быстро, а нередко еще и с исключительной заботой и тщанием. Летом 1952 г. вышел сборник его детских песенок «*Соломенная цепочечка*», который оказался единственным среди новинок, да и всей годичной продукции музыкального издательства, выделявшимся нарядным, хорошо иллюстрированным оформлением. (Но и издательство могло взамен рассчитывать на ответное сотрудничество со стороны Лютославского, который осенью 1952 г. стал председателем программного совета Польского музыкального издательства (ПМИ),

---

[30] «Должен еще раз подчеркнуть, что, думая о том периоде, я всякий раз испытываю боль, поскольку те, кто не знают реального состояния дел, расценивают меня как человека, способного идти на компромисс. Но факт таков, что я никогда не прибегал к компромиссам».) (Nikolska *Conversations*... [И. Никольская *Беседы*...], цит. соч., стр. 41).

хотя в этом уважаемом органе его отнюдь нельзя было причислить к корифеям или старейшим членам. Тогда же, в ходе торжественного открытия нового здания ПМИ, Эугения Уминьская исполнила новое произведение Лютославского — *Recitativo e arioso*, миниатюру для скрипки и фортепиано, сочиненную по случаю того, что Тадеушу Охлевскому исполнился 61 год). В следующем году новую издательскую серию, охватывающую базовый репертуар («Библиотеку малых партитур»), открыли увертюра «*Сказка*» Монюшко[31], симфоническая поэма «*Станислав и Анна Осьвенцимы*» Карловича, *II Симфония* Шимановского и — как четвертая позиция, но вместе с тем первое в этой серии произведение ныне живущего композитора — *Малая сюита* Лютославского.

Малая сюита и «*Силезский триптих*» появились на свет примерно в то самое время, когда министр Сокорский бесподно склонял их автора написать «польскую "*Песню о лесах*"». Первую версию *Малой сюиты* композитор создал в 1950 г. по заказу камерного оркестра радио под управлением Станислава Наврота, исполнявшего популярную музыку фольклорного типа. «В последнее время я начал маленькую сюитку на народные темы, — писал композитор Фительбергу 5 VI 1949 г., — и полторы части у меня уже есть, а должно их быть 5». Фительбергу произведение так понравилось, что он предложил обработать его для симфонического оркестра и в этой версии лично продирижировал его первым исполнением как раз во время уже упоминавшегося Фестиваля польской музыки в 1951 г. Он же, причем тоже в рамках этого Фестиваля, дирижировал первым исполнением «*Силезского триптиха*» — предположительно в качестве вдохновителя этого сочинения.

«*Народные мелодии*» и «*Коляды*» создавались в тот период, когда польская музыка была еще свободна от министерского и партийного давления. Миниатюрность «*Соломенной цепочечки*» и «*Буколик*», равно как и их педагогическое предназначение способствовали тому, что заинтересованность ими — хоть и большая — ограничивалась музыкальным сообществом, которое принимало и оценивало эти работы в чисто художественных категориях. А вот в случае *Малой сюиты* и «*Силезского триптиха*» — произведений, вдохновленных фольклором, рассчитанных на больший состав и написанных в период максимального господства соцреализма, — в музыкальные суждения весомым образом вмешались аспекты идейно-политической природы, и обоим этим сочинениям, в принципе совсем небольшим (*Малая сюита* длится 11 минут, а «*Триптих*» всего 9), немедля было придано исключительное значение. А случилось так потому, что в это время в Польше не появилось ни одного произведения, которое бы лучше с художественной точки зрения удовлетворяло требованиям, выдвигавшимся апологетами соцреализма. Политический ранг старались тогда придать многим сочинениям, но «*Симфония мира*» Пануфника, на которую власти возлагали особые надежды, оказалась композицией не слишком-то удачной, а другие произведения, если уже и отвечали идеологическим постулатам, то обычно от-

[31] Иногда ее называют также «*Зимняя сказка*» (*Bajka, Conte d'hiver*) (*примеч. перев.*).

талкивали своим примитивизмом, проистекавшим, скорее всего, из чрезмерного усердия авторов в их рьяном стремлении выполнить административное пожелание о доступности искусства. Появились, правда, еще и «*Wierchy*» («*Вершины*») Артура Малявского, партитура сложная и амбициозная, но она не дождалась должной заинтересованности со стороны как музыкальной общественности, так и властей, причем даже невзирая на то, что композитора отметили Государственной премией III степени. При такой конфигурации м**а**стерская в своем роде *Малая сюита* и еще более интересный «*Силезский триптих*» оказались сбывшейся мечтой об идеале польского соцреализма. Оба эти произведения были — в полном соответствии с директивами — и тональными, и мелодичными, и простыми, но не примитивными, и к тому же отчетливо связанными с фольклором. Талант и превосходное владение ремеслом позволили Лютославскому создать настоящие жемчужины в области полупопулярной музыки.

«*Силезский триптих*» и *Малую сюиту* преимущественно оценивают очень высоко, но в данном случае кое-кто позволял себе идеологические комментарии и в принципе не весьма лестные сравнения с другими творениями, официально причислявшимися к соцреалистическим «достижениям». Наверняка не радовали Лютославского и снисходительно-покровительственные похвалы за якобы имевшее место преодоление им собственных формалистических наклонностей. Зофья Лисса, эта главная заступница и выразительница идей соцреализма, подчеркивала, что «упрощение средств, возвращение к тональной ясности и национальный характер произведений являются следствием [...] новой творческой позиции. В «*Симфонии мира*» Пануфника, *Малой сюите* и «*Триптихе*» Лютославского, «*Пророке*» Войтовича или в симфонических картинах Мыцельского мы можем заметить эту честность [подчеркнуто Лиссой] в переходе на новые позиции»[32].

Zofia Lissa, 1948 (fot. B. J. Dorys)

Невзирая на многочисленные предположения, что в «*Триптихе*» и *Малой сюите* композитор сменил свой музыкальный язык (читай: под влиянием

[32] Z. Lissa *Z perspektywy festiwalu muzyki polskiej (próba oceny)* (З. Лисса *С точки зрения фестиваля польской музыки [попытка оценки]*), журнал «Muzyka» 1951, № 12.

«справедливой критики»), в действительности ни одно из этих произведений не создало перелома в его творчестве. Совсем напротив, оба они представляли собой продолжение его уже достаточно старого стиля, известного по *Народным мелодиям* и «*Колядам*». Что же касается силы фольклора как источника вдохновения, то композиторы, как ни говори, открыли ее для себя задолго до того, как эту идею опошлили и сделали тривиальной глашатаи соцреализма. Метроритмика двух указанных сочинений, точно выверенная форма и гармонический строй выдают их отчетливое сходство с «*Буколиками*» — точно так же, как сама основополагающая мысль о том, чтобы явственно и выпукло подчеркнуть особенности жешовского фольклора, использованного в *Малой сюите*. Более того, существуют несомненные подобия между *Малой сюитой* и «*Силезским триптихом*», с одной стороны, и «формалистической» *I Симфонией*, с другой, особенно в способе использования незаурядно красочного оркестра. Так, например, инструментовка микстового аккорда во второй части *Малой сюиты* (Hurra polka [Ура-полька], такт 22) напоминает первый такт *I Симфонии*.

В «*Силезском триптихе*» крайние части брызжут стихийным неоклассицизмом и даже витализмом, корни которого восходят к «*Весне священной*» (это особенно слышно в полных энергии, повторяемых аккордах и в капризно переменчивой ритмике I части). Зато в лирической средней миниатюре слышны переклички с совсем иной традицией, родом из самых красивых фраз Шимановского времен *III Симфонии*. Народны в этом произведении по существу лишь слова, а потому слушателя, понимающего текст, может изрядно поразить сращение простецкого текста на силезском диалекте с музыкальным климатом, который ассоциируется с изысканно облагороженным импрессионизмом или даже со стилизованной ориентальностью. В последней части, как разъяснял сам композитор в радиоинтервью, которое он дал по случаю премьеры этого произведения, «доминантой текста выступает пренебрежительное отношение девушки к парню, который хочет богато жениться», чему отвечает «живая, подхихикивающая музыка»[33]. Эта миниатюра в неоклассическом стиле инструментована настолько красочно, что трудно удивляться, почему композитор в партитуре категорически оговаривает: «Произведение может публично исполняться исключительно с сопровождением оркестра».

Опыт, приобретенный в процессе работы над двумя этими произведениями, пошел Лютославскому впрок при работе над *Концертом для оркестра*, первые наброски к которому появились в 1950 г. Ведь движение шестнадцатых, соединенное с переменчивым метром и неожиданной остановкой движения в третьей части «*Триптиха*», представляет собой первообраз начала второй части Концерта для оркестра (см. пример 24). Неустанное развитие музыки в третьей части *Малой сюиты* («*Песенке*») образует как бы зачаток *Пассакальи* из *Концерта для оркестра*.

---

[33] Это интервью находится на пластинке «Lutosławski w Polskim Radio» («Лютославский на Польском радио»), 2006, № 14.

Allegro vivace
fl. p.
fl. I II
cl. I II III
cor. I II III IV
tr. I II III
trbn. I II III
tmb.
c.c.
tmb.
s.c.
ptto
col b. di trg.
poco f
Allegro vivace
senza sord.
pizz.
vni I II
vle
vc.
cb.

Время по-разному обошлось с этими сочинениями. Поначалу Малая сюита и «*Силезский триптих*» игрались по всей Польше, равно как в Советском Союзе и в странах восточного блока, причем с большим успехом. Зато на Западе данные произведения не вызвали особого резонанса. В 1950-е годы музыка «из-за железного занавеса» оставалась там недоступной, а когда вместе с изменением политической ситуации возникли условия, благоприятствующие ее исполнению, Лютославский был уже автором *Концерта для оркестра* и «*Траурной музыки*».

Концерт для оркестра

Несмотря на многочисленные доказательства признания своей музыки, 37-летнего Лютославского охватывала все более сильная подавленность, он погружался в угнетённое состояние. Время уходило у него на сочинение при-

кладных произведений. Глубоким пессимизмом наполняла композитора и официальная критика *I Симфонии*. Многое указывало на то, что случай представить общественности более амбициозное свое сочинение может уже вообще не представиться. Однако как раз в это время молодой дирижер Витольд Ровицкий организовал оркестр, который впоследствии стал основой будущей Национальной филармонии. Он обратился к Лютославскому с просьбой написать произведение для этого коллектива, по возможности большого размера. Предложение это, видимо, оказалось для композитора весьма ободряющим и придало ему силы, если позже он вписал в напечатанный экземпляр, врученный Ровицкому, такое посвящение: «Дорогому Витеку с чувством всегда живой благодарности к автору [подчеркнуто В.Л.]: за воодушевление написать это произведение (1950 г.!)». И вскоре после встречи с Ровицким Лютославский приступил к работе над новым сочинением, не предвидя, что это займет у него целых четыре года.

Он решил написать концерт для оркестра. И, хотя в течение минувшего полустолетия к этому жанру обращались не раз, а в польской музыке очень удачным оказался *Концерт для струнного оркестра* Гражины Бацевич, созданный всего двумя годами раньше, не подлежит сомнению, что внимание Лютославского на самом деле поглощал только один такой концерт: Белы Бартока, — композитора, чья музыка была ему особенно близка. В принципах построения монументальной формы Лютославский приблизился к традиции, выработанной этим венгерским художником, однако он сочинил произведение сугубо индивидуальное, самостоятельное и имеющее вовсе не так уж много общего с первообразом.

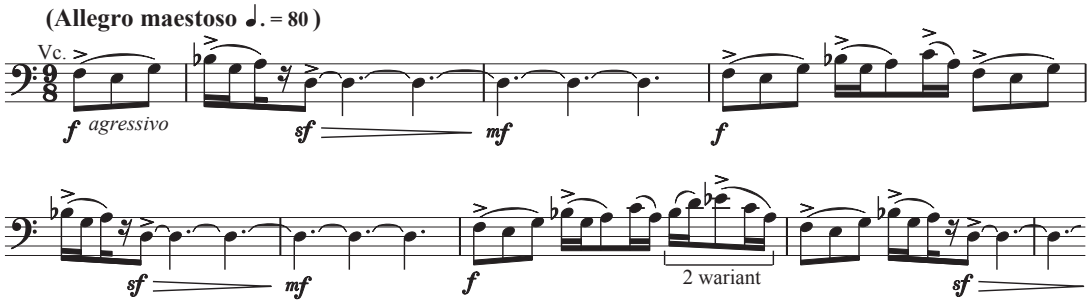
Тематический материал Концерта Лютославского произрастает из фольклора в значительно большей степени, нежели это имело место в музыке Бартока. Генезис этой связи своего нового сочинения с народной музыкой объяснил через несколько лет сам композитор: «Написание [...] целой серии „прикладных“ произведений, основанных на народных темах, невольно стало для меня удобным случаем для выработки определенного — правда, узкого и одностороннего, — но довольно характерного стиля. Он заключается прежде всего в соединении простых диатонических мотивов с хроматическими, нетональными контрапунктами, а также с нефункциональной, многокрасочной, капризной хроматикой. Кроме того, к характерным чертам того стиля, о котором я здесь упоминал, принадлежит еще ритмические преобразования этих мотивов, а также полиметрия, возникающая в результате их объединения с сопутствующими элементами. Когда я отдал себе отчет во всем этом, мне пришла в голову мысль, что этот мой «второстепенный», «побочный» стиль не так уж абсолютно бесполезен и [...], возможно, его удалось бы употребить для сочинения чего-нибудь более серьезного. [...] Фольклорный материал и все вытекающие из него последствия [...] нашли [в *Концерте для оркестра*] свое применение. Фольклор был здесь, однако, всего лишь сырьем, служащим для построения крупной, многочастной музыкальной формы, которая ведет свое происхождение отнюдь не от песни или народного танца. Таким вот способом, несколько неожиданным для меня самого и в качестве частичного результата моего, как ни говори, эпизодиче-

ского симбиоза с фольклором, возникло произведение, которое я не мог бы не отнести к самым важным в моем композиторском капитале, а именно, *Концерт для оркестра*»[34]. Еще через сколько-то лет Лютославский, хотя уже не относил этот *Концерт* к числу важнейших своих сочинений, но все равно не отказывал в оригинальности тому способу, каким он воспользовался народной музыкой, подчеркивая, что ему неизвестен никакой иной пример подобного соединения барочных приемов и форм с фольклором.[35]

Народные мелодии, почерпнутые из пятитомного собрания «Мазовше» Оскара Кольберга, исходят всего лишь из одного региона. Они появляются везде в *Концерте*, образуя основу всех его главных тем и мотивов. Временами они легко распознаваемы, в других случаях — как следствие разнородных трансформаций — значительно отклоняются от аутентичных прототипов. В принципе Лютославский не пользовался целыми мелодиями, а вылущивал из них отдельные мотивы и путем их последовательного повторения создавал мелодику рваную, с коротким дыханием. Характерным примером этого метода является тема, открывающая Интраду, — далеко продвинутое преобразование песни «*A cyje to kuniki*» («*А цьи ета кунёцьки*») (см. пример 28 и пример 29).

21 Оскар Кольберг , «Мазовше», том II, номер 421

22 *Концерт для оркестра*, I часть, т. 2–9



Простая, четырехтактная мелодия разрастается до восьмитактной темы. Продление последнего, состоящего из двух звуков мотива исходной песни — что делает синкопу более выпуклой — представляет собой особенно интересную операцию, поскольку благодаря ней возникает более крупная и цельная единица, и при этом образуется отчетливая кульминация темы (в ее седьмом

[34] Комментарий к программе Оркестра радио Гамбурга (по книге: *Witold Lutosławski. Materiały do monografii (Витольд Лютославский. Материалы к монографии*), обраб. P. Jarociński (П. Ярициньский), Kraków 1967, стр. 44–45).

[35] См. И. Никольская *Статьи, беседы...*, цит. соч., стр. 26.

такте); кроме того, в мелодической кульминации нарушается симметричное расположение акцентов. Отходом от народного первообраза является также отказ от оригинальной тональности ми минор, поскольку тема опирается на педальную ноту фа-диез. И уж совсем ничего общего с фольклором не имеет полифония, присутствующая в *Концерте* с самого начала:

23 *Концерт для оркестра*, I часть, т. 1–10

Иногда в этом произведении находит применение только мелкий мотив из исходной народной мелодии. Например, во второй части *Концерта* аккорды шестнадцатых, прерывающие моторное движение, берут свое начало из следующего фрагмента песни:

24 Оскар Кольберг , «Мазовше», том V, номер 333

25 *Концерт для оркестра*, II часть, после цифры парт. 29

Эти аккорды вводятся как бы «из укрытия» — сперва один, затем два, позднее четыре, пока, наконец, появляется процитированный выше народный мотив:

26 *Концерт для оркестра*, цифра парт. 22

Темы пассакальи и токкаты — это два варианта одной и той же народной песни («*A cy mi to dziwna zona*» [«*А цё мне за странная зена*»]):

27 Оскар Кольберг, «Мазовше», том II, номер 43

Своими размерами и временем звучания (произведение длится полчаса), исключительно эффектной драматургией и фактурно-колористической разнородностью Концерт решительным образом превосходит все предшествующие сочинения своего автора, и по сравнению с ним даже *I Симфония* выглядит скромно. Три его части снабжены следующими названиями: *Intrada, Capriccio notturno e arioso* и *Passacaglia, toccata e corale*. И, если первые две — короткие (время исполнения каждой из них лишь незначительно превышает 6 минут), то последняя часть, состоящая из трех разделов, весьма развита, а по своей длительности заметно превышает обе предыдущие части, вместе взятые. Строгая упорядоченность формы наводит по ассоциации на мысль о такой же четкости формы произведений Бартока, но Лютославский и не скрывал своего восхищения его мастерством в этой области: «Его творческий путь, — сказал он через много лет, — был для меня точкой зацепления и одновременно общим образцом. Поэтому здесь существует скорее идейная связь: Барток страстно творил новый порядок»[36].

В соответствии с названием и традицией, сложившейся в XVII столетии, Интрада представляет собой вступление торжественного характера. Ее образуют семь упорядоченных элементов формы (A-B-C-B-C-B-A), причем кульминация

[36] Pilarski *Witold Lutosławski...* (Пилярский *Витольд Лютославский...*), цит. соч., стр. 4.

данной части приходится ближе к концу предпоследнего раздела. Форма Интрады необычайно прозрачна, ее легко уловить уже во время первого прослушивания. Тема отрезка A опирается на цитировавшуюся выше песню «А цьи ета кунёцьки», а тема B парафразирует песню «*A gdziez mnie odjezdzas, Walusieńku, panie?*» («*А куда з от меня уеззаесь, Валюсенька, милай?*» В третьем отрезке отсылки к фольклору отсутствуют, а вот основную аккордовую структуру составляет череда имитационно ниспадающих мотивов малых секст, которые образуют так называемый «бартоковский аккорд», построенный из двух малых терций, отстоящих на кварту: fis(ges)-dis(es)-ais(b)-g и h-gis-dis-c(his). Первоначальная тональность народных мелодий затирается рафинированными гармоническими процедурами уже известными по таким более ранним произведениям Лютославского, как «Народные мелодии», Малая сюита и «Силезский триптих».

Capriccio notturno e arioso обладает еще более прозрачной, симметричной трехчастной формой (ABA), а характер этой части пробуждает ассоциации с легким, воздушным скерцо из «*Сна в летнюю ночь*» Мендельсона. Начинают ее быстрые фигуры шестнадцатыми, которые играются скрипками, — нерегулярные, поскольку они заключены в рамки утонченной полиметрии. Музыка звучит в весьма приглушенной динамике, в принципе не выходя за пределы piano. Она переливается разнообразными инструментальными красками: струнные, разделенные на мнократные divisi, противопоставляются нежным пассажам деревянных духовых инструментов, появляются также малый барабан, челеста, ксилофон, арфа и фортепиано; Лютославский впервые предоставил возможность узнать себя в качестве столь тонкого колориста. Неожиданно музыку этого скерцо прерывает фанфарный мотив у труб fortissimo и открывает средний эпизод, основыванный на народной мелодии («*Przecierzgnę się siwą gołębicą*» [«*Обернусь я серой голубицей*»]; указанная тема в модифицированном виде проводится еще раз в финале, в Токкате). Этот краткий отрезок во всех отношениях контрастирует с воздушным началом и производит сильное впечатление благодаря оригинальной синкопированной ритмике и сложному контрапункту. В соответствии с традиционным построением скерцо первоначальная, сильно дробящаяся, вибрирующая музыка каприччио возвращается, однако повторяется она не буквально, а в более низком регистре и с гармоническими изменениями. Перед самым концом этой части особенно отчетливо выдвигаются на первый план ударные инструменты, в частности, четыре по-разному настроенных малых барабана, что в 1950-е годы (особенно в польской музыке) было большой новостью, да и сегодня производит впечатление, оставаясь одним из самых захватывающих фрагментов Концерта, которые по-настоящему приковывают к себе внимание аудитории.

Главной частью произведения, самой длительной и самой сложной, является финал. Именно такое перенесение центра тяжести на последнюю часть цикла стало со временем одним из основополагающих принципов, в соответствии с которыми Лютославский строил форму своих сочинений.

Первый раздел финала образует развитая *Пассакалья*, которая основана на

оригинальном драматургическом замысле, сводящемся к тому, что в очередных вариациях звуковой объем темы нарастает от pianissimo до tutti fortissimo. Шестнадцатикратно возвращающаяся тема переходит от таинственного звучания pizzicato контрабасов, играющих в унисон с арфой, через группу струнных инструментов, появляющихся поначалу в самом низком регистре, а потом в высоком, затем через медные духовые инструменты, а далее через флейты и фортепиано, чтобы после кульминации tutti дойти вплоть до самых высоких регистров у флажолетов скрипок. Новаторство *Пассакальи* состоит не только в придании динамизма статичной форме вариаций. Необычной идеей является также принцип завершения и начинания вариаций в контрапунктических голосах в ином моменте, нежели начинается и заканчивается сама тема. Это приводит к тому, что оба слоя «расходятся», «зацепляются», и лишь в кульминации начало темы-остинато сходится с остальными голосами. Через тридцать лет эта идея стала для Лютославского основой для нового вида формы, которую он назвал «цепной» и использовал в нескольких произведениях, сочиненных ближе к концу жизни.

За *Пассакальей* следует *Токката*, которая в соответствии с названием, отличается моторикой и репетициями звуков (тема исходит из народной мелодии «*А цё мне за странная зена*»). Метроритмическая нерегулярность делает более выпуклым исключительную витальность и драматический нерв этого фрагмента. Настроение музыки постепенно светлеет, поскольку из сложного, диссонирующего аккорда, начинающего Токкату, постепенно уходят очередные голоса, образуется длительное diminuendo со все более мягкими гармониями, вплоть до аккорда ми бемоль мажор, который — будучи исполняемым всего лишь тремя флейтами — открывает очередной эпизод, а именно, *Хорал*. Двадцать восемь аккордов, составляющих *Хорал*, возвращаются трижды: вначале у деревянных духовых инструментов, затем у группы медных и, наконец, расширяя звуковое поле, во всех регистрах группы струнных. Контраст, который вносит *Хорал* после *Токкаты*, является весьма выразительным, поскольку в этом спокойном отрезке объем звука слабеет, а фактура (основанная на ритмически однородных аккордах) остается упрощенной. Квинтовые и терцовые миксты сходятся и расходятся антипараллельно, образуя как бы архаизованную гармоническую последовательность (с ним контрастируют, в свою очередь, лирические мотивы народной мелодии «Na piasecku młynecek» [«На песоцьке мельницька»], вплетенные между фразами хорала). Своим звучанием этот раздел наводит на ассоциации с хоралом из второй части *Концерта для оркестра* Бартока.

Окончание *Концерта* отличается тематическим богатством материала, поскольку здесь содержатся преобразования тем из предшествующих частей. Его начинает нежное, деликатное staccato одиночных звуков, издаваемых флейтами, которые остроумно подкрашиваются кларнетами, ударными и струнными. Очередной эпизод (имеющий черты родства с *Токкатой*) исключительно сложен контрапунктически, а заполняют его многоголосные имитации в прямом движении и одновременно в инверсии. Это напоминает технику Бартока, поскольку

такого рода имитации типичны для многих из его поздних произведений. Еще более отчетливое сходство с музыкой венгерского мастера — на сей раз стилистическое — обнаруживает концовка сочинения: возвращающийся хорал наводит на мысль о третьей части *Концерта* Бартока, где такая фактура наблюдается очень часто. Кода *Концерта* венчает весь цикл, а возвращающиеся мотивы второго отрезка *Интрады* усиливают впечатление интегральности и однородности формы. Произведение заканчивается интервалом большой терции «фа-диез-ля-диез», как бы подсказывающим тональность фа-диез мажор. В действительности же эта тональность нигде не имеет места. Тем не менее, звук «фа-диез» образует рамку всего Концерта, поскольку в начале *Интрады* он длительное время использовался в качестве педали.

Вспоминая об определенных элементах, роднящих *Концерт для оркестра* с музыкой Бартока, — впрочем, очевидных, поскольку они вытекают из того энтузиазма, с которым Лютославский относился к этому композитору, — нельзя обойти другую, значительно более загадочную аналогию. В кульминации *Пассакальи* возникает характерная оркестровая фактура. Тема противопоставляется аккорду, многократно повторяемому всем оркестром; развитие произведения как бы приостанавливается, готовится вступление очередного эпизода (poco agitato). Аналогичным образом поступает Шостакович в третьей части *X Симфонии*, когда он задерживает развитие своего произведения и противопоставляет аккордам оркестра отчетливый, выразительный мотив «ре-ми-бемоль-до-си» (D-Es-C-H). Этот же самый мотив (в транспозиции) является и одной из главных интервальных структур в *Токкате* из *Концерта*. Загадочность этих совпадений определяется тем фактом, что ни Лютославский не мог знать *X Симфонии*, ни Шостакович — *Концерта для оркестра*, поскольку эти сочинения создавались в одно время. (Кроме того, польский композитор относился к музыке своего российского коллеги с исключительной неприязнью, что выставляет сходство между двумя этими произведениями в еще более загадочном свете).

В *Концерте для оркестра* импонирует не только ясность небанальной формы, но также оригинальность инструментальной колористики и изобретательность метроритмики. Богатство палитры оркестровых красок вытекало уже из самого выбора жанра — концертирующего, — который создает для большого симфонического коллектива большие же возможности и предоставляет ему случай блеснуть виртуозностью. Такое новаторское применение оркестра, причем как в tutti, так и в пределах отдельных инструментальных групп, было для польской музыке непривычным и свежим. Кстати говоря, эта виртуозность всегда сочетается с развитием формы и носит по отношению к ней явно служебный характер. Композитор не ставит перед исполнителями каких-то исключительно трудных технических задач; более того, запись партитуры отмечена особой заботливостью об исполнительских деталях. Точно обозначена динамика (зачастую симультантно дифференцированная), во многих местах указано направление смычка, до мелочей выписывается артикуляция, использование педали у фортепиано, выбор палочек для ударных инструментов и т.д. В свою очередь

метроритмика — главное, наряду с гармонией, средство преобразования народного материала — играет огромную роль в динамизации самой музыки. Подвижные нерегулярные акценты нарушают симметрию и усиливают напряжение, появляясь словно бы «наперекор» ожиданиям слушателя, приученного в такой фольклорной музыке к равномерным акцентам, вытекающим из постоянного метра. Такого рода игра ритмических перемещений имела уже место в *Малой сюите* и «*Силезском триптихе*», подчеркивая в них танцевальные моменты. В *Концерте для оркестра* Лютославский пошел, однако, гораздо дальше.

Столь обширная и сложная партитура по необходимости должна была отнять у Лютославского много времени, тем более что он никогда не принадлежал к числу «скорострельных» композиторов, пишущих быстро. Изрядное количество времени заняла подготовка общего плана произведения. *Интраду*, правда, Лютославский сумел эскизно набросать в течение недели, но *Capriccio* потребовало уже месяца, а *Пассакалье*, в которой композитор поставил перед собой больше всего задач, ему пришлось посвятить свыше двух лет. Словом, партитуру всего сочинения он завершил лишь 1 VIII 1954 г.

26 XI 1954 г. состоялось первое исполнение *Концерта для оркестра* — разумеется, с участием Варшавской филармонии под управлением Витольда Ровицкого, которому это произведение было посвящено. Исполнение было принято с энтузиазмом, хотя некоторые чувствовали себя настолько дезориентированными новаторством музыки, что, разочаровавшись, сразу после исполнения просто покинули зал. Другие польские дирижеры: Ян Кренц, Станислав Скровачевский, Ежи Семков и Богдан Водичко — быстро включили Концерт в свой репертуар. А статью о современной польской музыке, помещенную в 1955 г. на страницах журнала «Przegląd Kulturalny» («Культурное обозрение»), Зофья Лисса завершила такими словами: «*Концерт для оркестра* Лютославского мы можем признать одним из наивысших, если вообще не самым высоким достижением польской музыки десятилетия», — а полтора года спустя посвятила этому сочи-

Witold Rowicki (fot. M. Holzman)

нению обширную аналитическую работу, признав его ведущим произведением польского социалистического реализма[37].

Концерт для оркестра стал теперь обязательно позицией в программах торжественных концертов — таких, скажем, как открытие в феврале 1955 г. восстановленного здания Варшавской филармонии, объединенное с торжественной инаугурацией V Международного конкурса им. Ф. Шопена[38]. В том же году композитор получил за *Концерт* сразу три награды: министра культуры, Государственную премию I степени и орден «Знамя труда» II класса. Сочинение постепенно прокладывало себе дорогу и за рубеж. Аудитории первой «Варшавской осени» в 1956 г. представился случай услышать *Концерт* в исполнении окестра Венской филармонии под управлением Михаэля Гилена, в следующем году на «Пражской весне» его представил Вацлав Сметачек, а в 1958 г. американской премьерой *Концерта* дирижировал Станислав Скровачевский, а московской — 13 V 1959 – Николай Аносов. В 1963 г. запись *Концерта*, присланная оркестром Датского радиовещания, была отмечена первой премией на конкурсе Общества друзей музыки в Вене. В последующие годы *Концерт для оркестра* включали в сво Кристоф фон Донаньи, Георг Шолти.

й репертуар дирижеры такого ранга, как Сейджи Озава, Даниель Баренбойм, Привкус политической шутки имел зато тот факт, что с начала 1969 г. и вплоть до конца 1987 г. третий фрагмент *Интрады* (с нисходящими секстами) использовался в качестве позывных немецкой телевизионной программы «ZDF Magazin»[39]. Лютославский ничего не знал о том, что этот относительно обширный фрагмент его произведения использовался почти 600 раз в ходе передач, пользовавшихся большой популярностью и выходивших в эфир в так называемый прайм-тайм, когда телевизор смотрит максимальное число зрителей. Не имел он, разумеется, понятия и о том, что этот политический тележурнал был решительно настроен против сближения ПНР и ФРГ и часто содержал отчетливые антипольские акценты, направленные главным образом против признания границы на Одре и Нысе. Поэтому для композитора было немалым сюрпризом, когда он, дирижируя в Германии *Концертом для оркестра,* неожиданно почувствовал, что во время звучания этого фрагмента в зале произошло какое-то движение, и публика была чем-то задета.

Растущая популярность этого произведения пришлась на период, когда Лютославский все дальше отходил от того стиля, в котором создал *Концерт*. В 1960-е годы, примкнув к авангарду, он вел поиски нового музыкального языка, а тем временем в сознании меломанов средней руки он по-прежнему оставался автором в первую очередь именно этого сочинения. А посему его неприязнь по отношению к *Концерту* отчетливо росла. В 1964 г. Лютославский еще призна-

---

[37] «Studia Muzykologiczne» («Музыковедческие исследования») т. V, Kraków 1956, стр. 196–299.

[38] Первые три конкурса состоялись до Второй мировой войны (*А.Р.*).

[39] «ZDF Magazin» — одна из информационных программ крупнейшего немецкого телевизионного канала ZDF (*примеч. перев.*).

вал *Концерт* одним «из самых важных в [своем] творчестве как композитора»[40], в 1979 г. он отметил, что работа над *Концертом* продолжалась четыре года, и «потому трудно считать это произведение вещицей, написанной одной левой рукой», после чего, однако, добавил: «*Концерт* является скорее свидетельством того, как я умею написать музыку, а не того, как я бы хотел ее написать. Отсюда понятно, что я не очень-то убежден в этом сочинении»[41]. Позднее Лютославский был уже склонен считать *Концерт* вообще маловажным произведением, ставя выше *I Симфонию*[42], а в 1990 г. констатировал напрямую, что, «хотя, может быть, он оказывается наиболее часто исполняемым из всех моих композиций, особенно оркестровых, я считаю его сочинением второстепенным, поскольку он не вел меня в том направлении, куда я хотел двигаться»[43]. Ведь принятие в свое время заказа Ровицкого вытекало все-таки из того факта, что Лютославский — как он сам признался через много лет — не сумел бы «замолчать» и не смог бы ограничиться одними лишь размышлениями над системой организации звуковысотности. «Я должен был сочинять — такая уж у меня натура»[44].

Танцевальные прелюдии

Ограничения, вытекающие из длительной изоляции от западного искусства, стали причиной того, что ни у Лютославского, ни у его польских коллег не имелось чисто музыкальной альтернативы тому стилю, которого они до сих пор придерживались. На пальцах одной руки можно было бы посчитать композиторов, пытающихся как-то более радикально изменить повсеместно применяемые средства высказывания, причем все они принадлежали к самому младшему поколению. Поэтому трудно удивляться, что и следующее сочинение Лютославского сохраняло верность прежнему, уже немалое время просуществовавшему стилю. Тем более, что оно стояло на грани функциональной, педагогической музыки.

«Тадеуш Охлевский обратился ко мне в пятидесятые годы с предложением написать цикл легких пьес на народные темы для скрипки и фортепиано для школ I ступени. И я начал их писать. Только вот эта самая скрипка у меня как-то не выходила, хоть я и сам играл когда-то на скрипке, причем довольно долго.

---

[40] *Witold Lutosławski Materiały do monografii...* (*Витольд Лютославский. Материалы к монографии...*), цит. соч., стр. 45.

[41] *Odrębna wizja muzyki. Z Witoldem Lutosławskim rozmawia Izabella Grzenkowicz* (*Своеобразное видение музыки. С Витольдом Лютославским беседует Изабелла Гженкович*), еженедельник «Kultura» 1979, № 8.

[42] Именно так он многократно говорил К. Мейеру.

[43] *Potrzeba natchnienia...* (*Потребность вдохновения...*), цит. соч., см. стр. 5.

[44] Срав. И. Никольская *Статьи, беседы...*, цит. соч., стр. 26.

Из-за этого я решил написать эти пьесы для кларнета. Они оказались хорошими для молодых кларнетистов, но довольно трудными для аккомпаниаторов»[45]. Так возникли *Танцевальные прелюдии* для кларнета и фортепиано.

Лютославский окончил партитуру *Танцевальных прелюдий* 21 XII 1954 г. Заметно раньше одна из них исполнялась публично в программе камерного концерта, организованного 24 IV 1954 г. во время уже упоминавшегося съезда Союза композиторов. Первое исполнение всего цикла в целом имело место 15 II 1955 г. также в Варшаве, с участием Людвика Куркевича (Kurkiewicz) и Сергиуша Надгрызовского.

В этих пяти небольших произведениях Лютославский вновь показал себя мастером миниатюры. Ему удалось создать музыку с завораживающей звуковой колористикой и обширной гаммой настроений — от глубокой задумчивости прелюдий с четными номерами через полные жизненной энергии, безоблачные крайние пьесы цикла и вплоть до остроумно и пикантно звучащей средней прелюдии.

Во многих отношениях *Танцевальные прелюдии* представляют собой продолжение *Концерта для оркестра*, хотя связь с фольклором в них не столь тесна. Дело в том, что, используя народный исходный материал, композитор употреблял либо только часть мотивов из выбранных им песен, либо сохранял лишь характерные для них ритмы или даже — подобно тому, как это имело место в «*Силезском триптихе*», — прибегал к свободной стилизации. Благодаря полиметрии, примененной впервые в *Концерте для оркестра*, музыка обретает здесь исключительную живость и полна неожиданных перемещений акцентов. Отчетливее всего это слышно в *Прелюдиях* с нечетными номерами, а особо характерна в этом отношении средняя, третья прелюдия ( ).

В отличие от изменчивой диатоники мелодии сопутствующий ей материал является хроматическим, и он отстоит еще дальше от тональной системы, чем в *Концерте для оркестра* (такая хроматика была характерна для Бартока, особенно в среднем периоде его творчества)[46]. Это великолепно иллюстрирует начало четвертой прелюдии. В первых семи тактах контрабасы семикратно исполняют трехтоновую ячейку, построенную из двух малых терций (и заключающуюся

---

[45] *Witold Lutosławski. Materiały sesji naukowej* (*Витольд Лютославский. Материалы научной сессии*), Kraków 1985, стр. 182–183.

[46] Вспоминая Бартока, нужно, однако, подчеркнуть следующий факт, о котором пишет Т.А. Зелиньский: «В фольклорных композициях [Лютославского] часто усматривали аналогии с Бартоком. Тем временем — и это есть смысл подчеркнуть — отношение обоих этих творцов к фольклору было абсолютно разным. Обработки Бартока (и всякие фольклорные проникновения в его музыке) вытекали из увлеченности оригинальной красотой народной мелодии и ее небанальной интервально-ритмической структурой, что определяло — тотальный и однородный — стиль произведения в целом. Лютославский же обращался — быть может, целенаправленно — к совершенно простым и самим по себе малопривлекательным мелодиям, находя особенное удовольствие в упрямом соединении этих мелодий с пикантным звуковым и ритмическим оформлением. При этом ему удавалось сохранять по отношению к цитируемому материалу и его народности определенную эмоциональную „дистанцию“...» (*Droga twórcza...* [*Творческий путь...*], цит. соч., стр. 3–4).

Allegro giocoso (♩ = ca 180)
p
mf
dim.
p
poco f
p
poco f
poco fp
poco fp
Ped.
*
Ped.
*
p
poco fp
poco fp
Ped.
*
Ped.
*
poco f
mf
poco fp
sf
Ped.
*

в пределах тритона). В последующих четырех тактах из длинных, поочередно вступающих звуков постепенно образуется шестизвучие, причем расстояния между очередными тонами, составляющими этот аккорд, становятся все меньше, и всегда на полтона: ув4–ч4–б3–м3–б2 (fis–c–eis[f]–a–fis–gis). В дальнейших десяти тактах возвращается знакомая ячейка из трех звуков:[47]

30 *Танцевальная прелюдия* No 4, т. 1–22

[47] Фактурно начало *IV Прелюдии* напоминает первую вариацию *Пассакальи* из *Концерта для оркестра*, где некоторые звуки темы, исполняемой контрабасами соло, дублируются унисонами арфы и фортепиано с характерными форшлагами в партии этого последнего инструмента (см. цифру 48 партитуры).

И, если сольная партия близка народной модальности, то контрапунктические голоса порой очень далеки от нее. Это иллюстрирует уже первая прелюдия, где кларнет играет тему, основывающуюся на шеститоновом звукоряде, родственном тональности ми-бемоль мажор (es–f–ges–g–as–b), тогда как сопровождающий ее контрапункт построен из последовательно повторяемого шеститонового мотива, который трактуется в полном смысле этого слова структурно (см. пример 38).

31 *Танцевальная прелюдия* No 1, т. 1–8

В 1955 г. Лютославский инструментовал это произведение для арфы, фортепиано, ударных и струнного оркестра. Невзирая на скромный состав, звуковая колористика этой версии отличается настолько большим богатством рафинированных идей, что она бесспорно превосходит всё, достигнутое композитором

ранее, даже *Концерт для оркестра*. Запись партитуры представляет собой образец точности и заботы о мельчайших исполнительских нюансах: почти около каждой ноты — можно сказать, даже в чрезмерных количествах — присутствуют определения, касающиеся артикуляции, динамики, агогики, употребления смычка и проч., причем все это сопровождается многочисленными словесными дополнениями: forte ma dolce, punta d'arco, poco sforzato, perdendo, poco più tranquillo и т. д.

Оркестровую версию произведения записал в июне 1955 г. кларнетист Алойзы Шульц (Szulc) с симфоническим оркестром Польского радио под управлением Яна Кренца. Концертная премьера этой версии *Прелюдий* прошла, однако, лишь через восемь лет на фестивале в Олдборо (Aldeburgh) в Англии с участием Жерваза де Пейер и Английского камерного оркестра под управлением Бенджамина Бриттена[48]. Кстати говоря, это исполнение состоялось в известной мере случайно. «Я не успел написать *Paroles tissées („Вытканные слова")* для фестиваля в Олдборо, о которых меня просил Питер Пирс для себя, — вспоминал Лютославский. — Поскольку в программу уже внесли мою фамилию, Бриттен решил исполнить какое-нибудь другое мое произведение и выбрал *Танцевальные прелюдии*, не отдавая себе отчета в тех трудностях, которые представляет эта версия (кларнет написан не в том метре, что оркестр) и дирижировал он, как мне говорили, сильно волнуясь» [49]. По свидетельствам очевидцев известно, что Бриттену пришлось даже прервать исполнение, чтобы вновь поймать ориентацию в партитуре. Другое дело, что в подобной ситуации однажды очутился и сам автор Прелюдий, когда в 1980-е годы записывал их на пластинку с швейцарским кларнетистом Эдуардом Бруннером. Как рассказывал сам солист автору этой книги, Лютославский не всегда справлялся с собственной полиметрией. Дирижировал он неуверенно и, кроме того, в заметно более медленных темпах, чем те, которые сам же указал в партитуре[50].

Прелюдии — настолько благодатное произведение, что в фортепианной версии быстро завоевали популярность, причем как на концертной эстраде, так и в учебных заведениях. Что касается оркестровой версии, то, хотя она по причине значительно более позднего первого исполнения медленнее прокладывала себе дорогу в повсеместный репертуар и никогда не достигла такой популярности, как *Концерт для оркестра*, это произведение все равно принадлежит к числу наиболее часто исполняемых сочинений Лютославского[51].

---

[48] Фестиваль в Олдборо основан Б. Бриттеном в 1948 г.. В нем принимали участие многие выдающиеся музыканты; там состоялись мировые премьеры многих его сочинений. (А.Р.)

[49] *Witold Lutosławski. Materiały sesji naukowej* (*Витольд Лютославский. Материалы научной сессии*), цит. соч., стр. 183.

[50] Пластинка Philips 416 817-1 IMS*Ph 416 817-2.

[51] В 1959 г. Лютославский переделал Прелюдии для 9 инструментов: флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны, скрипки, альта, виолончели и контрабаса. Эту версию в первый раз исполнил 10 XI 1959 г. в Лоуни (сев. Чехия) Чешский нонет. По чисто практическим соображениям она, однако, исполняется очень редко.

В одном из интервью конца 1950-х годов Лютославский назвал *Танцевальные прелюдии* «прощанием с фольклором на неопределенное время»; и действительно, он уже никогда больше не вдохновлялся народной музыкой и не возвращался к ней. В том же интервью он следующим образом охарактеризовал свои достижения за прошедшие годы и свою тогдашнюю ситуацию: «Создание какой-нибудь концепции, пусть даже только для собственных целей, — это задача на годы. И потому моя работа на протяжении долгих лет зачастую носила двойственный характер: наряду с учебой и исследованиями в направлении нового языка было и творчество, где я пользовался теми средствами, которые были мне хорошо известны и которыми я владел. Оттого кое-какие свои произведения я бы охотно отнес к „суррогатному творчеству“. Такое „суррогатное творчество“ возникает по принципу: „пишу так, как могу, не умея в данную минуту писать так, как хотел бы“. Впрочем, и при таком творчестве степень увлеченности композитора может даже быть очень высокой, хотя в ней присутствует нечто от акта отрешенного смирения. [...] Между 1945 и 1954 годами я написал целый ряд произведений на фольклорные темы. И большинство из них я рассматриваю как широкую, но все же маргинальную часть своей подлинной работы. Только в *Концерте для оркестра* я увязываю фольклорный материал с каким-то более серьезным художественным замыслом. В тот период, о котором мы сейчас говорим, я, однако, непрерывно работал над техникой, которая с фольклором не имеет ничего общего»[52].

В творческих биографиях Лютославского, согласующихся с его более поздними высказываниями, 1954 год завершал определенный этап поисков собственного музыкального языка.

Музыка для театра и радио

Сочинение симфонической и камерной музыки — занятие настолько малоприбыльное, что большинство создателей даже по-настоящему великолепных произведений этих жанров вынуждено зарабатывать на жизнь иным способом: играя на инструменте, дирижируя, обучая или сочиняя прикладные произведения. Лютославский выбрал для себя именно этот, последний путь. А тот чрезвычайно медленный темп, в котором возникали очередные его сочинения, тем более исключал возможность рассматривать их как источник регулярного зара-

[52] Pilarski *Witold Lutosławski...* (Пилярский *Витольд Лютославский*), цит. соч., стр. 2–5). Неприязнь Лютославского по отношению к своим фольклорным произведениям стала к концу жизни почти маниакальной. В беседе с И. Никольской он заявил без обиняков: «Я со всей ответственностью заявляю, что [в моем творчестве] не было никакого „фольклорного периода“» (*Статьи, беседы...*, цит. соч., стр. 114).

ботка. И это происходило, невзирая на щедрость министерства культуры, которое приобретало готовые партитуры, чтобы таким способом поддерживать авторов, предоставляя им по сути дела своеобразные стипендии. Именно так была приобретена в 1948 г. и *I Симфония* Лютославского. И вот в ситуации всеобщей дороговизны, ширящейся спекуляции, отсутствия товаров первой необходимости и в связи с этим постоянного роста их цен на черном рынке Лютославский как раз и стал писать музыку к театральным представлениям.

Первый опыт в этом деле он приобретал на престижной сцене столичного Польского театра, где литературной стороной руководил Ярослав Ивашкевич. В 1948 г. Лютославский дебютировал там музыкой к «*Сиду*» Корнеля в постановке режиссера Эдмунда Верциньского. В Национальной библиотеке сохранилась партитура музыки к «*Сиду*», состоящая из 22 коротких отрывков. Было бы трудно приписать им какую-то исключительную художественную ценность, но два элемента несомненно обращают на себя внимание: структурная упорядоченность гармонии и мелодии (все фрагменты опираются на интервал квинты), а также нерегулярно пульсирующая ритмика, где перемещения акцентов вызывают ассоциации с *Малой сюитой*. Можно подозревать, что даже по такому случаю композитор упражнялся в элементах своего будущего стиля (см. пример 23).

32 Фрагмент театральной музыки к «*Сиду*»

arco

1.
2.
arco
pizz.
pizz.

Сотрудничество с театрами приносило изрядные доходы, прежде всего в виде гонораров, и потому Лютославский выполнял свои задачи добросовестно и солидно, но без особой увлеченности. Как правило, он сочинял короткие фрагменты, выполняющие по отношению к спектаклю чисто служебную роль. Было бы трудно вообразить, что они исполняются на концерте или записываются как автономная музыка. Эти отрывки не отличаются ничем особенным и имеют мало общего с индивидуальным стилем Лютославского. Иногда удается заметить связь музыкального материала с персонажами, действующими в пьесе, как это происходит, например, в музыке к «*Сиду*», но метод лейтмотивов Лютославский применял довольно-таки схематично, не давая себе труда обогатить его вариационностью.

В 1950-х во многих жанрах искусства занимались тем, что стилизовали фольклор. В театре это обычно оправдывала содержательная сторона представлений. Именно такой характер носила музыка Лютославского к пьесе венгерского драматурга Джулиуса (Дьюлы) Гая «*Бог, император и крестьянин*», поставленной в Польском театре в 1950 г. Это было зрелищное историческое представление о временах борьбы империи с церковью за власть, а также о мелкобуржуазных и крестьянских освободительных движениях, и музыка Лютославского подчеркивала атмосферу спектакля народными акцентами, а колокольным звоном поддерживала боевое настроение сцен, относящихся к гуситским войнам. Пристальное рассмотрение партитуры позволяет понять, насколько сильно Лютославский старался ограничивать до минимума длительность времени, уделяемого им на оказание такого рода «композиторских услуг». Дело в том, что песни он первоначально приводил без текста, который подкладывала только жена, расписывая голоса.

Некоторым из его обработок была дана довольно долгая сценическая жизнь. Именно такая доля выпала, прежде всего, музыке к пьесе Александра Малишевского «*Дорога к Чернолесью*», впервые поставленной в 1952 г. в варшавском «Театре Вспулчесны» («Современный»). Спектакль этот был в 1953 г. отмечен Государственной премией, после чего пьесу Малишевского включили в свой репертуар — вместе с музыкой Лютославского — театры и других польских городов. Ближе к концу 1950-х годов сотрудничество Лютославского с театрами начинает отчетливо ослабевать[53]. Зато увлечение театром, любовь

---

[53] Pierre Corneille *Cyd* (Пьер Корнель *Сид*), для малого инструментального ансамбля (ПИ 8 I 1948 г., Варшава; здесь и далее ПИ — «Первое исполнение»); Juliusz Słowacki *Fantazy* (Юлиуш Словацкий *Фантазии*), для женского хора и инструментального ансамбля (ПИ 10 VII 1948 г., Варшава); Federico García Lorca *Krwawe gody* (Федерико Гарсиа Лорка *Кровавая свадьба*) (ПИ 1 IX 1948 г., Варшава); William Shakespeare *Wesołe kumoszki z Windsoru* (Уильям Шекспир *Виндзорские проказницы*), для малого оркестра (ПИ 7 VI 1949 г., Варшава); Jean Giraudoux *Amfitrion 38* (Жан Жироду *Амфитрион 38*) (ПИ 16 IX 1949 г., Варшава); Federico García Lorca *Czarująca szewcowa* (Федерико Гарсиа Лорка *Чудесная башмачница*) (ПИ 9 II 1950 г., Ополе); Julius Hay *Bóg, cesarz i chłop* (Джулиус Гай *Бог, император и крестьянин*), для малого оркестра (ПИ 5 IV 1950 г., Варшава); Aleksander Maliszewski *Droga do Czarnolasu* (Александр Малишевский *Дорога к Чарнолясу*) (ПИ 27 VII 1952 г., Варшава); Juliusz Słowacki *Horsztyński* (Юлиуш Словацкий *Горштыньский*)

к нему остались у Лютославского до конца жизни. Он охотно ходил на представления и часто бывал в компании людей театра, тем более, что этому способствовали семейные, чисто родственные связи. Для театра писал шурин Лютославского, Станислав Дыгат, популярной актрисой была его жена — Калина Ендрусик.

Более длительным было сотрудничество Лютославского с действующим на радио «театром воображения». Для редакции радиопостановок Польского радио он написал в 1945-1960 годах музыку к весьма большому числу передач. Из этого достояния сохранилось в записи самого композитора восемь клавесинных интерлюдий, сопровождающих сонеты Ронсара. Фпагменты из этой музыки автор впоследствии издал в качестве самостоятельных произведений. Музыку к «*Чародейству*» по Феокриту, а именно, короткую прелюдию для арфы и флейты с нерегулярной, весьма разнообразной и привлекательной ритмикой и с хроматизированной мелодией, наводящей на мысль о восточных звукорядах, Лютославский опубликовал как Allegro molto для флейты и арфы. Аналогичным образом он продлил жизнь своей музыкальной иллюстрации к радиоспектаклю «*Одиссей на Итаке*» Яна Парандовского, также предназначенной для флейты и арфы.

Музыковед Кшиштоф Беганьский, которому в середине 1950-х годов представился случай познакомиться с этой музыкой, на сегодняшний день в основном неизвестной, оставил комментарий к творчеству Лютославского для радио; по его словам, композитор «умеет великолепно приспособиться к текстам из самых отдаленных эпох, к самым разнообразным оттенкам настроений, чувств, сцен», и потому было бы трудно усмотреть какие-то общие черты и свойства в его иллюстрациях к радиопостановкам, характеризующимся весьма разнородной тематикой. В то же время Беганьский заметил «склонность к миниатюре, причем применительно не только к форме, но и к миниатюрному и очень точному высказыванию во всех смыслах — мелодическом, ритмическом и колористическом. Композитор мастерски владеет всеми этими основополагающими достоинствами; даже на очень малом пространстве он способен в четырех тактах развернуть перед слушателем блистательную игру красок своей богатой оркестровой палитры. Далее, заслуживает быть подчеркнутой „тонкость“ этой музыки, где композитор оперирует прозрачной звуковой тканью и избегает массивного звучания. Это достоинство особенно важно

(ПИ 3 X 1953 г., Варшава); Alfred de Musset *Nie igra się z miłością* (Альфред де Мюссе *С любовью не шутят*), для флейты соло (ПИ 20 IX 1953 г, Кильце); Alfred de Musset *Lorenzaccio* (Альфред де Мюссе *Лоренцаччо*) (ПИ 25 VI 1955 г.); William Shakespeare *Makbet* (Уильям Шекспир *Макбет*) (ПИ IV 1958 г., Гданьск); Jean Giraudoux Wariatka z Chaillot (Жан Жироду *Бесноватая из Шайо*) (ПИ 6 IX 1958 г., Варшава); William Shakespeare *Wieczór trzech króli* (Уильям Шекспир *Двенадцатая ночь*), для тенора, флейты, гобоя, фагота и клавесина (1959 или 1960 г.); Stanisław Wyspiański *Wyzwolenie* (Станислав Выспяньский *Освобождение*) (дата написания ?; ПИ 1982 г., Варшава).

как раз в условиях радио. Кроме того, еще раз надлежит подчеркнуть простоту и лапидарность мелодичного высказывания и огромную роль ритмики, которая опирается на полиритмические и полиметрические структуры»[54].

---

[54] K. Biegański *Ilustracje muzyczne Lutosławskiego do audycji Polskiego Radia* (К. Беганьский *Музыкальные иллюстрации Лютославского к передачам Польского радио*), журнал «Antena» 1956, № 2.

Глава IV: Путь к собственному стилю

Увертюра для струнных

«После окончания *I Симфонии*, — сказал Лютославский через много лет, — я почувствовал себя отправленным в начальную школу, в эдакий рассадник музыкальной грамоты»[1]. Высказываясь по другому случаю, он расширил эту мысль: «Окончив писать *I Симфонию*, я совершенно ясно отдал себе отчет в том, что язык, использовавшийся в этом произведении, заведет меня не слишком-то далеко — во всяком случае, заведомо не заведет меня в то место, куда я хотел бы добраться. На мой взгляд, чтобы научиться осмысленному применению традиционного, равномерно темперированного звукоряда из 12 тонов, я должен вернуться к самим началам, поскольку вовне не существовало ничего такого, что удалось бы каким-нибудь образом употребить для тех целей, о которых мне тогда мечталось. Ни тональной музыки, ни посттональной (в рамках которой я писал ряд сочинений), ни додекафонической. Поэтому я решил начать едва ли ни с нуля — приняв в качестве исходных лишь несколько аксиом, которые пришли мне тогда в голову и которые я сам себе продиктовал, например, такую, что нет в музыке ни единого начинания, даже самого простого, то есть даже интервала, понимаемого вертикально либо горизонтально, или же ритма, или краски, или какого угодно из элементов музыки, пусть бы даже самого мельчайшего, который был бы безразличен с точки зрения экспрессии. В сущности, я только это и знал с полной уверенностью — и очень немногое сверх этого. Поэтому я принял решение опробовать все, что может привести меня туда, куда я интуитивно хотел добраться. В результате одним из первых примеров таких весьма несмелых и весьма односторонних попыток как раз и оказалась *Увертю-*

---

[1] *Po wysłuchaniu III Symfonii. Rozmowa z kompozytorem* (*После прослушивания III Симфонии. Беседа с композитором*), в сборнике: *Witold Lutosławski.Prezentacje, interprtertacje, konfrontacje. Materiały sympozjum poświęconego twórczości* (*Витольд Лютославский. Презентации, интерпретации, конфронтации. Материалы симпозиума, посвященного творчеству*) изд. ZKP (Союза польских композиторов), Варшава 1985, стр. 143.

ра для струнных»[2]. Этим произведением композитор положил начало многолетним поискам собственного музыкального языка.

Успех *I Симфонии* Лютославского в Праге склонил директора тамошнего Оркестра радио Мирко Очадлика обратиться к польскому композитору с предложением написать новое оркестровое произведение. В результате этого первого в его практике зарубежного заказа появилась небольшая, длящаяся всего пять минут *Увертюра для струнного оркестра*. Работа над ней заняла у Лютославского много месяцев, поскольку он придавал этому сочинению особое значение. «Я здесь много работаю, очень, — писал он Фительбергу. — Мне кажется, я на пороге отыскания нового музыкального языка [подчеркнуто Лютославским], эта работа очень меня поглощает и сильно утомляет, но цель весьма заманчива» (26 V 1948 г.).

Фительберг заинтересованно ожидал появления нового произведения, испытывая желание продирижировать им в Праге. Для Лютославского, которому недавнее первое исполнении *I Симфонии* доставило столько музыкального удовлетворения, то было известием радостным и важным. Произведение, временно названное *Intermezzo*, по-прежнему не было, однако, готово, о чем он и сообщал в очередном письме. «Меня очень приятно волнует известие о твоем намерении дирижировать в Праге моей последней вещью. Я ее кончаю, правда, пока в форме эскиза, но изготовить партитуру — это совершеннейшая глупость, и с этим я справлюсь оч. быстро. Она называется *Интермеццо для струнного оркестра*, это разновидность сонатного аллегро и продолжается около 5 минут. Честно признаюсь, что в последнее время у меня оч. отбило охоту писать эту музыку — немного экспериментальную — после всяких здешних разговоров и совещаний, из которых ясно следовало, что такую музыку будут травить и истреблять, а шансов на ее исполнение нет. Нужно, однако, заниматься своим делом и ни на что не оглядываться. Твое письмо и известие об исполнении *Интермеццо* позволили мне отряхнуться от неприятных размышлением, и я с энтузиазмом принялся за окончание этого произведения» (5 VI 1949 г.).

Летом работу над партитурой притормозили очередные препятствия, на сей раз — иного рода. Во время отпуска композитор писал Фительбергу: «Я здесь совершенно не работаю, кроме как занимаюсь подготовкой симфонии к размножению. А вот *Увертюру* не окончил, хоть оставалось совсем мало, и она наверняка будет готова к сроку. Перед самым отъездом у меня были срочные, просто неотложные обязательства: музыка к „*Виндзорским проказницам*“, а также песни для солиста, хора и оркестра для Дома Войска Польского. [Кантата «*Июльский венец*» – К.М.] Это не позволило мне докончить *Увертюру* перед отъездом, чего очень бы хотелось» (15 VIII 1949 г.). Вскоре, однако, работа над этим сочинением подошла к концу, и первое исполнение состоялось в соответствии с планом — 9 XI 1949 г. при участии Пражского оркестра радио под управлением Фительберга и в присутствии композитора.

---

[2] Lutosławski *O muzyce dzisiaj...* (В. Лютославский *О музыке сегодня...*), цит. соч., стр. 181–182.

Увертюра написана в согласии с традиционной сонатной формой — с той лишь разницей, что в репризе ее темы вступают в обратном порядке по сравнению с экспозицией. Поражает в этом произведении необычайная напряженность музыкального действия и сгущение мыслей — настолько большое, что от начала и до конца каждый такт и даже каждая нота имеют одинаково существенное значение. Такая музыка требует от аудитории максимальной концентрации, а это приводит, однако, к тому, что менее образованный и подготовленный меломан довольно быстро перестает ориентироваться в развитии музыки, а вслед за этим — к сожалению — теряет и интерес к ней. После прослушивания данного сочинения публика в основном пребывает в состоянии полной дезориентации и сбита с толку, невзирая на то, что есть длинный заключительный аккорд, который венчает «произведение». «Слушатели, видимо, ожидают, что сочинение должно быть длиннее, — признавал композитор. — Когда Вислоцкий дирижировал этим произведением в Национальной филармонии, то после окончания не прозвучало ни единого хлопка. Бедняга не знал, как поступить, так что он поднял оркестр и ушел с эстрады. [...] Фительберг был энтузиастом моей *I Симфонии* [...]. А вот об *Увертюре* он говорил с неприязнью, а иногда даже с легким отвращением: "Она словно бы как заспиртованный маленький человечек". Невзирая, однако, на это, он вполне лояльно исполнил *Увертюру*, причем весьма старательно»[3].

В *Увертюре для струнных*, как, пожалуй, ни в одном другом произведении Лютославского, следы влияния Бартока слышны исключительно отчетливо — прежде всего, в том, каким способом формируются полифония и мелодия. Одной из черт стиля Бартока является формирование основных тем таким образом, что после состоящего из нескольких звуков мотива, который представлен в основном виде, он сразу же появляется в противодвижении. Это можно уяснить хотя бы из начальных тактов финала *IV Струнного квартета* (см. пример 17). Лютославский перенял указанный способ построения мелодии почти буквально, хотя мотив, открывающий его *Увертюру*, не является элементом темы:

Многократное повторение первого звука и характерный скачок кварты в первой теме *Увертюры* также пробуждают ассоциации с Бартоком, а точнее — со второй частью его *Музыки для струнных, ударных и челесты* (см. пример 19, а также пример 20). Имитативная последовательность мотивов в стретте, столь часто встречающаяся у Бартока, также нашла себе применение в *Увертюре* (см. пример 21).

Обсуждая гармонический строй *Увертюры*, Тадеуш А. Зелиньский отметил: «Тот факт, что Лютославский в своих поисках обратился к Бартоку, не является — если принять во внимание его последующее творчество — фактом, лишенным всякого значения. Из тех двух параллельных путей, которые проложи-

---

[3] W. Lutosławski *O muzyce dzisiaj; o własnych utworach...* (В. Лютославский *О музыке сегодня; о собственных произведениях*), в сборнике: *Witold Lutosławski. Materiały sesji naukowej* (*Витольд Лютославский. Материалы научной сессии*), Akademia Muzyczna (Музыкальная академия), Kraków 1985, стр. 182.

ли новой музыке Шенберг и Барток, Лютославскому более близким оказался именно второй из них. Как мы знаем, впоследствии он доказал, что этот путь ведет далеко, намного дальше, чем это принято считать, — в те годы, когда додекафония представлялась единственным звуковым универсумом современной музыки. Это, разумеется, не означает, что 12-тоновый звукоряд и серия (отнюдь не являющиеся синонимом шёнберговской додекафонии и выступающие также и в музыке Бартока) остались ему чуждыми; они неоднократно наблюдаются в *Увертюре* и даже — хоть вскользь и мельком — в *I Симфонии* [...]. 12-тоновая серия стала также основой для более поздних произведений Лютославского, хоть и в оригинальном истолковании, а также не в таком виде, какой обычно принято связывать с этим понятием»[4]

[4] T. A. Zieliński *Droga twórcza Witolda Lutosławskiego* (Т. Зелиньский *Творческий путь Витольда Лютославского*), журнал «Ruch Muzyczny» 1968, № 20, стр. 4.

Прежде всего, в *Увертюре* появляются зачатки будущего, сугубо индивидуального языка Лютославского. Это видно хотя бы в среднем фрагменте, где цепочка соседствующих друг с другом терций и квинт образует медиантное соотношение разложенных трезвучий G-B-Des-e-g-b и т.д.

На самом деле это структура, присутствует во многих его следующих сочинениях, на нее будет опираться, например, гармония одного из фрагментов *Виолончельного концерта* (цифры 10-18 партитуры).

На первом этапе работы над новым, собственным языком композитор вел поиск звукорядов. Горизонтальные и вертикальные порядки, появляющиеся в Увертюре для струнных, в значительной мере проистекают из применения двух разных звукорядов из восьми тонов. Первый из них построен из двух четырехзвучных ячеек-близнецов, удаленных на тритон (a-b-c-d dis-e-fis-gis); на этом звукоряде основывается первая тема *Увертюры*. Второй звукоряд состоит из восьми последовательных хроматических звуков (c-cis-d-dis--e-f-fis-g) с перерывом до следующей октавы; по мнению самого композитора, «он не встречался с таким ни в какой другой музыке»[5]. В этом звукоряде целиком написана побоч-

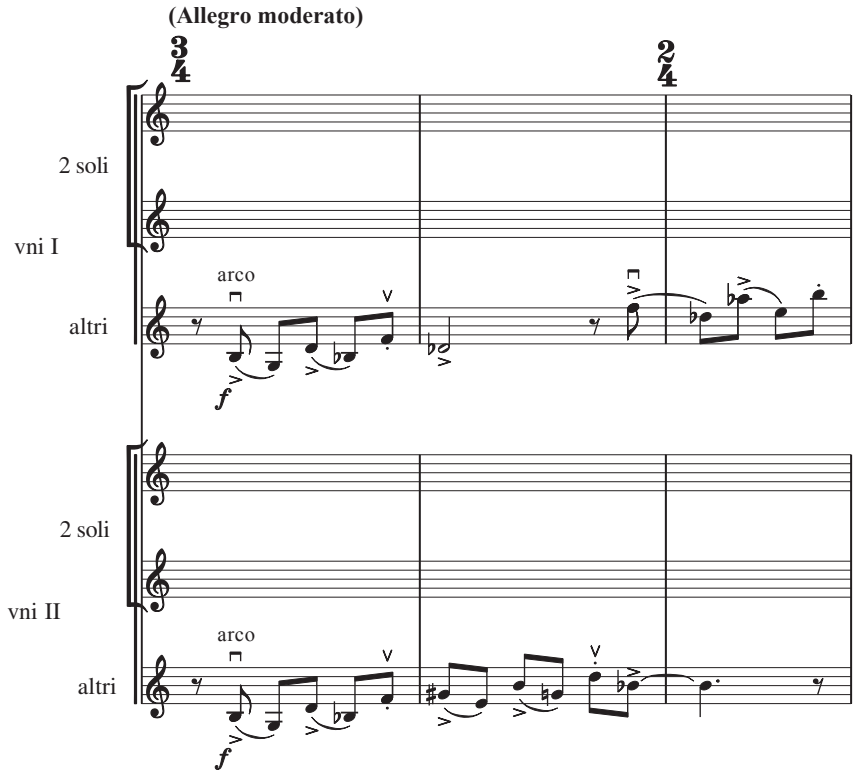
[5] Лютославский говорит об этом в интервью с Т. Качиньским, озаглавленном *Potrzeba natchnienia* (*Потребность вдохновения*), цит. соч., стр. 59.

35 Бела Барток: *Музыки для струнных, ударных и челесты*, II часть, т. 154–159

36 *Увертюра для струнных,* цифра парт. 1

37 *Увертюра для струнных,* т. 4–6 после цифры парт. 7

38 *Увертюра для струнных,* т. 4–6 после цифры парт. 11



ная тема, а также всё, что этой теме сопутствует. Тем самым Лютославский в первый раз в своем творчестве принял единую исходную точку для гармонической и мелодической организации звуков. Зато эти звукоряды не выступают в разработке, где царит свободная, ничем не регулируемая атональность.

Убежденность в необходимости создать собственный музыкальный язык, результатом чего как раз и стала *Увертюра*, вынудила Лютославского — как он это часто подчеркивал — вести многолетние поиски. Но, несмотря на неудовлетворенность собственными творческими возможностями, он был, однако, не в состоянии полностью отказаться от сочинения музыки. Богдан Пилярский задал ему как-то вопрос о возможности такой приостановки творческого процесса вплоть до момента, когда выработается удовлетворительный метод, — подобно тому, как это сделал в свое время Арнольд Шенберг, который в период поиска нового пути не опубликовал ни строчки на протяжении почти восьми лет. «Для меня это [...] вопрос темперамента, — ответил Лютославский. — Рассматривая ситуацию с этой точки зрения, не могу избавиться от впечатления, что решение Шенберга не лишено определенного кокетства. Независимо от этого, приостановка „текущего" творчества (даже если оно не удовлетворяет требованиям, которые предъявляет автор) на столь длительный отрезок времени, — это для меня нечто страшно чуждое»[6]. Поэтому он продолжал писать разные произведения — те, о которых уже шла речь, — пользуясь достаточно традиционным языком, который, кстати говоря, совпадал с ожиданиями политиков, навязывавших польскому искусству доктрину соцреализма. Писал Лютославский еще и потому, что такая уж у него была профессия — а заодно и главный источник средств существования. Что же касается ситуации, способствующей созданию такого музыкального языка, который бы его удовлетворял, то она сложилась только в середине 1950-х годов.

Эпилог соцреализма

На следующий день после смерти Сталина Гжегож Фительберг обратился к музыкантам перед началом репетиции:

— Дорогие друзья, от нас ушел великий человек. Прошу подняться, чтобы почтить минутой молчания того, кто являлся гордостью нашей эпохи.

Все встали, думая, что речь идет о Сталине. Тем временем Фительберг, сделав театральную паузу, продолжил:

— Почтим память Сергея Прокофьева.

По иронии судьбы Прокофьев умер в тот же день, что и Сталин — 5 III 1953 г. Первой реакцией правительства в Варшаве были разного рода действия, пред-

---

[6] B. Pilarski *Witold Lutosławski...* (Б. Пилярский *Витольд Лютославский*), цит. соч., стр. 2.

принятые с целью подчеркнуть неизменность прежней политики. По причине отказа от публикации панегирического некролога в честь Сталина была приостановлена деятельность католического издания «Tygodnik Powszechny» («Еженедельник для всех»), а тем временем верный партийной идеологии редактор журнала «Muzyka», который, пользуясь неискоренимым запаздыванием печатания номеров в типографии, немедля разместил в своем издании подходящее к случаю уведомление о смерти вождя и... пал жертвой собственного усердия, поскольку его задержали и допрашивали в Управлении безопасности товарищи, не сумевшие найти объяснение, каким таким образом тот мог уже в феврале (читай: в февральском номере, отпечатанном лишь в марте) предвидеть кончину Сталина. На 17 и 18 марта назначили заседание правления Союза польских композиторов, посвященное «идеологическим проблемам современного польского музыкального творчества». Болеслав Берут был настолько ортодоксальным сталинистом, что даже после того, как свежеиспеченный советский председатель Совета министров Георгий Маленков объявил о «новом курсе» и на свободу выпустили около ста тысяч политических заключенных, а соседние страны начали выставлять паруса под новые ветры, дующие из Москвы, в Польше лишь усилили «бдительность», интерпретируя ее не только как пропагандистский лозунг, но и как прямую директиву, которая обосновывает и оправдывает репрессии. Тем не менее, перемены были неизбежны.

На неизбежность перемен указывала и эволюция взглядов Влодзимежа Сокорского. Еще не прошло и пяти лет с тех пор, как он изгонял Стефана Киселевского из краковской Высшей музыкальной школы за «формалистические убеждения», а вот теперь бравый министр заявлял, что причины сегодняшних трудностей лежат «в симптомах чрезмерного командования вопросами искусства, в узурпировании кучкой лиц всех высших прав на формирование облика нашей культуры и, наконец, в отсутствии доверия к творцу»[7]. Приученные слушать и читать между строк, люди искусства воспринимали эти высказывания как сигнал определенного смягчения жестких идеологических установок.

Однако наиболее серьезной угрозой для «твердолобых» были вовсе не интеллектуалы и не люди искусства. В сентябре 1954 г. радиостанция «Свободная Европа» начала транслировать цикл передач, где сбежавший на Запад полковник Управления безопасности Юзеф Святло (Światło) проливал свет на закулисные стороны деятельности этого ведомства. Сенсационные сообщения Святло вынудили власти провести реорганизацию Управления безопасности, а в первую очередь — выпустить на свободу некоторых из политических узников. Весной 1956 года вышел на свободу и Владислав Гомулка, находившийся в заключении с августа 1951 г. А в польском обществе передачи с выступлениями Святло понизили барьер страха, способствуя готовности людей противиться террору.

---

[7] W. Sokorski *O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej* (В. Сокорский *О подлинном повороте в нашей культурной политике*), «Przegląd Kulturalny» («Культурное обозрение») 1954, № 16.

Этими событиями жили почти все. В противоположность литераторам и пластикам, у композиторов происходящее не находило сколько-нибудь выразительного отражения в творчестве. Многие (как Тадеуш Берд и Анджей Пануфник) сбегáли в музыкальное прошлое, другие (как Бацевич) с последовательностью, достойной восхищения, по-прежнему писали фольклорные произведения, но уже не годящиеся для идеологического потребления. В партии уже давно высказывались критически по поводу аполитичной позиции музыкального сообщества, но она не претерпевала изменений, несмотря на все действия, предпринимавшиеся властями. Во время большого совещания, проводившегося отделом культуры ЦК ПОРП осенью 1954 г., много говорилось о запущенности партийной работы среди музыкантов, а в следующем году было провозглашено: «Фактом является полная идеологическая чуждость союза [композиторов]. Невозможно утверждать с полной уверенностью, что Союз композиторов сознательно и в плановом порядке блокирует и вытесняет партийный фактор, тем не менее истина такова, что союз полностью изолировался от партии»[8].

По мере возможности избегая конфронтации с идеологами, композиторы занимались прежде всего творчеством и предпринимали усилия по исполнению своих произведений. Постепенно редели и ряды наиболее рьяных поборников режима. Витольд Рудзиньский теперь уже умерил активность своих публичных выступлений. В начале 1954 г. умер Ян Маклакевич — человек исключительной догматической направленности, энергичный участник борьбы за «идейную чистоту» искусства, а полгода спустя умер и автор «*Слова о Сталине*», один из самых плодовитых авторов массовой песни, Альфред Градштейн. Зофья Лисса провозгласила, что «фальшивое отождествление трудной музыки с формалистической, а легкой — с реализмом, к счастью, [было] у нас в моде лишь недолго».[9]

Все это, однако, не гарантировало прочности наступивших перемен. «Постоянный страх настолько въелся в души всех людей искусства, что некоторые попытки либерализации, осуществленные после смерти Сталина, столкнулись с самыми неожиданными и непредвиденными реакциями. В нашем кругу циркулировало высказывание о том, что, мол, этот маневр сильно напоминает открытие форточки в сильно задымленной комнате, — только с целью увидеть, кто же первым бросится в направлении свежего воздуха», — описывал настроения коллег Анджей Пануфник в статье, опубликованной после его отъезда из Польши[10]. Он покинул Польшу в июле 1954 г., воспользовавшись случаем, который представился ему благодаря гастрольной поездке в Цюрих, а реакция Союза композиторов на это решение — именовавшееся на тогдашнем языке «бегством» — лишь подтвердила его мнение по поводу того, что нет оснований

---

[8] B. Fijałkowska *Polityka i twórcy* (Б. Фиялковская *Политика и творцы*), Варшава 1985, стр. 402–403.

[9] Z. Lissa *Z perspektywy dziesięciolecia* (З. Лисса *С перспективы десятилетия*), журнал «Muzyka» 1954, № 7–8, стр. 11

[10] Panufnik *Życie muzyczne*... (А. Пануфник *Музыкальная жизнь*), цит. соч., стр. 12.

верить в прочность перемен. Ведь Союзом было принято постановление, констатирующее, что «Анджей Пануфник, оставшись за рубежом и отказавшись от польского гражданства, тем самым разорвал узы, связывающие его с польским народом»; кроме того, его вычеркнули из списка членов этого профессионального объединения «как изменника, предавшего польский народ». Делу дали ход, оно получило широкую известность, тем более, что Пануфник был не единственным выдающимся художником, который решился покинуть страну; еще большие эмоции возбудило раньше аналогичное решение Чеслава Милоша. Людей искусства, оплевываемых в Польше, за границей тоже не принимали с пониманием в качестве эмигрантов. «Пануфник столкнулся с тем же самым, от чего он бежал из страны, — писал Регамей, — а именно, с истолкованием проблемы художественного творчества прежде всего под углом его сиюминутной политической полезности»[11]. В ходе ежегодного съезда Союза композиторов с программным докладом выступила Зофья Лисса. Она привела официальную иерархию членов Союза, поставив на первое место Лютославского. Конец соцреализма приближался все отчетливее, хотя для его решительной отмены время еще не пришло; надо было еще подождать.

В 1955 г. власти организовали гигантское музыкальное предприятие, объединенное с торжествами по поводу десятилетия Польской народной республики: II Фестиваль польской музыки. Он должен был стать смотром всех жанров польского музыкального творчества, обращая особое внимание на произведения, сочиненные после войны, и представлять как плоды деятельности профессиональных музыкантов, так и достижения любительского движения, которое на советской новоречи именовалось художественной самодеятельностью. Столь крупномасштабного художественного предприятия, носящего пропагандистский характер, в истории польской музыки не проводилось ни до, ни после этого. Фестиваль открылся в годовщину освобождения Варшавы, 17 I 1955 года. По всей стране состоялось свыше 250 мероприятий, в том числе целых 163 симфонических концерта. Сто пятьдесят с лишним тысяч человек прослушали около 450 произведений, в том числе 320 написанных ныне живущими авторами. Престижный заказ на написание Фанфар фестиваля получил Лютославский; он закончил четыре оркестровые фанфары в ноябре 1954 г. Они придали финалу этого Фестиваля — священнодействию, проходившему с 4 до 20 мая в Варшавской филармонии под названием «Варшавская весна» – исключительно торжественный характер. В фестивале приняли участие шесть польских оркестров, а исполнили они более 50 симфонических и камерных сочинений, которые написали 24 композитора. Этому действу сопутствовала достаточно высокая заинтересованность аудитории, и бельгийский наблюдатель фестиваля по имени Луи Пуле (Louis Poulet) прокомментировал такую посещаемость словами о том, что «если бы такой фестиваль современной музыки устроили в столице Бельгии,

[11] K. Regamey *Andrzej Panufnik* (К. Регамей *Анджей Пануфник*), еженедельник «Kultura» 1955, № 1.

трудно было бы рассчитывать даже на половину здешней аудитории...»[12] Выступая в июне на VIII съезде Союза композиторов, Сокорский выразил удовлетворение уровнем произведений, представленных на Фестивале, хотя и не преминул подчеркнуть, что по-прежнему недостает сочинений, носящих решительно политический характер.

Десятилетие ПНР требовало не просто продемонстрировать достижения, но и выставить их напоказ, так что на творцов пролился настоящий дождь наград и премий, а произошло это летом, когда число событий, торжественно отмечающих празднование годовщины, достигло кульминации 22 июля (именно в этот день с большой помпой передали в эксплуатацию «дар советского народа», Дворец культуры и науки имени Иосифа Сталина). Среди композиторов Государственную премию I степени получили Витольд Лютославский и Казимеж Сикорский, а II степени — Артур Малявский, причем все трое — за достижения минувшего десятилетия. Орденом «Штандар працы» («Знамя труда»), принадлежавшим к числу самых высоких наград, были отмечены Болеслав Войтович (I класса), а также — во второй раз за этот день — Лютославский (II класса). Если бы кто-нибудь готовил официальную биографию создателя *Концерта для оркестра*, то 1955 год отмечал бы в ней момент, когда композитор оказался на самой вершине иерархии в том сообществе, к которому принадлежал. С художественной точки зрения эту позицию обосновывали накопившиеся к этому моменту достижения Лютославского и прежде всего — как раз *Концерт для оркестра*. Из политических соображений немалое значение имел тот факт, что точно так же, как после Лагова место «первого композитора» освободил Палестер, так и теперь после отъезда Пануфника перестала существовать дилемма, кто же из пары Лютославский-Пануфник достоин занимать эту позицию. Ведь награды получали не только благодаря собственному таланту и усилиям, но и за счет благосклонности тех идеологов, которые выносили приговоры по поводу правильности тех или иных творческих начинаний.

Между 31 июля и 14 августа в Варшаве состоялся V Всемирный фестиваль молодежи и студентов с участием 30 тысяч человек из 114 стран всего мира. Чтобы предоставить гостям возможность передвигаться по городу, власти решились — впервые после войны — напечатать общедоступный план города. Маниакальный страх перед шпионами привел, однако, к тому, что на нем не указали мостов, сочтенных стратегическими объектами — иными словами, подпадающими под действие государственной тайны. Много эмоций возбуждали спортивные состязания, а совсем иные, более утонченные интересы удовлетворялись такими зрелищами, как поэтические вечера, театральные спектакли и концерты. В числе многообразных конкурсов были и композиторские — на «сочинения с определенной тематикой» и на вокально-инструментальные произведения. Поколению, воспитанному после войны, представился первый случай встретиться

---

[12] T. Baird *II Festiwal Muzyki Polskiej* (Т. Берд *II фестиваль польской музыки*), журнал «Muzyka» 1955, № 9–10, стр. 36..

с ровесниками из других стран, а посему огромный интерес привлекали все проявления «отличий» в их поведении, обычаях, культуре. Нередко эти проявления подрывали пропагандистский стереотип о единственной модели счастья, каковым является восточноевропейский путь к социализму.

«Власти оценили фестиваль весьма положительно, и его сопровождала необычная и непривычная атмосфера, — вспоминает пианист и публицист Ежи Ясеньский (Jasieński). — Думается, существенную роль сыграло здесь пластическое оформление фестиваля. Оно было чем-то абсолютно новым. После всего того, что мы знали по первомайским мероприятиям или же по празднованиям 22 июля либо Октябрьской революции, это оформление шокировало своей разнородностью, красочностью, а главное — инаковостью. На фестиваль приехал тогда Михайлов, советский министр культуры, который раньше был в Польше послом. Сокорский, тогдашний польский министр культуры, возил его по всему городу, и Михайлов, увидев декоративное оформление, сказал: „Да что же вы тут вытворяете, ведь это же чистейший формализм!“[13] Сокорский воспроизвел это мнение Беруту, а тот отреагировал на него утверждением, что ему оно нравится, потому что оно красивое и веселое, и что они намерены и дальше делать так же. В воздухе тогда немного повеяло Европой, и все обязательно хотели что-то делать и дальше. Ведь именно тогда родилась идея „Варшавской осени”. И она оказалась блистательной»[14].

Молодые хотели установить, а те, кто постарше, — восстановить контакты с миром. Поездки на Запад, уже много лет доступные исключительно только избранным, да и то лишь в особых обстоятельствах, переставали быть невозможными. Одним из первых музыкантов, воспользовавшихся этой возможностью, стал Лютославский. Летом 1955 г. он впервые за истекшие семь лет отправился в путешествие за «железный занавес», оказавшись направленным в качестве представителя на фестиваль музыки Сибелиуса в Хельсинки. По случаю исключительного характера этого события редакция журнала «Przegląd Kulturalny» («Культурное обозрение») обратилась к нему с предложением описать свои впечатления от поездки. В результате на страницах номера от 14 VIII появился отчет Лютославского о фестивале, а в нем — как бы на полях информации для читателей, истосковавшихся по новостям из внешнего мира, — невольно приоткрылись весьма личные взгляды автора на такую тему, как место художника в мире. Личность Сибелиуса стала для Лютославского поводом и удобным случаем подчеркнуть, насколько оправдан тот культ, которым окружена в Финляндии фигура ее самого выдающегося национального композитора. В январе следующего года Лютославский побывал на моцартовском фестивале

---

[13] Надо думать, Михайлов прибыл в Польшу не только с инспекторским визитом, но и с целью поразмыслить о возможностях использования польского опыта у себя, поскольку через два года, летом 1957 г., Всемирный фестиваль молодежи и студентов впервые намечался в Москве (*примеч. перев.*).

[14] *Wykorzystana szansa. Z Jerzym Jasieńskim rozmawia Marta Ługowska* (*Использованный шанс. С Ежи Ясеньским беседует Марта Луговская*), журнал «Studio» («Студия»), октябрь 1992.

в Зальцбурге (хотя этот композитор как раз-таки не принадлежал к его любимым), а в июне принимал участие в работах жюри композиторского конкурса в бельгийском Льеже.

В результате ослабления идеологического контроля возрождался авангард, а рядом с ним возвращалась к жизни и популярная культура. Пожалуй, быстрее всех этим воспользовались живописцы и графики. Первый вернисаж «Группы 55», организованный в августе 1955 г. в Варшаве[15], комментировало такое художественное кредо, опубликованное в тексте каталога: «Картина — это сумма пластических знаков, которыми художник фиксирует свою мысль, она представляет собой провокацию и должна заставить потребителя задуматься». В ноябре в Кракове состоялась выставка, на которой экспонировалась живопись, зачастую граничащая с абстракцией. В феврале 1956 г. в «даре Сталина Варшаве», то есть во Дворце культуры, в связи со своим торжественным открытием дал концерт ансамбль «Голубой джаз», и с этого момента можно было уже вполне официально играть такую музыку — давно известную, но рассматривавшуюся партией столь же враждебно, как цветные носки или кока-кола, эти символы американского империализма. Танцевальные песенки о любви и разные мелодии в джазовых ритмах быстро заняли место массовых песен.

Композиторы, которые, как и в прошлые годы, не слишком-то спешили втягиваться в идеологические дискуссии, не упускали зато тех возможностей, которые создавала отмена «священной войны» с формализмом и атональностью. В 1955 г. Казимеж Сероцкий закончил фортепианную *Сонату*, основанную на двенадцатитоновой серии (не связанной, однако, с додекафонией). В том же году появился *V Струнный квартет* Гражины Бацевич, далекий от тональной системы и содержавший отсылки к *IV* и *V Квартетам* Бартока (которые в сталинской Венгрии находились в чёрном списке запрещенных). Не прекращал поисков нового стиля Тадеуш Берд, неутомимо экспериментировал самый молодой в этом кругу Богуслав Шеффер. А Лютославский сочинял произведение, заказанное ему на десятую годовщину смерти Бартока, и сочинял в стиле, радикально порывающим с прошлым.

Рождение «Варшавской осени»

В головах у многих все отчетливее рисовалось картина разных международных фестивалей, где представляют музыку всяких направлений, — фестивалей, не зависящих от какой бы то ни было политики. И зерно будущих «Варшавских

[15] Группа 55 (Старомястская группа) — творческая группировка, представители которой, отходя от соцреализма и вовлечения искусства в политику, требовали художественной независимости, возвращались к сюрреализму и считали, что картина не должна быть декорацией, а поводом к размышлениям и даже провоцией.

осеней» было посеяно во время того композиторского съезда, где подводились ход и итоги «Варшавской весны». Многие из его участников высказались тогда в пользу организации в будущем регулярных международных музыкальных фестивалей, а главными инициаторами этой идеи стали Сероцкий и Берд. «Не к чему сейчас рассказывать, сколько перед нами тогда громоздилось всякого рода трудностей, — вспоминал много лет спустя Берд. — Мы не располагали, да и никто в Польше не располагал опытом устройства такого типа мероприятий [...], и было не очень-то известно, как взяться за организационную и программную работу, не существовало никакого специализированного секретариата, требовалось убеждать власти (это было нелегкой задачей...) и добывать денежные средства; недоставало или вообще не имелось иностранных партитур, а также записей и сведений об исполнителях, нам предстояло узнавать, кого есть смысл приглашать из-за рубежа в качестве наблюдателей и критиков, — словом, можно продолжать это перечисление без конца. Каждая новая проблема возникала перед нами впервые, каждое решение приходилось осваивать с самого начала. Мы проводили в резиденции Союза целые дни, попадали в финансовые хлопоты и затруднения, почти перестали сами сочинять»[16].

«На все коллегии министерства культуры, на заседания в ЦК мы неизменно ходили втроем: Казимеж Сикорский — президент Союза композиторов, Гражина Бацевич — член президиума, и я, — вспоминал потом Ежи Ясеньский. — Именно с Сикорским и Бацевич мы задумывались над тем, каким образом приступить к решению нашей проблемы, какими аргументами оперировать. [...] Прежде всего, мы придумали, что международный фестиваль современной музыки явился бы великолепной возможностью сопоставить результаты и достижения Востока и Запада. Разумеется, за этим скрывалось неявное предположение, что из этой конфронтации мы выйдем победителями. Наконец, в начале 1956 г. решение состоялось — с оговоркой, что затраты на это мероприятие не должны оказаться непомерно большими. Начались организационные работы; в частности, постановили, что каждый зарубежный коллектив, принимающий участие в фестивале, должен исполнить по меньшей мере одно польское произведение. Но события стали разворачиваться совсем по-иному и вдруг покатились в скоротечном темпе, галопом: в марте умер Берут, вскоре после этого Сокорский перестал быть министром культуры. На его место пришел Кароль Курылюк, который был до неприличия скаредным. В итоге все разговоры нам приходилось начинать заново. К счастью, однажды принятого решения уже нельзя было отменить. 11 мая президиум Совета по культуре утвердил общую концепцию и организационные принципы фестиваля, проведение которого наметили на период с 10 по 21 октября»[17].

Международный фестиваль современной музыки «Варшавская осень» торжественно открылся 10 X 1956 г. Программу первого концерта начинала «сим-

---

[16] T. Baird, I. Grzenkowicz *Rozmowy, szkice, refleksje* (Т. Берд, И. Гженкович *Разговоры, наброски, размышления*), Kraków 1982, стр. 100.

[17] *Wykorzystana szansa...* (*Использованный шанс...*), цит. соч.

фоническая медитация» Оливье Мессиана «*Les Offrandes oubliées*» — «*Забытые приношения*», снабженная в партитуре эпиграфом «Ты, о сладчайший Иисусе, любишь нас, а мы забыли об этом», а в Варшаве лаконично объявленная как «оркестровый фрагмент». Значительную часть программы занимали произведения классиков XX века: Шёнберга, Бартока, Стравинского, Мартину, Онеггера, Мийо, Прокофьева и Шостаковича. Несмотря на обилие еще не известных меломанам произведений XX столетия, идея о том, чтобы заполнить целый симфонический концерт исключительно одной современной музыкой, была настолько нетипичной, что оркестры — неподготовленные к такой ситуации — вносили в свои программы сочинения, довольно-таки не характерные для такого фестиваля: V Симфонию Чайковского, IV Симфонию Брамса, «Тиля Уленшпигеля» Рихарда Штрауса — композитора, скончавшегося, как ни говори, всего семью годами раньше. Польскую музыку представляли главным образом авторы старшего поколения, воспитанники «парижской школы»: Станислав Вехович, Казимеж Сикорский, Болеслав Шабельский, Тадеуш Шелиговский, Болеслав Войтович, Петр Перковский, Артур Малявский, Зыгмунт Мыцельский и Збигнев Турский. Из композиторов среднего поколения показывали свои сочинения Гражина Бацевич, Стефан Киселевский, Витольд Лютославский, а также живущие с 1930-х годов в Париже Михал Списак и Антони Шаловский, а из младшего — Анджей Добровольский, Казимеж Сероцкий и Тадеуш Берд. Единственным представителей молодежи стал 24-летний Войцех Киляр, который представил *Малую увертюру*.

Музыку Лютославского — его произведения, уже известные польской публике, — представили иностранные исполнители. Его Малую сюиту сыграл оркестр Бухарестской филармонии под управлением Джордже Джорджеску, и в программе концерта ее окружали уже упоминавшийся «*Тиль Уленшпигель*» и *II Симфония* Арама Хачатуряна. А *Концерт для оркестра* показывал Венский симфонический оркестр, которым дирижировал Михаэль Гилен, — кстати говоря, играли приезжие музыканты, против всех ожиданий, слабо, поскольку Гилен управлял своим коллективом без особого воодушевления, оркестр играл явно ниже своего уровня, а исполнявший фортепианную партию 25-летний Альфред Брендль раз за разом путался, ошибался и расходился с оркестром. Впрочем, в любом случае кульминационным пунктом этого вечера явилось первое польское исполнение *Фортепианного концерта* Арнольда Шенберга, где солистом был как раз Брендль; интерес к сочинению творца додекафонии был настолько огромным, что уже в процессе генеральной репетиции публика битком набилась в зал филармонии.

«Варшавская осень» была уже не фестивалем музыки, трактовавшейся исключительно как орнамент для власти, а праздником самого искусства. Этот фестиваль призвал к жизни в качестве форума творцов, представляющих свои новейшие сочинения, но вместе с тем на нем исполняли и музыку, с которой люди не смогли познакомиться в надлежащее для нее время, поскольку этого им не позволили сделать отсутствие денег перед войной или же произвол политиков в

сталинские времена. Эта музыка по идее должна была держаться подальше от какой бы то ни было политики, но события, сопутствовавшие первому фестивалю «Варшавская осень», неожиданно приняли драматический поворот. Признаки оттепели и либерализации общественно-политических отношений в такой степени перешагнули за рамки, которые могла бы вытерпеть Москва, что советские войска, располагавшиеся в Польше, начали марш на Варшаву. В воздухе запахло вооруженным конфликтом, еще немного — и в Варшаве случилось бы то, что вскоре произошло в Будапеште. К счастью, до трагедии дело не дошло, и через три дня после окончания фестиваля 400-тысячная толпа приветствовала Гомулку возгласами «виват», веря, что наступают новые, лучшие времена[18].

Новые времена — новый стиль

«Наш съезд в первый раз за длительное время проходит в атмосфере подлинной творческой свободы. Никто и никого не будет здесь преследовать за так называемый формализм, никто и никому не помешает высказать свои эстетические взгляды независимо от того, каковы точки зрения отдельных композиторов», — такими словами открыл Лютославский дискуссию на съезде Союза композиторов в марте 1957 г., впервые выступая в официальной роли председательствующего на съезде. Ссылаясь на памятное совещание в Лагове, он отметил: «Период, о котором я говорю, продолжался, может быть, и недолго, поскольку фактически он подошел к концу уже несколько лет назад, но, однако же, достаточно долго для того, чтобы причинить нашей музыке огромный вред. Психика человека творческого — это необычайно деликатный и прецизионный инструмент, а посему покушение на этот инструмент и попытка завладеть им порождает у достаточно многих из нас периоды тяжелой депрессии. Да и полная отрезанность от всего того, что происходило в искусстве на Западе, тоже сыграла немалую роль в том мрачном эксперименте, которому нас подвергли.

---

[18] Польше в то время полным ходом шел процесс десталинизации. 28 VI 1956 г. в Познани забастовка и уличная демонстрация были подавленны войсками и милицией. С июля нарастали требования выплаты задолженностей и повышения зарплаты, создавались органы рабочего самоуправления, в деревнях ликвидировались кооперативы-колхозы. Затем произошла смена власти. 19 октября 1956 г. Гомулка, лишь в апреле освобожденный из тюрьмы, восстановил свои позиции в ЦК Польской объединенной рабочей партии (ПОРП), а 21 октября VIII пленум ЦК повторно назначил его первым секретарем ПОРП. Пленум заседал в условиях политического нажима со стороны митингов на заводах и в вузах. Существовала и угроза советского военного вмешательства (19–20 X члены Политбюро ПОРП и В. Гомулка совещались с делегацией ЦК КПСС, которая неожиданно прибыла в Польшу, а некоторые советские части, расквартированные в Польше, двигались маршем в сторону Варшавы). Гомулка получил в обществе широкую поддержку, в т. ч. на массовом митинге 24 X в столице, где были обещаны перемены во всех сферах общественной жизни. (*А.Р.*)

Но стряхнули ли мы с себя это состояние подавленности и удрученности? Достаточно ли в нас пыла и воодушевления для новых, по-настоящему творческих поисков? Наверняка да. Но, невзирая на это, нашу ситуацию отнюдь не назовешь легкой». По мнению Лютославского, причины трудностей лежали в организационных недомоганиях, а также в материальных проблемах. «На многие явления этой [музыкальной] жизни мы смотрим с неподдельным беспокойством. Я имею здесь в виду, например, состояние наших концертных учреждений и оперных театров, издательские дела и вопросы экспорта наших нот, пропаганду нашей музыки за рубежом и много, много других дел, которые несомненно подвергнутся здесь обсуждению и станут постоянным предметом наших забот»[19]. И действительно, с этого момента они постоянно были объектом всяческих действий со стороны властей Союза, все-таки освободившегося от идеологических нажимов. В 1991 г., высказываясь на тему идеологического давления на польскую музыку, Лютославский сказал: «Такое давление, если оно вообще было, имело место в 1949-1955 годах»[20].

Пользуясь оттепелью, музыкальное сообщество выступило с несколькими инициативами. В 1956 г. организовался и начал действовать Национальный комитет Международного музыкального совета при ЮНЕСКО. В нем образовалось несколько секций, из которых наиболее динамичной и живой предстояло в ближайшие годы сделаться секции современной музыки. Председателем этого Музыкального совета стал Збигнев Джевецкий, а двумя вице-председателями — Лютославский и Тадеуш Шелиговский.

Особо значение придавалось возобновлению контактов с Международным обществом современной музыки (SIMC), которое еще по-прежнему оставалось самым важным форумом для представления новой музыки. Летом 1957 г. на фестиваль SIMC в Цюрих отправилась целая группа композиторов, отмечая тем самым возвращение поляков в эту организацию (в предшествующие годы польская музыка не исполнялась на фестивалях SIMC, и только Роман Палестер эпизодически участвовал в работе комиссии, устанавливающей их программу). 30 сентября состоялось первое заседание Польского общества современной музыки (ПОСМ), на котором — как и в 1949 г. — президентом избрали Артура Малявского, а 6 XI, после всего лишь месячного ожидания необходимого согласия властей, это Общество возобновило свою деятельность официально. Лютославский не вошел ни в правление, ни в жюри, которое высказывало своё мнение о партитурах, представляемых на фестиваль, в чем не было бы ничего сверхъестественного, если бы не тот факт, что, когда вскоре Малявский умер — а это произошло 26 XII того же года, — то его функции перешли не к кому-нибудь из членов правления, а как раз к Лютославскому. Такой далеко не столь уж обычный кадровый маневр стал результатом неприязненных отношений между

---

[19] Журнал «Ruch Muzyczny» («Музыкальное движение») 1957, № 1.

[20] Телепередача *Musikfestival Warschauer Herbst* 1991 (*Музыкальный фестиваль «Варшавская осень»* 1991), реж. D. Bailey (Д. Бейли), телеканалы La Sept/Arte/ZDF 1992.

этими двумя творцами — настолько сильных, что они делали какое бы то ни было сотрудничество между ними невозможным; однако эта взаимная антипатия была хорошо известна их коллегам и при необходимости умело обходилась. Заняв пост председателя, Лютославский оставался во главе общества вплоть до 1961 г. Польскую музыку вновь стали исполнять на ежегодных фестивалях, а участие в работе программной комиссии и зарубежные поездки позволяли — по крайней мере, нескольким представителям музыкального сообщества — знакомиться с новейшими тенденциями в мировой музыке. В 1958 г. в Страсбург отправились Гражина Бацевич, Витольд Лютославский и Эугения Уминьская. В следующем году Лютославский стал первым поляком, вошедшим в состав руководства SIMC, где он оставался до 1965 г. Кроме того, на протяжении многих лет он принимал участие в работе жюри, которое отбирало партитуры для исполнения на фестивалях.

Своими размышлениями по итогам пребывания на фестивале SIMC в Риме Лютославский торжественно открыл цикл радиопередач Юзефа Патковского и Ханны Скшиньской (Skrzyńska) «Горизонты музыки» — одну из тех инициатив, которые способствовали навёрстыванию многолетнего отставания в знакомстве с новейшей музыкой. Аналогичную роль взял на себя возобновленный в мае 1957 г. в Кракове журнал «Ruch Muzyczny» («Музыкальное движение»), который каждый две недели приносил широкий спектр информации о польской и зарубежной музыкальной жизни. На его страницах зримым свидетельством оттепели выступали не только статьи, которые посвящались осуждавшимся до сих авангардным течениям, но даже сведения о польских музыкантах, живущих в эмиграции. Самый первый номер возобновившегося двухнедельника открывало процитированное выше съездовское выступление Лютославского.

В том же году Польша стала участником Международной трибуны композиторов, объединяющей различные радиостанции. Тем самым была получена еще одна возможность представлять новые польские произведения на международном форуме, а в случае получения каких-либо отличий и наград на ежегодных конкурсах Трибуны — возможность распространения премированных сочинений всеми объединенными в ней институтами радиовещания. В мае 1959 г. наивысшую оценку получили сразу два польских сочинения: *Траурная музыка* Лютославского и *4 эссе* Берда.

По инициативе молодого музыковеда Юзефа Патковского в конце 1957 г. на Польском радио образовалась электронная студия, ставшая третьей в Европе после Милана и Кёльна. Она возбуждала большой интерес, особенно у молодого поколения, однако в поисках тех, кто был бы готов поддержать своим авторитетом эту новаторскую, но, к сожалению, дорогостоящую идею обращались главным образом к творцам старшего поколения. Голос Лютославского в этом вопросе носил деловой характер и опирался на личный опыт, приобретенный им в ходе многолетнего сотрудничества с радио, но в нем отсутствовала эйфория. Он выражал поддержку идее создания нового инструментария творческой работы, видел необходимость наверстать упущенное время и отставание в этой об-

ласти и даже объявил о личной заинтересованности этой сферой, однако тут же добавил: «Радио — институт несчастливый и невезучий. Стечение самых разных обстоятельств отвращает от него авторов. Не каждый в состоянии вложить массу творческих усилий ради двух или трех исполнений. В этом состоит самое трагичное противоречие и самый сильный тормоз. Если смотреть с чисто художественной точки зрения, то упоминавшиеся музыкальные формы [оратория и радиоопера] весьма притягательны. Но расцвет искусства, носящего специфически радийный характер, был бы возможен лишь в том случае, если произведения, написанные для радио, могли бы распространяться в форме магнитофонных лент или граммофонных пластинок»[21]. Не в первый раз Лютославский открыто выразил свою неприязнь к пресловутому «столу», куда пишут и где исчезают чрезмерно радикальные произведения, а также подтвердил, что хотел бы обеспечить своим сочинениям по возможности самый широкий резонанс. В то же время он промолчал о том факте, что над сочинениями для магнитофонной ленты в то время работали многие композиторы, причем мотивацией им служили исключительно любопытство и потребность открывать новые средства, причем они не принимали близко к сердцу ограниченного радиуса воздействия создаваемой так музыки и нисколько не волновались по этому поводу.

Лютославский всегда с большим пониманием относился к идее о распространении музыки с помощью пластинок. Тем более, что в начале 1950-х годов вошли в обращение долгоиграющие пластинки, рассчитанные на 33 1/3 оборотов в минуту, которые избавляли любителя симфоний или сонат от необходимости постоянно менять рассчитанные лишь на пару минут 78-оборотные пластинки. Первую польскую медленно вращающуюся пластинку (правда, еще не настоящий longplay — то есть долгоиграющую) выпустили в июне 1955 г. На ней записали два произведения, выбранных не только по соображениям времени воспроизведения, которое бы соответствовало требованиям новой технологии. Это были Сюита из комической оперы-зингшпиля Я. Стефани «Краковяне и гурали» и Малая сюита Лютославского, исполнявшаяся под управлением самого композитора. Через несколько лет Лютославский стал также первым польским композитором, которого записали в новой, квадрофонической технике на шести долгоиграющих пластинках, выпущенных фирмой EMI — одной из самых старых и известных фирм грамзаписи. (Проявляя всю жизнь интерес к различным техническим новинкам, Лютославский не всегда, однако, справлялся с ними как пользователь. А со временем он вообще пришел к выводу, что жаль тратить время на освоение приемов обслуживания очередных изобретений, и, когда в 1980-х годах ему довелось переживать очередную фонографическую революцию — внедрение компакт-дисков, — то он, располагая на тот момент многими собственными произведениями, записанными на компакты, так и не научился воспроизводить их самостоятельно, поскольку не дал себе труда освоить правила обращения с соответствующей аппаратурой.

---

[21] *O studio eksperymentalnym mówią: Witold Lutosławski* (*Об экспериментальной студии говорят: Витольд Лютославский*), журнал «Antena» 1957, № 5.

Новые времена несли с собой преображения во многих сферах жизни, изменения претерпевали даже те музыкальные жанры, которыми композиторы занимались ради заработка. Открытость на Запад привела к расцвету популярной культуры, неотъемлемым атрибутом которой являлась танцевальная песенка. Именно она, наряду с музыкой для радио и становившимися все более редкими музыкальными иллюстрациями к театральным пьесам, сделалась сейчас одним из источников добывания Лютославским средств существования. Первые такие песенки он скомпоновал в 1957 г., последние в 1963. Всего их было 35. Большинство этих песенок были опубликованы Польским музыкальным издательством в сборниках «Śpiewamy i tańczymy» («Поем и танцуем»), и эти публикации — выходившие на протяжении многих лет — пользовались огромной популярностью. Однако, под собственной фамилией Лютославский их не издавал. 1 IV 1957 г. он подал в ССАиК следующее заявление: «Убедительно прошу утвердить мой псевдоним Бардос (Bardos), которым я намереваюсь пользоваться в произведениях легкой музыки». Однако, поскольку Бардос оказался не только именем одного из персонажей «*Краковян и гуралей*», но, помимо этого, еще и фамилией жившего в то время венгерского композитора[22], то через два месяца Лютославскому поневоле пришлось поискать себе новый псевдоним. По причинам, которые сегодня трудно объяснить, он остановился на Дервиде (Derwid), хотя имя трагического пророка из «*Лиллы Венеды*»[23] никоим образом не подходит к танцевальной музыке.

Постепенный выход их изоляции позволял думать о заграничных путешествиях, хотя они по-прежнему оставались роскошью, доступной лишь немногим и связанной с необходимостью преодолевать непомерные бюрократические барьеры. Однако чете Лютославских удалось реализовать мечту о совместной поездке, и они оба по приглашению супругов Малцужиньских отправились летом 1957 г. в Италию. По дороге они задержались в Швейцарии, где гостили у Игоря Маркевича, получив приглашение на торжественный прием по случаю 70-летия Нади Буланже. Празднование проходило в кругу ста ее самых близких и непременно знаменитых друзей, а особый блеск ему придавал оркестр, приглашенный хозяином, который назначил своим художественным ассистентом Иегуди Менухина. На этот случай Франсис Пуленк сочинил фанфару «*Viva Nadia!*» («*Да здравствует Надя!*»), а Жан Франсе — шутливую кантату. Он настолько великолепно спародировал в ней различные стили, что от смеха покатывались буквально все — за исключением виновницы торжества, напрочь лишенной чувства юмора. По желанию присутствующих эту кантату повторили, но Надя по-прежнему даже не улыбнулась. С партитурой в качестве подарка ко дню рождения явился к Буланже и Лютославский, посвятивший юбиляру че-

---

[22] Лайош Бардош (Lajos Bardos) (1899–1986) — выдающийся хоровой дирижер и композитор, профессор консерватории в Будапеште.

[23] «*Лилла Венеда*» («*Lilla Weneda*») — одна из драм в стихах (1840) выдающегося польского поэта Юлиуша Словацкого, носящая сказочно-фантастический характер (*примеч. перев.*).

тыре песни на стихи Казимеры Иллакович. Этот подарок имел для него самого особое значение: композитор впервые воспользовался здесь новой, собственной гармонической системой, основанной на двенадцатитоновых созвучиях.

Песни на слова Иллакович

Над *5 песнями на слова Казимеры Иллакович* Лютославский работал на протяжении 1956–1958 годов. 28 VIII 1957 г. он окончил их версию для голоса и фортепиано, а 31 III следующего года — инструментовку для камерного оркестра. Однако первое исполнение обоих вариантов состоялось значительно позже, когда триумфальным успехом пользовалась уже совсем иное сочинение Лютославского, *Траурная музыка*, так что эти песни — хоть они и принадлежали к самым красивым произведениям своего автора — оказались в тени упомянутого сочинения.

Рождение этого цикла совпало по времени с двумя юбилеями. Первую песню Лютославский сочинил по просьбе Доды Конрада, который хотел почтить 80-летнюю годовщину своей матери, выдающейся певицы Марии Фройнд[24], которая приходилась на 1956 г. Остальные четыре песни, о чем уже шла речь, композитор посвятил Наде Буланже по случаю ее 70-летия (это дата отмечалась годом позже). Однако с намерением сочинить указанные 5 песен он явно должен был носиться заметно раньше, поскольку в 1954 г., получив от Иллакович бандероль с ее еще не опубликованными стихами, Лютославский отреагировал на них с энтузиазмом: «Самым сердечным образом благодарю за то, что Вы прислали стихи. Мне доставляет огромное удовольствие мысль о том, как я погружаюсь в их чтение. Наконец-то у меня появится возможность написать новые песни — на данный момент я прождал ее уже столько времени! [...] Я всегда был горячим поклонником Вашей поэзии, и — поверьте мне — эта посылочка для меня бесценна»[25].

В конечном итоге он обратился, однако, к ее «*Детским рифмам*» — тому самому томику стихов, которым воспользовался в 1922–1923 г.г. Шимановский,

---

[24] Мария Фройнд (Freund) (1876–1966) — польская певица, которая, поддавшись уговорам Густава Малера, начала оживленную деятельность на концертной эстраде. Прославилась как интерпретатор современной музыки, исполняя, в частности, произведения Шёнберга, Сати, де Фальи, Равеля, Стравинского, Пуленка, Шимановского. Основную часть жизни провела в Париже. Ее сын Дода Конрад (Conrad) (1905–1997), также певец (бас), сотрудничал с Надей Буланже, участвовал в записях грампластинок, которыми она дирижировала.

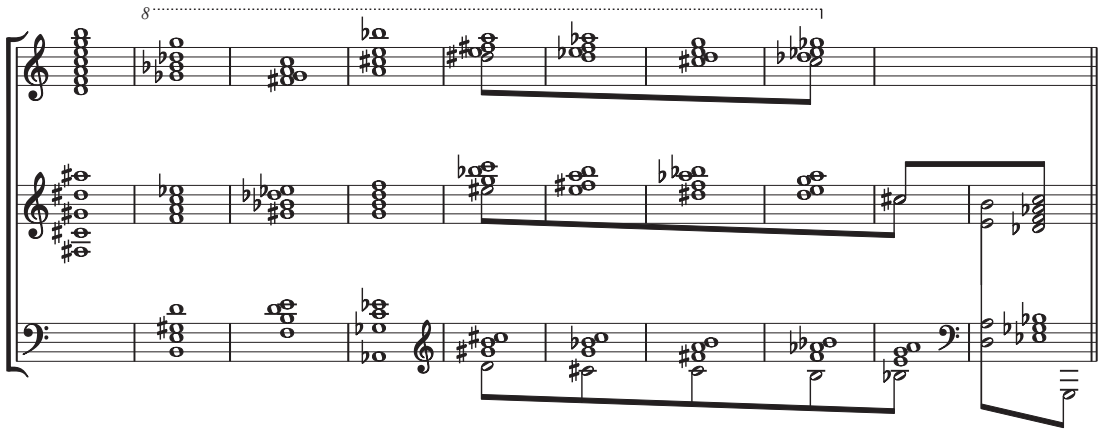
[25] Письмо от 29 VII 1954 г. 22 письма Лютославского к К. Иллакович, относящиеся к 1954–1974 г.г., находятся в собраниях Курницкой (Kórnickiej) библиотеки (она основана в 1826 г. и с 1953 г. перешла Польской академии наук; там хранятся ценные рукописи, документы XIII–XV в. и старопечатные книги — *примеч. перев.*). Письма поэтессы остаются в распоряжении семьи композитора.

сочиняя свой прелестный цикл песен. Из пятидесяти стихотворений этого сборника Шимановский использовал двадцать, так что в распоряжении Лютославского, который не хотел работать с теми же самыми текстами, оставалось еще тридцать. Его выбор пал на пять стихотворений лирического, рефлексивного характера: Morze («Море»), Wiatr («Ветер»), Zima («Зима»), Rycerze («Рыцари») и Dzwony cerkiewne («Церковные звоны»). В отличие от остальных произведений в составе «*Детских рифм*» они посвящены не описанию повседневных событий из жизни двух девочек, а живописно рисуют разные эмоциональные состояния.

В *5 песнях* впервые нашла себе применение новая, индивидуальная гармоническая система Лютославского («Я специально взял детские тексты — для того, чтобы данный эксперимент с двенадцатизвучиями обладал совсем элементарными чертами, такими весьма упрощенными...»[26]). В основании этой системы лежат аккорды, содержащие все двенадцать тонов (позднее композитор назвал их «агрегатами»[27]). В *5 песнях* указанная система появляется, правда, еще в скромных масштабах, но уже представляет собой исходную точку для вполне оригинального гармонического мира, характерного почти для всех последующих произведений Лютославского[28]. Стоит подчеркнуть тот факт, что он уделял столь много внимания гармонически-мелодической организации своей музыки, поскольку приоритетность этих элементов в музыке — очевидная для многих поколений европейских композиторов со времен, по меньшей мере, Дюфаи — во второй половине двадцатого столетия очень часто либо ставилась под сомнение, либо вообще отвергалась.

Хорошо иллюстрирует сущность такого мышления песня «*Море*», открывающая цикл. Ее гармоническую основу образует последовательность из десяти аккордов, причем все они — за исключением девятого — представляют собой двенадцатизвучия (см. пример 39).

39 *Море*



[26] Lutosławski, Lutosławska, Będkowski *By nie zatarł czas...* (Лютославский, Лютославская, Бендковский *Чтобы время не стерло...*), цит. соч., стр. 39.

[27] *Aggregate (англ.)* — глобальный, суммарный.

[28] Шире на эту тему см. Rae (Рэй), цит. соч., стр. 49–57.

Первый и десятый аккорды имеют одну и ту же вертикальную компоновку, и оба они были бы построены исключительно из малых секунд и малых терций, если бы не нарушающий эту регулярность одиночный звук, который появляется в момент окончания каждого из них, причем на расстоянии чистой квинты от основания аккорда. В первом из аккордов наблюдается также интересная с пианистической точки зрения оппозиция между белыми и черными клавишами: левая рука играет исключительно на черных клавишах, в то время как правая — на всех белых[29]. Вокальная линия точно отвечает поддерживающей ее гармонии, а потому сохраняет характерные комбинации малых секунд и малых терций, используя шесть отобранных тонов: f–gis–a–c–dis(es)–e. Столь же характерно интервальное строение остальных восьми аккордов. Отчетливое сходство обнаруживают второй и четвертый аккорды, и оба они содержат также созвучия, которые будут типичными для гармонии многих более поздних произведений Лютославского:

1) основание аккорда-агрегата составляет доминантсептаккордовое четырехзвучие (во втором аккорде — в обращении, в четвертом — в основной позиции);

2) середину аккорда-агрегата заполняет доминантсептаккордовое четырехзвучие (в обоих аккордах — в основной позиции), отстоящее на малую секунду от основания аккорда (во втором аккорде это секунда вверх, в четвертом — секунда вниз);

3) в верхней части аккорда-агрегата присутствует мажорное трезвучие с добавленной малой ноной.

Идентичным строением обладают шесть остальных аккордов (то есть третий, пятый, шестой, седьмой, восьмой, а также девятый, который, однако, отличается от предшествующих тем, что содержит лишь пять тонов вместо двенадцати). Они следуют друг за другом в секвенции, причем между третьим и пятым аккордами это секвенция, находящаяся на расстоянии большой сексты вверх, тогда как позже всегда на отстоит малую секунду вниз.

Точно так же, как это было в случае первого и десятого аккорда, спецификой их строения является симметрия, нарушенная одиночной нерегулярностью. Ведь если бы самый низкий звук перенести на октаву выше, то их интервальная структура выглядела бы следующим образом:

м3–б2–м2–м3–б2–м3–б2–м3–м2–б2–м3.

Устранение самых низких тонов первого и десятого двенадцатизвучия выявило бы, в свою очередь, такую симметрию:

м2–м3–м3 – м2–м3–м3–м2 – м3–м3–м2.

---

[29] Это заставляет вспомнить слова Лютославского о Ф. Шопене: «Ни у одного из композиторов за всю историю музыки не наблюдалась с такой силой и неразрывной прочностью таинственная связь трех элементов — руки, клавиатуры и ощущения музыки через звук». (В разговоре с К.М.)

Потенциальная симметрия присутствует также в четвертом аккорде, где, убрав верхнее as (соль-бемоль), мы бы тоже получили зеркальную структуру:

4–м3–б3 – б3–м3–м3–б3 – б3–м3–4.

Таких возможностей не дает только второй аккорд, в котором каждую возможную симметрию нарушает появление наверху тона g (соль) вместо f (фа), присутствующего уже в середине созвучия.

В соответствии с аналогичными принципами построены и аккорды в остальных песнях. В «*Ветре*» и «*Рыцарях*» имеют место двенадцатизвучия, составленные из трех комплементарных уменьшенных четырехзвучий, равно как и аккорд, сконструированный из симметрично размещенных интервалов большой и малой секунд, а также малой терции. В «*Церковных звонах*» сосуществуют два типа двенадцатизвучий. В первом из них, связанном со словами о “dzwonach śpiewnych” («звонах напевных»), доминируют терции. Второй тип аккорда, появляющийся в тех моментах, когда речь идет о „dzwonach gniewnych“ («звонах гневных»), является симметричным агрегатом, возникшим из наложения четырех трезвучий, построенных исключительно из больших септим и малых нон (см. пример 40, а также пример 41).

40 *Церковные звоны*, т. 1–10

В более поздних произведениях Лютославского, особенно сочиненных в 1970-е годы, такие специфические правила установления высоты звуков будут воздействовать не только на строение аккордов, но также и на способ формирования мелодических линий.

5 песен на слова Иллакович представляют собой интересный дополнительный материал к рассуждениям по поводу связей между словом и музыкой, более того — даже по поводу соотношения между музыкой и внешним миром. Лютославский обратился к стихам, где фантазия сплетается с действительностью и ничто не является ни однозначным, ни досказанным до конца. Когда Лютославского многократно спрашивали об отношении к опере, он всегда провозглашал себя противником реализма и был склонен принимать этот жанр только в метафорическом виде; композитор восхищался тем, что в опере Равеля «*Дитя и волшебство*» к числу поющих персонажей принадлежат не только животные, но даже диван, кресло, огонь, пепел, чайник и стенные часы. Поэтому нет ничего странного в том, что в стихотворениях Иллакович ему понравилось, как героями — наряду со зверями и куклами — могут быть перезвоны и ветер. На протяжении всей своей жизни Лютославский провозглашал веру в асемантичность музыки, объявлял о полном отсутствии у себя интереса к ее возможной иллюстративности и подчеркивал, что программный или конкретный способ восприятия этого искусства чужд ему в принципе. Тем временем *5 песен на слова Иллакович* прямо-таки кишат всякого рода программно-иллюстративными

элементами. В «*Море*» однообразный аккомпанемент фортепиано, постепенно расширяющий диапазон от малой секунды в среднем регистре вплоть до звукового пространства, которое охватывает свыше четырех октав, порождает эффект бескрайней колышущейся водной глади, а в оркестровой версии это впечатление дополнительно подчеркивают «плещущие» звуки, издаваемые двумя арфами и роялем. В «*Церковных звонах*» иллюстративность носит прямо-таки образцово-показательный характер. Инструментальная партия не только отчетливо имитирует звучание колоколов, но и, сверх того, полностью подчиняется ясно выраженному в этом стихотворении четкому противопоставлению двух разновидностей экспрессии: напевности и гневности, — музыкальным эквивалентом которых становятся две разновидности аккордов с контрастирующей интерваликой. Первые из них — где доминируют терции с мягким, консонирующим звучанием — появляются вместе со словами „lubimy dzwony cerkiewne, kiedy są śpiewne...“ («любим мы звоны церковные, когда они напевные...»). Вторые — с перевесом диссонирующих больших септим и малых нон — сопровождают слова „lubimy także dzwony cerkiewne, kiedy są gniewne...“ («любим и звоны церковные, когда они гневные...»). Изменчивость настроений дополнительно подчеркивают словесные определения, помогающие интерпретации: soave (мягко) применительно к первым звонам и rude (резко, жестко) — ко вторым. Точно так же и в этой песне оркестровая версия дополнительно выделяет и подчёркивает иллюстративность; например, при словах „kiedy ze strachu przed nieznaną nocą głowami po dachach grzmocą“ («когда в страхе пред неведомой ночью / головами по крышам грохочут») в оркестре раздаются «грохочущие» удары тарелок и тамтамов[30]. Во второй песне о бурном характере заглавного ветра подсказывают постоянные прерывания музыкального повествования и непрерывные изменения метра, а характер стихотворения делается еще более выпуклым за счет коротких, арпеджированных аккордов фортепиано. В оркестровой версии шум ветра дополнительно подчеркивается с помощью тремоло струнных. После слов „Jakież tu będzie rozkoszne hulanie, kiedy żadnego muru nie zostanie“ («Какая ж тут будет чудесная гульба, / когда от стены не станет и следа») раздаются оторванные аккорды, которые прямо-таки натуралистически рисуют разваливающуюся стену. Иллюстративность можно отыскать и в песне «*Рыцари*», причем уже начиная с металлических звучаний ударных инструментов при словах „ostrza zimnej stali“ («лезвия холодной стали»). Иногда связь музыки со словом

[30] В данном случае композитор признался во взаимозависимости текста и музыки: «Самым внятным примером зависимости между музыкой и литературным текстом служит последняя песня. Две ее строфы, контрастирующие в смысле экспрессии: „lubimy dzwony cerkiewne, kiedy są śpiewne...“ („любим мы звоны церковные, когда они напевные...“, I строфа), „ale lubimy także dzwony cerkiewne, kiedy są gniewne...“ („но любим и звоны церковные, когда они гневные...“, II строфа), имеют свой эквивалент в двухчастности музыкального слоя в смысле гармонического строя. (...) [Это информация о том,] какого рода гармоническое агрегирование отвечает в моем субъективном ощущении напевности и гневности». *Spotkania muzyczne w Baranowie (Музыкальные встречи в Баранове)*, т. 1: *Muzyka w kontekście kultury* (*Музыка в контексте культуры*), Краков 1976, стр. 90–91.

носит более утонченный, рафинированный характер, как это демонстрирует необычное противопоставление цветов в песне «*Зима*». Постоянно возвращающееся прилагательное «белый» („padają białe śniegi“ [«падают белые снеги»]) связано с «бесцветной» сольной вокальной линией, которая основывается на одном звуке, тогда как вместе со словами „śniegi różowe“ («снеги розоцветные») и „śniegi fijoletowe“ («снеги фиолетовые») имеют место два разных вида аккомпанемента, с двумя инструментальными красками и в разных регистрах — высоком и низком. Наряду с этими внешними параллелями, наблюдающимися между текстом и музыкой, эти песни дают нам также пример приспосабливания общей композиторской концепции к поэзии. Небольшие размеры стихотворений корреспондируют с простотой и ограниченностью звукового материала, причем как в поэзии, так и в музыке эту внешнюю скромность компенсирует рафинированная утонченность деталей.

Поэзия Казимеры Иллакович вдохновляла многих польских композиторов. Она сама, однако, не принадлежала к числу любительниц музыки и даже не особенно интересовалась песнями, возникавшими на ее стихи. Родившись в 1892 г. в известной виленской семье Занов, она дебютировала в 19-летнем возрасте томиком лирических стихотворений «*Икаровы полеты*». В межвоенные годы она опубликовала несколько поэтических сборников, создав в них великолепные стилизации народной поэзии, которые основывались на мотивах и сюжетах старинных литовских[31] песен, легенд и преданий, умело соединяя наивность простонародных сказаний с артистическим владением словом. К двум стихотворениям из сборника «*Плачущая птица*»: «*Wodnica*» («*Водяная*») и «*Kołysanka lipowa*» («*Июльская колыбельная*») — Лютославский уже сочинил музыку в 1934 г. Быть может, определенную роль в таком выборе сыграли и личные соображения, поскольку поэтесса принадлежала к кругу тех, кто поддерживал с семейством Лютославских дружеские отношения. Исполнение двух этих песен Лютославского в варшавском кафе SiM в 1941 — возможно, единственное — поэтесса не могла услышать, потому что война забросила ее в Румынию[32], откуда она возвратилась в Польшу только в 1947 г. О стилистике этой первой пробы пера Лютославского в жанре вокальной лирики тоже ничего не известно, поскольку рукопись двух упомянутых песен погибла во время Варшавского восстания. После войны Иллакович, не проявлявшая ни охоты, ни готовности подчиняться давлению соцреализма, отошла от общественной, да и вообще от публичной жизни. В сталинские годы она зарабатывала на хлеб главным образом переводами. Эту ситуацию постепенно изменяла оттепель. В 1955 г. были напечатаны ее «*Религиозные стихотворения*», а после октябрьской оттепели

[31] Здесь определение «литовский» следует понимать как «относящийся к Великому княжеству Литовскому», в состав которого входила не только и не столько сегодняшняя Литва, сколько Беларусь и значительная часть правобережной Украины (*примеч. перев.*).

[32] К. Иллакович в 1939 г. попала в Румынию, бежав туда вместе с Министерством иностранных дел, сотрудники которого (в т.ч. и она), как и всех ведомств польского правительства, нашли убежище в этой стране и были там интернированы. (*А.Р.*).

томики поэзии Иллакович стали появляться на книжном рынке все чаще, да и сама она начала включаться в общественную жизнь. Однако, невзирая на нередкие доказательства официального признания, поэтесса вплоть до своей кончины в 1983 г. оставалась на обочине главного течения литературной и художественной жизни, словно бы она принадлежала скорее к истории литературы, нежели к современности. Лютославский порой помогал ей в трудных жизненных ситуациях. Весной 1955 г. он по просьбе Иллакович сопровождал ее в суде, когда там рассматривалось дело о предоставлении ей пенсии за работу в довоенном Министерстве иностранных дел; зимой 1967 г., поздравляя маститую поэтессу с премией им. Юржиковского, он предложил помочь ей в том, чтобы продраться сквозь дебри сложных и хитроумных валютных правил.

Лютославский, с увлеченностью зачитывавшийся поэзией, всегда высказывался о стихах Иллакович с нескрываемым энтузиазмом. Этот человек, как правило, сдержанный в проявлениях чувств, не скрывал в письмах к поэтессе того, насколько он тронут ее поэзией, и не жалел слов высочайшего восхищения. «Сам не знаю, как благодарить Вас за те часы, которые я смог провести, читая Ваши стихотворения, — писал он 18 VIII 1954 г. — Для меня это время полно незабываемых переживаний. К числу тех вещей, которые потрясли меня сильнее всего, я бы отнес „О Боже“ и последние строфы „Провинции“, хотя и многими-многими другими я тоже очень глубоко растроган. Даю слово — сто́ит жить в мире, где создаются такие вещи! Так горячо, как только могу, благодарю Вас за ту папку, которую Вы с такой простотой сочли возможным мне подарить, я буду еще долго и часто возвращаться к этим стихам. Нашел я среди них и целый ряд вещей, которые смогу использовать в качестве текстов к песням, хотя ничего конкретного в этой материи мною еще, разумеется, не решено. Я бы очень хотел, дабы мне удалось извлечь из себя нечто такое, что хоть как-нибудь отвечало бы духу Вашей поэзии, которая взывает ко мне с такой силой!» Три года спустя в ответ на очередную такую же бандероль с литературным подношением Лютославский писал: «Горячо благодарю за „Фотопластикон“[33] с Вашей дарственной надписью. Это настоящая жемчужинка, к которой я буду не раз обращаться! Меня всегда радует всё, что Вы напишете, а этот томик (проза!) действительно стал чем-то совершенно неожиданным!» (4 VI 1957).

Переписка Лютославского с Иллакович бросает любопытный свет не только на историю возникновения *5 песен*, но и на трудности, сопутствующие переводу на другие языки всякой поэзии, положенной на музыку. Принимая в расчет возможное исполнение песен за границей и зная о том, что Иллакович бегло владеет французским, композитор еще в процессе работы над циклом писал ей: «Уже завершаю 3-ю песню на Ваши тексты и намереваюсь написать еще 2 (в сумме 5). К сожалению, мне будет, однако, сложно найти исполнительницу для моей музыки — на сей раз довольно трудной. Зато у меня есть знакомая во

[33] Полное название этого произведения, написанного поэтической прозой, — *Из разбитого фотопластикона.* (*А.Р.*)

Франции, причем оч. хорошая певица, но зато тут возникает проблема перевода Ваших стихотворений на французский. Считаете ли Вы это возможным? И можно ли сделать переводы таким образом, чтобы не нарушать сколько-нибудь принципиально ритмики стихотворений? Наконец, существует ли такая возможность, чтобы Вы сделали эти переводы сами? А если нет (о чем я бы весьма сожалел), то видите ли Вы кого-нибудь, кто мог бы это сделать?» (4 VI 1957).

Иллакович перевела-таки стихотворения на французский, но при этом настолько переменила их ритмику, что теперь текст уже не ложился на сочиненную музыку. Лютославскому пришлось позаботиться о новом переводе. «Песни на Ваши слова я подарил Наде Буланже на ее 70-летие, — писал он 6 III 1958 г., — отдельно добавив к ним Ваш французский перевод, который — как Вы знаете — не полностью согласуется с музыкой. Мне бы хотелось, чтобы Н. Буланже имела хотя бы представление о текстах этих песен. Тем временем парочку недель назад я получил от нее известие об их исполнении некоей м-ль Венд, о которой узнал от Мыцельского, что это хорошая певица[34]. Мне самому до крайности любопытно, как она справилась с текстами, — Надя ничего об этом не пишет. Для моей француженки, г-жи Эрикар (Hericart) я еще буду вместе с одним проживающим тут французом готовить окончательную французскую версию и тогда пришлю Вам его предложения на предмет возможного одобрения. Но пока эта работа еще даже не началась».

История повторилась в начале 1960 г., когда издательство Германа Мёка (Hermann Moeck) решило опубликовать *5 песен* в Германии. Правда, Иллакович владела немецким языком наравне с французским, но композитор уже не посмел обращаться к ней с просьбой, предоставив решение данной проблемы самому издателю. Однако перевод, который ему направили из Германии, Лютославский счел неудачным и расходящимся с оригиналом. «Мёк прислал мне копию письма, которое отправил Вам, из чего я узнал, что он отправил Вам немецкие переводы Ваших стихотворений, — оповещал он поэтессу 12 I 1960 г. — Пожалуйста, не читайте их, я уже написал Мёку, что не могу на них согласиться, и по своей инициативе обратился к Витольду Вирпше [поэту и переводчику – К.М.] с просьбой сделать немецкие переводы еще раз. Уверен, что они будут лучше, а также удовлетворят моим музыкальным требованиям». Тогда Иллакович — тоже по своей инициативе — еще раз выполнила перевод 5 сихотворений, на сей раз уже на немецкий, но, к сожалению, композитору снова пришлось признать ее переводы непригодными. «Прочитав Ваши немецкие переводы, я полон восхищения перед лицом вашей многоязычной виртуозности. Сожалею, что не знал раньше о Вашем намерении сделать их. Может, я бы тогда предоставил Вам кое-какие „метрические“ сведения о моей музыке, чтобы эти переводы удалось применить к моим песням. Сегодня это невозможно: Ваши переводы готовы — но никак не зависят от написанной музыки, и их не удастся поженить с уже написанной музыкой. Тем временем я получил от Вирпши его переводы. Ясно,

[34] Речь идет о Флоре Венд (Wend, сопрано), певшей в ансамбле, которым руководила Н. Буланже.

что их нельзя назвать верным воспроизведением Вашей поэзии, но возможно ли такое вообще? Зато не вызывает сомнений, что они превосходно приспособлены к первичной ритмике, которая продиктовала мне ритмику музыкальную, и, стало быть, превосходно годятся для пения» (28 I 1960 г.).

Иллакович, слабо разбирающаяся в музыке, вообще не понимала существа данной проблемы. Она считала, что хлопоты с переводами могло бы предотвратить их с Лютославским сотрудничество в процессе сочинения музыки либо предоставление ей песен немедленно после их окончания. Лютославский пояснял: «Сожалею, что не мог показать Вам эти свои песни сразу же после их завершения. Но дело обстоит несколько иначе, чем Вы думаете: я и сегодня (подчеркнуто В. Л.) не смог бы проиграть их Вам, ибо аккомпанементы трудны, и я не в состоянии их исполнить, а одна лишь голая мелодия дала бы абсолютно фальшивое представление о моей работе, и я бы попросту постыдился демонстрировать Вам нечто настолько неполное и недовершенное! Поэтому было бы трудно вообразить также, каким образом мы могли бы работать над переводом вместе. С Вирпшей дело обстоит намного проще, так как он работает с нотами» (3 II 1960 г.).

Оба перевода, французский и немецкий, он вскоре переслал Иллакович на предмет одобрения, заметив при этом: «Мне всё больше нравятся [Ваши] стихи, и меня прямо-таки „воротит“ при чтении переводов, которые, невзирая на определенную их ловкость, даже в подмётки не годятся оригиналам»[35]. В конечном итоге композитор принял решение не публиковать ни того, ни другого перевода, и в изданной партитуре *5 песен* под польским текстом приводится только английский перевод Адама и Анны Чернявских[36].

Те огромные трудности, которыми сопровождались попытки переводить польские тексты на иностранные языки, были одной из главных причин того, что в будущем Лютославский пользовался уже единственно французской поэзией. Исключение составила всего лишь одна очень симпатичная песня на слова той же Иллакович «*Nie dla Ciebie*» («*Не для тебя*»), написанная в 1981 г. по случаю 60-летия со дня рождения директора Польского Музыкального Издателства (PWM) Мечислава Томашевского. Таким образом, стихи Иллакович остались единственной польской поэзией, которая послужила источником вдохновения той вокальной лирики Лютославского, что предназначалась «для взрослых».

---

[35] Письмо от 24 IV 1960 г. В нем Лютославский объяснялся по поводу тех хлопот, которые невольно причинил Иллакович: «Мне до крайности неприятно, что я доставил Вам столько хлопот; убедительно прошу извинить меня и принять во внимание тот факт, что мне на самом деле чрезвычайно хотелось написать эти песни на Ваши тексты». Кстати говоря, в сходном тоне он писал поэтессе еще раньше, а именно, уже 28 I 1960 г.: «Я постоянно и с некоторым смущением думаю о том, что в сущности самим фактом написания песен на Ваши слова только причинил Вам кучу лишних хлопот: тут и чтение неумелых, бездарных переводов, и переписка с Мёком, а сейчас еще и Ваши собственные переводы, которыми я даже не в состоянии воспользоваться. Право, у меня от всего этого такое ощущение, как после похмелья».

[36] Рей отмечает, что этот перевод никак не приспособлен для пения и очевидным образом способствовал ограничению общего числа исполнений данного произведения (цит. соч., стр. 57).

Траурная музыка

В 1954 г. Ян Кренц предложил Лютославскому написать произведение по случаю десятой годовщины смерти Белы Бартока, приходившейся на следующий год. «Его предложение сошлось с приглашением, полученным мною от комитета, который создали с целью отметить годовщину смерти Бартока, — рассказывал позже композитор. — В 1956 г. я принимал участие в бартоковских торжествах, проходивших в Будапеште. Барток всегда — близкая мне фигура, а его творчество — дело, которое горячо волнует меня. Таковы были исходные импульсы. Я рассчитывал, что напишу это сочинение за несколько месяцев. Но сразу же возникли серьезные профессиональные трудности, и работа затянулась, заняв до двух лет»[37].

Лютославский рассказал как-то мне [КМ] историю всех тогдашних перипетий с новой партитурой. Замысел первой части пришел ему в голову однажды ночью, в момент внезапного пробуждения, так что на следующий день ему оставалось только перенести его на бумагу. Зато с большими трудностями рождалась следующая часть, над которой он работал полтора года, а ключевая для нее идея постепенного включения в основную серию дополнительных тонов — таких, которые сами по себе образовывали отдельный, самостоятельный звукоряд, — в какой-то момент показалась ему уже не поддающейся воплощению. Именно поэтому он поставил в партитуре последнюю ноту лишь 10 I 1958 г.. Произведение он назвал *Траурная музыка* и посвятил его «à la memoire de Béla Bartók» («памяти Белы Бартока»). Сочинение это, предназначенное для струнного оркестра, образуют четыре части, исполняемые attacca: *Пролог, Метаморфозы, Апогей* и *Эпилог*, — суммарная длительность которых не превышает 14 минут[38].

Уже само это название ассоциативно наводит на мысль о *Музыке для струнных, ударных и челесты*. Это впечатление усугубляется по мере более близкого знакомства с произведением Лютославского, поскольку польский композитор в своей партитуре неоднократно отсылает слушателя именно к только что упомянутому сочинению Бартока. И потому маловероятным звучит то, что он сказал в уже цитировавшемся интервью с Богданом Пилярским: «Это вовсе не произведение, инспирированное музыкой Бартока. [...] Не думаю, чтобы в моем новом сочинении существовали какие-нибудь более или менее близкие аналогии с самой музыкой Бартока». Причиной отрицания связей *Траурной музыки* с традицией могло быть желание композитора тем чётче и убедительнее подчеркнуть ее отличие от всего, что он написал до сих пор: «[Она] образует у меня начало нового периода и является результатом длительных экспериментов. Я пытался создать такой комплекс средств, который станет моей собственностью. А данное

---

[37] Pilarski *Witold Lutosławski...* (Б. Пилярский *Витольд Лютославский...*), цит. соч.

[38] В партитуре композитор написал 13’30”, и в точности столько длится на пластинке фирмы EMI запись Большого симфонического оркестра Польского радио и телевидения (WOSPRiT) под его управлением.

произведение фактически и есть первое слово, произнесенное на этом новом для меня языке...»[39].

И действительно, первых завсегдатаев симфонических концертов *Траурная музыка* поразила прежде всего необычностью своего стиля. Дело в том, что Лютославский отошел в ней от тематического мышления, а в основание новой техники легла серия, заранее определяющая порядок звуков.

Способ использования серии Лютославским имел, однако, мало общего с додекафонией, во всяком случае, с ее классическим шёнберговским обликом, которым сильно увлекались тогда многие польские композиторы. Этой техникой уже парочку лет занимался Берд и даже в еще большей степени — Сероцкий, который использовал её уже в сталинские времена. Элементы додекафонии неожиданно появились и в творчестве композиторов старшего поколения: Шабельского, Бацевич, Мыцельского, — которые, познакомившись с нею уже сколько-то лет назад, никогда до сих пор не проявляли, однако, к ней сколько-нибудь реального, живого интереса. Такой прилив энтузиазма по отношению к додекафонии проистекал в первую очередь из необходимости демонстративно порвать с соцреалистическим прошлым, хотя не раз и не два такой подход оказывался противоречащим эстетике и естественным наклонностям многих композиторов старшего поколения, которым эта очень строгая техника навязывала жесткий и сильно стеснявший их корсет. Иначе обстояло дело в случае Лютославского, уже на протяжении нескольких лет проявлявшего отчетливое пристрастие к прямо-таки скрупулезной, по-настоящему ригористической упорядоченности своих партитур, — элементы сериализма выступали для него лишь в качестве альтернативы для других, не менее точно устроенных систем. Однако Лютославский не намеревался подчиняться всем правилам додекафонии, поскольку ортодоксальная шенберговская техника была чужда его эстетике, отвергавшей немецкий экспрессионизм и склонявшейся к сенсуалистическому французскому искусству. Лютославский считал — в противоположность тем, кто с большим пылом пользовались ригористической додекафонией, — что в музыке следует избегать звуковых последствий и созвучий безразличных, лишенных совершенно определенного воздействия на впечатлительность слушателя и обоснованных исключительно какими-то правилами. Поэтому серию в *Траурной музыке* он трактовал не тематически — как в строгой додекафонии, — а структурно, то есть прежде всего в качестве материала для построения сложных полифонических конструкций. А поскольку серия по самой своей природе лишена иерархии, дифференцирующей звуки под углом их важности и столь существенной с точки зрения восприятия, то он ввел такую иерархию — многократно повторяя некоторые высоты (в крайних частях) или же «нарушая» серию посторонними звуками (во второй части).

Исходной точкой для многоголосных канонов в первой и последней частях является серия, состоящая из 24-х тонов и основанная всего лишь на двух интервалах, а именно, на тритонах и малых секундах.

---

[39] Pilarski *Witold Lutosławski...* (Б. Пилярский *Витольд Лютославский...*), цит. соч., стр. 4.

Пролог *Траурной музыки* развивается канонически — точно так же, как это происходит в первой части *Музыки для струнных, ударных и челесты* Бартока; оба произведения инициирует полифоническое наслоение голосов в последовательно нарастающем crescendo (в сочинении Бартока это форма, родственная фуге). Аналогично развивается *Эпилог*. Родство крайних частей *Траурной музыки* основывается не только на общности материала и техники. Значительные элементы Пролога возвращаются в Эпилоге, только в инверсии, так что, если говорить наиболее общим образом, финал представляет собой зеркальное отражение начала (хотя между упорядоченностью отрезков и контрапунктическими ходами в этих частях наблюдаются и существенные различия). Первый отрезок *Пролога*, являющийся строгим каноном (на расстоянии в тритон и с перемещением на одну ноту), имеет свой эквивалент в аналогичном каноне (в инверсии), замыкающем *Эпилог*. Второй отрезок начальной части продолжает канон, и ему соответствует предпоследний фрагмент финала. Канон последовательно развивается до кульминации первой части, когда во всех голосах неожиданно начинают раздаваться только два, но зато многократно повторяющихся звука, которые находятся на расстоянии тритона: фа-си.

Необычайно изысканной и оригинальной является конструкционная идея второй части. Музыка развивается здесь в двух слоях — мелодическом и гармонически-контрапунктическом. Развитием каждого из них управляет иной детализированный принцип — при одном и том же вышестоящем принципе, общем для обоих слоев и состоящем в регулярном добавлении очередных элементов.

Основополагающим материалом мелодического слоя является серия из 24 тонов, уже известная по предшествующей части. Она выступает двенадцать раз. В первый раз серия начинается от звука фа, а при каждом следующем проведении возвращается в транспозиции на квинту вниз и тем самым проходит через полный квинтовый круг. В согласии с названием данной части эта серия (как, впрочем, и весь музыкальный материал) подвергается постоянным метаморфозам. Таких метаморфоз двенадцать, а заключаются они в постепенном введении между тонами серии других высот, не связанных с нею и ведущих своё начало от звукоряда, который состоит из семи тонов и сходен с гипофригийским (h–c–d–e f–g–a–h). Характерной чертой этого звукоряда является присутствие тритона между I и V ступенями, что соединяет его с серией. В очередных метаморфозах добавляются одиночные тоны звукоряда (в транспозиции), идентичной с транспозицией серии — и так до тех пор, пока в седьмой из них, приходящейся почти точно на середину данной части, она появляется целиком. «Гармонический кон-

тинуум»[40], как композитор назвал аккомпанирующий слой, также развивается с железной регулярностью, и это тоже происходит с опорой на принцип постепенного добавления тонов, а выступающие в нем интервалы подвергаются неустанным преображениям. Точно так же и для этого уровня седьмая метаморфоза имеет принципиальное значение, поскольку именно в ней впервые появляются все интервалы. В пяти дальнейших метаморфозах оба слоя: мелодический и гармонически-контрапунктический — всё больше и больше соприкасаются до тех пор, пока их становится невозможно выделить на слух, хотя теоретически их отдельность можно проследить вплоть до самого конца части.

Динамика *Метаморфоз* состоит в долговременном crescendo, набирающем силу от pianissimo и вплоть до кульминационной точки. Сходным образом нарастает и движение: от четвертных нот, разделяемых длинными паузами, в первой метаморфозе, через движение четвертей и восьмушек вплоть до пассажей шестнадцатыми и тремоло в последней. Кульминация, завершающая эту часть, представляет собой и венец всего произведения — *Апогей*. Эта самая короткая часть *Траурной музыки*, которая приходится на «золотое сечение» всего сочинения[41], заключается всего в двенадцати тактах. Вначале раздробление ритмических длительностей многократно повторяемого двенадцатизвучия вызывает впечатление постоянного ускорения движения (сходным образом сформирована ритмически сольная партия ксилофона, начинающая третью часть *Музыки для струнных, ударных и челесты*); таким же способом осуществляется репетиция всех трех двенадцатизвучий, присутствующих в этой части. Зато дальше обратный эффект вызывает постепенное удлинение ритмических ценностей и зауживание звукового пространства, которое в конце редуцируется всего лишь до двух тонов: малой секунды ля — ля-бемоль.

Последнюю часть начинают унисоны всего оркестра, который исполняет первую половину серии в динамике трех forte. Потом появляются элементы, известные из *Пролога* — попеременно повторяемый тритон фа-си и многоголосные каноны. Напряжение все более спадает, пока, наконец, виолончель соло в динамике pianissimo завершает произведение, играя последние четыре тона серии, затем три, два и в конечном итоге дважды повторяя последний звук.

Траурная музыка не является циклическим произведением. Отдельные ее части не автономны, а образуют собой интегральные элементы однородной формы. Развитие этого сочинения, подчиненное принципу постоянного нарастания

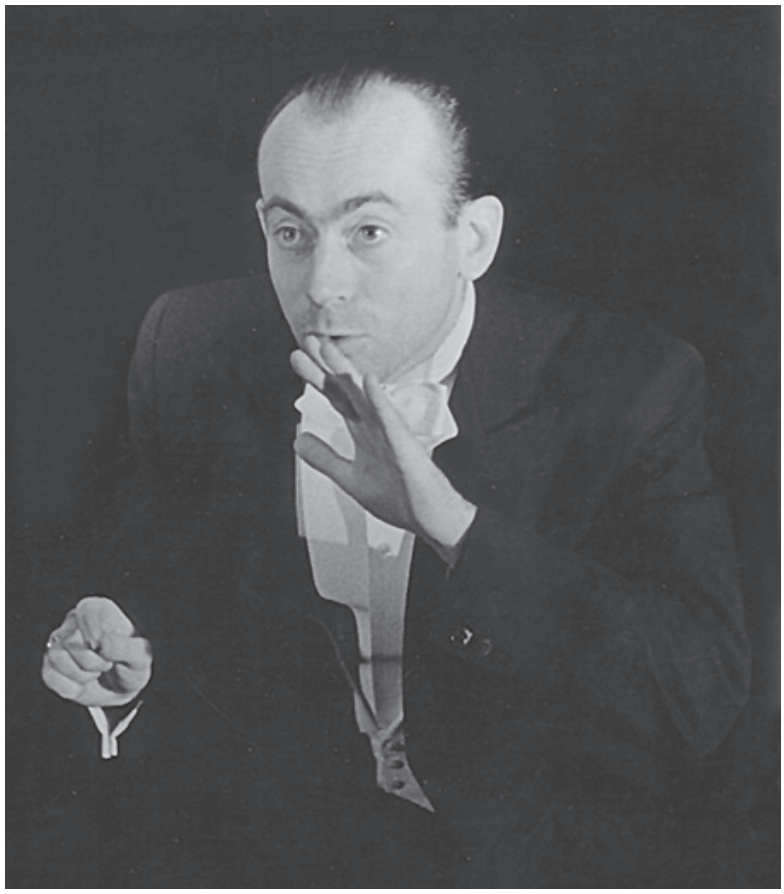
---

[40] Этот слой начинают шесть тактов, предшествующих первой метаморфозе, что вытекает из присутствия «цепной» техники, специфичной прежде всего для более позднего творчества Лютославского.

[41] Это очередная аналогия с *Музыкой для струнных, ударных и челесты* Бартока, где форма первой части основывается на принципе золотой пропорции, которая представляется как равновеликость отношения меньшей части к большей и большей части к целому [a : b = b : (a + b)], что приближенно выражается числом 0,618. Точно на расстоянии 0,618 этой части наступает кульминация, после чего напряжение постепенно спадает. Аналогичным образом поступает Лютославский в *Траурной музыке*, причем дважды. Кульминация всего произведения в целом имеет место в точке золотого сечения в начале *Апогея*: а ранее, в *Прологе* кульминация (повторение fortissimo звуков фа-си) также появляется точно в месте золотого сечения этой части.

вплоть до кульминации, после которой происходит спад напряжения, представляет собой пример арочной формы, охотно применявшейся также Бартоком.

Поражающая простота и ясность формы, а также чистота и прозрачность гармонии (невзирая на осложнения, возникающие в *Метамофозах*), а прежде всего — совершенно неожиданный стилистический поворот в творчестве Лютославского наэлектризовали первых слушателей *Траурной музыки*. 26 III 1958 г. в Катовице, в великолепной интерпретации Большого симфонического оркестра Польского радио (WOSPR, БСОПР) под управлением Яна Кренца это произведение вызвало настоящую сенсацию. Оно отодвинуло в тень даже то впечатление, которое полтора месяца назад произвела «Hungaria» Артура Малявского, сочиненная в 1956 г. как выражение солидарности с Венгрией. Произведение Лютославского попало также в программу «Варшавской осени» и, хотя тогда раздавались отдельные голоса, критиковавшие композитора за чрезмерно традиционный язык и даже за то, что он... не поспевает за Веберном, эти мнения оказались, однако, единичными и обособленными на фоне всеобщего восхищения[42].



Jan Krenz (fot. Z. £agocki)

[42] Журнал «Ruch Muzyczny» 1958, № 21 и № 22, а также *Program III Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej* (*Программа III Международного фестиваля современной музыки*), Варшава 1959, стр. 126–147. Если же говорить о словах критики, то они прозвучали из уст члена советской делегации проф. Юрия Келдыша, который, не отказывая данному произведению Лютославского в некоторых достоинствах, констатировал, что это «композиция однообразная, монотонная [...], лишенная живого и непосредственного чувства. [...] Всё в ней заранее просчитано и втиснуто в рамки оторванной, выдуманной схемы» (цит. соч., стр. 137).

Весной 1959 г. Ян Кренц и БСОПР отправились в довольно длительное турне. Среди нескольких других польских произведений они исполняли и *Траурную музыку.* В Будапеште, «когда замолк последний звук виолончели, публика поначалу приняла сочинение сколькими-то секундами глубокого молчания, которое затем уступило место долгой и бурной овации»[43]. Явились ли причиной столь необычной реакции только художественные достоинства произведения? А может быть, слушатели доискивались внемузыкального подтекста, который почти навязывался в свете всё еще свежей памяти о трагических событиях, происходивших менее трех лет назад? Через много лет мотив скрытого воздания почестей венгерским повстанцам 1956 года, который якобы могла содержать *Траурная музыка*, оказался поднятым — на сей раз открыто — в польском музыковедении. После падения коммунизма начали говорить, что посвящение *Траурной музыки* (памяти Белы Бартока) появилось на партитуре pro forma, то есть из приличия и ради сохранения видимости, тогда как в действительности композитор почтил своим сочинением память жертв 1956 года. Возвращающиеся раз за разом ноты фа-си (f–h) должны были будто бы символизировать слова «Hungaria–Funebre» («Венгрия-Похороны»), общее количество в 15 букв, образующих эту фразу на латыни, отвечало количеству повторений указанного мотива в *Прологе*, а 21 повторение двенадцатизвучий в *Апогее* должно было отвечать сумме цифр, образующих собой дату «1956»[44]. Ничем не могли помочь протесты самого автора, который четко возражал против такого рода интерпретаций. Поиски такой символики весьма соответствовали атмосфере тех времен, когда в искусстве охотно усматривали антикоммунистические намеки. Тем временем *Пролог* с мотивом си-фа, как рассказывал мне [КМ] сам композитор, возник в первой половине 1955 г., то есть за полтора года до трагических событий в Будапеште, зато летом 1957 г., иными словами, через полгода после трагического октября данное произведение еще носило название *Этюды для струнного оркестра — Pro memoria Béla Bartók*[45]. Наконец, тех самых двенадцатизвучий в *Апогее* насчитывается не 21, а 22, о чем, кстати говоря, упоминает и цитируемый автор, а потом — неизвестно, почему — не принимает в расчет первый кластер.

В мае 1959 г., в ходе ежегодной сессии Международной композиторской трибуны ЮНЕСКО в Париже, среди 51 записи, присланной на конкурс, наивысшее количество очков — 32 балла, присуждаемых жюри в составе 16 человек, — получили два польских сочинения: *Траурная музыка* и *4 эссе* Тадеуша Берда. По мнению Романа Ясиньского, представлявшего в указанном органе Польшу, эти

---

[43] P. Varnay *List z Budapesztu (5)* (П. Варнаи *Письмо из Будапешта 5*), журнал «Ruch Muzyczny» 1959, № 17/18.

[44] K. Tarnawska-Kaczorowska *Muzyka żałobna na orkiestrę smyczkową* (К. Тарнавская-Качоровская *Траурная музыка для струнного оркестра*), в сборнике: *Witold Lutosławski. Prezentacje, interpretacje, konfrontacje*. *Materiały sympozjum poświęconego twórczości (Витольд Лютославский. Презентации, интерпретации, конфронтации. Материалы симпозиума, посвященного творчеству)* изд. ZKP (Союза польских композиторов), Варшава, 1985.

[45] Именно так журнал «Ruch Muzyczny» анонсировал концерты Я. Кренца (1957, № 15).

произведения выиграли «за счет эмоциональной стороны, отчетливо вырисовывавшейся по отношению к другим вещам, даже написанным с бóльшим мастерством»[46]. В 1960-е годы *Траурная музыка* принадлежала к числу наиболее часто исполняемых произведений современной польской музыки, почти равняясь по популярности *Концерту для оркестра*. Десятки ее исполнений упрочили позицию Лютославского, хотя сам он — никогда в жизни не удовлетворенный до конца собственным творчеством — сказал однажды, будучи, как всегда, настроенным критически по отношению даже к самым крупным из своих достижений: «Если вообще говорить о сознательной упорядоченности, то таковой в моей музыке найдется очень много. Например, в *Траурной музыке* ее в моем понимании даже слишком много. И это — определенный изъян указанного сочинения. В некотором смысле это произведение «чрезмерно сочиненное», [...] типичный пример произведения, где композитор, не имея в своем распоряжении достаточных способов перемещения по 12-тоновому универсуму, заранее закладывает для себя разного рода упорядоченности, дабы иметь, на что опереться»[47]. Но как-то при иных обстоятельствах, рассказывая мне [КМ] о возникновении *Траурной музыки,* Лютославский выразил сожаление, что все сложные технические операции, присутствующие в партитуре, на самом деле остаются в принципе неслышными.

Три постлюдии

Несмотря на все более отчетливые доказательства признания, с которыми встречались его очередные произведения, сам Лютославский постоянно испытывал неудовлетворенность. В январе 1960 г. он писал Зофье Лиссе: «Дорогая Зося! Весьма сердечно благодарю Тебя за присланный оттиск из MGG [Die Musik in Geschichte und Gegenwart, «Музыка в истории и современности»]. Получилось внушительно и импозантно. Вот только когда я смотрю на каталог своих произведений, меня ужасает количество позиций, которые представляют собой лишь немногим больше самого названия!»[48]. Скепсис Лютославского по отношению к ценности и прочности того, что он сочинил за двадцать с лишним лет, наверняка был вызван расхождением между собственными намерениями и достигнутыми результатами. Еще в процессе работы над *Траурной музыкой* он начал писать новое сочинение для оркестра и снова боролся с трудностями.

---

[46] Z. Mycielski *Sukces naszych kompozytorów* (З. Мыцельский *Успех наших композиторов*), журнал «Przegląd Kulturalny» («Культурное обозрение») от 11 VI 1959 г.

[47] *Witold Lutosławski. Prezentacje...* (*Витольд Лютославский. Презентации...*), цит. соч., стр. 160.

[48] Письмо от 28 I 1960 г., которое любезно предоставил проф. Мацей Голомб (Gołąb).

«Моим первым замыслом был обширный симфонический цикл, складывающийся из целого ряда „концертных сочинений“ (так я поначалу собирался их назвать). В конце 1960 г. я прервал работу над данным циклом ради *Венецианских игр*, и вскоре после этого мне стало ясно, что я уже никогда за него не возьмусь»[49]. *3 постлюдии* — поскольку именно под таким названием был в конечном итоге завершен, исполнен и опубликован упомянутый цикл — создавались с паузами на протяжении нескольких лет. Первая постлюдия была в общих чертах закончена 14 IX 1958 г., вторая — 27 VIII 1960 г., а третья — значительно раньше, 4 IV 1959 г. Две из них отправились на довольно длительное время в стол, в так называемый «долгий ящик».

Постлюдии — хотя они рождались в болях и никогда не удовлетворили ожиданий своего автора — остаются внушительным примером безусловной точности и рафинированности при организации звукового материала — превосходной иллюстрацией того пути, на котором Лютославский вел поиск своего индивидуального стиля.

Одночастная *I Постлюдия* построена из трех эпизодов. Первый экспонирует различные сочетания инструментальных красок, сущностью второго является нарастание динамики от pianissimo до tutti fortissimo и возвращение к piano, причем кульминация этого эпизода, состоящего из тридцати с половиной тактов, приходится на двадцатый такт, то есть располагается точно в двух третях от его общей длительности. Третий эпизод связывает элементы обоих предыдущих, то есть игру инструментальных красок, известную по начальному фрагменту, с драматургией, которая формируется способом, свойственным среднему эпизоду, причем напряжение спадает в нем еще сильнее.

Заслуживает внимания исключительная точность организации высоты и продолжительности звуков во времени[50], а хорошей иллюстрацией этой точности являются крайние эпизоды *I Постлюдии*. Гармонический фон первого эпизода образует последовательность из двенадцати симметричных шестизвучных аккордов, построенных главным образом из квинт и кварт, которые играют струнные инструменты. На фоне длинных созвучий появляются короткие мотивы, которые исполняются возникающими по очереди духовыми инструментами: гобем, трубой, флейтами (пикколо и большой), а также кларнетом (для расширения диапазона он дополняется бас-кларнетом). Эти мотивы ритмически однородны, поскольку состоят исключительно из шестнадцатых нот в разных сочетаниях. Они образуют следующие секвенции (см. пример 43):

---

[49] Весной 1960 г. на вопрос о том, над чем он в данное время работает, Лютославский ответил: «То, что я пишу в эту минуту, еще слишком мало продвинуто, чтобы я испытывал желание говорить на эту тему» (журнал «Ruch Muzyczny» 1960, № 1). Год спустя он проинформировал только, что работает над «циклом произведений для оркестра, название которого еще не установлено» («Ruch Muzyczny» 1961, № 2).

[50] Детальный анализ принципов звуковысотной организации в этом произведении см.: K. Meyer *Kilka uwag na temat organizacji wysokości dźwięków w muzyce Witolda Lutosławskiego* (К. Мейер *Несколько замечания на тему организации высоты звуков в музыке Витольда Лютославского*), журнал «Muzyka» XL [1995], № 1/2, стр. 12–16.

Эта последовательность наблюдается четырехкратно, причем все ее появления идентичны в ритмическом отношении, зато изменчивы с мелодической точки зрения, поскольку каждый из последовательно возникающих инструментов движется в иных интервалах: гобой — в малых секундах, труба — в малых терциях, флейты — в тритонах, а кларнеты — в квартах и квинтах[51]:

44 *I Постлюдия* — начальный мотив, которого ее появления идентичны в ритмическом отношении, но изменчивы с мелодически, так как каждый из инструментов движется в иных интервалах: гобой — в малых секундах, т. 2–12, труба — в малых терциях, т. 12–22, флейты — в тритонах, т. 22–33, а кларнеты — в квартах и квинтах, т. 33–42

[51] В случае возникновения подряд нескольких интервалов, «приписанных» к конкретным инструментам, между ними появляются следующие расстояния: между малыми секундами гобоя — большая секунда, между малыми терциями трубы — большая терция, между тритонами флейт — малая секунда (что идентично со структурой последовательности тонов из *Траурной музыки:* последовательность тритонов в транспозиции на малую секунду), между квартами кларнетов — чистые квинты.

Идея о том, чтобы связать интервал с инструментом, перенята из второй части *Концерта для оркестра* Бартока, где пары духовых инструментов всегда играют параллальными интервалами[52].

Регулярной является также определенная процедура инструментовки, состоящая в том, что каждый духовой сопровождается иным инструментом (или инструментами), который своей характерной краской подчеркивает начало каж-

[52] Фаготы играют исключительно параллельными малыми секстами, кларнеты — малыми септимами, флейты — квинтами, а трубы — большими секундами. Зато Лютославский связывает инструменты не с гармоническими интервалами (вертикально), а с мелодическими (горизонтально).

дого нового мотива. Таким образом гобой сопровождается скрипками pizzicato, труба — арфой и скрипками pizzicato, флейты — ксилофоном и челестой, а кларнеты — фортепиано в среднем регистре и скрипками pizzicato.

В третьем эпизоде духовые инструменты исполняют те же самые мотивы, что и в самом начале, однако же, если в первый раз вступление нового инструмента происходило лишь в тот момент, когда предыдущий уже исполнил все десять мотивов, то в третьем эпизоде очередные вступления инструментов возникают в стретте.

Тщательный анализ раскрывает еще один, последовательно реализуемый принцип. У очередных инструментов — за исключением гобоев, начинающих этот фрагмент, — паузы все более и более удлиняются: на две, четыре и, наконец, на шесть шестнадцатых. Эту железную регулярность иллюстрирует приводимая ниже сводка (первая строка служит представлением первого эпизода, а вторая — третьего; длительность мотивов выражается количеством шестнадцатых — точно так же, как длительность пауз, записанных в скобках):

Труба:

4+(8)+2+(4)+3+(9)+6+(6)+2+(4)+4+(6)+2+(6)+2+(24)+7+(9)+7
4+(10)+2+(6)+3+(13)+6+(10)+2+(10)+4+(12)+2+(14)+2+(32)+7+(19)+7
2 2 4 4 6 6 8 8 10

Флейта пикколо и большая флейта:

4+(8)+2+(4)+3+(9)+6+(6)+2+(4)+4+(6)+2+(6)+2+(22)+7+(9)+7
4+(12)+2+(8)+3+(17)+6+(14)+2+(16)+4+(18)+2+(22)+2+(38)+7+(31)+7
4 4 8 8 12 12 16 16 22

Кларнет и бас-кларнет:

4+(8)+2+(4)+3+(9)+6+(6)+2+(4)+4+(6)+2+(6)+2+(24)+7+(9)+7
4+(14)+2+(10)+3+(21)+6+(18)+2+(22)+4+(24)+2+(30)+2+(48)+7+(39)+7
6 6 12 12 18 18 24 24 30

Однако в партии флейт имеет место определенная нерегулярность — пауза длительностью в 31 шестнадцатых, которая нарушает этот идеальный порядок. Вместо ожидаемой разности, увеличенной до 20 шестнадцатых, происходит удлинение на 22 шестнадцатых. Это заметил немецкий композитор Зигфрид Тиле (Thiele) и обратился к Лютославскому с вопросом о причине такой нерегулярности. Автор *Постлюдии* признал, что она является результатом его ошибки. А тот факт, что он не заметил этого раньше — как слушатель либо как дирижер произведения, — представляет собой одно из многих доказательств того, что математическая точность часто превосходит границы возможностей восприятия и оказывается порядком, который устроен сам для себя.

В третьем эпизоде место гармонического фона в виде шестизвучий струнных занимают секвенции ниспадающих кластеров. Они доверены виолончелям и контрабасам, иначе говоря, инструментам, пригодным для «замирающей» драматургии. Это состоящие из пяти звуков полутоновые кластеры, подобные

материалу, использованному в среднем эпизоде, но удлиненные по отношении к нему ритмически (то есть трактуемые аналогично мотивам духовых инструментов по отношению к первому фрагменту). Это один из первых примеров характерной для Лютославского техники, состоящей в наложении друг на друга элементов из соседствующих отрезков.

С I Постлюдией связывался первый заказ, который Лютославский получил с Запада. По случаю столетия Международного Красного Креста организаторы торжеств обратились к нескольким композиторам с просьбой о новых сочинениях; наряду с Лютославским такой чести были удостоены Бенджамин Бриттен, Франк Мартен и Дмитрий Шостакович. В программе концерта Симфонического оркестра Романской Швейцарии под управлением эрнеста Ансерме, который состоялся 1 IX 1963 г. в Женевском Оперном Театре, после ряда торжественных речей были исполнены только три новых произведения: *Cantata Misericordium* (*Кантата милосердия*) Бриттена и два произведения для оркестра: в начале *Inter arma caritas* (*С оружием заботы*) Мартена и, наконец, *Per humanitatem ad pacem* (*С оружием заботы*) Лютославского – оба названия являлись девизами Международного Красного Креста. Шостакович не сочинил ничего, оправдываясь плохим состоянием здоровья[53]. Лютославскому не удалось приехать в Женеву на концерт. Вскоре после первого исполнения он убрал подзаголовок, присвоенный по случаю соответствующих обстоятельств. *Постлюдию* включили в свой репертуар несколько дирижеров, однако она никогда не завоевала сколько-нибудь серьезную популярность. В 1964 г., не располагая никаким новым сочинением, Лютославский предложил *Постлюдию* организаторам «Варшавской осени». После того огромного интереса, который вызвали год назад *Три поэмы*, исполнение *Постлюдии* оркестром БСОПРиТ с Яном Креннцем за дирижерским пультом принесло скорее succès d'estime[54], хотя публика потребовала повторить произведение на бис. Позже, когда Лютославский развернул собственную дирижерскую деятельность, он время от времени включал *I Постлюдию* в свои концертные программы и даже записал ее на пластинку[55], хотя подчеркивал, что «это сочинение очень короткое, и неизвестно, где его разместить в составе симфонической программы»[56].

Две остальные *Постлюдии* — это на сегодняшний день совершенно забытые произведения, хотя и они могут вызывать интерес заложенными в них небанальными профессиональными решениями.

Характерной чертой *II Постлюдии* является постоянное движение в очень быстром темпе. Идея такого рода движения — выдержанного в смягченной,

---

[53] Вероятнее всего, это был дипломатический отказ, поскольку Шостакович на протяжении всей своей жизни последовательно не соглашался принимать какие-либо заказы с Запада.

[54] succès d'estime (франц.) — умеренный успех

[55] EMI ED 291172-1 и EMI Electrola 1C 165-03231. Комплект из 6 долгоиграющих пластинок, где содержались все более или менее важные произведения Лютославского, написанные до 1976 г.

[56] *Potrzeba natchnienia*... (*Потребность вдохновения*...), цит. соч., стр. 62.

приглушенной динамике — имеет своим источником начало второй части Концерта для оркестра, но музыкальная материя здесь абсолютно иная. Композитор оперирует разнообразными вариантами одних и тех же интервальных ячеек и ритмических мотивов, которые играются несколькими инструментами и образуют своего рода «пучок» голосов[57]. Это особенно хорошо слышно в те моменты, когда несколько голосов одновременно исполняют сходные фразы в одном и том же регистре, а эффект этот вытекает из неодновременного появления отдельных составляющих аккорда. Во второй половине *II Постлюдии* (такт 115) появляется двенадцатизвучие, идентичное с двенадцатитоновым аккордом, присутствующим в песне «*Рыцари*» и в *Апогее* из *Траурной музыки*. Однако, невзирая на технические нововведения, это произведение не может сравниться с предыдущей *Постлюдией* и оставляет после себя впечатление скорее эскиза или пробы пера, нежели законченного сочинения, западающего в память тем, кто его услышал.

III Постлюдия построена не менее строго и последовательно, чем обе предшествующие. Ее начинает квартовый аккорд, который играется tutti в динамике fortissimo (си–ми–ля) и который по ходу дальнейшего развития этого произведения будет появляться многократно, всякий раз предвещая новый, контрастирующий эпизод[58]. Частые возвращения указанного аккорда приводят, однако, к тому, что в какой-то момент слушатель перестает воспринимать его как созвучие, инициирующее новый отрезок, а совсем наоборот — начинает трактовать как сбой, или нарушение в общем развитии музыки. Этот аккорд появляется 36 раз в неизменном интервальном облике и в одной и той же динамике. Только под самый конец *III Постлюдии* вместе с динамическим нарастанием неожиданное изменение в его строении усиливает напряжение, поскольку постоянные до этого момента квартовые структуры заменяются структурами больших секунд (фа-соль-ля); кроме того, стремительное движение, которое было до сих пор постоянным, дважды прерывается генеральной паузой. Начиная с сорокового повторения данного аккорда, интервалы раз за разом меняются, поочередно следуют большие терции (до-диез–фа–ля), малые терции (ре-диез–фа-диез–ля), малые секунды (соль–соль-диез–ля). Секундовый аккорд повторяется пятикратно в динамике forte fortissimo, а затем шесть раз все тише и тише (ff–f–mf–mp–p–pp). Сочинение обрывается, производя такое впечатление, словно пружина, приводящая в действие механическую игрушку, раскрутилась почти до конца и лишь какими-то остатками энергии чуть шевелит всё еще подрагивающий механизм. Это одна из самых интересных формальных мыслей в произведениях Лютославского.

Обе указанных *Постлюдии* долго ожидали первого исполнения. Оно состоялось лишь 8 X 1965 г. в Кракове, во время двадцатилетнего юбилея Польского

---

[57] Определение композитора, употребленное им в 1970-е годы по отношению к *Прелюдиям и фугам*, где он применил подобный конструктивный принцип.

[58] Эту мысль он весьма сходным образом использовал в следующем произведении — в первой части *Венецианских игр.*

музыкального издательства. Это была последняя мировая премьера оркестрового произведения Лютославского в Польше. Композитор написал тогда в программке: «Первое из этих сочинений я закончил в 1963 г. и посвятил Международному Красному Кресту в Женеве, чтобы оно в соответствии с просьбой этой организации могло стать завершением программы торжественного празднования столетнего юбилея ее существования. С этим фактом связано и название этого произведения — *Постлюдия*, которое я для простоты присвоил и двум остальным произведениям. Кстати говоря, данное название подходит им уже хотя бы по той причине, что они представляют собой последние мои композиции, которые я написал целиком не в алеаторической манере»[59]. То был особенный момент в истории краковского издательства, поскольку уходил на пенсию ее основатель и многолетний директор Тадеуш Охлевский, передавая свой пост полному инициативы и энтузиазма Мечиславу Томашевскому. На торжественном концерте оркестра Краковской филармонии под управлением ее тогдашнего художественного руководителя Хенрыка Чижа были представлены *Anaklasis* (*Преломления*) Пендерецкого[60], а также все три *Постлюдии*, после чего полная энтузиазма публика добилась от исполнителей повторения последней из них. В последующие годы эти произведения эпизодически попадали на концертные эстрады, но в качестве цикла не прижились в репертуаре, да и сам композитор не питал к ним особой симпатии, в чем, кстати говоря, и сам признавался: «Я вообще не исполняю произведений, которые считаю неудачными и к которым не хочу возвращаться. Это *Постлюдии II* и *III*. Они оказали мне кое-какую услугу, поскольку были первыми оркестровыми сочинениями достаточно крупного масштаба, где я применил результаты своей работы над музыкальным языком. Только первую *Постлюдию* я считаю достойной возможного внимания...»[61].

Первый композитор — обычный гражданин

На склоне 1950-х годов Лютославский занял никем не оспариваемое и не подвергаемое сомнению место «первого» польского композитора. Этой позицией он был обязан *Концерту для оркестра* и *Траурной музыке*, хотя чаще всего по-прежнему игралась *Малая сюита*; Станислав Скровачевский добрался с ней до са́мой Бразилии, и *Сюиту* включали в свой репертуар такие иностранные дирижеры, как Вацлав Сметачек, который представил это сочинение в ничуть

[59] *Program obchodów Jubileuszu dwudziestolecia PWM* (*Программа празднования двадцатилетнего юбилея Польского музыкального издательства*), Kraków 1965.

[60] Это произведение для струнного оркестра и ударных датируется 1960 годом (*А.Р.*).

[61] *Potrzeba natchnienia...* (*Потребность вдохновения...*), цит. соч., стр. 62.

не менее экзотическом тогда Рейкьявике. Наряду с Яном Кренцом и Витольдом Ровицким, которые часто вносили произведения Лютославского в программы своих концертов, преданным пропагандистом его музыки стал сейчас Скровачевский. В декабре 1958 г. он дирижировал *Концертом для оркестра* в ходе турне по США, а весной следующего года — в Израиле, где вообще был первым, кто представил тамошним меломанам музыку Лютославского (до этого из польского репертуара там играли только Шопена и едва ли не один-единственный раз Шимановского). Скровачевский открыл *Концертом* Лютославского и новый сезон в Миннеаполисе, где уже на протяжении года руководил оркестром, а когда он включил это же сочинение польского композитора в программу первого из восьми своих выступлений с оркестром Нью-йоркской филармонии, критик газеты «Herald Tribune» написал, что *Концерт* — одно из немногих современных произведений, которые хотелось бы еще раз послушать в Карнеги-холле. В Лондоне *Концерт* записали на пленку для корпорации Би-Би-Си, а в мае 1959 г. с ним познакомилась и московская публика.

Событием особой важности для польского музыкального сообщества стало исполнение *I Симфонии* под управлением Леопольда Стоковского. 20 мая 1959 года этот уже тогда легендарный дирижер прибыл в Варшаву. Через два дня он дирижировал *I Симфонией*, а в интервью для радио сказал, что величайшими из живущих ныне композиторов считает Шостаковича и Лютославского (в это время еще были живы Стравинский и Хиндемит). К сожалению исполнение *I Симфонии* трудно было назвать удачным. Дело в том, что престарелый седовласый маэстро не справлялся с партитурой, и даже помощь композитора, присутствовавшего на репетициях, не принесла результатов, которые могли бы удовлетворить аудиторию. Лютославский всегда очень неохотно вспоминал тот концерт, называя исполнение *I Симфонии* «жалким»; однако разочарование вызвали тогда и остальные произведения, которыми дирижировал Стоковский, — *«Испанская рапсодия»* Равеля, а прежде всего *Stabat Mater* Шимановского.

В январе 1959 г. Лютославского удостоили ежегодной награды Союза композиторов за выдающиеся творческие достижения. Государственный власти отметили его летом того же года орденом «Знамя труда» I класса. Лавры официального признания не обеспечивали, однако, ни комфортной жизни, ни даже удовлетворительных условий для работы. Авторские отчисления приносили относительно скромные доходы, а валютные правила и инструкции усложняли и ограничивали возможности свободно распоряжаться деньгами, поступающими из-за границы. Потому важным источником поступлений оставались детские и танцевальные песенки, так что танго, вальсы и фокстроты Лютославский сочинял вплоть до 1963 г. Он передавал их на радио в версии для голоса и фортепиано, где их оркестровали, подыскивали исполнителей и записывали, а также в издательства, где их публиковали в чужих аранжировках, причем всегда под псевдонимом Дервид. 1958 год принес рекордное количество таких песенок, а первенствовали среди них танго («*Как завоевывать сердечки*», «*Капитанская баллада*», «*В луна-парке*», «*Влюбиться в ветер*»). Настоящий фурор произ-

вел вальс «*Варшавский извозчик*», который пел Ольгерд Бучек (Buczek). Еще большим шлягером стал вскоре слоуфокс «*Не жду сегодня никого я*» на слова Збигнева Кашкура (Kaszkur) и Збигнева Заперта (Zapert) — на радио эта вещица в исполнении Рены Рольской (Rolska) стала в январе 1960 г. песней месяца. Эта почти конспиративная деятельность значила для Лютославского, видимо, так мало, что упомянутая недавно популярная певица лишь через много лет узнала, какой же была на самом деле фамилия автора того шлягера, который вместе с ней пела в ту пору вся Польша. И, когда в 1976 г. журналист Богуслав Мацеевский (Maciejewski) выявил и предал огласке то, что Дервид — это на самом деле Лютославский[62], создатель *Траурной музыки* чувствовал себя очень возмущенным этим. Неприязнь композитора к той сфере, которую он не уважал и которой занялся только по соображениям материальной необходимости, не ослабела даже по прошествии многих лет.

Если в частной жизни Лютославскому и хватало чувства юмора, то он полностью утрачивал его в тот момент, когда шутка или беспечная небрежность могли нарушить подлинное благоговение, с которым он относился к искусству. За ним закрепилась репутация человека, сохраняющего отчетливую дистанцию с окружением, а с конца 1950-х годов Лютославский, как говорили его многолетние знакомые, стал еще более суровым — прямо-таки «жестким». Это не ушло от внимания журналистки, которой композитор давал одно из первых своих интервью: «Я заметила, что Вы — человек страшно серьезный». И получила весьма знаменательный ответ: «Вы не сказали бы этого, будь мы с Вами знакомы дольше, чем полчаса. Я очень не люблю серьезность. "Серьезность есть загадочное положение тела, помогающее скрыть изъяны ума". Это одна из самых любимых мною мыслей Ларошфуко»[63]. Фотографии Лютославского, относящиеся к тем временам, показывают мужчину, который с вида напоминает образцового чиновника, без тени улыбки на лице или же с улыбкой, словно бы приклеенной искусственно. Удивление, с которым многие люди констатировали, что при более близком знакомстве Лютославский способен быть очень милым и приятным, недвусмысленно давало понять, насколько сильное впечатление холода и неприступности он производил на окружающих.

Точно так же, как «рядовые граждане», Лютославский сражался с множеством повседневных проблем, вытекающих из специфического функционирования социалистической экономики и бюрократии. В один не очень-то прекрасный день — шел 1959 год — у него испортился телефон. Отчаявшись от безуспешных попыток добиться ремонта, Лютославский обратился за помощью к популярной газете «Экспресс вечорны», поскольку поддержка со стороны прессы и ее вмешательство иногда помогали победить бездушие чиновников. Однако

---

[62] B. Maciejewski *Twelve Polish Composers* (Б. Мацеевский *Двенадцать польских композиторов*), London 1976, стр. 44.

[63] *Chciałbym mieć dźwiękoszczelną pracownię* [wywiad prowadziła J. Radomińska] (Мне *бы хотелось иметь звуконепроницаемую мастерскую* [интервью брала Я. Радоминьская]), журнал «Kulisy» 1959, № 50.

на сей раз дело оказалось таким сложным, что после очередного обращения в ведомство связи заявителю пояснили: «Надлежит заменить кабель, но мы не вправе ради одного абонента подвергать государственную казну такому большому расходу». После ряда дальнейших хождений и обращений Лютославскому предложили подключить его параллельно к другой телефонной линии. Он не согласился, понимая, что это означало бы необходимость выслушивать звонки к соседу, а его самого подвергало риску подслушивания его разговоров спаренными с ним абонентами.

Ужасно складывалась жилищная ситуация, и именно она представляла тогда для Лютославского, как и для большинства поляков, одну из самых мучительных жизненных проблем. В послевоенном пятнадцатилетии количество отстроенных и новых квартир выросло наполовину, но одновременно число жителей в городах страны удвоилось. Лютославскому досаждала теснота и докучал шум. В архиве фонда Пауля Захера хранится папка с надписью «громкоговоритель». Ее завели, пожалуй, в начале 1950-х годов, когда композитора терзал кошмар шума — как частного, то есть создаваемого соседями, так и общественного, — который доносился из того самого выписанного на обложке громкоговорителя, установленного в расположенном неподалеку скверике с площадкой для детских игр. Сохранились датированные 1953–1954 годами письма Лютославского по поводу ликвидации громкоговорителей в таком скверике, адресованные в президиум Народного совета, и даже статьи о вреде шума, вырезавшиеся им из польских и французских газет в 1950-е и 1960-е годы. В итоге он затронул в цитируемом интервью и эту тему:

— А Вы любите мечтать? — спросила журналистка популярных «Кулис».

— Не выношу.

— Но ведь у Вас все же есть какие-то мечты?

— Весьма прозаические. Иметь звуконепроницаемую мастерскую[64].

21 I 1959 г. Лютославский направил премьер-министру (!!) Юзефу Циранкевичу письмо с просьбой поддержать его усилия с целью получить долгосрочный кредит на постройку одноквартирного домика со звуконепроницаемой мастерской, поскольку постоянная необходимость выслушивать звуки, раздающиеся по соседству, очень сильно мешает ему в работе. То, что он был лауреатом самых высоких государственных премий и статус первого композитора страны, не помог — кредита он не получил. Тогда, воспользовавшись изменением ситуации в семье — пасынок Марцин женился и вскоре перебрался в собственную квартиру, — композитор переделал освободившуюся комнату в звуконепроницаемое помещение с тройной акустической изоляцией. В социалистическом государстве, однако, всякая частная собственность была настолько иллюзорной, что решение о судьбе комнат — даже в собственных квартирах граждан — принимал жилищный отдел. Поэтому вскоре Лютославский был вынужден направить в президиум Народного совета Варшавы письмо следующего содержания:

---

[64] *Там же*.

«Я занимаю 3-комнатную квартиру с кухней и ванной на улице Победителей 39, кв. 10, полезная площадь которой составляет 84 кв. м, а жилая — 56,1 кв. м. Эта квартира была восстановлена в 1946 г. за мой счет (после бомбардировки отсутствовали перекрытия и частично стены). В указанной квартире, помимо меня, проживают четыре человека: жена, мать, пасынок и бывшая домработница — пенсионерка. Кроме того, квартира используется мною для композиторской работы, а женою — в качестве мастерской по копированию нот (исключительно моих сочинений). Одна из комнат должна быть предоставлена в исключительное пользование моей матери, уже много лет психически больной, состояние которой время от времени требует постоянного присутствия медицинской сестры. В этих условиях у меня не было возможности выделить одну из комнат исключительно в качестве места моей композиторской работы. Такая возможность появилась только сейчас. Воспользовавшись этим, я соорудил в одной из комнат звукоизоляцию, которая впервые за много лет позволит мне стать независимым от соседей, чьи радиоприемники постоянно мешали мне в моей композиторской работе. Далее, это даст мне также возможность работать по ночам, что до сих пор было неосуществимо, поскольку комната, где я работал, служила также спальней для моей жены и меня.

К сожалению, весь мой план, направленный на организацию минимальных условий для работы, [...] оказался поставленным под угрозу. А именно, в жилищном отделе Народного совета района «Варшава-Прага-Юг» мне заявили, что, если мой пасынок подаст заявление о выезде и выписке, то одна из комнат в моей квартире будет опечатана указанным отделом, чего я мог бы избежать только в случае предоставления соответствующего удостоверения, выданного мне Министерством культуры и искусства и свидетельствующего о необходимости обладания дополнительной жилплощадью. [...] Я обратился за таким удостоверением к зам. министра Русинку, который отказал мне в его выдаче, утверждая, что с июля с. г. никто из руководителей министерства подобных удостоверений не выдает». В дальнейшем тексте автор письма обращался к президиуму с просьбой оставить в его распоряжении всю квартиру по улице Победителей, ссылаясь даже на свое орден «Знамя труда» — награду, которая в то время ценилась очень высоко[65].

По счастью, Лютославским никого не подселили. Но и так жизнь первого композитора Народной Польши не напоминала ситуации, о которой метафорически писал поэт Збигнев Херберт, такими словами изображая самый нижний круг ада, заселенный людьми искусства: «Вельзевул любит искусство. Он обеспечивает своим творцам спокойствие, хорошее питание и абсолютную изоляцию от адской жизни».

---

[65] Черновик письма 1961 г., а также копия письма к Ю. Циранкевичу находятся в фонде Пауля Захера.

Глава V
В кругу авангарда

После октябрьской оттепели 1956 года весна не наступила. Правда, возвращение сталинского террора теперь уже не принималось в расчёт, но политические заморозки становились все более мучительными и пронизывающими. Ликвидировались или же подвергались суровому осуждению очередные журналы, вернулась к жизни приснопамятная комиссия по науке и культуре при Центральном комитете ПОРП, обострилась цензура, подвергая особо сильному надзору театры и издательства. Музыку все эти притеснения, травля и ограничения затрагивали сравнительно слабо, в самой мягкой степени, и так продолжало оставаться вплоть до самого конца Польской Народной республики — ПНР.

Благодаря «оттепели» границы Польши открылись перед теми представителями мира искусства, на кого еще недавно власти смотрели косо или вообще в упор не желали видеть. В феврале 1958 г. родину посетил Витольд Малцужиньский, а в июне здесь услышали Артура Рубинштейна — тоже впервые с довоенных времен. Оживилось и движение людей искусства в сторону заграницы. Весной 1958 г. в свое первое турне по Западной Европе отправился оркестр Национальной филармонии. В Брюсселе, где выступления Варшавского филармонического оркестра под управлением Станислава Скровачевского сопровождали всемирную выставку, наряду со *«Сказкой»* Монюшко и обоими концертами Шопена с участием в качестве солиста Адама Харасевича был исполнен и *Концерт для оркестра* Лютославского. Несмотря на всяческие ограничения, которые сегодня даже трудно вообразить, количество музыкантов, выезжающих за рубеж, постоянно росло, а в программах их концертов все чаще появлялись произведения польских композиторов. Играли они, разумеется, и у себя в стране. В сезоне 1957/58 г.г. современная музыка заполнила почти половину репертуара польских филармоний. Тем самым не только навёрстывалось отставание, но и — а, может быть, прежде всего — удовлетворялась любознательность публики, ее стремление познать мир, остававшийся на протяжении многих лет закрытым перед польскими зрителями и слушателями, которым власти представляли этот внешний мир как источник всяческого зла, разложения и растления. Было призвано к жизни несколько местных фестивалей современной музыки: в 1961 г. —

в Познани, в 1962 г. — во Вроцлаве. Да и джаз тоже сумел удержать позицию, завоеванную им после польского Октября[1], так что в сентябре 1958 г. состоялась Варшавская джазовая осень, которая, начиная с 1961 г., организовывалась ежегодно под названием Jazz Jamboree (буквально — «веселое празднество джазменов») (Но тем временем III Выставка современного искусства, открытая в сентябре 1959 г., оказалась последним из крупных смотров живописного авангарда).

Освободившись от ярма идеологии, композиторы — почти все без исключения — держались теперь подальше от политики, сохраняя изрядную дистанцию от ее перипетий. В 1959 г. функции президента Союза польских композиторов были доверены Збигневу Турскому, автору первого произведения, преданного когда-то анафеме за формализм, — иными словами, *«Олимпийской симфонии»*. Во время съезда композиторов дискуссия разворачивалась, главным образом, вокруг организационных вопросов, тогда как на съезде литераторов, состоявшемся ближе к концу года, была предпринята прямая попытка реабилитировать социалистический реализм. В смысле либерализации польским композиторам могли позавидовать и музыканты из соседних государств, где политическое давление не ослабевало. Правда, 28 мая 1958 г. появилось постановление Центрального комитета Коммунистической партии Советского Союза «Об исправлении ошибок в оценке опер „*Великая дружба*“, „*Богдан Хмельницкий*“, „*От всего сердца*“», но под видом критики прежних решений в нем на самом деле подтверждалась актуальность доктрины Жданова.

На волне «обновления» музыкальное сообщество опять обрело свой печатный орган, двухнедельник «Ruch Muzyczny» («Музыкальное движение»). По восточную сторону вновь опускающегося «железного занавеса» он стал единственным источником информации о новой музыке, с интересом читавшимся не только в Польше, но и за ее пределами. Поэтому вскоре польский журнал подвергся резкой критике со стороны главного редактора восточногерманского периодического издания «Musik und Gesellschaft» («Музыка и общество») Эберхарда Реблинга (Rebling), который «напомнил» своему польскому коллеге, главному редактору «Ruch'a» Мечиславу Томашевскому, что тот должен знать и соблюдать принципы социалистической культурной политики. Его статью, атакующую краковский орган польских музыкантов, перепечатала «Советская музыка», и последствия этого шага не заставили себя долго ждать: в середине 1959 г. «Ruch Muzyczny» ликвидировали. Эта история всколыхнула все польское сообщество музыкантов, как-то высказался по ее поводу и Лютославский. Среди немногих документов за 1950-е годы, которые попали в архив фонда Пауля Захера, отыскалось и его письмо, адресованное Томашевскому, где композитор заверял этого музыковеда о том, какого он высокого мнения об уровне руководимого им двухнедельника. В феврале следующего года деятельность журнала «Ruch Muzyczny» возобновили, но без основных членов прежней редколлегии,

[1] Имеются в виду политические события октября 1956 г., которые привели к власти В. Гомулку (*А.Р.*).

причем издание теперь предназначалось более широкому кругу читателей — менее «наслышанных» и не столь разборчивых.

Соринкой в глазу у властей вновь стало Польское общество современной музыки (ПОСМ), поскольку оно собрало в своих рядах сплошь одних приверженцев авангардизма, которым было трудно скрывать свою прозападную ориентацию. В СССР именно такое национальное отделение Международного общества современной музыки разогнали на 30 с лишним лет раньше и нынче по-прежнему не собирались возобновлять его деятельность. В конечном итоге и в Польше в мае 1960 г. указанное общество было ликвидировано. Однако, потеряв официальный статус, оно все же не прекратило функционировать, найдя себе прибежище под крылом у Союза композиторов. В январе 1961 г. Лютославского снова выбрали президентом этого полулегального ПОСМ, но вскоре Общество было вынуждено ограничить свою деятельность лишь тем, что рекомендовало партитуры международному жюри, которое готовило ежегодные фестивали SIMC.

Witold Lutosławski z Luigim Nono i jego żoną Nurią Schonberg podczas Festiwalu „Warszawska Jesień". Warszawa 16 IX 1961 (fot. Wiśniewski)

В сфере творчества, однако, политики все-таки возвратили польским композиторам свободу, и наилучшим свидетельством этого завоевания служила «Варшавская осень». Девятидневный фестиваль организовывался с размахом, и ему сопутствовала большая и всесторонняя заинтересованность. Говорилось, что он представляет собой помост между Востоком и Западом. И действительно, «Варшавская осень» исполняла роль своего рода витрины, где перед Западом выставлялась новая музыка из Польши и даже из всей Центральной Европы. Одновременно слушателям из этой части Европы, изолированной от остального мира, показывали самые интересные задумки и достижения корифеев западного авангарда. На первых фестивалях бывал Джон Кейдж (John Cage), Карлхайнц Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen), Луиджи Ноно (Luigi Nono) и Пьер Шеффер (Pierre Schaeffer). Для варшавской публики давали концерты такие наиболее выдающиеся исполнители авангардной музыки, как Кэти Берберян, Северино Гаццелони, Лотар Фабер, Зигфрид Пальм, Дэвид Тюдор. Значительную часть программ первых «Осеней» занимала классика XX века, все еще едва известная в Польше; поэтому список «недоимок» и задолженностей «гасили» вплоть до конца 1970-х годов. Исключительно сильные эмоции возбуждали додекафонические произведения, которые в этой части Европы не только были неизвестны, но и, сверх того, изображались апологетами соцреализма эдаким дьяволом двадцатого века в музыке, духом зла и лжи. Однако с большим интересом слушали и настоящие новинки, то есть произведения Кейджа для магнитофонной ленты, сочинения Булеза, Ноно и Штокхаузена, с которыми можно было познакомиться уже на первых «Осенях».

Начиная со II «Варшавской осени», организованной в 1958 г. (последующие фестивали проходили ежегодно), в центре внимания оказалось самое младшее поколение польских композиторов; именно поэтому указанный момент позднее был признан датой рождения польского музыкального авангарда. С огромным интересом встретили тогда дебют Хенрыка Миколая Гурецкого, который представил *Эпитафию* (*Epitafium*) для смешанного хора и инструментального ансамбля. В том же 1958 г. Союз композиторов начал организовывать конкурсы для молодых композиторов, обеспечивая лауреату выезд в одну из западных стран, — ситуация, которую было абсолютно невозможно вообразить даже пару лет назад. Результат второго такого конкурса, объявленного в апреле 1959 г., вызвал настоящую сенсацию, поскольку три высшие награды получил один и тот же человек — 26-летний Кшиштоф Пендерецкий. Его отмеченные премией *«Строфы»* (*Strofy*)[2] были исполнены в ходе III «Варшавской осени». На том же самом фестивале дебютировал и Витольд Шалонек — произведением под названием *«Признания»* (*«Wyznania»*), которое через год исполнили на Летних курсах новой музыки в Дармштадте. В 1960 г. на варшавском фестивале появилась очередные молодые авторы, на которых в ближайшие годы придётся значительная

[2] Это сочинение на стихи из античной поэзии для сопрано, чтеца и десяти инструментов было удостоено первой премии (*А.Р.*).

доля создаваемой польской музыки: Влодзимеж Котоньский и Богуслав Шеффер. С последним можно было познакомиться и раньше в качестве двухкратного лауреата композиторского конкурса им. Г. Фительберга, но прежде всего — как автора капитальной книги «Новая музыка», которая в то время была единственным солидным пособием и источником знаний о западном авангарде, доступным польским читателям. А в ходе VI «Варшавской осени» с сочинением «*Riff 62*» с большим успехом выступил тридцатилетний Войцех Киляр.

Поколение молодых дебютантов, которым не исполнилось еще и тридцати, было избавлено от творческих сомнений и душевного разлада их старших коллег. Они вступали в мир новейшей музыки без всяких предубеждений, не отягощенные мешающим им багажом неоклассических, фольклорных или каких-либо иных привычек. В значительно более трудной ситуации очутилось старшее поколение. В душах многих 40-, 50- и даже 60-летних композиторов контакт с новой музыкой высвободил потребность радикально отгородиться от прошлого. Однако для этого требовалось отбросить не только поверхностный, как правило, национально-фольклорный налет, искусственно поддерживавшийся в сталинские времена, но также изрядный пласт крепко усвоенной и ассимилированной в молодости неоклассической традиции. Главным катализатором перемен оказалась додекафония, а посему у тех, кто прислушивался к музыке и высказываниям композиторов, принадлежащих к старшему и среднему поколениям, могло и впрямь сложиться даже впечатление, что к концу 50-х годов «писать или не писать додекафонически» означало почти то же самое, что «быть или не быть» современным, прогрессивным композитором. Болеслав Шабельский через год после *Траурной музыки* Лютославского представил поствеберновские *Импровизации для хора и оркестра*, в которых совершил столь радикальный стилистический поворот, что 63-летнего композитора сразу записали в лагерь авангарда. В 1960 г. с большой заинтересованностью был принят *VI Струнный квартет* Гражины Бацевич — свидетельство того, что автор отчетливо осовременила свои средства высказывания.

О триумфе молодого поколения и тех творцов старшей генерации, которые присоединились к авангарду, свидетельствовали беспрецедентные успехи, которых они стали добиваться в Европе. На Международной трибуне композиторов ЮНЕСКО в Париже самые высокие места занимал в 1959, 1963 и 1966 г.г. Берд, а в 1959, 1964 и 1968 г.г. — Лютославский. В 1960 г. Киляра отметили наградой Фонда им. Лили Буланже. Лютославскому в 1964 г. присудили премию С. Кусевицкого (за запись *Трех поэм*). В 1965 г. Бацевич удостоили золотой медали в Бельгии на конкурсе королевы Елизаветы.

Высказывая суждения о новых произведениях польских композиторов, многие критики и даже значительная часть рядовых слушателей на первый план выдвигали такой фактор, а точнее, достоинство, как современность. Это легко заметить, просматривая прессу первых шести «Варшавских осеней», когда хорошая рецензия определялась прежде всего новаторством средств. Образованная в 1959 г. программная комиссия фестиваля, в состав которой вошли исклю-

чительно приверженцы авангарда — в первые годы это наряду с Лютославским были еще Тадеуш Берд, Анджей Добровольский, Вложзимеж Котоньский, Казимеж Сероцкий и Юзеф Патковский, — ставила перед собой в качестве цели показ именно такой, остро современной музыки, даже если бы она возбуждала противоречивые суждения, вызывала возражения или шокировала. Поэтому в программах «Осени» редко появлялись фамилии композиторов, верных традиции, а если с фестивальной эстрады и звучали их произведения, то все равно всеобщая увлеченность новациями вытесняла подобные исполнения куда-то на задворки фестивальных событий.

У тех композиторов и меломанов, которые были не в состоянии проникнуться пламенным энтузиазмом по отношению к новейшим направлениям музыкального творчества, такая ситуация вызывала отчетливую неприязнь. Традиционалисты болезненно воспринимали безразличие по отношению к своей музыке, трактовавшейся столь же бесстрастно, как и концерты оркестров из стран восточного блока, которые, как правило, демонстрировали образчики соцреализма чистейшей воды. Ретроградам кололи глаза всё более эффектные обложки новых партитур Польского музыкального издательства, которое явно отдавало предпочтение авангарду. Многие из композиторов, особенно старшего поколения, не ощущали потребности участвовать в переменах, а их скептическое и даже критическое отношение к авангарду лишь укреплялось теми эксцентричными произведениями западных композиторов, которые, появляясь время от времени на «Варшавской осени», провоцировали не более чем дешевые сенсации. В ранние 1960-е годы свист во время концертов и возмущенные крики протестующих, вслед за которыми разгорались страстные дискуссии в кулуарах и на страницах печатных изданий, принадлежали к фестивальному ритуалу. Освистали «*Коды*» («*Kody*») Богуслава Шеффера, бурными протестами сопровождался «*Канон*» («*Kanon*») Пендерецкого, а дирижера Анджея Марковского вынудили прервать «*Аллотропию*» («*Allotropie*») Роланда Кайна. Всеобщее веселье вызвала пьеса «*Для оркестра*» (*Per orchestra*) Франко Донатони, где степень свободы и случайности была столь велика, что оркестр играл, как и что хотел, а композитор, дирижировавший своим произведением с помощью жестов, больше напоминающих движения полицейского-регулировщика, который пытается разгрузить пробку на перекрестке, только показывал вступления отдельным инструментальным группам.

Невзирая на протесты со стороны традиционалистов — а может быть, в значительной степени как раз благодаря этим демаршам — мероприятия любой «Варшавской осени» вызывали огромную заинтересованность и пользовались неослабевающим успехом. Во время многих концертов залы не могли вместить всех желающих. Для композиторов удачный дебют на фестивале становился пропуском к более широкому успеху: сначала это были аплодисменты собравшихся толп публики и гарантия пластинки с записью произведения назавтра после концерта, а несколько позже — партитура, опубликованная Польским музыкальным издательством. В числе слушателей присутствовали критики не

только со всей Польши, но и из самых разных уголков земного шара, равно как и представители многочисленных радиостанций и издательств, а также импресарио, поскольку варшавский фестиваль быстро стал биржей новейшей музыки, а заодно и местом встреч, позволявших завязывать контакты. Польская музыка стала «востребованным товаром». В 1959 г. Герман Мёк приобрел авторские права на большинство произведений Пендерецкого, а вскоре после этого установил в тех же целях контакт с Сероцким, Добровольским и на короткое время — с Лютославским (одним из остаточных следов этого обстоятельства является присутствие *Венецианских игр* и *Пяти песен* в каталоге указанного издательства). Появились и первые композиторские заказы, главным образом, со стороны западногерманских радиостанций. Однако же для Лютославского, в отличие от едва ли не всех польских композиторов, активно функционировавших в тот период, Германия представляла собой сравнительно скромную сферу деятельности, поскольку, кроме *II Симфонии* и «*Книги для оркестра*» (*Livre pour orchestre*), все остальные произведения он писал по заказам, поступающим из других стран.

Тот факт, что авангард добрался до Польши именно из Германии и переживал там необычайный расцвет, возбуждал в польских музыкальных кругах определенное недовольство и даже враждебность. «Абстрактное искусство, провозглашающее свою автономию, создает новый идол в виде того, что „интересно“. Теперь уже ценится не „красивое“, а „интересное“, — говорил Тадеуш Шелиговский во время съезда Союза композиторов в 1960 г. — Это всё выглядело бы любопытным, не будь оно настолько полностью чуждым нам. К сожалению, перечисленные течения изливаются на нас [...] из Дармштадта, Кёльна, Донауэшингена, то есть из разных мест той страны, где для дискриминации всегда существовала весьма благодатная почва. [...] Лично я боюсь, как бы эти методы дискриминации не оказались перенесенными к нам. А ведь отдельные факты могли [бы], к сожалению, свидетельствовать, что мои опасения отнюдь не напрасны. И это большая угроза для творцов: она выбивает у них перья из рук, люди перестают писать, пребывая в уверенности, будто всё, что они бы ни написали за пределами текущей моды, не получит признания со стороны авангардной группы»[3]. Своего скептицизма по отношению к экспансии авангарда не скрывал и Зыгмунт Мыцельский, обращаясь к воспоминаниям об авангарде межвоенных лет. «Сущностью каждого авангарда является борьба за свои права и за идеалы. Любой авангард с б**о**льшим или меньшим, но в любом случае тяжким трудом торил для себя собственный путь, отыскивал и пробивал место на эстраде, завоевывал группы поклонников и энтузиастов. [...] Тем, кто постарше, трудно попасть в ряды авангарда. Да авангарду [...] и не нужны люди постарше. Разве что в тот момент, когда он, сам старея, начинает заново сверять свои ценности. Но в этот момент волна следующего авангарда выталкивает его на

[3] *Niebezpieczeństwa estetyzmu. Z przemówienia Tadeusza Szeligowskiego* (*Опасности эстетства. Из выступления Тадеуша Шелиговского*), журнал «Ruch Muzyczny» 1961, № 2.

боковую колею, консервативную или академическую. [...] У нас и речи нет о таком положении. Вся наша музыкальная жизнь охвачена едиными рамками — так и хочется сказать: течет в одном русле. У нас имеется один единственный фестиваль и одно — на практике — издательство. Один союз композиторов и один источник доходов. Из государственного бюджета. [...] Ни один авангард в мире не начинался с "широкого общественного движения". А у нас с ходу и сразу же делают из авангарда некое общественное дело»[4]. «Это неправда, что в Польше существует сегодня свобода убеждений и свобода в вопросах искусства, — утверждал 26-летний Людвик Эрхардт. — Не может быть и речи о свободе в условиях диктатуры, в условиях безраздельного господства одной художественной идеи, когда маленькая группка людей обладает монополией на культивирование прогресса и формирует общественное мнение, опираясь на рассуждение типа „Кто не с нами, тот против нас". [...] Сегодня гаммы и упражнения для начинающих без стеснения исполняются на концертах, публикуются, а критики с лёта обнаруживают в них неоспоримые ценности, интересные достижения и своеобразную красоту, наделяя их высокой артистической значимостью и отводя им место в истории...»[5]

Насколько Эрхардт демонизировал ситуацию?[6] Упрощая проблему, можно было бы отметить, что, если лет десять назад композитор был способен играть в Польше активную роль в художественной жизни лишь при условии, что в своем творчестве он оставался консервативным и «не высовывался», то для того, чтобы в начале 1960-х годов вызвать заинтересованность у тех кругов, от которых зависела профессиональная репутация композитора, необходимым требованием стал разрыв с традицией и присоединение к авангарду. Произошел переход из одной крайности в другую, и, хотя сходство между обеими ситуациями выглядело вроде бы чисто внешним — раньше о том, какой выбрать композиторский стиль и технику, хотели решать политики, а сейчас приговор о «правильности» творческого пути выносило само музыкальное сообщество, — для отдельного конкретного композитора отсюда вытекали схожие последствия: ограничивалась возможность двигаться собственным, независимым путем.

---

[4] Z. Mycielski *Walne Zgromadzenie Związku Kompozytorów Polskich* (З. Мыцельский *Общее собрание Союза польских композиторов*), журнал «Ruch Muzyczny» 1961, № 1.

[5] L. Erhardt *Przykręcam śrubę* (Л. Эрхардт *Закручиваем гайку*), журнал «Ruch Muzyczny» 1960, № 24.

[6] Мыцельский формулировал похожие предостережения: «Модернисты взяли на вооружение своеобразный террор — они хотят охватить своим контролем как критику и публицистику, так и сферу фестивалей, мало того, — даже подмостки всех пользующихся уважением «обычных и нормальных» концертных эстрад! [...] Занимать всем этим внимание широкой общественности и создавать из первых композиторских проб представителей младшего поколения некий национальный миф — это означает создавать хаос из тех вещей, которое мы не умеем поставить на положенное им место» (*Z Nowym Rokiem* [*С Новым годом*], журнал «Ruch Muzyczny» 1961, № 1). Через несколько месяцев Мыцельский сочинил *II Симфонию,* а в ней радикальным образом осовременил свой прежний стиль.

Отношение Лютославского к авангарду

В новой ситуации Лютославский чувствовал себя как рыба в воде. Энтузиазм по отношению к нововведениям он провозглашал в интервью, в выступлениях, в узком кругу и в публичных лекциях, не единожды высказываясь в пользу терпимости даже по отношению к наиболее эксцентричным художественным замыслам и идеям. И реально удостоверял эти декларации коренными преображениями собственного стиля. Очень часто он заводил разговор о необходимости поисков, подчеркивая при этом право художника на неограниченную свободу, а также ту угрозу, которую может нести ему всяческая рутина и догматизм. В начале 1960-х годов композитор написал: «Я тщательно остерегаюсь, дабы никакая [...] из мыслей не завладела мною хотя бы в минимальной степени и дабы ни одна из них не смогла лишить меня полной свободы обращаться ко всему, что может еще принести мне в будущем мое композиторское воображение»[7].

Не исключено, что на протяжении какого-то времени он задумывался над возможностями выйти за рамки традиционного инструментария. На это могут указывать те замечания, которые он записал в своем рабочем блокноте весной 1961 г.:

«Новые инструменты или направление, в котором следовало бы вести поиск:

1) фортепиано, обогащенное различными звучаниями (теми, которых до сих пор добивались путем „препарирования“ и иными методами), получаемыми с помощью механически перемещаемых накладок на струны и т. д., а также с помощью ударных элементов,

2) инструменты, представляющие собой объединение традиционных инстр. с электромагнитными, как, например, контрабас, электрическая гитара и т. д.»[8].

Восемь лет спустя он публично провозгласил весьма сходное намерение: «Инструменты, входящие в состав симфонического оркестра, пробуждают во мне больше уважения, нежели энтузиазма. Правда, принимая во внимание богатство и благородство их звучания, старым инструментам невозможно еще и сегодня противопоставить что-нибудь столь же ценное; с другой стороны, однако, те ограничения, которые они налагают на современного композитора, связывают ему руки просто невыносимым образом. [Всё это] утверждает меня в убеждении, что инструменты симфонического оркестра уже устарели и лишь в малой степени годятся современному композитору. И оттого меня одолевает неотвратимая мысль о необходимости возникновения новых инструментов, которые бы полностью отвечали потребностям современного музыкального во-

---

[7] W. Lutosławski *O roli elementu przypadku w technice komponowania* (В. Лютославский *О роли элемента случайности в технике сочинения*), в сборнике: «Res facta», ред. М. Бристигер (Bristiger), т. 1, Kraków 1967, стр. 38.

[8] Блокнот для заметок, запись от 11 II 1961, фонд Пауля Захера.

ображения. [...] [Уже в 1958 г.] я совершенно ясно отдал себе отчет в том, что у симфонического оркестра сегодня по существу нет перспектив развития, а период его расцвета уже давно находится где-то позади, у нас за спиной»[9]. Слова эти прозвучали по случаю первого исполнения *II Симфонии*, во время работы над «*Книгой для оркестра*» — работы, которая как раз и открыла новые горизонты перед симфонической музыкой с участием именно «устаревшего» инструментария![10] Неточность этого диагноза, который во времена авангарда выглядел вроде бы вполне «эстетически правильным», дополнительно оттеняется и проясняется тем фактом, что именно в те годы появилось много таких выдающихся и оригинальных оркестровых произведений, как «*Метаболы*» Анри Дютийё, «*Transfiguration*» Оливье Мессиана[11], «*Réak*» Исанг Юна, «*Atmosphères*», *Виолончельный концерт* и «*Lontano*» Дьёрдя Лигети[12] или *Sinfonia* Лучано Берио.

Особые надежды на освежение запаса традиционных средств, находящихся в распоряжении композитора, возлагали в тот период на эксперименты с магнитофонной лентой и на электронику. В 1957 г. голос Лютославского в этом вопросе был хоть и сдержанным, хотя доброжелательным: «Несмотря на многие не лишенные возмущения мнения создателей конкретной музыки, я лично эту сферу творчества не считаю музыкой. На мой взгляд, это новая разновидность искусства, хоть, разумеется, и связанная с музыкой, — таким же образом, как кино связано с театром. [...] А имеется ли перед конкретной музыкой будущее? Безусловно, да. Она интересует меня, даже очень, и я сам намереваюсь что-либо сделать в этой области — невзирая на то, что считаю конкретную музыку неким худшим жанром искусства, поскольку она опирается на механизмы, а не на исполнение людьми. [...] А вот об электронной музыке мне вообще трудно как-нибудь высказаться, поскольку, если не считать нескольких мало что говорящих попыток, я ее просто не знаю»[13]. Три года спустя Лютославский декларировал

---

[9] W. Lutosławski *Nowy utwór na orkiestrę simfoniczną* (В. Лютославский *Новое произведение для симфонического оркестра*), в сборнике: «Res facta», ред. М. Бристигер (Bristiger), т. 4, Kraków 1970, стр. 6–13.

[10] Блокнот для заметок, запись от 11 II 1961, опубликован в книге: Витольд Лютославский: *Записки*, под редакцией Збигнева Сковрона, изд. Варшавского университета, 2008, стр.20.

[11] Имеется в виду оратория Мессиана «*La transfiguration du Notre Seigneur*» («*Преображение Господа нашего*», 1969) для хора, оркестра и инструментального ансамбля (*А.Р.*).

[12] Эти произведения написаны, соответственно, в 1961, 1966 и 1967 гг. (*А.Р.*).

[13] *O studiu eksperymentalnym mówią: Witold Lutosławski — kompozytor (Об экспериментальной студии говорят: Витольд Лютославский — композитор)*, журнал «Antena» 1957, № 5. Этой точке зрения Лютославский остался верным до конца жизни. Точно так же он высказывался во время летних композиторских курсов Польского общества современной музыки (ПОСМ), равно как и в беседах с И. Никольской: «Всё это инструменты, не обладающие столь благородным и богатым звучанием, как традиционные, „живые“, на которых играют живые люди, а звук извлекается с помощью человеческого тела, то есть, когда касаются струн левой рукой и двигают смычок правой, или ударяют по клавише фортепиано, или дуют на язычок духового инструмента либо в мундштук. Все это связано с человеческим организмом и, в частности, именно по этой причине намного тоньше и намного богаче всех синтезаторов и электронных генераторов, вместе взятых...» (*Rozmowy z Witoldem Lutosławskim* [*Беседы с Витольдом Лютославским*], цит. соч., стр. 100).

полную поддержку конкретной и электронной музыке, потому что «[они открыли] совершенно новые и широкие возможности для создания музыки, лежащей вне традиционного звукового диапазона. [...] Звук неопределенной высоты дорастает до полноправного элемента музыки»[14]. Однако он сам, не оглядываясь на эти заманчивые перспективы, вел работу над строгой системой, регулирующей организацию как раз высоты звуков. И, когда Лютославского однажды спросили, собирается ли он сочинять электронные произведения, он дал свой уклончивый ответ как бы неохотно; и лишь после того, как собеседник настойчиво повторил вопрос, композитор ответил: «Разумеется, ведь это же означает огромное обогащение репертуара выразительных средств»[15].

Читая тогдашние высказывания Лютославского, трудно противиться впечатлению, что они исходили от энтузиаста перемен и искателя новаций. Да и как член программной комиссии «Варшавской осени», он в общем и целом не давал слова тем голосам, которые ставили под сомнение целесообразность исполнения даже самых рискованных сочинений. Во время фестиваля композитор старался бывать на всех концертах и каждому произведению аплодировал с одинаковым бесстрастием. Крайне редко случалось, чтобы Лютославский, до крайности разочарованный, покидал концертный зал[16]. Когда у него спросили, какой был смысл показывать на фестивале сочинение Ховарда Скемптона (Skempton), сводящееся главным образом к перекладыванию камушков с места на место, Лютославский ответил: «Следует показывать на „Осени“ всё, поскольку мы не в состоянии оценить заранее, не окажется ли какая-нибудь вещь достойной показа»[17]. И провозглашал следующий тезис: «Закрытие публике доступа к какой-либо разновидности произведений немедленно приводит к неестественной ситуации: их авторы вырастают до роли преследуемых героев... [...] Полагаю, что „антиискусство“ не стоит того, чтобы одаривать его обаянием “запретного плода“»[18].

В ходе биеннале в Загребе в 1961 г. польский композитор выразил мнение, родственное взглядам Булеза: «Мы можем [...] верить, что придет такой момент, когда даже величайшие из мастеров предшествующих трех столетий разделят судьбу своих предшественников, и их произведения постепенно станут превращаться в чисто музейные объекты, делаясь предметом заинтересованности одних только специалистов. Только в такой момент и можно будет себе вообразить истинный расцвет музыки, создаваемой сегодня»[19]. (Через 32 года, почти

---

[14] B. Pilarski *Moja музыка jest grą* (Б. Пилярский *Моя музыка — это игра*), журнал «Współczesność» («Современность») 1961, № 20.

[15] Там же.

[16] Так произошло в 1969 г. во время исполнения пьесы *In C* Терри Рейли (Riley).

[17] Сообщение К. Мейера с заседания репертуарной комиссии.

[18] W. Lutosławski *Z rozmyślań nad przyszłością музыки* (В. Лютославский *Из размышлений над будущим музыки*), «Tygodnik Powszechny» («Всеобщий еженедельник»), 19 XI 1972.

[19] *Witold Lutosławski. Materiały do monografii zestawił Stefan Jarociński* (*Витольд Лютославский. Материалы к монографии; составил Стефан Яроциньский*), Kraków 1967, стр. 17–18.

наверняка уже не помня этих слов, он сказал: «Не могу согласиться с мнением, которое, будучи тогда еще совсем молодым человеком, высказывал Булез: „Музыку прошлого надлежит уничтожить, чтобы современная музыка начала играть положенную ей роль“. Это недоразумение»[20]).

Своим авторитетом Лютославский поддерживал авангард в самых разных органах: в Польском обществе современной музыки, где он обладал решающим голосом, когда требовалось рекомендовать партитуры на международные фестивали, в издательском совете Польского музыкального издательства, где он председательствовал, и в Союзе композиторов, где стоял во главе квалификационной комиссии[21]. В 1961 г. Лютославский стал членом комиссии по закупкам произведений искусства и по творческим стипендиям Министерства культуры и искусства — комиссии, которая выделяла людям искусства стипендии, располагая для этих целей значительным бюджетом. Приглашали его и в жюри различных конкурсов, нередко в роли председателя. Лютославский, кроме того, регулярно участвовал в работах органов, оценивавших результаты Конкурса молодых авторов, который проводил Союз композиторов, а также наиболее престижных тогда в Польше конкурсов: им. А. Малявского и Г. Фительберга.[22]

Все это, казалось бы, указывало на полную гармонию между начинаниями авангарда и личными устремлениями Лютославского. Однако на самом деле меж музыкой, которую он в то время писал наедине с собой, и убеждениями, которые провозглашал публично, существовала отчетливая разница. В качестве композитора он не приблизился к авангарду в такой сильной степени, как ему это приписывали, — даже когда применял технику ограниченной свободы. Невзирая на всю внешнюю видимость, ко многим из новых течений Лютославский относился, как минимум, безразлично, а порой — даже с хорошо замаскированным неодобрением, словно бы не считая их ни сколько-нибудь важными, ни даже воодушевляющими его на новые искания. Додекафонией он пользовался весьма ограниченно и таким способом, который сильно отходил от шёнбер-

---

[20] K. Piotrowski *Komponuję to, co chcę usłyszeć* (К. Пиотровский *Я сочиняю то, что хотел бы услышать*), журнал «Vivo» 1994, № 1. Несколькими годами ранее Лютославский выразился еще сочнее (хотя, разумеется, и в том случае говорил он не об «уничтожении», а о протекающем гораздо мягче процессе погружения традиции в забвение): «Я не в состоянии представить себя способным когда-либо сформулировать, как молодой Булез, такую точку зрения, что музыку прошлого следовало бы полностью уничтожить с тем, чтобы музыка нашего времени могла развиваться» (Nikolska *Rozmowy*... [И. Никольская *Беседы*...], цит. соч., стр. 82).

[21] Значение квалификационной комиссии выходило за рамки Союза композиторов, поскольку в 1962 г. Министерство культуры и искусства отдало всем организациям типа радио или театров распоряжение заказывать музыку в первую очередь у музыкантов, входящих в состав Союза композиторов и Союза авторов и композиторов ZAKR. Тем самым в ведении комиссии оказалось решение о выдаче или, напротив о приостановке права на профессию, поскольку композиторам, не входившим в эти союзы, платили очень немного или вообще ничего.

[22] С 1960 г. Лютославский входил также в состав Совета по культуре, причем сразу в четыре его секции: Польского музыкального издательства, празднования 25-летия со дня смерти Шимановского, в секцию симфонической и камерной музыки, а также в секцию оперы и оперетты.

говских принципов. Что же касается вебернианства, то от него он прямо-таки открещивался. Алеаторику он применял в ограниченных пределах и с целью, ощутимо отличающейся от той, к которой стремились главные приверженцы случайности в музыке. Непривычное употребление традиционных инструментов — столь типичное, например, для произведений Шалонека или раннего Пендерецкого — было для Лютославского в принципе чуждым. Не интересовало его и применение сложных математических процедур, а уж совсем безразличным он оставался к таким явлениям, как инструментальный театр, хепенинг, коллаж, а в дальнейшем и минимализм, равно как и многие другие направления. К новейшим течениям Лютославский приблизился по существу только в четырех произведениях. В первый раз это было сделано в «*Венецианских играх*», открывающих в его творчестве «алеаторический период». В «*Трех поэмах*» он непривычным образом трактовал хор, заставив его в средней части данного сочинения больше говорить и кричать, нежели традиционно петь; помимо того, партии хора он сделал частично независимыми от оркестра. Поразительным свойством *Струнного квартета* Лютославского является тот в высокой степени индивидуальный способ, каким он подошел к вопросу о самостоятельности и взаимодействии отдельных инструментальных партий. Наконец, во *II Симфонии* — наиболее алеаторическом произведении во всем творческом наследии Лютославского — крупная, традиционно динамичная форма «музыкального эпоса» сочетается со статикой эпизодов, лишенных того пульса, который регулируется присутствием тактовой черты. В то же время более поздние его открытия и свершения, иными словами, модель двучастной формы, состоящей из вступления и кульминации, техника «цепного» соединения последовательных эпизодов, изысканная инструментальная колористика, а главным образом — последовательно применяемая собственная гармоническая система свидетельствовали в первую очередь о принадлежности искусства Лютославского к многовековой традиции европейской музыки и лишь в весьма небольшой степени выказывали родство с авангардом 1950-х годов.

Одним из первых, кто заметил фактическое дистанцирование Лютославского от такого течения, как авангард, и не позволил обмануть себя его вроде бы полными энтузиазма высказываниями в адрес этого направления, оказался Паоло Эмилио Карапецца (Carapezza). Высказываясь в 1969 г. сразу же после «Варшавской осени», этот итальянский музыковед отметил: «Лютославского я ценю чрезвычайно высоко, но считаю его классиком. Все его открытия представляются мне сделанными с холодной головой, а подключение Лютославского к авангарду я лично ощущаю как подключение человека, который на самом деле остается где-то вовне»[23].

И, хотя, начиная с середины 1960-х годов, музыка Лютославского действительно давала значительно больше поводов порассуждать об упорядоченности,

---

[23] T. Kaczyński *Wywiad drugi z Paolo Emilio Carapezzą* (Т. Качиньский *Интервью с Паоло Эмилио Карапеццей*), журнал «Ruch Muzyczny» 1969, № 4.

элегантности, равновесии или же о классическом совершенстве, нежели о знаменательном для программных революционеров разрушении всех и всяческих правил, эпатировании слушателей или дестабилизации привычных, избитых навыков, все равно автора этой музыки еще на протяжении долгого времени отождествляли с авангардом.

Тем временем Лютославскому случалось отчетливо дистанцироваться от идеалов авангарда, а уж от вебернианства — религии, исповедывавшейся в дармштадтском кругу — он попросту отмахивался. В 1960 г. он записал для себя: «Быть может, попытки тех немногочисленных людей, которые ищут в музыке новое, не опираясь на веберновскую традицию, являются безумным предприятием. По крайней мере, именно так считают ведущие „носороги“ вебернианства. Они идут даже намного дальше: тот, кто не прошел веберновской школы — заявляют они, — вообще не принадлежат к нашей эпохе. Будущее начинается с Веберна, а вот все то, что не имеет с ним никакой связи, принадлежит прошлому. Это выглядит абсолютно так, словно влияние Веберна является некой разновидностью крещения, без которого в новой религии нет и не может быть правоверности» (запись от 29 IV 1960 г.). Через три года, уже публично, он жаловался на бич божий в виде подражателей Веберна — «неумелых, бездарных, вульгарных и извращающих его идеи»[24].

Размышляя над категорией оригинальности и над смыслом заимствований, Лютославский в 1961 г. пришел к следующему выводу: «В искусстве нашего времени характерно и существенно создание индивидуальных способов самовыражения — языков — в противоположность давним эпохам (например, барокко), когда существовали более или менее всеобщие, обязательные для всех способы выразить себя. Сегодня, в эпоху „вавилонской башни“, обращение с чужим индивидуальным завоеванием в области языка как со всеобщей собственностью представляет собой не только заимствование, имитацию, плагиат, но еще и является в первую очередь анахронизмом, перенесением давнего образа мыслей о такого рода делах в эпоху, с которой эта схема мышления не имеет ничего общего» (запись от 10 XI 1961 г.)[25]. Через полтора года после удачного

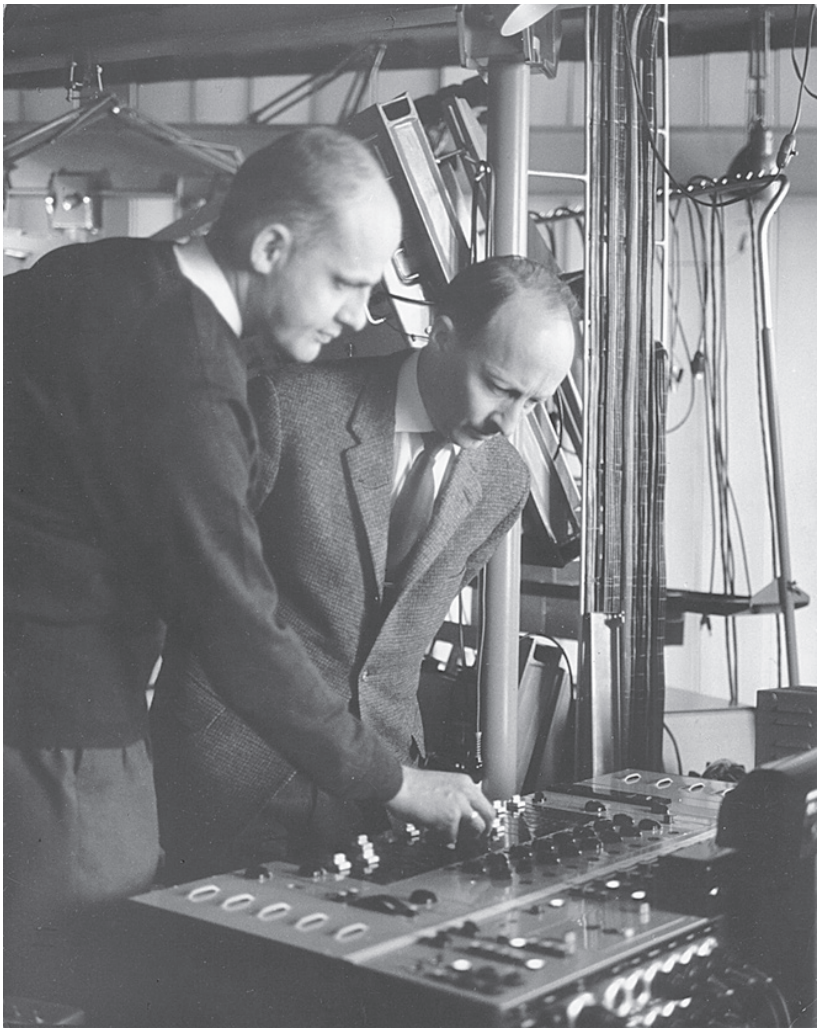
---

[24] *Witold Lutosławski. Materiały do monografii...* (*Витольд Лютославский. Материалы к монографии...*), цит. соч., стр. 42. В конце 1980-х годов композитор подчеркнул прямую вредность «потерпевшей банкротство дармштадтской школы» (Nikolska *Rozmowy...* [И. Никольская *Беседы...*], цит. соч., стр. 83).

[25] «„Повторять“ вслед за кем-либо имеет смысл лишь в том случае, когда повторяющие делают то же самое лучше, чем модель. Примеры очевидны: Моцарт и мангеймцы, Бах–Пахельбель–Вивальди и т. д. И, чтобы „повторять” кого-либо или что-либо, нужно обладать большой уверенностью в себе. Если же таковой нет, нужно изобретать разные вещи, которые пока еще не изобретены. Сегодня нет великих „синтетистов“ или „сливателей“, нет материала для повторения. А то, что придумывают „кропотливые копатели“, „головные дозоры“ или „десантники“, — это всё хлипкая материя, из которой мало что удается выкроить. В итоге каждый должен сам искать себе прокорм, он приговорен к „нищенству авангардизма“. Ему приходится самому быть „десантником“, а потом самому же „занимать и огораживать территорию“» (Блокнот для заметок, запись от 6 II 1959 г. — цит. соч. стр. 12).

применения элементов алеаторики он, однако, смягчил свое суждение по данному вопросу: «Некоторые композиторы ревностно стерегут и всячески оберегают свои идеи технического или фактурного характера и даже идеи в сфере музыкальной нотации. Это — свидетельство убожества их индивидуальности. Ведь в искусстве индивидуальность лишь в малой степени состоит в технической изобретательности. Эффектное звучание или фактурный трюк представляют собой весьма поверхностные свойства и проявления музыкальной индивидуальности. [...] Авторство трюка — это фикция. Ни одна душа не помнит, кто первым применил неаполитанскую сексту» (запись от 10 X 1962 г.).

«Архаичный и устарелый» симфонический оркестр вплоть до конца жизни оставался для Лютославского главным средством высказывания, и он, как мало кто из современных композиторов, умел применять их чрезвычайно новаторски. Невзирая на многократные объявления о предстоящем скором использовании электронной музыки, Лютославский так и не обратился к ней. «Есть две причины, которые немного откладывают мою возможную работу в экспериментальной студии, — объяснял он в ходе одного из интервью. — Во-первых, этот инструментарий пока недостаточно совершенен и до сих пор все еще представляет собой достаточно примитивную стадию развития; во-вторых, работа в студии



Witold Lutosławski
z Józefem Patkowskim
w Studiu Eksperymentalnym
Polskiego Radia w Warszawie
(fot. M. Holzman)

требует объемистого, серьезного обучения и постоянной практики. Возможно, я принадлежу не к самому счастливому поколению, поскольку был уже зрелым композитором, когда в нашей музыкальной жизни появилась в пределах досягаемости возможность работы в экспериментальной студии»[26]. Что же касается инструментального театра, то эта придумка вгоняла его в состояние явной растерянности. Во время «Варшавской осени» 1964 года Лютославский записал в своем рабочем блокноте: «Реакция на инструментальный театр — унижение — человек относится [к этому] серьезно, а из него делают дурака. [...] А можно ли вообще относиться к этому серьезно? Ко всему можно относиться серьезно. Под этим я понимаю желание понять каждое, даже на первый взгляд самое неубедительное явление. Давайте остерегаться слишком быстрой негативной оценки, дисквалифицирующей какое-то явление, потому что она-то как раз и представляет собой [результат] несерьезного отношения» (запись от 28 IX 1964 г.)[27]. Что же касается препарирования инструментов, тут Лютославский не скрывал своего разочарования: «Оно возбуждает во мне чувство сопротивления и протеста: так же, впрочем, как и любые неподходящие предметы, употребленные для определенной цели. [...] В препарировании присутствует еще одна сторона, вызывающая мое неприятие: то обстоятельство, что используется именно фортепиано, дабы извлечь из него звуки (кстати говоря, зачастую оч. красивые!) неким “извращенным“ способом» (запись от 24 XII 1964 г.).

Каково же было тогда истинное отношение Лютославского к авангарду? «Прежде всего, исполненное чувства симпатии»; эту формулировку он записал себе в рабочий блокнот в 1965 г. и потом пользовался ею на протяжении пары лет в качестве готового ответа на поставленный таким образом вопрос, а он звучал неоднократно. Во время одной из бесед с Т. Качиньским композитор даже сказал: «Меня часто зачисляют в ряды авангарда, что доставляет мне удовольствие [...], но после более основательного размышления я прихожу к выводу, что удовольствие это — достаточно поверхностное...»[28].

В середине 1970-х годов это удовольствие резко уменьшилось, а симпатия к авангарду отчетливо ослабла. «Несмотря на ту основополагающую роль, которую в развитии каждого искусства играет авангард, я одновременно вижу в этом явлении нечто грустное, — объяснял Лютославский журналисту, который вел с ним беседу. — Дело в том, что авангардист в первую очередь втягивается в полемику с той ситуацией, которую застал, и его творчество является, главным образом, диалогом с другими творцами. Поэтому радиус воздействия

---

[26] K. Bielawska *Akt twórczy to akt rezygnacji* (К. Белявская *Творческий акт — это акт смирения*), журнал «Literatura» 1973, № 11.

[27] В фонде Пауля Захера находится текст в виде машинописи — скорее всего, никогда не публиковавшейся, — где Лютославский приводит инструментальный театр в качестве примера «классической антимузыки», иными словами, творчества, для которого «конечной целью является устранение из понятия [музыкального произведения] такого элемента, как сама музыка».

[28] T. Kaczyński *Rozmowy Witoldem Lutosławskim* (Т. Качиньский *Беседы с Витольдом Лютославским*), Kraków 1972, стр. 95.

этого творчества, степень его значимости ограничены. Говоря это, я имею в виду, разумеется, позицию авангардиста в чистом виде. Себя я отношу к числу прогрессивных творцов, и никто, думается, не станет опровергать, что в моей музыке можно найти элементы „авангардности“. Однако элементы и главная цель — это две совсем разные вещи»[29].

Когда ему задавали вопрос об экспериментировании, Лютославский открещивался от исканий авангарда, наделяя их названием квази-эксперимента. Он высказывался в пользу весомой содержательности музыки и за необходимость находить в ней красоту — понятие, которое с момента «взрыва авангарда» и затем на протяжении довольно многих последующих лет, пожалуй, ни разу публично не прозвучало из его уст. В рабочем блокноте Лютославский шел даже еще дальше, констатируя, что новые способы «ничему конкретному не служат» и с пренебрежением наделял радикальных новаторов званием «карликов искусства», уговаривая коллег бойкотировать авангард [sic!], а также заглянуть в глубины самих себя[30]. На семинаре, проходившем в 1976 г. в Баранове, Лютославский предостерегал против «мании новаторства» и отчетливо высказывался в пользу «здорового консерватизма»[31]. По прошествии десятка лет он выражался на тему авангарда уже с явной сдержанностью. Признавал, что это явление стало естественным следствием перемен, постоянно происходящих в музыке, а причину особого энтузиазма по отношению к нему у послевоенного поколения творцов видел во вполне понятной реакции творческих людей на то, как клеймили современное искусство во времена Гитлера. Но авангард не пробуждал в нем ни ностальгии, ни враждебности[32].

«Венецианские игры»

Отождествление Лютославского с авангардом произошло в значительно степени по причине «*Венецианских игр*» — произведения, возникшего в 1960–1961 годы. Ранее, в 1958 г., Лютославскому запала в голову мысль о создании цикла для большого оркестра, в котором ключевой драматургической идеей должна

---

[29] W. Jamroziak *Rozmowa z Witoldem Lutosławskim* (В. Ямрозяк *Беседа с Витольдом Лютославским*), журнал «Nurt» («Течение»)1976, № 1. Это текст, в значительной мере опирающися на формулировку, которая была записана в рабочий блокнот 12 IX 1965 г.

[30] Блокнот для заметок, запись от 28 II 1974 г. — цит. соч. стр. 49.

[31] *Spotkania muzyczne w Baranowie w 1976. Muzyka w kontekście kultury* (*Музыкальные встречи в Баранове в 1976 г. Музыка в контексте культуры*), сборник под ред. L. Polony (Л. Полони), Kraków 1978, стр. 220–221.

[32] *O awangardzie. Spotkania z Witoldem Lutosławskim* [rozmawiał Z. Skowron] (*Об авангарде. Встречи с Витольдом Лютославским* [разговаривал З. Сковрон]), альманах «Res facta nova», т. 2 (11), Poznań 1997, стр. 15–20.

была стать подготовка развернутой кульминации с помощью нескольких заметно более скромных частей. Однако реализация этого намерения протекала далеко не гладко, поскольку вступительные эпизоды разрастались до размеров, не позволявших трактовать их как всего лишь вступление, предваряющее финал. Композитора не удовлетворял также тот факт, что новая музыка уж слишком напоминала его предшествующие произведения. По этой причине после написания трех «подготовительных» частей Лютославский отказался от работы над дальнейшими эпизодами и предпринял попытку помериться силами сразу с финалом. Но, несмотря на неустанные поиски такого решения, которое бы его удовлетворило, окончательная форма произведения все еще, однако, оставалась неясной. Момент прозрения пришел как бы сам собой благодаря фортепианному концерту Джона Кейджа, в котором этот американский автор воспользовался алеаторической техникой.

«Случай распорядился, чтобы в 1960 году я услышал по радио *Концерт для фортепиано с оркестром* Джона Кейджа и за какую-то долю секунды осознал возможность применения совершенно нового для себя метода сочинения. Разумеется, сама музыка Кейджа, которую я знал гораздо раньше, не оказала на это сколько-нибудь существенного влияния. Кейдж в ответ на так называемую тотальную сериальность 1950-х годов создал нечто, являющееся антиподом указанной доктрины: он противопоставил ей музыку, возникающую по принципу случая. Отсюда и термин — алеаторика. Для меня указанный метод был — и по-прежнему остается — совершенно чуждым. Тем не менее, тогдашнее столкновение в некий конкретный момент с музыкой Кейджа — путем слушания упомянутого концерта — побудило мое воображение. [...] Внезапно я отдал себе отчет в том, что есть смысл внести элемент случайности в мою музыку, причем способом, присущим только мне. Это был замысел звукового видения, идеи, над которой я с этого момента начал работать»[33].

Под влиянием этого открытия Лютославский бросил работу над задуманным симфоническим циклом, причинявшим ему столько хлопот (а три уже сочиненные части стали чуть позднее *Постлюдиями*). Он проделал это с тем большей готовностью и поспешностью, что Анджей Марковский ожидал от него нового премьерного произведения для более скромного состава на концерт Камерного оркестра Краковской филармонии, приглашенного участвовать в Венецианском бьеннале, которое было намечено на весну 1961 г. Это не было заказом со стороны организаторов фестиваля, а всего лишь просьбой дирижера, а потому Лютославский обратился в Министерство культуры и искусства с заявлением о предоставлении ему стипендии на написание новой партитуры. Министр, однако, не утвердил заказа, так что композитор отправился на беседу с ним, чтобы лично объяснить ситуацию, и тогда услышал: «Мы заказываем такие вещи, которые нам нужны». А поскольку Лютославский не отказался от дальнейших усилий в

---

[33] B. Gieraczyński *Witold Lutosławski in Interview* (Б. Герачиньский *Витольд Лютославский дает интервью*), «Tempo» 1989, № 170.

данном направлении, то «разразился маленький скандальчик, и в конце концов этот заказ все же поступил»[34].

Времени на написание произведения оставалось немного, особенно для композитора, который раздумчиво и вполне преднамеренно оттачивал, шлифовал и доводил до блеска каждую деталь своих партитур. Тем не менее, в марте Лютославский успел закончить среднюю часть, а также заключительную, и 5 IV поставил последнюю ноту в первой части. Новое произведение исполнили 24 IV в театре La Fenice, и, хотя публике оно понравилось, не удовлетворило своего создателя. Посему Лютославский вернулся к работе над «*Венецианскими играми*», чтобы дописать еще одну часть — она стала третьей в этом цикле, — а также для того, чтобы внести кое-какие изменения в крайние разделы. Такие действия композитора оказались единственным случаем, когда он добавил самостоятельную часть к уже, казалось бы, законченному произведению, а вдобавок еще и переделал то, что уже было исполнено[35]. Это стало следствием применения настолько новой и нетипичной для него техники, что в процессе работы над произведением композитор был не в состоянии предвидеть окончательного звучания и убеждался в том, какими будут результаты, только во время репетиций. Новую версию, завершенную 28 VIII, в первый раз публика услышала 16 IX 1961 г. в исполнении оркестра Национальной филармонии под управлением Витольда Ровицкого во время концерта, открывавшего V «Варшавскую осень».

Новаторство «*Венецианских игр*» заключалось в использовании определенных элементов алеаторики, причем способом, отличающимся от того, каким применял эту технику Кейдж. Сущность алеаторики Лютославского составляет прежде всего отступление от единого метричности, применяемой для всего оркестра или для выделенного из него ансамбля. «Первое употребление этой техники принесло мне ощущение высвобождения из тех ежовых рукавиц, которые серьезно тормозили развитие моего „музыкального мышления“, — объяснял композитор Стефану Яроциньскому. — Я отыскал метод, позволявший реализовать определенные звуковые представления, которые беспокоили меня уже давно, причем реализовать таким способом, который отвечал действительным воз-

---

[34] M. Kominek *Nigdy nie byłem neoklasykiem* (М. Коминек *Я никогда не был неоклассицистом*), журнал «Studio» 1992, № 3, стр. 4. Нотная запись «*Венецианских игр*» носит в значительной мере непривычный характер, а потому, когда композитор обратился к стипендиальной комиссии Министерства культуры и искусства с просьбой о покупке этого произведения, то не мог указать требовавшегося тогда количества тактов. Он обосновал это следующим образом: «[Количество тактов] установить невозможно, потому что [произведение] будет содержать обширные инструментальные партии, лишенные тактовых черт». Это был, пожалуй, первый такой случай, который поставил членов комиссии перед лицом новой и в то время юридически не урегулированной проблемы (копия заявления хранится в фонде Пауля Захера).

[35] В 1966 г. исполнялась неполная *II Симфония*. Однако в том случае Лютославский не исправлял произведение после исполнения, а просто дописал ранее запланированную начальную часть.

можностям тех живых людей, что играли на инструментах»[36]. Для музыкантов перестают быть обязательными общие для них всех тактовые черточки, но, тем не менее, их задачей является не импровизация, а исполнение звуков, абсолютно точно записанных в нотах. Минимальные различия между исполнениями, вытекающие из того факта, что отдельные исполнители всякий раз немного иначе реализуют свои партии, не меняет звучания самой музыки в целом. Кроме того, алеаторические фрагменты органически увязываются с эпизодами, записанными традиционным образом, и такое сопоставление двух противоположных способов игры как раз и образует один из фундаментов конструкции не только «*Венецианских игр*», но и почти всех последующих произведений Лютославского.

Для буклета с программой «Варшавской осени» Лютославский следующим образом прокомментировал эту новость: «Ослабление связей во времени между звуками представляется — казалось бы — не таким уж большим новшеством. Однако же его последствия могут иметь для профессионального ремесла композитора громадное значение. Я имею в виду как возможность огромного обогащения ритмической стороны произведения без параллельного роста исполнительских трудностей, так и допустимость свободной, полноценной и при том индивидуализированной игры на отдельных инструментах в рамках оркестрового ансамбля. Именно эти элементы алеаторической техники и привлекли меня в первую очередь. Ведь они открывают мне путь к реализации целого ряда звуковых видений, которые в противном случае навсегда остались бы для меня в сфере воображения. [...] В моем сочинении руководящим и определяющим фактором по-прежнему остается его автор, а вот введение случая, причем в строго ограниченных и заранее предусмотренных масштабах является всего лишь способом действий, а не самостоятельной целью. Тот способ исполнения, который я прогнозирую для своего нового произведения, обусловил применение в его названии слова „игры“. А вот «*Венецианскими играми*» оно названо по причине факта его первого исполнения в рамках фестиваля современной музыки в Венеции, состоявшегося в апреле этого года»[37].

Еще обширнее Лютославский высказывался на тему алеаторики в беседе с Богданом Пилярским: «Слово „игра“ в названии использовано в значении, близ-

---

[36] Письмо Яроциньскому от 23 IX 1961 г., цит. по статье: S. Jarociński *Indywidualność Lutosławskiego* (С. Яроциньский *Индивидуальность Лютославского*), журнал «Ruch Muzyczny» 1961, № 21, стр. 6. Над отысканием подходящего способа нотной записи своих замыслов, а тем более над их реализацией Лютославский задумывался уже на протяжении длительного времени. Об электронной музыке он сказал: «Она интересует меня особенно по одной причине. Известно, что развитие музыки идет сейчас в направлении таких концепций, причем как ритмических, так и чисто звуковых, которые ставят очень большие трудности перед исполнителем. Определенные ритмы, а также определенные последовательности звуков и уж особенно — определенные проблемы ансамблевой игры создают для исполнителей по-настоящему большие трудности. Существуют произведения, которые просто немыслимо исполнить в соответствии с волей автора. И тут я вижу широкое поле для использования механизмов» *O studiu eksperymentalnym...* (*Об экспериментальной студии...*), цит. соч.

[37] Буклет с программой V «Варшавской осени», 1961, стр. 10.

ком к значениям таких слов, как: забава“, „развлечение“, которые оказались бы, возможно, уж слишком крепкими. В том способе, каким музыканты должны играть в этом произведении некоторые партии, предусмотрена значительная доза свободы. Музыка последнего десятилетия дошла до такой стадии, когда исполнителя не раз приговаривали к выполнению роли простого механизма, служащего для игры. Скажем лишь, что механизм этот всегда был недостаточно точным. Ведь как ни говори, а музыкант-исполнитель — это же всегда живой человек, он представляет собой артистическую индивидуальность, а значит, обладает впечатлительностью и тем комплексом рефлексов и порывов, которые свойственны его артистической натуре. Все эти факты должны приниматься во внимание композитором, видящим свое произведение не только как некое абстрагированное звуковое видение, но и как событие, в котором принимает [участие] целый ряд человеческих существ. В ряде мест партитуры „*Венецианских игр*“ можно найти те способы, с помощью которых я стараюсь предоставить музыканту-исполнителю возможность воспользоваться его естественными склонностями и пристрастиями, связанными с игрой на инструменте, то есть всем тем, что отличает живого и тонко чувствующего музыканта-исполнителя от точного механизма, производящего звуки. Все изложенное [...] каким-то образом объясняет, почему исполнение этого моего сочинения похоже на своего рода игру.

[...] В настоящий момент алеаторика представляет собой многозначный термин. Речь идет здесь о введении случая в качестве фактора, управляющего звуковыми явлениями. Роль и значение алеаторики в музыкальном произведении зависит от того, на каком уровне конструкции данного произведения вводится фактор случая. Так вот, типичным примером алеаторики наивысшего уровня, то есть когда случай возносят на руководящую роль в общем развитии музыкального произведения, является Кейдж и его школа. Что же касается меня, то я не интересуюсь таким применением алеаторики. Как в “Венецианских играх“, так и в произведениях, которые я намереваюсь написать ближайшем будущем, случай присутствует на относительно невысоком уровне в общей иерархии музыкальной материи. А именно: для меня важно дать исполнителю — члену ансамбля — возможность независимой сольной игры, а вовсе не множественность версий данного произведения или элемент ошарашивания слушателя»[38].

Известие о новом произведении Лютославского породило огромный интерес, тем более, что Яроциньский сообщал из Венеции: «Из новой музыки [исполненной на обоих концертах Марковского] самый большой отклик вызвали и больше всего похвал собрали среди музыкантов „*Jeux venitiens*“ („*Венецианские игры*“) — самая новая и еще не завершенная „алеаторическая“, но весьма оригинальная композиция Лютославского»[39]. Однако варшавско-осенняя публика при-

[38] Pilarski (Б. Пилярский), цит. соч.

[39] S. Jarociński *Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej w Wenecji* (С. Яроциньский *Международный фестиваль современной музыки в Венеции*), журнал «Ruch Muzyczny» 1961, № 12, стр. 16.

няла «*Венецианские игры*» с меньшим энтузиазмом, чем несколько лет назад — его же *Траурную музыку*. Некоторые слушатели почувствовали себя прямо-таки смущенными и озадаченными этим сочинением, а Ярослав Ивашкевич на страницах журнала «Przegląd kulturalny» («Культурное обозрение») признался, что в новом сочинении Лютославского ему понравилось только название. «*Венецианские игры*» так сильно разнились от предшествующих произведений своего автора, что многие не поколебались заподозрить Лютославского в том, что прежде всего ему хотелось продемонстрировать свое вступление в ряды авангарда. Тем не менее, среди критиков и музыковедов данное произведение — наряду с такими сочинениями, как «*Tren*» Пендерецкого и «*Wiersze*» для фортепиано и оркестра Болеслава Шабельского — было названо одним из самых выдающихся событий «Осени», причем именно по причине своего новаторства. Любопытно, насколько удовлетворила бы такая классификация самого Лютославского, если принять во внимание, что еще в 1959 г. он записал для себя мысль, которую в будущем охотно повторял на публике: «Слабы те произведения искусства, чье главное достоинство состоит в их новизне. Ведь это свойство является как раз тем, которое стареет быстрее всего»[40].

Появление «*Венецианских игр*» обозначило в творчестве Лютославского определенную стилистическую цезуру, хотя и не образовало перелома. В произведениях, создававшихся до этого момента, композитор все отчетливее проявлял склонность к интенсифицированию степени точности и сложности своего музыкального языка. Внесение элемента случайности поколебало эту железную последовательность, но одновременно в сфере гармонии «*Венецианские игры*» весьма явно сохранили родство с *Траурной музыкой* и *Пятью песнями*. В «*Играх*» сохранены и прежние принципы организации звукового материала, хотя, ослабляя временные связи между голосами, композитор встал перед необходимостью предвидеть все комбинации созвучий, которые могут возникнуть в процессе совместной игры ad libitum.

Форма «*Венецианских игр*» обращается к так и не реализованной Лютославским симфонической концепции времен конца 1950-х годов. Данное сочинение представляет собой четырехчастный цикл, в котором размеры первых трех звеньев уравновешивают четвертое — самое длинное, приносящее с собою кульминацию целого[41]. Именно такую форму Лютославский будет применять во многих более поздних своих произведениях.

В «*Венецианских играх*» появился целый ряд нововведений, которые — как представляется — могли бы свидетельствовать о кратковременной увлеченности Лютославского разными авангардными новшествами. В их числе оказались непривычные, однако и не всегда рафинированные приемы игры, а также внешне современная, хотя и не обязательно прозрачная нотация. Например, вся первая

---

[40] Блокнот для заметок, 7 XII 1959 г., цит. соч. — стр. 14. «*Венецианские игры*» принадлежат сегодня к числу наиболее часто исполняемых произведений Лютославского.

[41] В общей сложности произведение длится 12–14 минут (*А.Р.*).

часть записана в виде диаграммы, которая, правда, позволяет серьезно сэкономить место, но зато решительным образом затемняет целостный образ партитуры. Во второй и четвертой частях фортепианные кластеры следует исполнять, нажимая все клавиши, которые находятся между двумя указанными в партитуре нотами, и делать это с помощью двух жестких картонных трубок, причем их длина указана с точностью до полусантиметра! В смысле детальности записи на сей раз композитор пошел настолько далеко, что точно указал, какие именно трубки предназначены для белых, а какие — для черных клавиш, равно как и то, какими должен воспользоваться первый пианист, а какими — второй.

Неоднократно дает о себе знать излишняя, даже чрезмерная точность записи по сравнению с задуманным звуковым результатом — свободным и вместе с тем чрезвычайно сложным. Представление об этом дает, к примеру, первая часть — квази-импровизационная, с мерцающим, посверкивающим звучанием, а по существу опирающаяся на строгие гармонические упорядоченности. Она состоит из восьми отрезков, в числе которых и рефрен, возвращающийся четырехкратно, причем каждый раз в расширенном составе. Литавры и ударные играют звуки неопределенной высоты, так что с гармонической точки зрения имеют значение только партии деревянных и медных духовых, а также фортепиано. Материал, отведенный деревянным духовым инструментам, которые присутствуют уже в первом рефрене, опирается на симметричное двенадцатизвучие (g-a-c-d-e-fis-h-cis-es-f-as-b):

45 *Венецианские игры*, I часть

В игре участвуют только семь инструментов, поэтому для получения полного двенадцатизвучия каждый из них должен исполнять по несколько звуков. Эти — состоящие из нескольких тонов — ячейки разной длительности, в основном играемые в очень быстром темпе, всегда охватывают одни и те же звуки и всегда располагаются в одном и том же регистре, соответствующем тому положению в двенадцатизвучии, которое приписано данной группе инструментов.

Медные духовые инструменты и фортепиано, подключающиеся к игре в очередных повторениях рефрена, образуют отдельный, автономный слой. Звуки к нему подбираются из совсем иного, хотя тоже симметричного двенадцатизвучия (h-dis-c-e-g-as-a-b-cis-eis-h-dis) (см. пример 2).

Соединение обоих двенадцатизвучий происходит в последнем рефрене, в результате чего образуется симметричный аккорд из 24-х тонов (2×12), имеющий следующую интервальную структуру:

б3-б6-б3-м3-б2-м3-б2-б2-б2-м2-м2-м2-б2-б2-б2-м3-б2-м3-б3-б6-б3.

Фактура, образованная из мелких ритмических ценностей длительностей и постоянно меняющихся высот, приводит к тому, что даже у искушённого слушателя невелики шансы до конца прослушать все столь сложные гармонические структуры. Когда двенадцать инструментов в очень быстром темпе исполняют группы тридцать вторых нот, исполнение нескольких нот, отличных от приведенных в партитуре, может ускользнуть от внимания даже самого вдумчивого и скрупулезного слушателя, лишенного возможности сопоставлять концертное исполнение с нотной записью.

«Венецианские игры» стали первым словом Лютославского в новой технике и исходной точкой для последующих произведений, где способ, которым он использовал алеаторику, все больше и больше индвидуализировался. Кристаллизация собственного языка заняла у него почти все шестидесятые годы, а с перспективы более поздних сочинений Лютославского отчетливо видно, насколько сильно «*Венецианские игры*» были зависимы от эстетики, господствовавшей на склоне 1950-х годов.

«Когда через пару лет [после написания этого произведения] я еще раз услышал *Фортепианный концерт* Кейджа, то был не в состоянии найти в нем ничего из того, что первоначально побудило мое воображение — вспоминал композитор ближе к концу 1980-х годов. — Однако я никогда не скрывал чувства благодарности к этому американскому творцу, поскольку его сочинение по воле случая подарило мне довольно-таки необычный момент. И когда Кейдж обратился ко мне в 1960-е годы с предложением прислать ему какой-нибудь рукописный набросок моей музыки для воспроизведения в его книге „Notations“ („Системы нотного письма“), я отправил ему полную партитуру „*Jeux venitiens*“ („*Венецианских игр*“) — первого сочинения, написанного мною как следствие его услышанного по радио *Концерта для фортепиано и оркестра*». «А потом прохвост Кейдж продал кому-то мою рукопись», — сказал он автору этой книги.

В комментариях к *Концерту* Кейджа в упомянутой передаче Польского радио было сказано, что дирижер в этом произведении лишь указывает время

музыкантам. И в самом деле, премьерой сочинения дирижировал танцор Мерс Канингем (Merce Cuningham). Вероятно, именно это обстоятельство стало импульсом создания новой техники Лютославского, в которой дирижер показывает лишь начала эпизодов, внутри которых музыканты играют свободно, независимо друг от друга.

А плоды этого озарения оказались отнюдь не пустячными, поскольку новая техника быстро сделала головокружительную карьеру. Композиторы младшего поколения и даже ровесники Лютославского начали широко и повсеместно применять именно такую, ограниченную алеаторику. В сотнях партитур появлялись характерные змейки, обозначающие повторения нот, расположенных перед ними, и вскоре они сделались общепринятыми — подобно тому, как несколькими десятками лет ранее это происходило с моторным движением шестнадцатых в неоклассических произведениях. Такой метод сочинения позволял быстро и легко записывать партитуры, однако в художественном отношении он зачастую приносил довольно жалкие результаты. Дело в том, что, вводя в свои произведения определенную произвольность исполнения, эпигоны Лютославского обычно не задумывались над вытекающими отсюда созвучиями. Тем временем, если мелочная детальность партитуры «*Венецианских игр*» может порой казаться преувеличенной, то в последующих произведениях Лютославского именно точность в составлении и предвидении созвучий стала приносить плоды в виде неповторимого, характерного звучания его музыки.

Технику, созданную в «*Венецианских играх*», сам композитор называл по-разному: «контролируемой алеаторикой», «ограниченной алеаторикой», «методом коллективного ad libitum», «алеаторическим контрапунктом» и т.д. Большинство этих определений быстро получили широкое одобрение и оказалось устойчиво связанными с фамилий Лютославского — подобно тому, как раньше пуантилизм ассоциировался с Веберном, а пение птиц с Мессианом. Словосочетание «ограниченная алеаторика» сделалось распознаваемым даже за пределами сообщества музыкантов[42]. Алеаторика стала «визитной карточкой» Лютославского, а «*Венецианские игры*» – сочинением, которому до сих пор уделяют внимание в книгах и исследованиях, посвященных музыке XX века. В программах концертов «*Венецианские игры*» встречаются редко, а у слушателей возникают ассоциации не с Кейджем, а, скорее, со сверкающим оркестром Равеля.

---

[42] Через несколько лет после создания «*Венецианских игр*» Лютославский посетил краковское кабаре «Подвальчик под Баранами». Его программы часто импровизировались в расчете на гостей, присутствующих в зрительном зале, а посему несравненный Петр Скшинецкий (1930–1997) воскликнул: «Обратите внимание, господа, обратите внимание! Поприветствуем находящегося среди нас знаменитого композитора Витольда Лютославского! Какой же это вели-и-икий композитор! И какая же ограни-и-иченная у него алеаторика!» Громкий смех в зале стал подтверждением и популярности композитора, и понимания этой игры слов.

«Три поэмы Анри Мишо»

Вскоре после окончания «*Венецианских игр*» Лютославский приступил к работе над новой партитурой. «С намерением написать вокально-инструментальную композицию я носился уже давно. Долго искал подходящий текст и наконец нашел его в стихах Мишо», — рассказывал он позднее[43]. Обратившись к французской поэзии, композитор выразил свое пристрастие к этому языку («Мне нравится французский язык в пении, его просодия с ударением на последнем слоге каждого слова)[44], а при случае еще и показал, что извлек уроки из тех проблем, которые сопутствовали в свое время переводам стихов Иллакович. Новому двадцатиминутному произведению для хора и оркестра он посвятил почти два года труда, от середины 1961 и вплоть до весны 1963 года. Первую *Поэму* закончил 7 I, вторую — 1 IV, а третью — 17 IV 1963 г.

Стихи Анри Мишо, выдающегося поэта, писателя, но вместе с тем графика и художника не стали для Лютославского основным источником вдохновения, а явились лишь дополнением к тому достаточно четкому представлению о будущем произведении, которое существовало у него в воображении уже ранее. «Общий контур сочинения, — рассказывал он Тадеушу Качиньскому, — возник даже прежде, чем я нашел тексты. Говоря про общий контур произведения, я имею в виду его широко понимаемое “поэтическое“ протекание. Каждая композиция с привлечением текста представляет собой произведение многослойное — его чисто звуковое развитие остается здесь в тесной связи с развитием поэтическим, а чтобы текст послужил отправной точкой для музыкального сочинения, он не обязательно должен существовать как конкретное стихотворение. Именно этим объясняется тот факт, что первый замысел моего сочинения состоял не в чисто звуковом видении, а сразу существовал в моем воображении как многостороннее представление, содержащее даже семантические элементы. И только на этой стадии работы я начал разыскивать подходящий текст. [...] И при поиске этого текста мною управлял некий первичный, еще не уточненный в деталях замысел произведения, а найденный текст оказал, в свою очередь, влияние на дальнейшие стадии сочинения музыки»[45].

Во время симпозиума на тему своих вокально-инструментальных произведений Лютославский пояснял: «Я хотел написать сочинение для хора и оркестра, где, во-первых, я мог бы применить не только пение, но и другие возможности естественного использования человеческого голоса, как, например, крики и писки — иными словами, те звуки, которые человек издает в разных обстоятельствах. Во-вторых, это произведение должно было характеризоваться безусловно

---

[43] T. Kaczyński *Trzy poematy Henri Michaux* (Т. Качиньский *Три поэмы Анри Мишо*), журнал «Ruch Muzyczny» 1963, № 18.

[44] T. Kaczyński *Paroles tissées* (Т. Качиньский *Вытканные слова*), журнал «Ruch Muzyczny» 1968, № 4.

[45] T. Kaczyński *Trzy poematy...* (Т. Качиньский *Три поэмы...*), цит. соч.

замкнутой формой, состоящей из контрастирующих частей. [...] Спустя какое-то время я наткнулся в журнале «Twórczość» («Творчество») на переводы прозы Анри Мишо. Тут я заинтересовался им как поэтом и из многих прочитанных произведений выбрал те, что подходили к моему замыслу. Кстати говоря, это оказалось не особенно трудным, поскольку у Мишо имеется одно огромное достоинство. А именно, в отдельных текстах, которые образуют нечто целое, он сохраняет вполне определенную художническую физиономию, что необычайно облегчает потом работу композитора»[46].

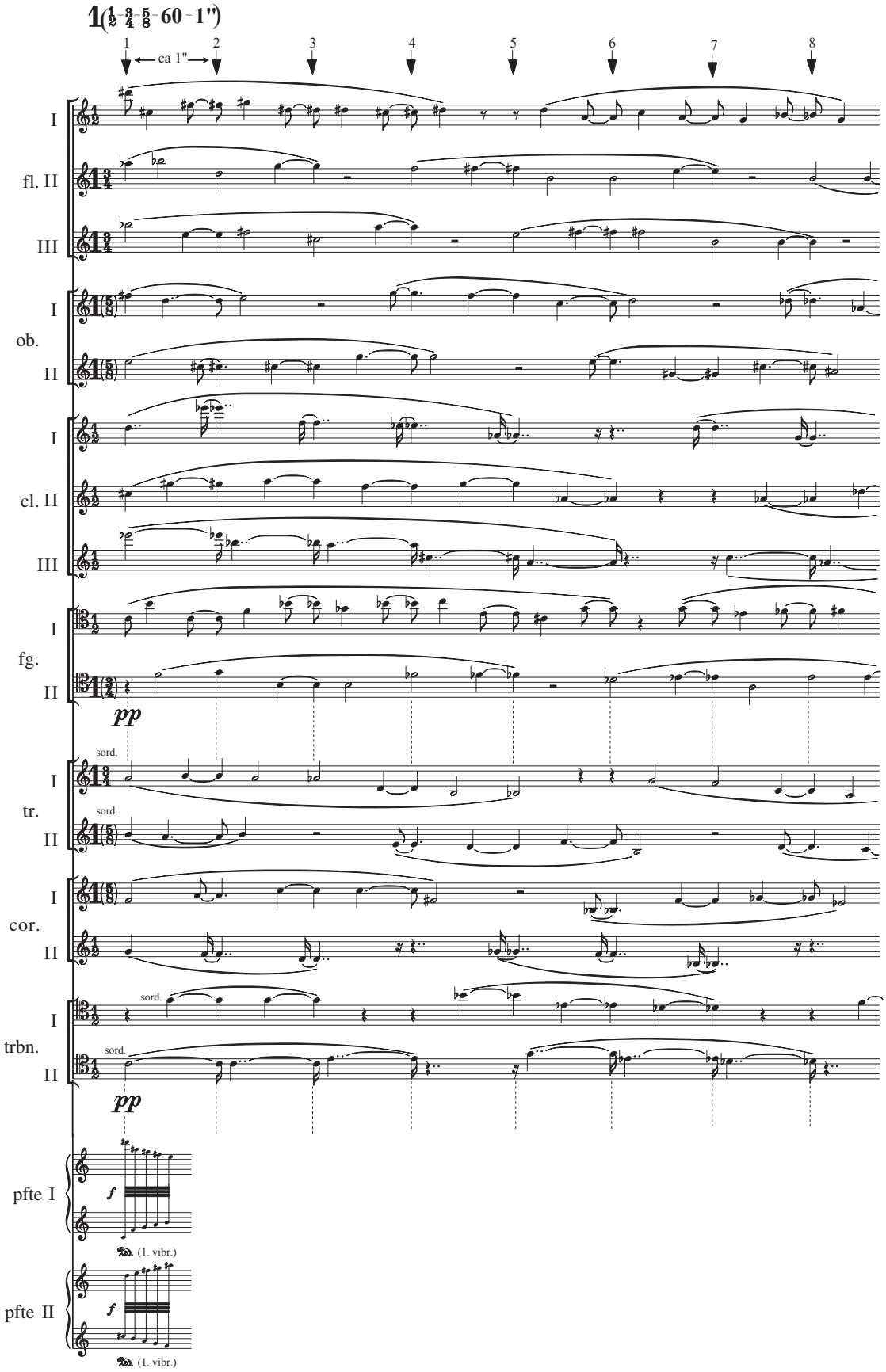
Лютославский выбрал три поэмы из двух поэтических сборников Мишо, опубликованных в свое время известным французским издательством Gallimard («Галлимар»). Скептическая рефлексия на тему человеческого мышления (*Pensées* — «*Мысли*», или «*Раздумья*») и состояния смиренной покорности судьбе (*Repos dans le malheur* — «*Отдых в несчастье*») взяты из сборника *Plume* («*Некто Плюм*») 1938 года, а описание «великой битвы» двух человек (*Le grand combat* — «*Великая битва*») входит в состав томика *Qui je fus* («*Кем я был*») 1928 года. Стихи помогают музыке своими специфическими «звуко-акустическими» свойствами и поддерживают ее драматургию. Произведение было предназначено для двадцатиголосного смешанного хора и оркестра с нетипичным составом, поскольку в нем отсутствуют струнные инструменты.

Принципиальной новостью в «*Трех поэмах Анри Мишо*» явилась независимость хора и оркестра, а также одновременность игры (или пения) как ad libitum, так и записанных метрически. В результате соединения различных техник игры, а также десинхронизации оркестровой и хоровой партий образовалась необычная звуковая ситуация. Исполнение столь исключительной партитуры требует, однако, наличия двух дирижеров — одного, руководящего хором, и другого, управляющего инструментальным ансамблем.

«*Три поэмы*» стали очередным этапом на том пути, которым Лютославский двигался к собственной, сугубо индивидуальной гармонии, опирающейся на двенадцатизвучиях, хотя присутствие этих аккордов по-прежнему легче выловить зрением из партитуры, нежели слухом — из музыки. Дело в том, что постоянное употребление чрезвычайно сложных созвучий, особенно в виде кластерных полутонов, приводит к тому, что слушатель испытывает в первую очередь впечатление постоянных изменений фактуры. Примером может послужить начало данного произведения. В партии обоих фортепиано появляется симметричное двенадцатизвучие (два гексаккорда на расстоянии полутона), основанное исключительно на квартах и больших секундах. Затем довольно обширный эпизод, построенный именно на этом двенадцатизвучии, исполняют духовые инструменты, причем происходит это таким образом, что возникает впечатление сильно дрожащего, словно бы вибрирующего звукового пятна (см. пример 3).

---

[46] *Spotkania muzyczne w Baranowie...* (*Музыкальные встречи в Баранове...*), цит. соч., стр. 108–109.


1 (1/2=3/4=5/8=60=1")
1
2
3
4
5
6
7
8
ca 1"
I
fl. II
III
I
ob.
II
I
cl. II
III
I
fg.
II
pp
sord.
I
tr.
II
I
cor.
II
sord.
I
trbn.
sord.
II
pp
pfte I
f
(1. vibr.)
pfte II
f
(1. vibr.)

Первый хоральный фрагмент заключается в постоянном повторении отрезка хроматического звукоряда, который является частью аккорда-агрегата. Звуки исполняются в двух ритмических последовательностях с близкими длительностями (примерно секунда и полсекунды). Поскольку каждый хорист руководствуется собственным ощущением пульса, то звуки движутся во всех голосах в сходно медленном, хотя и не идентичном темпе (см. пример 4). Тем самым образуется весьма густая, медленно перемещающаяся звуковая магма, в которой постоянно слышится всё то же самое движение нисходящего хроматического звукоряда.

Наиболее необычна средняя *Поэма*. Лютославский отказался в ней не только от традиционного звукового материала, основанного на двенадцатитоновом звукоряде, но даже от привычного пения, поскольку субстанцией данной части произведения является речь, гомон, крик или же многократные глиссандо между двумя никак не определенными высотами. А вот в ритмическом плане эта *Поэма* организована намного выразительнее, чем предшествующая. Развитие «*Le grand combat*» («*Великой битвы*») изобилует драматическими контрастами. В оркестре, трактуемом весьма рафинированно, господствуют ударные. Инструментальные партии тщательно выписаны и упорядочены в соответствии со строгими правилами. К примеру, отправной точкой для структур, повторяемых в быстром темпе на рояле, служат симметричные восьмизвучия, составленные из больших терций и малой сексты (секции[47] 28 и 34). Конечный раздел, который предшествует оркестровой кульминации (секция 52), заполняют четырнадцать аккордов — при этом семь нечетных восьмизвучий (основанных на больших терциях, которые размещены на расстоянии малой секунды) играют деревянные духовые, а семь четных шестизвучий (экспонирующих малую терцию) — медные духовые. Естественно, слушатель не в состоянии этого заметить, максимум — разве что может почувствовать присутствие упорядоченности.

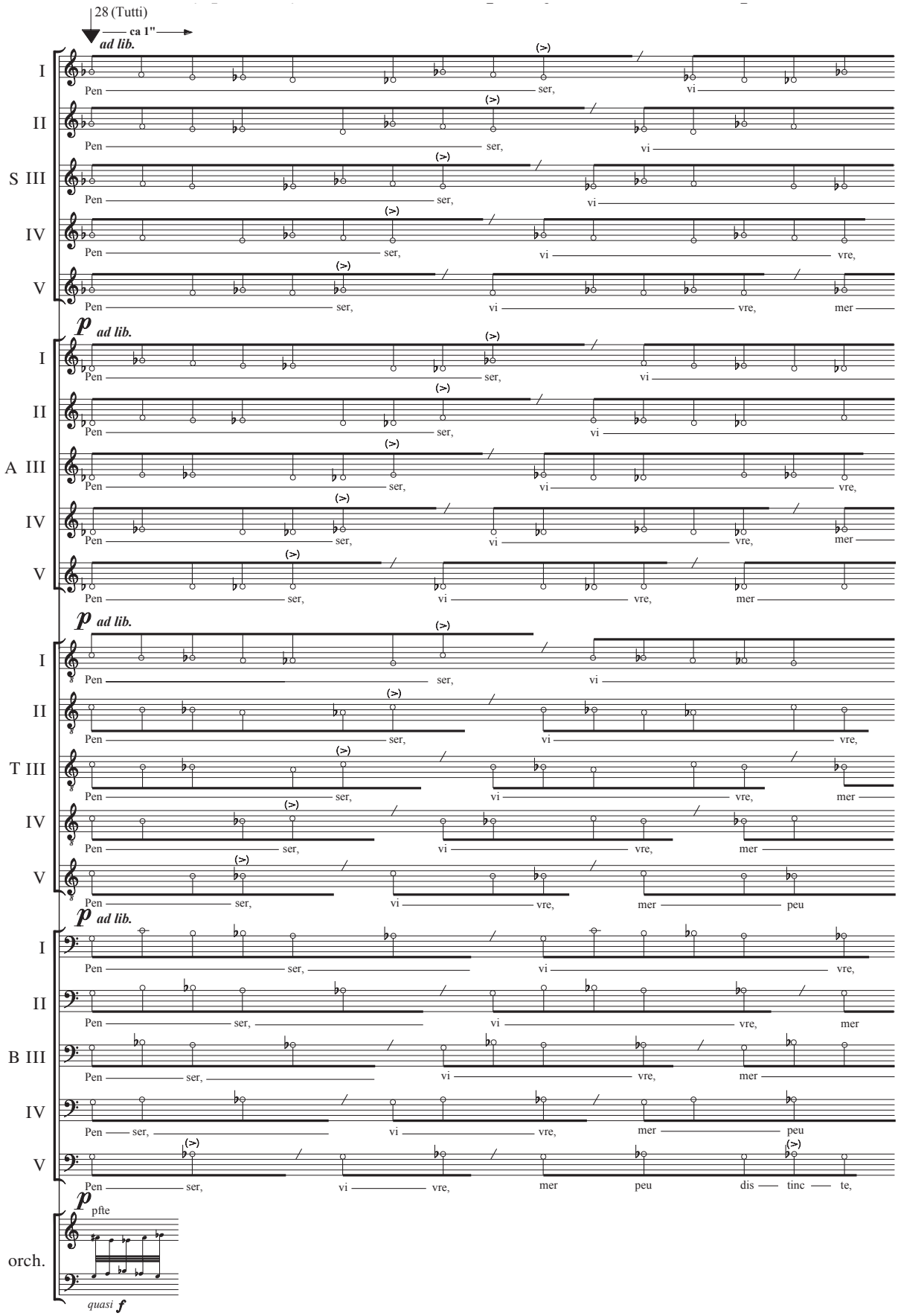
Третья *Поэма* вводит еще одну, совсем иную разновидность контраста, а меланхолия и спокойствие, излучаемые ее музыкой, великолепно гармонируют с настроением стихотворения «*Отдых в несчастье*». Проницательный и вдумчивый читатель партитуры найдет здесь музыкальную символику a rebours (навыворот): «Когда в тексте речь идет о „lumière, ampleur“, то есть о свете и шири, в музыке используются определенные созвучия [одиннадцатизвучие без тона фа-диез — примеч. автора], а в тот момент, когда идут слова “dans ton horreur“ (“в твоей чудовищности“), в музыке присутствует октава. Я сделал это довольно-таки коварным образом, по существу на грани шутки, поскольку, чтобы слово „чудовищность“ связать с октавой, нужно быть человеком вероломным, но проявлять это несколько забавным способом»[48]. Произведение замирает в динамике piano, оставляя такое впечатление, словно бы все конфликты удалось успокоить.

«*Три поэмы*» создавались для «Muzicki Biennale» («Музыкального биеннале») в Загребе, которое подобно «Варшавской осени» переживало в тот период

---

[47] Поскольку в этом сочинении тактовая черта присутствует далеко не везде, в ссылках на партитуру указываются не такты, а иные подсчетные единицы — секции (*А.Р.*).

[48] Nikolska *Rozmowy*... (И. Никольская *Беседы*...), цит. соч., стр. 98.


28 (Tutti)
ca 1"
ad lib.
I
II
S III
IV
V
Pen ser, vi vre, mer
p ad lib.
A III
T III
B III
peu
dis tinc te,
p pfte
orch.
quasi f

свой апогей, но было, однако, настолько богаче польского фестиваля, что могло себе позволить даже заказывать произведения у выдающихся творцов. Биеннале 1963 года изобиловало интересными и порой своеобразными приманками для публики. В гости приехал 81-летний Игорь Стравинский, чьи «*Похождения повесы*» открывали оперную часть программы, тогда как он сам дирижировал своей *Симфонией в трех частях* на концерте, посвященном собственному творчеству. В Загреб приехали также Джон Кейдж, Алоис Хаба, Луиджи Ноно, Пьер Шеффер, Ханс Штуккеншмидт, Дэвид Тюдор. Не обошлось и без скандалов, причем героем самого громкого и бросающегося в глаза стал Кейдж, которого взбудораженная публика не только бурно освистала, но даже забросала всякими подручными предметами. В числе премьерных произведений присутствовал и *Скрипичный концерт* Пендерецкого. После этого исполнения, оказавшегося единственным, композитор изъял произведение из обращения. Игрались также сочинения Шимановского, Сероцкого, Шеффера и Котоньского. «*Три поэмы*» были представлены во второй день бьеннале, 9 мая, причем Оркестром радио и телевидения Загреба дирижировал сам композитор, а хором управлял Славко

Po wykonaniu *Trzech poematów Henri Michaux.* Kompozytor i chór Polskiego Radia w Krakowie, Festiwal „Warszawska Jesień", Warszawa 22 IX 1963 (fot. A. Zborski)

Златич (Zlatić). При первом польском исполнении «*Трех поэм*», состоявшемся 22 IX 1963 г. на «Варшавской осени», композитор дирижировал уже не оркестром, а хором Польского радио из Кракова, тогда как Большим симфоническим оркестром Польского радио — Ян Кренц.

Большинство рецензентов не могло прийти в себя от изумления и от восхищения новаторством и мастерством 50-летнего автора. Художественный руководитель загребского биеннале Йосип Стоянович (Stojanowic) в дискуссии об откликах, звучавших после своего фестиваля, сказал в Варшаве: «Музыкальная критика не только в нашей стране, но и за рубежом сочла произведение Лютославского одним из самых интересных и выдающихся явлений в современной музыке последних лет»[49]. Такая полная энтузиазма заинтересованность «*Тремя поэмами*» удерживалась на протяжении достаточно длительного времени. На ближайшей «Варшавской осени» в рамках оперативной фестивальной хроники вышла пластинка с записью этого произведения и, невзирая на ее техническое несовершенство, годом позже она удостоилась премии Международного фонда им. С. Кусевицкого (на получение этой премии, установленной всего за год до этого, претендовали 83 пластинки); в соответствии с регламентом данной премии отмеченные ею записи должны были распространяться и популяризироваться по всему миру как самим указанным фондом, так и Международным музыкальным советом. В ежеквартальном издании «The Musical Quarterly» за апрель 1964 г. была опубликована большая, десятистраничная статья Курта Стоуна (Stone), посвященная «*Трем поэмам*» и общей ситуации в современной польской музыке. В мае 1964 г. среди 81 произведения, которые были присланы на Трибуну ЮНЕСКО радиостанциями 24 стран, «*Три поэмы*» заняли первое место. В информационном материале, опубликованном Польским музыкальным издательством, это сочинение назвали «крупнейшим музыкальным произведением со времен Шопена». И именно тогда Ярослав Ивашкевич, никогда не скрывавший полного признания Лютославского и симпатии к нему, посоветовал энтузиастам «*Трех поэм*» проявлять побольше осторожности, жонглируя и разбрасываясь подобными оценками.

Авторы музыковедческих работ по-прежнему считают «*Три поэмы Анри Мишо*» одним из самых важных достижений в творчестве Лютославского. Однако этого мнения не разделяют ни музыканты, ни организаторы концертов. Желающих чем-то обосновать свою незаинтересованность «*Тремя поэмами*» может, к примеру, отпугнуть непрактичный состав исполнителей, требующий привле-

---

[49] Журнал «Ruch Muzyczny» 1963, № 21. Энтузиазмом фестивальной аудитории не удалось, однако, заразить зрителей Польской кинохроники. «В кинохронике я увидела краткую зарисовку с фестиваля “Варшавская осень“. Разумеется, для нее выбрали фрагмент из *Трех поэм* Лютославского, единогласно признанных выдающимися. Комментатор самым что ни есть серьезным голосом расписывал достоинства этого произведения, а публика тем временем покатывалась со смеху. Я тоже смеялась. Потому что всё это было на самом деле очень забавно. Кренц „строил глазки“ ударнику, а Лютославский жестами иллюзиониста гипнотизировал группу хористок, которые тихонько попискивали под громогласное сопровождение меди» (отчет Эвы Кофин [Kofin], журнал «Odra» 1963, № 11).

чения сразу двух дирижеров. Трудно исключить и то обстоятельство, что язык произведения, выходящий за рамки традиционных способов звукоизвлечения, не вызывает сегодня столь же большого интереса, как это было в 1960-е годы. Быть может, дополнительным и отнюдь не малым достоинством прежних исполнений было личное участие композитора в концертах, на которых он охотно дирижировал «*Тремя поэмами*». Но на самом деле последующие произведения Лютославского оказались настолько более привлекательными для исполнителей и публики, что «*Три поэмы*» — точно так же, как «*Венецианские игры*», — утратили концертную жизнеспособность, опустившись до роли произведений, имеющих в первую очередь чисто историческое значение. Они остались также превосходными свидетельствами своего времени, великолепно воспроизводящими атмосферу начала 1960-х годов: «образцово-показательными» фестивальными произведениями, которые прекрасно удовлетворяли ожидания энтузиастов авангарда и потребность устроителей по многу дней подряд показывать новинки, которые бы программно противостояли филармоническому ритуалу.

Очередные успехи, новый опыт

С начала 1960-х годов музыка Лютославского стала пользоваться всё большим признанием везде, в том числе и за границами его отчизны, хотя трудно скрывать, что этот успех пришел к нему поздно, да и ограничения свобод, имевшие место в тогдашней Польше, не всегда позволяли композитору в полной мере пользоваться плодами достигнутых успехов. Выезд за границу всякий раз требовал длительных и сложных усилий по получению особого паспорта и визы. Различные препятствия затрудняли также возможность распоряжаться доходами, полученными за границей, а злотый за пределами Польши не обладал никакой ценностью. Однако Лютославского должно было немного утешать хотя бы то обстоятельство, что, достигнув круглого возраста — в 1963 г. ему исполнилось 50 лет, — он мог наконец-то отказаться от сочинения разных танго и фокстротов, посвящая свое время целиком собственной музыке. Его произведения все чаще занимали место в репертуаре зарубежных исполнителей. В 1960 г. *Траурная музыка* прозвучала на лондонских променад-концертах под управлением сэра Малкольма Сарджента; тогда же к этому сочинению впервые обратился Маурисио Кагель, который затем в ближайшие годы неоднократно исполнял его. В Базеле это же произведение Лютославского, посвященное памяти Бартока, представил Пауль Захер, за четверть века до этого поддерживавший с выдающимся венгерским композитором близкие отношения, которые оказались исключительно продуктивными для музыки. А вскоре столь же сердечной и плодотворной связи предстояло установиться у него и с Лютославским. В Цюрихе *Траурной* музыкой дирижировал Пьер Коломбо, а Нью-Йоркский фи-

лармонический оркестр в первый раз представил ее публике в 1964 г. благодаря инициативе Джорджа Селла. 14 IX 1964 г. *Концерт для оркестра* входил в программу симфонического вечера, которым открывалась Berliner Festwoche (Берлинская фестивальная неделя), а исполнил его оркестр Берлинской филармонии под руководством Пауля Клецки.

Отбор произведений диктовался самыми различными соображениями. В Западной Германии интерес вызывали прежде всего произведения новые, провоцирующие необычностью композиторских замыслов. А в тех странах, где идеологические соображения исключали показ по-настоящему авангардной музыки, обращались к более давним произведениям. И поэтому, когда 29 XII 1963 г. в Большом зале Московской консерватории проходило мероприятие под названием «Обзорный концерт польской музыки», то на нем из сочинений Лютославского прозучал «*Силезский триптих*». Об исполнении более новых произведений не могло быть и речи, поскольку именно в тот момент, в процессе встречи венгерских и советских композиторов «многочисленные венгерские сочинения были раскритикованы советскими коллегами как слишком пуантилистические, излишне часто и назойливо манипулирующие одной лишь окраской звука или же просто как слишком авангардные и формалистические в основных своих элементах. [...] Золтан Кодай пытался умиротворить старшее поколение советских композиторов и как-то смягчить их беспокойство, заявив, что не нужно делать из додекафонии такого уж страшного дьявола, поскольку молодняк в любом случае от нее отвыкнет»[50]. Зато в Чехословакии, где под лозунгом «Социалистическая демократия движется вперед» постепенно отходили от догм соцреализма, пражское радио смогло в 1964 г. представить весь спектр творчества польского композитора — от *Концерта для оркестра* вплоть до «*Венецианских игр*» и «*Трех поэм*»[51].

А тем временем все длиннее становился список премий и почестей, которых удостаивался Лютославский и его музыка. В декабре 1962 г. его выбрали в состав членов Шведской королевской Музыкальной академии. В 1963 г. запись Концерта для оркестра получила премию Общества друзей музыки в Вене. А в Польше Лютославского отметили двумя высокими наградами с интервалом всего в два года. В 1962 г. он получил премию Министра культуры и искусства, которую ему присудили за творчество, «вовлеченное в построение социализма и социалистической морали», как гласило официальное коммюнике. И через два года, в 1964 г. он получил возобновленную после десятилетней паузы Государственную премию, которую теперь ему явно вручили как самому выдающемуся в Польше представителю музыкального искусства.

К Лютославскому все чаще обращались с просьбой прокомментировать собственные произведения или охарактеризовать ситуацию в современной музыке. Первоначально темой его публичных лекций в стране была новая музыка вообще, а за рубежом — новая польская музыка. Со временем центр тяжести этих

---

[50] По сообщению Я. Карпати (Karpati), см. журнал «Ruch Muzyczny» 1964, № 7.

[51] J. Paclt *List z Pragi* (Я. Пацльт *Письмо из Праги*), журнал «Ruch Muzyczny» 1964, № 8.

выступлений переместился на его собственный музыкальный язык. В сентябре 1960 г. Лютославский принимал участие в композиторской конференции, проходившей в Дубровнике. А в мае следующего года во время I биеннале в Загребе он прочитал лекцию «О развитии современного музыкального языка», в которой размышлял об истории разборки «здания классического музыкального языка» и провозглашал свою убежденность в том, что, «чем быстрее осуществится распад старой музыкальной материи, тем быстрее возникнет новая. А уже из нее смогут путем синтеза формироваться новые прочные традиции и условности для нового классического периода, чего мы все, разумеется, жаждем»[52]. Вообще лекционно-дискуссионное направление выглядело в Загребе очень богато, с публичными выступлениями. Там перед публикой, в частности, предстали еще и Карлхайнц Штокхаузен, и Пьер Шеффер. В 1963 году, на следующий день после уже упоминавшейся премьеры *Трех поэм* Лютославский делал обзорный доклад о достижениях польской музыки за последние два года, то есть за период, который прошел с момента его предшествующей встречи с загребской публикой. Его выступление было встречено с живым интересом, оно вызвало не просто отклик, но и целую дискуссию; тем не менее, по-настоящему горячие споры Лютославскому пришлось гасить и успокаивать лишь через пару дней. 14 мая Иво Малец пригласил на публичные дебаты немалую группу участников биеннале, в числе которых были Ханс Хайнц Штуккеншмидт, Луиджи Ноно, Пьер Шеффер, Алоиз Хаба, Гюнтер Шуллер, а также Джон Кейдж, дополнительно приглашенный из зала. Американский авангардист подвергся исключительно резким атакам как за образцы его творчества, представленные в ходе фестиваля, так и за прочитанную ранее лекцию о собственной эстетике. И тогда в защиту позиции Кейджа выступил Лютославский[53].

В творческой биографии польского композитора постепенно начали появляться и англосаксонские страны в будущем — самые важные для него. В США Лютославский впервые отправился в 1962 г., будучи приглашенным в Тэнглвуд, где летом устраивались 6–8-недельные курсы, на которых велось обучение различным музыкальным дисциплинам, в том числе композиции. Принятие этого приглашения мобилизовало Лютославского на то, чтобы начать интенсивно изучать английский язык, поскольку до сих пор за границами Польши он пользовался французским, совершенно непригодным в Америке. В путешествие он отправился, как это с некоторых пор стало для него привычным, с женою, а проделал его на корабле, благодаря чему первым впечатлением от Америки стал для него прославленный и многократно воспетый восход солнца над Нью-Йорком, которым он восхищался со стороны залива. Потом он обсуждал с шестью индивидуальными учениками их композиторские опыты, а также чу-

---

[52] Соответствующий текст появился в альманахе «Studia Estetyczne» («Эстетические исследования») (1965) на польском языке, а затем в переводах на немецкий и датский.

[53] См. статью *Witold Lutosławski — o wrażeniach z Biennale w Zagrzebiu* (*Витольд Лютославский — о впечатлениях с Биеннале в Загребе*), газета «Kurier Polski» («Курьер польский») 1963, № 125.

жие произведения, в том числе «*Tren*» Пендерецкого. Кроме того, в присутствии участников всех классов композиции он читал лекции на темы ритма, крупных музыкальных форм, звуковысотной организации музыкальной ткани и алеаторической техники. Перед более широкой публикой Лютославский выступил с докладом «Взгляд на музыку XX века», иллюстрировавшийся тремя произведениями европейских авторов: Бо Нильссона, Сильвана Буссотти и Кшиштофа Пендерецкого. После окончания учебного курса он совершил четырехнедельное путешествие по Америке в качестве гостя „goodwill tour", финансированной Государственым департаментом США в рамках политики смягчения международных отношений во время «холодной» войны. Организаторы предоставили ему возможность посетить электронную студию в Урбана (Urbana, шт. Иллинойс), руководимую Леджареном Хиллером, где велись эксперименты по применению электронных вычислительных машин для сочинения музыки. Лютославскому продемонстрировали также современный синтезатор и устройство для копирования нот; последнее не могло не вызвать особого интереса у Дануты Лютославской, которая много лет переписывала все произведения мужа. В программе поездки присутствовало также посещение электронной студии Милтона Бэббита при Колумбийском университете в Нью-Йорке. Лютославского заинтересовали проводимые там исследования различий в способе восприятия звуков. В Нью-Йорке он встретился с Эдгаром Варезом, которому было в ту пору 77 лет.

Отчетливо оживлялись контакты Лютославского с Англией. Летом 1963 и 1964 годов он преподавал на курсах в Дартингтоне (Dartington). Весной 1964 г. он дважды выступал перед микрофонами Би-Би-Си: 7 мая предварил трансляцию «Венецианских игр» изложением собственной концепции алеаторики, а 24 мая прочитал лекцию «А музыка ли это?», которая иллюстрировалась примерами из произведений Вареза, Ксенакиса, Пендерецкого, Котоньского и его собственных. Лютославский обосновывал в ней естественность выхода за рамки звукоряда из двенадцати ступеней и поиска новых звуковых средств. Не будучи, однако, в силах требовать от самого себя энтузиазма по отношению к препарированию традиционных инструментов («никому не нужной роскошью представляется мне использование нового концертного „Стейнвея" для препарирования, игры пиццикато на его струнах или ударов по ним барабанными палочками»), он делал следующий вывод: «Представляются естественными попытки отыскать новые звуковые возможности у того, правда, старого, но зато намного более долговечного инструмента, каким является человеческий голос. [...] Речь с ее тысячами звуковых и экспрессивных нюансов, а также всякого рода восклицания или крики выглядят гораздо более естественной для человека деятельностью, нежели пропевание сложных последовательностей тонов, принадлежащих к 12-ступенному звукоряду»[54].

---

[54] W. Lutosławski *Czy to jest muzyka?* (В. Лютославский *А музыка ли это?*) в сборнике: *Witold Lutosławski. Materiały do monografii* (*Витольд Лютославский. Материалы к монографии*), цит. соч., стр. 27–28.

В том же самом 1963 году Лютославский во время одного из интервью сказал еще и так: «Всё зависит от того, что мы считаем музыкой! [...] Композитор не перестает быть композитором даже в том случае, когда он оперирует одними только словами текста»[55]. В устах автора «*Трех поэм Анри Мишо*» это прозвучало весьма ярко и убедительно.

Струнный квартет

Витольд Малишевский стремился развивать у своих студентов чуткость к психологии восприятия музыки, и слова наставника стали для Лютославского компасом в многолетних разысканиях на ниве, которая многим из его современников не казалась ни привлекательной, ни важной.

«То обстоятельство, что я считаю первостепенным именно психологический аспект искусства, ставит меня в оппозицию ко всем тем, кто видит в качестве главной цели создания любого произведения его самостоятельное и самопроизвольное бытование, никак не зависящее от акта его восприятия. Процесс сочинения музыки я понимаю прежде всего как создание у моего "потребителя" комплексов определенных психических ощущений и переживаний — переживаний, полная реализация которых растягивается, как правило, на несколько исполнений одного и того же сочинения. [...] В музыкальном произведении важно и целесообразно лишь то, что может способствовать получению определенного результата при его восприятии. И потому, например, все искусные и даже затейливые методы организации музыкального материала могут обладать ценностью только в той мере, в какой они помогают вызвать у слушателя задуманное ощущение, даже если это сможет произойти лишь после того, как это произведение будет прослушано им много раз. Подчеркиваю, что речь здесь идет о стремлении вызвать у слушателя непосредственное ощущение и переживание, а вовсе не о том, чтобы он самолично осознал использованную организацию музыкального материала»[56].

Лютославский стоял также в оппозиции к другому течению в рамках авангарда, которое двигалось по пути, намеченному Кейджем, и порывало со всякой строгостью и точностью композиторской техники, более того — с сам**о**й предсказуемостью исполнения, отдавая значительную часть ответственности за форму произведения в руки его интерпретатора или даже публики. Лютославский явно держался в стороне от модной в 1960-е годы открытой и «сиюминутной» формы, а также ни в коем случае не собирался отказаться от своего решающего

---

[55] Kaczyński *Trzy poematy...* (Т. Качиньский *Три поэмы...*), цит. соч.

[56] Lutosławski *Композитор а odbiorca*, (В. Лютославский *Композитор и слушатель*) цит. соч., стр. 3.

влияния на конфигурацию исполнения. Он как композитор не считал музыку неким спонтанным художественным высказыванием, «потоком звуковых замыслов», который обеспечивает воображению и эмоциям ничем не стесненное выражение.

Великолепной иллюстрацией способов, с помощью которых Лютославский создавал у слушателей определенные психические ощущения и переживания, является одно из его произведений, возникшее как раз в середине 1960-х годов. В 1964 г. Шведское радио заказало ему струнный квартет, желая тем самым почтить приходящееся на следующий год десятилетие своей серии концертов «Nutida Musik», посвященных новой музыке. К этому времени опыт композитора в области камерной музыки не шел дальше всякого рода упражнений вроде опытов военных лет, *Трио для деревянных духовых инструментов*, а позже — нескольких произведений, написанных по какому-либо случаю. *Струнному квартету* предстояло стать для него первым важным словом на этом поприще.

Работа над этим произведением поглощала Лютославского на протяжении нескольких месяцев. В ноябре 1964 г. он окончил вторую часть, месяц спустя — первую. Уже сама концепция формы *Струнного квартета* была в его творчестве новостью, поскольку впервые он противопоставлял две части, различающиеся с точки зрения длительности, важности и рода драматургии. Эти отличия предвещаются уже названиями частей: *Introductory Movement* и *Main Movement*, иными словами, *Вступительная часть* и *Главная часть*. Вторая часть приняла форму континуума, стремящегося к отчетливой кульминации, а после нее — к не очень отдаленному завершению. Идее такой формы предстояло найти развитие в его последующих сочинениях, а потому она будет шире рассмотрена применительно ко *II Симфонии*.

Не меньше внимания, чем строгой форме, Лютославский уделял точной организации звуковысотности, определяя с помощью этого слова то, что традиционно именовалось гармонией и мелодией. Кстати говоря, он и в этой сфере подчеркивал свою заботу об ощущениях и переживаниях слушателя, задумываясь по поводу возможных последствий различных последовательностей интервалов: «Глаз приспосабливается к расстоянию или уровню освещенности, поскольку он подчиняется законам аккомодации. Нечто аналогичное происходит и со слухом — здесь происходит аккомодация уха. Если, например, я на протяжении нескольких мгновений слышу последовательность больших секунд, то спустя какое-то время мое ухо приспосабливается, привыкает к этому интервалу. А если потом слушателя в какой-либо момент застигнет врасплох и удивит другое созвучие, то он отреагирует на него очень сильно»[57]. И, хотя с физиологической точки зрения реальные реакции глаза и уха, правда, не являются аналогичными, то данный пример дает хорошее представление о существе проблемы, возникновение которой продиктовано желанием соблюсти и уважить возможности слушателя в сфере восприятия.

---

[57] B. Pilarski *Witold Lutosławski odpowiada na pytania* (Б. Пилярский *Витольд Лютославский отвечает на вопросы*), журнал «Ruch Muzyczny» 1958, № 7, стр. 5.

В *Струнном квартете* последствия так понимаемой зависимости между свойствами человеческого слуха и внимания дают о себе знать весьма неожиданным и характерным способом. Так, например, в первой части этого сочинения восьмикратно появляется короткий, октавный мотив, основанный исключительно на звуках «до», размещенных в разных октавах. Мотив этот, отчетливо экспонированный forte, исполняет роль довольно-таки брутальной заставки, прерывающей основное музыкальное действие, — более тонкое в выразительном и звуковом смысле, выдержанное в динамике piano. Существенен здесь тот факт, что — за исключением с**а**мого начала — звук «до» не появляется в этой части ни разу. И потому тем сильнее становится воздействие этих прерывающих заставок, поскольку они так четко и резко контрастируют со своим окружением как иной динамикой, так и наличием звука «до», к которому ухо слушателя не имело случая привыкнуть.

Чрезвычайно наглядно и пластично проявляется данная концепция и в интервальной структуре *Струнного квартета*. К примеру, в начальном монологе первой скрипки наблюдаются исключительно малосекундовые последовательности (равно как и их производные, то есть большие септимы и малые ноны), а также тритоны. В результате этого тем отчетливее воспринимается инаковость первого фрагмента (цифра 5 партитуры), который исполняется не только в иной динамике и с несхожей артикуляцией — исключительно pizzicato, — но и прежде всего содержит новые интервалы: большие и малые терции, а также чистые кварты и квинты. Если воспользоваться формулировкой, которую Лютославский использовал много лет спустя, то можно было бы сказать, что у каждого из таких отрезков есть четко распознаваемая собственная физиономия[58].

Тщательный анализ партитуры раскрывает много очень похожих операций, свидетельствующих о том, насколько большое значение придавал автор тому, чтобы с помощью как раз подобных средств управлять вниманием слушателей. Однако в комментариях к *Струнному квартету* данный аспект техники Лютославского обычно обходился стороной, уступая место иным проблемам, в первую очередь — роли алеаторики. Дело в том, что по сравнению с двумя произведениями, предшествовавшими *Струнному квартету*, в данной партитуре доля участия алеаторической техники существенно выросла. На самом деле она превышает и последующие сочинения Лютославского, в которых — за исключением *II Симфонии* — независимость между отдельными инструментальными партиями никогда уже не заходила столь же далеко (и это несмотря на тот факт, что в начале 1970-х годов композитор носился с намерением внести в свою музыку еще больше свободы). В результате это способствовало исключительному

---

[58] Лютославский давал созвучиям или последовательностям звуков, обладающим очень большим количеством самых разных интервалов (как следствие «всеинтервальной» серии), особое название — «безликие звуки»; см. *O własnym języku muzycznym. Spotkania z Witoldem Lutosławskim* [rozmawiał Z. Skowron] (*О собственном музыкальном языке. Встречи с Витольдом Лютославским* [беседовал З. Сковрон]), в альманахе: «Res facta nova» т. 2 (11), Poznań 1997, стр. 22.

разнообразию как фактур и ритмов, так и видов экспрессии, которого можно достичь лишь благодаря привлечению алеаторической техники.

Весьма обширные фрагменты ad libitum, создающие возможность существенной дифференциации и разнообразия исполнений, композитор наделил названием мобилей. Намерения, стоявшие за этим решением, он объяснял следующим образом: «Используя слово „мобиль“, я имел в виду переменную длительность отдельных разделов в разных партиях, что вытекает из ансамблевой игры ad libitum. А поскольку в этом произведении имеются очень длинные разделы, занимающие по несколько минут, то из-за этого возникают большие различия между отдельными исполнениями. По указанной причине мне пришел в голову термин, обозначающий подвижность отдельных слоев произведения, зависящую от конкретного способа исполнения. При этом имеет смысл подчеркнуть, что такая изменчивость, многовариантность длинных разделов вовсе не была прямой целью данной техники; речь идет попросту о раскрепощении временных связей, о специфической фактуре, которую можно было бы образно определить как „струящуюся“ — в том же смысле, в каком говорят о „струящихся“ тканях. Подобный метод сочинения музыки можно было бы несколько парадоксально сравнить с ваянием, или высечением скульптуры из не совсем твердого материала, то есть из субстанции податливой и скорее полужидкой»[59].

Разъяснение Лютославского отличается от того, что, в общем, принято в музыке понимать под именем мобиля, первообразом которого являются подвижные скульптуры Александера Колдера. Кстати говоря, именно в это время возникло несколько других музыкальных произведений, навеянных искусством Колдера, в частности, *American Triptych: Three Studies in Texture* («*Американский триптих: Три этюда в фактуре*») Гюнтера Шуллера и *Calder Piece* («*Пьеса Колдера*») Эрла Брауна[60], что свидетельствовало об актуальности и привлекательности этой идеи, тем более, что она присутствовала еще и в творчестве других композиторов, например, Анри Пуссера. Лютославский, однако, никогда не вспоминал ни Колдера, ни какой-либо иной музыкальной концепции, связанной с мобилями, кроме собственной, видимо, считая свое решение самостоятельным и оригинальным (тем не менее, трудно признать случайностью тот факт, что Струнный квартет был в первый раз исполнен в стокгольмском Moderne Museet [«Современном музее»], где одним из самых ценных экспонатов был как раз большой мобиль Александера Колдера *The four elements* [«*Четыре элемента*»], датируемый 1962 г.). Но нужно также отметить, что, невзирая на определенное внешнее сходство, вытекающее из независимости отдельных голосов, мобили Лютославского отличаются от мобилей вышеупомянутых композиторов, поскольку они гораздо сильнее подчиняются принципам классического формирования потока времени и традиционной музыкальной драматургии. Однако даже в этом виде мобили поставили перед композитором проблемы, с которыми он до этого момента не сталкивался.

---

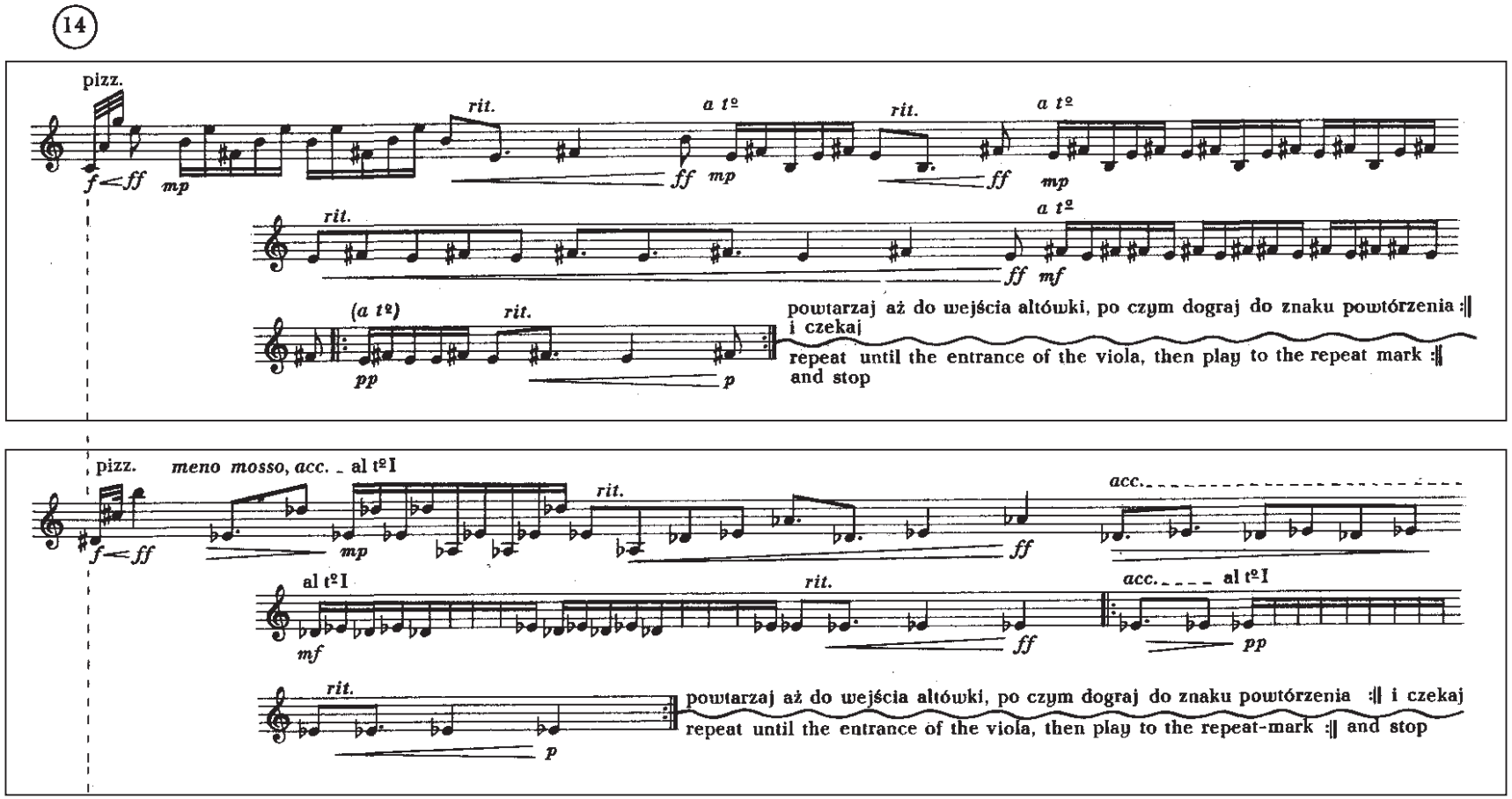
[59] Цит. соч., стр. 20–21.

[60] Первое из них написано в 1962 г., а второе — в 1964–1966 (*А.Р.*).

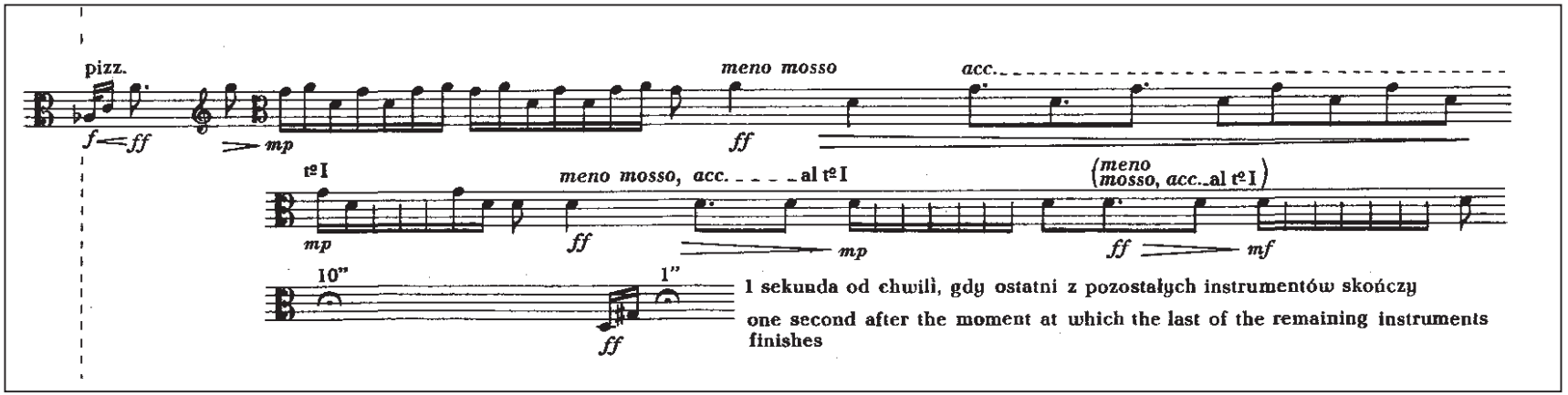
Много бесспорных хлопот доставила нотация, то есть запись музыкального текста. Принимая во внимание значительную независимость квартетных партий, запись музыки должна была отличаться от классического облика партитуры. Да и вообще Лютославский, обратившись к алеаторике, был по сути вынужден несколько иначе фиксировать на бумаге каждое из очередных своих произведений. Партитура «*Венецианских игр*» выглядит относительно традиционным образом, и только первая ее часть была записана в виде диаграммы. Значительная независимость хоровой и оркестровой составляющих в «*Трех поэмах*» повлекла за собой необходимость подготовки двух отдельных партитур. А вот Струнный квартет Лютославский записал в виде четырех независимых голосов, не видя ни необходимости, ни возможности оформления стандартной партитуры; правда, он набросал таковую, но исключительно для внутреннего потребления, то есть для собственных нужд и как вспомогательное средство, привлекаемое самим композитором в процессе сочинения. Привычная запись, в которой вертикальные линии, проходящие через все нотные станы, подчеркивают метрическое единство ансамбля в целом, не годилась для сочинения, основанного на идее независимого исполнения, в ходе которого музыканты встречаются лишь иногда, время от времени.

Однако о партитуре Лютославскому стали требовательно напоминать исполнители, утверждая, что без нее разучивание такого произведения становится предприятием по-настоящему головоломным. В результате перед композитором встала задача, которая на первых порах представлялась ему неразрешимой. Неожиданно на помощь пришла жена. Будучи человеком, великолепно знакомым с графической спецификой записи его музыки и к тому же наделенным развитым пространственным воображением, она, как архитектор, спроектировала весьма оригинальную «партитуру» *Квартета*. В ней супруга Лютославского представила мобили как сочетание четырех словно бы сольных инструментальных фрагментов, заключенных в отдельные рамки, которые должны были подчеркивать их независимость. Вместе со словесными указаниями, расположенными в конце каждого раздела, это дало исполнителям возможность абсолютно точно договариваться и согласовывать свои действия, но вместе с тем ничем не ограничивать их независимость (см. пример 5).

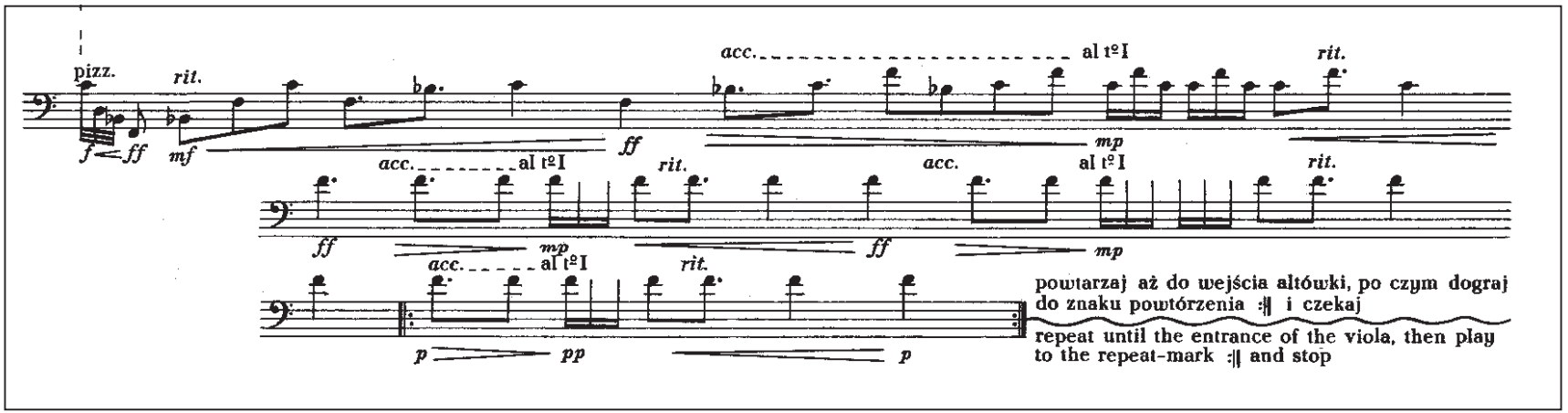
В письме к Вальтеру Левину, первой скрипке квартета LaSalle, на чью долю выпало право премьерного исполнения данного сочинения, Лютославский объяснил специфику такого варианта записи. «Произведение это представляет собой цикл мобилей, которые, если нет иных указаний, играются друг за другом без перерыва. В интервалах между определенными точками во времени каждый из исполнителей играет свою партию совершенно независимо от любого другого. Ему надлежит автономно принимать решения о длительности фермат и о том, какими способами он будет трактовать ritenuto и accelerando. Тем не менее, сходный материал должен все-таки трактоваться в отдельных конкретных партиях сходным образом. Вы написали, что должны „иметь партитуру, дабы каждый из исполнителей знал, как действуют сейчас другие и в каких местах


14
vno I
pizz.
f ff mp
rit.
ff mp
a t²
rit.
ff mp
a t²
rit.
ff mf
a t²
(a t²)
rit.
pp
p
powtarzaj aż do wejścia altówki, po czym dograj do znaku powtórzenia :‖ i czekaj
repeat until the entrance of the viola, then play to the repeat mark :‖ and stop
vno II
pizz.
meno mosso, acc. _ al t²I
f ff mp
rit.
ff
acc.
mf
al t²I
rit.
ff
acc. _ _ _ _ al t²I
pp
rit.
p
powtarzaj aż do wejścia altówki, po czym dograj do znaku powtórzenia :‖ i czekaj
repeat until the entrance of the viola, then play to the repeat-mark :‖ and stop

vla


pizz.
meno mosso
acc.
tº I
meno mosso, acc. al tº I
(meno mosso, acc. al tº I)
10"
1"
1 sekunda od chwili, gdy ostatni z pozostałych instrumentów skończy
one second after the moment at which the last of the remaining instruments finishes

vc.


pizz.
rit.
acc. al tº I
powtarzaj aż do wejścia altówki, po czym dograj do znaku powtórzenia :‖ i czekaj
repeat until the entrance of the viola, then play to the repeat-mark :‖ and stop

происходящие события встречаются во времени“. Так вот, одним из принципиальных и основополагающих элементов той техники, к какой я прибегнул в этом своем произведении, является как раз то, что во многих разделах ни один из конкретных исполнителей не знает, что именно играют в этот же момент другие, — по крайней мере, каждый из них должен исполнять свою партию таким образом, словно он не слышит ничего, кроме того, что играет сам. В таких разделах ансамблист не должен заботиться о том, а не опережает ли он других или же не запаздывает ли по сравнению с ними. Данная проблема попросту не существует, ибо композитор предпринял соответствующие меры, чтобы избежать любых нежелательных последствий такой свободы. Если исполнители строго соблюдают инструкции, вписанные в голоса, то не может случиться ничего такого, чего композитор не предвидел бы. Всякие возможные удлинения либо сокращения продолжительности разделов у отдельных голосов не могут сколько-нибудь решающим образом повлиять на конечный результат. Отсутствие партитуры частично восполняется системой сигналов и указаний, вписанных в голоса, а также фрагментами произведения, зафиксированными в традиционной форме, частым употреблением словесной реплики перед вступлениями и т.д. Я часто вписывал в данный голос еще и партию иного инструмента, когда один из них должен аккомпанировать другому.

...Вы вправе поставить передо мною вопрос, почему я уделяю столь много внимания факту несуществования партитуры у моего произведения и отчего считаю этот факт таким важным. Ответ весьма прост: если бы я записал это произведение в форме обычной партитуры, механически расположив отдельные партии одна над другой, это было бы фальшивым решением, оно сбивало бы с толка и служило представлением совсем иного сочинения. Такое решение означало бы, например, что ноты, находящиеся на одной и той же вертикальной линии, должны всегда играться одновременно, а это противоречит моим намерениям. Подобный подход лишил бы отдельных исполнителей свободы в интерпретировании таких обозначений, как rubato, ritenuto, accelerando, лишил бы свободы в толковании фермат и — прежде всего — в установлении собственных темпов. А все это лишило бы данное произведение задуманного характера мобиля, что ведь является на самом деле одним из самых важных его свойств»[61].

Несмотря на столь оргинальные и непривычные принципы, провозглашаемые Лютославским, в некоторых фрагментах *Струнного квартета* четко слышатся отголоски традиции, причем даже более отчетливо, нежели в «*Венецианских играх*» или «*Трех поэмах*». Особенно ясно они чувствуются в эпизоде, который идет сразу же после кульминации и вызывает настроение печали и

---

[61] Фрагмент этого письма был воспроизведен в опубликованной партитуре Струнного квартета (Польское музыкальное издательство PWM & Chester). Более широко композитор высказывался по поводу техники данного произведения и проблем, связанных с его музыкальной нотацией, в статье *Att spela ad libitum...* (*Как играть ad libitum...*), шведский журнал «Nutida Musik» («Новая музыка») т. VIII 1964–65, стр. 124–127.

скорби, а в партитуре снабжен указанием funebre. Присутствие этого слова заинтриговало многих слушателей, но композитор не хотел даже и слышать о наделении данного фрагмента какими-либо внемузыкальными отсылками: «Речь здесь идет о разновидности экспрессии, о краске, о способе интерпретации. Словом funebre я отчетливее подсказываю исполнителю желательный эффект, чем если бы написал grave. Но [...] *Квартет* вовсе не должен быть произведением траурного характера, и поэтому, в частности, данное слово не фигурирует в перечне частей»[62]. Лютославский последовательно и настойчиво провозглашал свою убежденность в отсутствии связей между музыкой и миром внемузыкальных эмоций, но в то же время — стремясь яснее и убедительнее внушить исполнителю «желательный эффект» — иногда чувствовал себя вынужденным пользоваться определениями, которые были широко распространены в ту эпоху, когда музыка была насыщена эмоциональными, программными и даже иллюстративными элементами. Funebre в *Струнном квартете* отнюдь не является каким-то исключением; так, в *Виолончельном концерте* мы встречаемся с определением dolente, а в *Двойном концерте* — marciale e grotesco.

Зато внемузыкальный источник имелся у отдельных формальных замыслов, как это объяснял Лютославский во время публичной лекции, иллюстрируемой записями данного произведения.

«Возьмем начальный фрагмент моего *Струнного квартета* — в построении этого фрагмента можно доискаться аналогии со сценой из театральной пьесы. Ее открывает монолог первой скрипки. Монолог этот состоит из нескольких коротеньких фраз, между которыми время от времени возникает рефрен из четырех нот. Каждая из указанных фраз служит представлением отдельной музыкальной идеи, ни одна из которых не развивается, напротив — очень скоро ее отбрасывают. Характерно построение таких фраз: любая из них начинается с определенной дозой энергии, которая потом быстро оказывается исчерпанной. В одном случае это, например, быстрый взлет на верх звукоряда и медленный спуск. В другом — сильное сгущение звуков во времени и затем их медленное разрежение. Еще в каком-то случае — определенное нарастание динамики, которое претерпевает быструю разрядку.

Ритмика в определенной степени строится по образцу человеческой речи с ее характерными нюансами, вытекающими из высказываемого сейчас содержания и из той экспрессии, которой наделяются предложения, слова и даже отдельные слоги. Разумеется, этого ни в коем случае не следует понимать так, что музыка действительно предназначалась для передачи какого-либо однозначного содержания. Из нашей речи тут взят только ее внешний хабитус[63], ее чисто звуковые

---

[62] Kaczyński, *Rozmowy...* (Т. Качиньский *Беседы...*), цит. соч., стр. 27. Лютославский в частном разговоре с Мечиславом Томашевским добавил, что употребил данное обозначение, исходя из того, что квартет LaSalle будет не в состоянии понять смысл этой музыки без подобного указания.

[63] Хабитус (габитус) — совокупность внешних признаков, внешний вид (человека, животного, растительного организма, кристалла и др.) (*примеч. перев.*).

черты и способ ее протекания во времени. Ничуть не иначе следует трактовать и завершение монолога, а также всё, что происходит после него. К музыке были применены лишь одни только законы, управляющие определенной сценической ситуацией. А в чем же состоит эта ситуация? Оказывается, в концовке монолога предусмотрено, что несколько видоизмененный рефрен из четырех нот должен повториться трижды: mezzo piano, piano и pianissimo. Однако же в третий раз за первой нотой следует двухсекундная пауза, а затем поочередно вступают три остальных инструмента. Моделью для этого фрагмента служит сценическая ситуация, где один из персонажей обрывает на полуслове некую свою краткую реплику, повторяемую все тише и тише, — словно бы в результате того, что он заметил факт присутствия иных персонажей, для ушей которых содержание этой фразы не предназначалось.

Теперь наступает очередь взять слово и другим персонажам. Короткий мотив повторяется второй скрипкой, альтом и виолончелью — первоначально на трех соседних ступенях четвертитонового звукоряда, а затем он развивается всё шире, и слушающему может казаться, что этот фрагмент должен продолжаться еще долго. Однако такой музыкальный дискурс вдруг прерывается энергичным вторжением первой скрипки. В момент наивысшего взлета энергии, когда нота „до“ повторяется пятый раз подряд, наступает трехсекундный перерыв, после которого та же самая нота „до“ повторяется еще раз, но теперь уже piano. Снова мы видим здесь аналогию с мнением, которое возбужденно высказывается и потом внезапно прерывается — словно бы под влиянием какой-нибудь внешней причины либо внутреннего импульса. Повторенная в последний раз нота „до“ служит и окончанием этого вторжения первой скрипки, и одновременно началом нового эпизода, в котором к первой скрипке присоединяются последовательно альт и вторая скрипка.

Но тот факт, что определенные законы были позаимствованы здесь из внемузыкального мира, дабы управлять способом развития музыкального дискурса, еще не означает, будто такой музыке следует давать определение иллюстративной или программной. [...] Я не заинтересован в том, чтобы эти аналогии между музыкой и речью или же между музыкой и ситуацией были обнаружены слушающим. Могу даже сказать, что предпочел бы, чтобы они остались не обнаруженными. Однако я говорю о них здесь, поскольку [...], невзирая на свою безусловную примитивность, данный метод оказывает мне кое-какие услуги, особенно там, где речь идет об организации и упорядочивании сложных формальных ситуаций»[64].

Звучание, фактура и выразительные средства *Струнного квартета* характеризуются исключительным разнообразием. Построение первой части в виде эпизодов приводит к тому, что друг с другом соседствуют и пуантилистские фрагменты, где звуки рассеяны в широком диапазоне, и мерцающие, посверкивающие импрессионистские эпизоды, и разделы, насыщенные экспрессией и

[64] Цит. по копии машинописного текста, переданного Лютославским К. Мейеру.

наделенные той выразительной мотивностью, которая укоренена в бартоковской традиции. А в целом эта часть носит весьма камерный характер, местами прямо-таки интимный. Зато вторую часть характеризует длинное дыхание и почти симфонический размах. Что же касается формы этой части, то, хотя в ней и можно выделить несколько отчетливо контрастирующих отрезков, однако в целом она претерпевает постоянное, непрерывное развитие. Быстрое и подвижное Furioso на протяжении длительного времени играется исключительно pizzicato. Зато далее звучание подвергается неустанным изменениям, вытекающим как из введения новых приемов игры, так и из тех фактурных различий, которые вызваны применением алеаторики. Напряжение беспрерывно нарастает, устремляясь к кульминации, после которой музыка неожиданно замирает. И именно в этот момент начинается новый, уже упоминавшийся фрагмент Funebre, основанный исключительно на длинных нотах и содержащий характерно звучащие, ниспадающие glissando. Затем музыка постепенно угасает, это истаивание нарушается лишь несколькими внезапными «пробуждениями», а конечные мотивы, исполняемые в высоком регистре, образуют как бы комментарий к тому, что произошло ранее.

Американские музыканты были вынуждены в этом случае самостоятельно готовить новую, необычную и непривычную партитуру. Ведь композитор появился только на одной из последних репетиций, полный опасений по поводу того, какими будут результаты отсутствия его более ранних контактов с исполнителями. «Последней представлявшейся мне возможностью соприкоснуться с ансамблистами пораньше и хоть немного поговорить с ними о произведении было пребывание квартета в Хельсинки за неделю перед концертом в Стокгольме. Я поехал в финскую столицу, встретился с музыкантами, и они назначили мне свидание на следующий день. Приступая к репетиции, участники квартета сказали мне, что первым делом проиграют произведение от начала до конца, а потом мы поговорим о том, что можно успеть каким-то образом исправить. Как обычно, такие слова породили во мне условный рефлекс. Я был готов услышать самые разные вещи, которые будут сильно отличаться от того, что я написал. Не исключено даже — подумалось мне, — что возникнут полнейшие недоразумения, как это порой случается на оркестровых репетициях. Тем временем здесь всё протекало абсолютно иначе и совершенно невероятным образом. Когда произведение закончилось, мне едва удалось встать. Я чувствовал себя словно бы парализованным. Настолько это исполнение было совершенным, настолько великолепным. Впервые в жизни мне довелось испытать нечто подобное»[65].

Первое исполнение *Струнного квартета* состоялось 12 III 1965 г. А затем квартет LaSalle своими частыми исполнениями эффективно популяризировал его в Европе и Америке, так что вскоре это сочинение попало в репертуар других ансамблей. Через десять с лишним лет после премьеры оно уже занимало постоянное место в мировой камерной литературе, пользуясь репутацией

[65] Cegiełła *Szkice do autoportretu...* (Цегелла *Эскизы к автопортрету*), цит. соч., стр. 11–12.

самого серьезного достижения в своем жанре со времен квартетов Бартока и композиторов нововенской школы. Многочисленные записи на грампластинках и компакт-дисках позволяют удостовериться, сколь много интерпретационных возможностей таится в этом произведении.

Я сам [т.е. К.М.], оставаясь под обаянием данного сочинения, несколько раз намекал Лютославскому, как было бы хорошо, если бы он еще раз обратился к этому жанру, причем мною руководило убеждение, что это наверняка принесет плоды в виде нового шедевра. К сожалению, сам композитор не испытывал такого желания, а как-то даже сказал мне напрямую: «Не могу себе вообразить... Что ж еще нового можно написать после моего *Квартета*?» (он сформулировал это буквально так, дословно!).

А несколькими годами позднее он отреагировал на мои искусительные речи немного иначе:

— Это было бы любопытно... У меня даже есть кое-какая идея насчет начала нового квартета, но, к сожалению, у меня нет на это времени. Однако, если уж ты обязательно хочешь иметь какое-нибудь произведение от меня, то я напишу тебе и Марку [Стаховскому] по одной фортепианной миниатюре. Можешь считать, — пошутил он, — что я принял этот заказ!

Еще раз я вернулся к этой теме во время нашей встречи осенью 1992 года, но в тот момент, как мне почувствовалось, он считал каждый свой день и осознавал, что реализовать большие проекты уже не успеет.

Не только я ждал от Лютославского еще один струнный квартет. В последние годы жизни подобные предложения делались ему несколько раз. В частности, с заказами к композитору обращались Kronos Quartet, Arditti String Quartet и Alban Berg Quartett. К сожалению, у Лютославского недоставало либо времени, либо желания принимать такие предложения. Как он однажды выразился, чтобы сочинить произведение, нужно «combination of time and inspiration» («сочетание времени и вдохновения»). Таким образом, в историю музыки он попал как автор всего лишь одного, но зато необычного произведения этого жанра.

II Симфония

Лютославский принадлежал к тем немногочисленным композиторам своего поколения, кого наравне с поисками в области гармонии, ритма, новых инструментальных красок и других элементов композиции интересовал также отход от традиционной музыкальной формы. И он сожалел, что большинству композиторов XX века данный вопрос безразличен. Своей восприимчивостью и повышенной чуткостью к этой проблематике он был в значительной мере обязан своему педагогу Витольду Малишевскому, когда тот, опираясь на знания, приобретен-

ные у Александра Глазунова, а также на идеи Бориса Асафьева, создал собственную концепцию, в соответствии с которой обучал своих студентов анализу музыкальных форм. Ее фундаментом служили «четыре характера», или разновидности музыкального высказывания: вступительный, повествовательный, переходный и заключительный. Наиболее важным среди них был повествовательный, который нес основное «музыкальное содержание» произведения, в то время как остальные играли «вспомогательные» роли «второго плана», лишенные такого значения. Соответствующим образом распоряжаясь «характерами» по ходу развития формы, композитор преследовал цель управлять вниманием слушателя и направлять его в желательную сторону. Эту теорию Малишевский разъяснял на примере сонат Бетховена, иллюстрируя ими свои лекции, и в сознании Лютославского этот композитор стал «тончайшим виртуозом формы». («Тут мы имеем дело с невероятно рафинированными способами, которые ведут своего слушателя в каком-либо направлении, а затем вводят некое незначительное изменение, после чего оказывается, что мы устремляемся в совершенно ином направлении»[66]). И, если в ранних произведениях вроде *Симфонических вариаций* или *Концерта для оркестра* Лютославский еще опирался на схемы, известные из прошлого, то со времен «*Траурной музыки*» поиски, которые он вел в этой области, приводили его ко все более оригинальным решениям.

Для Лютославского музыкальная форма не имела права на существование в виде чисто абстрактной конструкции. Смысл формы — а в кругах авангарда данное мнение не было ни повсеместным, ни очевидным — он воспринимал исключительно в увязке с реакциями аудитории, причем как во время прослушивания произведения, так и в процессе его запоминания. Крупную замкнутую форму он понимал прежде всего как ту, «которая обязана самим своим существованием способности слушателя запоминать услышанную музыку и во время восприятия интегрировать ее различные фрагменты таким образом, чтобы произведение после прослушивания (пусть даже многократного) поддавалось охвату как некое цельное воображение, существующее словно бы вне времени — подобно картине или скульптуре»[67].

Разумеется, это представляет собой лишь один аспект формы. Второй, ничуть не менее важный, Лютославский считал следствием того факта, что «музыка — это искусство, разыгрывающееся во времени. Стало быть, мы сочиняем ее, в частности, еще и для того, чтобы вызвать у слушающего цикл определенных реакций. Во время исполнения композитор словно бы ведет слушателя через отдельные этапы произведения вплоть до его завершения. [...] Иными словами, такое явление, как замкнутая форма, — это явление сложное, поскольку оно основывается на той двоякой роли, которую время может играть в музыкальном произведении, а именно: произведение, правда, протекает во времени, но после

---

[66] *Potrzeba natchnienia...* (*Потребность вдохновения*), цит. соч., стр. 66.

[67] Lutosławski *Nowy utwór na orkiestrę simfoniczną* (В. Лютославский *Новое произведение для симфонического оркестра*), цит. соч., стр. 8.

его исполнения — благодаря памяти слушателя и его способности интегрировать впечатления — это же самое произведение начинает в его сознании свое новое бытование, теперь уже никак не зависящее от времени, и оно поддается охвату как нечто целое всего за какой-то один краткий момент»[68].

Особая заинтересованность Лютославского этими вопросами в большой степени вытекала из глубокой убежденности в непригодности традиционных крупных форм для его собственного творчества. В пространных произведениях постбетховенской эпохи он замечал какое-то бесспорное несовершенство, прямо-таки мешающее ему воспринимать многие шедевры прошлого. Однажды он признался: «В классической музыке, то есть прежде всего у Гайдна, Моцарта и у композиторов, которые были их современниками, главной частью произведения всегда являлась часть первая, а вот финал был более легким и преимущественно безмятежным завершением. В эпоху позднего романтизма, у брамсовской симфонии, были две главные части — первая и последняя. Выслушав симфонию Брамса, я всегда испытывал чувство усталости, перегруженности»[69]. В другом случае он это же самое мнение сформулировал еще резче и четче: «Симфонии Брамса перерастают внимание слушателя (по крайней мере, такова моя точка зрения). [...] Брамс, на мой взгляд, испортил и нарушил баланс [классической формы симфонии]. Его концерты и симфонии утомляют меня: они приводят меня в состояние такой усталости, что я больше не в состоянии воспринимать музыку»[70]. Однако в этой усталости присутствовала для него и вдохновляющая сила, на что явно указывало следующее признание Лютославского: «Симфонии и концерты Брамса — несмотря на искреннюю любовь, испытываемую к ним, — оказывали на меня „творчески-негативное“ воздействие, что находило полемическое отражение во многих моих произведениях — например, во *II Симфонии* или в *Струнном квартете*, которые программно противопоставляли себя брамсовской концепции крупной формы»[71].

Лютославский глубоко верил в возможность создания такой формы, которая составила бы оппозицию к прошлому. Он испытывал убеждение, что «сегодня возможно создание крупной замкнутой формы. Нужно только найти способы, позволяющие вовлечь память слушателя и его возможности предвидения, причем невзирая на тот факт, что сегодня не существуют договоренности, которыми

---

[68] Там же.

[69] Kaczyński *Rozmowy...* (Т. Качиньский *Беседы...*), цит. соч., стр. 30.

[70] Nikolska Rozmowy... (И. Никольская Беседы...), цит. соч., стр. 104. Обвинение, предъявленное Брамсу, является не только поверхностным, но и ошибочным, поскольку в широких масштабах перенос центра тяжести с первой части на финал осуществил Бетховен (*IX Симфония*, последние фортепианные сонаты, *Струнный квартет* ор. 130 с *Большой фугой* в финале). В известной степени антиподом «перегруженных» симфоний Брамса представлялась Лютославского музыка Малера, по поводу которой он придерживался весьма критического мнения. «Малер расходует очень много времени, а сказать ему почти нечего», — выразился он как-то в частном разговоре, добавив о финале его *III Симфонии*: «Это ужасающий лимонад, в котором нет никакой музыкальной материи, и всё раздуто до неслыханных размеров» (сообщение К. Мейера).

[71] Gieraczyński (Герачиньский), цит. соч.

мы могли бы воспользоваться в этих целях, ни такие слушательские привычки, которые облегчили бы нам решение этой задачи»[72]. Лютославский считал, что, «если сколько-нибудь длительному музыкальному сочинению действительно нужна форма, то эта форма должна быть сразу легко уловимой в своих самых общих чертах и [...] обязана поддаваться распознаванию даже при первом контакте с произведением»[73].

По его мнению, многократное прослушивание давало бы возможность познавания и распознавания деталей и особенностей формы. Но в качестве композитора он обращал внимание на необходимость дозировать музыкальную информацию в разумных границах. Такая форма не должна ни слишком уж изобиловать темами, ни перегружать внимание слушателя. «Сочиняя произведение, которое требует тридцати с лишним минут восприятия звуков, я должен считаться с „емкостью воспринимающего“, должен сознательно распоряжаться его силами и распределять их...»[74]

Представляется, что Лютославскому бывало трудно как охватить, так и вообразить крупную форму, которая полна размаха, обладает огромным эмоциональным разнообразием и создается al fresco. По этой причине он как композитор оказался в особой ситуации. Более всего ему отвечал развитый, обширный исполнительский аппарат, зато он не чувствовал себя комфортно в условиях крупной формы — традиционно эпической и интенсивно эмоциональной. Размышляя над всеми этими вопросами, Лютославский пришел к выводу, что всё наиболее важное в драматургическом отношении должно происходить в конце произведения, а задача предшествующей музыки состоит лишь в том, чтобы подготовить слушателя к этому центральному моменту, поскольку — отмечал он — «на мой взгляд, то, что позволительно было бы назвать „свершением“, может произойти в музыкальном произведении только один раз. Лично я не люблю композиций, после прослушивания которых испытываю чувство, близкое к перееданию»[75].

Впервые Лютославский экспериментировал с такой формой в так и оставшемся навсегда неоконченным оркестровом произведении, которое занимало его в 1958–1960 годах. В нем несколько небольших пьес должны были предшествовать одной значительно более крупной и драматургически более сложной, которая венчала цикл. Тогда им были написаны три вступительных сочинения — ставшие позже *Тремя постлюдиями*, о которых уже шла речь, — а также эскизы и наброски к последнему, более обширному произведению, которое так никогда и не было закончено, хотя его фрагменты композитор использовал позднее во второй части *II Симфонии*[76]. Замысел такого рода формы Лютославскому

---

[72] *Z zagadnień związanych z konstrukcją wielkich form zamkniętych* (*О вопросах, связанных с конструированием крупных замкнутых форм*), копия машинописи, переданная К. Мейеру.

[73] Kaczyński *Rozmowy*... (Т. Качиньский *Беседы*...), цит. соч., стр. 45–46.

[74] Цит. соч., стр.55.

[75] Kaczyński *Rozmowy*... (Т. Качиньский *Беседы*...), цит. соч., стр. 55.

[76] Фрагмент, начинающийся с цифры 133 партитуры.

удалось реализовать в «*Венецианских играх*». А вот в *Струнном квартете* он ограничился всего двумя частями, и именно такой концепцией воспользовался потом в работе над новым симфоническим сочинением. Он писал его по заказу радиостанции «Norddeutscher Rundfunk» («Северогерманское радио») для сотого концерта из его цикла «Das Neue Werk» («Новое сочинение»), посвященного современной музыке. Лютославский не успел окончить его в срок, но, тем не менее, премьера состоялась в намеченное время, и главную часть этого произведения — начатую летом 1965 г. и завершенную 4 IX 1966 г. — оркестр «Norddeutscher Rundfunk» под управлением Пьера Булеза исполнил 18 X 1966 г. Композитор не был, правда, доволен этой интерпретацией, но сам концерт вспоминал с удовлетворением, добавляя вместе с тем, что «живая реакция гамбургской публики и всех тех, кто прибыли из самых разных мест на этот торжественный концерт, не могла подавить во мне чувства сожаления из-за того, что я представил собравшимся только часть своего сочинения, его torso, не сумев дать слушателям надлежащего понятия о замысле в целом»[77]. По этому случаю Лютославский получил Знак почета Гамбургской академии искусств, врученный ему на следующий день после концерта.

«*Torso*» образовывало основную часть произведения, так что гамбургская публика могла чувствовать себя удовлетворенной. А вот перед композитором осталась стоять задача — дописать к ней вступительную часть, — которую он окончательно завершил 24 IV 1967 г.

Точно так же, как и в *Струнном квартете*, форму *II Симфонии* однозначно определяют названия обеих ее частей: *Hésitant* и *Direct*[78]. Первая действительно производит впечатление словно бы нерешительного, полного колебаний «предсказания», которое складывается из многочисленных эпизодов, слабо связанных между собой. Вторую часть, значительно более пространную, характеризует ни на мгновение не прерывающееся, непрерывное развитие, продолжающееся вплоть до однозначной кульминации. Композитор неоднократно объяснял сущность такой конструкции:

«В поисках собственного способа формирования крупной формы я нашел его в своеобразном принципе двучленности (невзирая на фактическое количество частей). Часть первая представляет собой подготовку, интродукцию. Ее задача — вовлечь, заинтересовать, или, выражаясь в переносном смысле, стимулировать аппетит на что-нибудь более концентрированное. Эта вступительная часть может даже возбуждать чувство раздосадованности тем, что все замыслы и идеи, которые в ней экспонируются, никогда не доводятся до конца, никогда не дают полного удовлетворения. Но так делается умышленно с тем, чтобы создать у слушателя нечто вроде „гипотонии“, недостаточного давления, которое требует восполнения. Для строения первой части весьма типично ее

---

[77] Lutosławski *Nowy utwór na orkiestrę symfoniczną* (В. Лютославский *Новое произведение для симфонического оркестра*), цит. соч., стр. 12.

[78] «Колеблясь» и «Прямо» (*франц.*), т.е. «нерешительно, сомневаясь» — и «решительно, напрямик» (*примеч. перев.*).

расчленение на короткие фрагменты, причем каждый из этих фрагментов еще и сам дополнительно прерывается паузами, чтобы музыкальный сюжет не обладал непрерывностью, чтобы он вызывал какое-то сознание недотягивания до того, чем ему бы следовало стать. И только тогда начинается основная часть, которая — совсем наоборот —переполнена мыслями и последовательна в своем развитии»[79].

Семь эпизодов в составе первой части исполняются небольшими и всякий раз другими группами инструментов. После каждого из этих эпизодов возникает короткий, медленный рефрен, который всегда играют три инструмента, не участвующие в эпизодах (гобои, английский рожок и фаготы). Вступительный эпизод, носящий фанфарный характер, доверен медным духовым. Инструментовка остальных эпизодов (поражает почти полное отсутствие струнных инструментов, если не считать кластера pizzicato, появляющегося два раза во вступительном и два раза в финальном эпизоде) такова:

— три флейты, пять том-томов и челеста,

— валторны, играющие закрытым звуком, два различных малых барабана, большой барабан и арфа,

— три кларнета, вибрафон и фортепиано,

— две тарелки, тамтам, челеста, арфа и фортепиано,

— по три флейты, кларнета и валторны, пять том-томов, челеста, арфа и фортепиано.

В последнем из эпизодов, который длиннее остальных и состоит из нескольких элементов, поочередно участвуют различные небольшие ансамбли, а в конце играет исключительно ударная группа.

Рефрены повторяют в разных вариантах одну и ту же музыкальную идею. Самому пространному, последнему эпизоду отвечает самая длинная и самая развитая версия рефрена, который одновременно исполняет роль связующего звена со второй частью.

Вторая часть Симфонии протекает совсем иначе. Здесь нередко происходит взаимопроникновение очередных музыкальных идей, что дает ощущение непрерывности. Форма части, носящей название *Direct*, хоть она и сложная, имеет однозначную структуру, ее образуют пять фаз. В первой из них преобладают длинные ноты в медленном темпе и низком регистре, играемые вначале струнными (их звучание приковывает внимание слушателя — в частности, по причине почти полного исключения этих инструментов из предшествующей части), а затем духовыми. Во второй фазе на фоне длинных нот раздаются вначале крат-

---

[79] Nikolska Rozmowy... (И. Никольская Беседы...), цит. соч., стр. 104–106. Как-то в другом месте он изложил сущность вступительной части еще более образно: «В этой вступительной части принципиально важно оставить слушающего в состоянии [...] „вовлеченности“ и „неудовлетворенности“, делая его готовым к восприятию более крупной порции музыки. Это специфическая тактика, заключающаяся — образно выражаясь — в создании как бы гипотонии, недостаточного давления, которое требует компенсации» (Kaczyński *Rozmowy*... [Т. Качиньский *Беседы*...], цит. соч., стр. 31).

кие, а потом все более пространные вторжения небольших инструментальных групп, играющих в быстром темпе. Этим порождается необычный эффект «наложения» быстрой музыки на медленную. Постепенно слой быстрых нот разрастается, а медленных — сникает, а посему динамика развития набирает силу. В третьей фазе царит уже исключительно одно лишь быстрое протекание, а напряжение неустанно растет. Очередной эпизод приносит с собой новое выразительное качество, поскольку он является единственным фрагментом данного произведения, который записан традиционно и в котором Лютославский отошел от последовательно применявшегося до сих пор контролируемой алеаторики (именно этот фрагмент и возник из набросков к последней части *Постлюдий*). «Здесь необходимо ввести дирижирование, принимая во внимание постоянно ускоряющийся темп и сгущающиеся последовательности „звуковых событий“», — разъяснял композитор[80]. Всё это ведет к отчетливой кульминации, которая принадлежит уже к последней фазе данной части *Симфонии*. Возвращается техника ad libitum, а посему каждый музыкант завершает кульминационную фазу уже самостоятельно. Кода, возникающая после апогея, подсказывает, что произведение закончится в динамике fortissimo, однако же вслед за тем квази-триумфальным созвучием ноны, которое играет весь оркестр в полном составе, появляется еще и замирающий, напрочь истаивающий эпилог. В нем созвучие ноны повторяется еще трижды в ослабевающей динамике, после чего группа виолончелей и контрабасов исполняет pianissimo заключительную секвенцию.

Вместе с тем пропорции и драматургия этой тщательно и точно запланированной формы представляются всё же менее ясными и убедительными, чем в Струнном квартете. И, если в Квартете вступительная часть действительно уступает по длительности главной и однозначно подготавливает ее, то внушительные размеры части «*Hésitant*» во *II Симфонии* приводят к тому, что она выходит за рамки той роли, какую предназначил данной части композитор. В авторской записи 1978 г., которую со многих точек зрения можно признать эталонной, длительность обеих частей *II Симфонии* почти идентична: 15’42” и 15’40»[81]. Кроме того, сочетание столь многих эпизодов, разделенных паузами, приводит к тому, что «*Hésitant*» еще в большей степени кажется несколько растянутой во времени.

Первое исполнение всей *II Симфонии* состоялось 9 VI 1967 г. в Катовице. Тогда Большим симфоническим оркестром Польского радио дирижировал композитор. В мае 1968 г. *II Симфония* заняла первое место на Международной трибуне композиторов ЮНЕСКО в Париже (это была уже четвертая премия Лютославского на указанном форуме). Зато исполнение *II Симфонии* в начале марта 1970 года оркестром Берлинской филармонии под управлением Станис-

---

[80] Lutosławski *Nowy utwór na orkiestrę simfoniczną* (В. Лютославский *Новое произведение для симфонического оркестра*), цит. соч., стр. 10.

[81] Аналогичным образом обстоит дело с *Прелюдиями и фугой*: в записи, где дирижирует сам композитор, семь *Прелюдий,* подготавливающих фугу, длятся больше времени, чем *Фуга* (18’ и 17’50”).

лава Скровачевского вызвало настоящий скандал. Уже во время первой части из зала стали доноситься протестующие выкрики, которые с течением времени усилились настолько, что едва не заставили прервать концерт. Критические отзывы также оказались зубодробительными. «Большинство слушателей чувствовало себя шокированными *II Симфонией* Лютославского. Да и Скровачевский ее исполнением тоже не завоевал себе симпатий. В первой части этого сильно растянутого произведения имеют место лишь какие-то отдельные музыкальные фрагменты, нанизанные один за другим без всякой слышимой связи. [...] Вторая часть сгущает и обостряет дисгармонию, а инновационная техника, используемая композитором, делает дирижера попросту ненужным. Хотелось бы сказать так: музыка короткого дыхания, абстрактная и умозрительная. После исполнения разгорелось длительное сражение многочисленных протестующих с единичными энтузиастами этого произведения [...], которые пытались привлечь внимание с помощью криков „браво“»[82].

Несмотря на награду Трибуны композиторов, многочисленные исполнения, которые имели место вскоре после премьеры, и даже на активное участие таких энтузиастов этого произведения, как Эса-Пекка Салонен, *II Симфония* не стала репертуарнй, и сейчас ее играют редко. Даже самого автора (хоть на протяжении первых десяти лет Лютославский дирижировал ею сравнительно часто) с годами она волновала все меньше — по мере того, как композитор утрачивал интерес к стилистике, свойственной его произведениям 1960-х годов. В 1992 году он признался Ирине Никольской, что музыку *II Симфонии* считает чрезмерно агрессивной, и ему — точно так же, как в «*Трех поэмах*», — мешает в ней изобилие острых, резких созвучий[83]. А вот в разговоре с автором этих строк Лютославский сказал, что в этом произведении его раздражает «слишком малая забота о ясности оркестрового звучания». И, как он добавил, реакцией на такую «не слишком рафинированную трактовку гармонии и оркестрового ансамбля» должно было стать следующее его произведение, иными словами, «*Книга для оркестра*».

---

[82] См. *Rebellion gegen die Moderne* (*Бунт против современности*), газета «Der Abend» («Вечер»), 9 III 1970 г.

[83] И. Никольская *Статьи, беседы...*, цит. соч., стр. 112.

Глава VI: Зрелость

Paroles tissées («Вытканные слова»)

В обыденном представлении музыка, вдохновленная поэзией, становится как бы звуковой интерпретаций слов. У Лютославского, столь энергично противившегося любой попытке увязать его произведения с какой-то внемузыкальной действительностью, подобная точка зрения вызывала возражения. И потому во время бесед с Тадеушем Качиньским на тему очередного своего вокально-инструментального сочинения он повторил собственное более раннее утверждение, что вначале в его воображении возникает общий контур произведения, и лишь потом — руководствуясь этим воображением — он ищет подходящий текст. «У меня никогда еще не случалось так, чтобы, приступая к работе над вокальным произведением, я не располагал каким-нибудь его образом, пусть и туманным, причем даже в ситуации, когда никакого текста еще не выбрал»[1].

Довольно широко и подробно Лютославский высказался на эту тему позднее, в ходе дискуссии о своем творчестве, проходившей в Баранове осенью 1976 года.

«Ответить на вопрос: „Каким образом выглядит первое в**и**дение произведения еще перед тем, как я начну искать текст?“ — необычайно трудно. [...] Я не в состоянии проанализировать данный момент, поскольку это все неясные и неконкретные представления. Нужно сказать, что в воображении композитора существуют разные стадии конкретности музыкального сочинения — от вещей, которые можно описывать исключительно словами, и вплоть до стопроцентной музыкальной записи. Разумеется, чем менее конкретно это воображаемое представление, чем оно дальше от полноценной записи, тем труднее о нем говорить, а уж особенно — сообщить о нем другому человеку, даже если для меня самого всё это суть вещи понятные и однозначные».[2]

---

[1] *Kaczyński Rozmowy...* (*Т. Качиньский Беседы...*), цит. соч., стр. 35–36.

[2] *Spotkania muzyczne w Baranowie* (*Музыкальные встречи в Баранове*), цит. соч., стр. 108.

И когда в том же Баранове Лютославского спрашивали о зависимости между словом и музыкой, он подчеркивал свою беспомощность перед лицом этой проблемы: «Тут мне снова приходится иметь дело с явлением, которое я не в состоянии объяснить. Мне не по силам проанализировать, в чем состоит роль инструментальной партии — иллюстрирует ли она текст, или же комментирует его, либо просто создает настроение. [...] Мне бы не хотелось подсказывать или внушать вам, будто я интерпретирую текст с помощью музыки, поскольку это бы свидетельствовало о моей вере в какие-то эквиваленты между ними — если не объективные, то, по крайней мере, субъективные, иными словами, те, которые присущи конкретно мне. Предполагаю, что эта сторона произведения, а именно, отношение музыкального содержания к тексту, появляется в воображении композитора точно так же, как всякий музыкальный замысел или идея, то есть иррациональным способом. Нет тут никакого метода, нет правил. Естественно, музыка определяется и строением текста, и его эмоциональной наполненностью.

[...] В тех моментах, когда требуется передать текст в форме, приближенной к речи, именно проговаривание этого текста, разумеется, и определяет музыкальную интерпретацию вокальной партии, то есть какие-то флуктуации в сфере высоты звуков, их длительности и акцентирования, иными словами, ударений. Затем [тут говорится о тексте „*Les espaces du sommeil*“ („*Пространства сна*“) — примеч. автора] следуют фрагменты, в которых слова содержат мало информации, зато много чувств, эмоций, в связи с чем слоги естественным образом удлиняются, мелодические линии обретают свою форму, а всё музыкальное высказывание выравнивается, балансируется. То есть в зависимости от разновидности текста формируется музыкальный слой»[3].

Конечно же, неизвестно, когда именно в воображении Лютославского появился «туманный образ» будущего цикла «*Paroles tissées*». Текст для него он искал вроде бы на протяжении нескольких лет, пока однажды, пролистывая подшивку французского журнала „Poésie“ за 1947 год, наткнулся на стихотворение «*Quatre tapisseries pour la Châtelaine de Vergi*» («*Четыре гобелена владелицы замка Вержи*»), которое написал Жан-Франсуа Шабрен (Jean-François Chabrun). Автор этот не смог дождаться у себя на родине сколько-нибудь широкого признания и популярности, в трудах по истории французской литературы и поэзии его фамилию, как правило, опускают. Родившись в 1920 г. в Майенне, он в годы юности примкнул к так называемым постдадаистам. С 1938 г. принадлежал к группе сверхреалистов «Les Réverberes» («Отражатели»), а во время войны присоединился к группе «La Main a Plume» («Рука и перо»). Они сотрудничали с движением Сопротивления, и судьба обошлась с ними жестоко: из двадцати трех членов группы немцы расстреляли восьмерых. Шабрен участвовал в освобождении Парижа, а после войны — оставаясь активным членом французской коммунистической партии — в течение какого-то времени работал секретарем у

[3] Цит. соч., стр. 110.

Луи Арагона. И писал — в частности, в популярные издания вроде «L'Express» и «Paris Match», выступая как литературный критик. Его зрелое творчество, особенно относящееся к 1970-м годам, вдохновлялось метафизикой. Умер Шабрен 18 IX 1997 г., почти в полном забвении.

Выбор Лютославского пал на стихотворение Шабрена, поскольку оно изобиловало недоговоренностями, стимулирующими самые разнородные музыкальные интерпретации. Они были для Лютославского гораздо интереснее, чем сопутствующие им описания всяческих звуков, которые, быть может, и спровоцировали бы другого композитора, подтолкнув его прибегнуть к иллюстративным эффектам. В «*Четырех гобеленах владелицы замка Вержи*» отсутствует однозначно понимаемая фабула, и при первом прочтении череда поэтических образов может показаться лишенной непрерывности, а уж с точки зрения традиционной эстетики реализма — попросту абсурдной. Однако, углубившись в текст стихотворения, можно отыскать в нем внутреннюю логику, открыть намеки на некие действия и даже на конфликт и катастрофу.

Во всех четырех его частях появляются одни и те же группы слов — как если бы они были идентичными картинами, вплетенными в четыре разных ковра. Это, например, троекратно возвращающиеся слова «Le cri du batéleur et celui de la caille / celui de la perdix celui du ramoneur» [«Крик фокусника и той перепелки / и той куропатки, того трубочиста»], а также родственные им слова «Le cri de la perdix celui au ramoneur / au dire des merveilles une herbe qui s'eveille» [«Крик куропатки и трубочиста / по словам о чудесах бодрствующей травинки»] в третьей части. Простейшая композиторская операция состояла бы в рассмотрении этих фрагментов как материала для своего рода лейтмотивов, но Лютославский поступил иначе, всякий раз придавая музыке, которая их сопровождает, другой, отличающийся характер: в первый раз — колыбельный, во второй раз — драматический, а в последней части — элегический. «Исходной точкой была отдельная, самостоятельная трактовка каждой части», — пояснял композитор[4], и в соответствии с этой концепцией считал, что создал «симфоническое произведение с человеческим голосом»[5], распадающееся на четыре эпизода, а вовсе не «цикл песен», который присутствовал во многих из комментариев, посвященных данному сочинению.

Работу над этим сочинением для тенора, струнных инструментов, арфы, фортепиано и ударных, Лютославский закончил в апреле 1965 года. Непосредственно перед этим он вступил в переписку с поэтом, попросив того предложить название, которое было бы короче оригинального. А затем из двух вариантов, рекомендованных Шабреном, выбрал «*Paroles tissées*», иначе говоря, «*Вытканные слова*», хотя и не был до конца убежден в нем. «Не знаю, — говорил он позднее, — в полной ли мере это название отвечает музыке моего произведения, в которой, пожалуй, трудно не заметить драматичный элемент. А вот название

---

[4] Цит. соч., стр. 102.

[5] И. Никольская *Статьи, беседы...*, цит. соч., стр. 107.

Kompozytor z Peterem Pearsem po wykonaniu *Paroles tissées* podczas Festiwalu „Warszawska Jesień", Warszawa 25 IX 1975

„*Paroles tissées*" отнюдь не подсказывает ничего такого»[6]. Первое исполнение сочинения состоялась летом того же года на фестивале в Олдборо с участием Питера Пирса — кому оно посвящалось — и оркестра Philomusica of London («Филомузыка Лондона») под управлением композитора. Тем самым Лютославский выполнил — правда, опоздав на пару лет — то обязательство перед Пирсом и Бриттеном, которое когда-то возложил на себя.

«*Вытканные слова*» значительно проще и более традиционны, нежели предшествовавшие им *Струнный квартет*, «*Три поэмы*», а также «*Венецианские игры*», и даже в определенной степени привязаны к более давним произведениям своего автора. По мнению Лютославского, причиной тому — отказ от таких технических средств, которые показались ему недостаточно жизненными,

[6] Kaczyński *Rozmowy...* (Т. Качиньский *Беседы...*), цит. соч., стр. 35–36.

и одновременно потребность в развитии тех средств, которые он посчитал пригодными для дальнейшего многократного употребления. Поэтому в «*Вытканных словах*» впечатляет более скромное присутствие алеаторики, а еще сильнее — особенно в последнем звене этого произведения — прозрачность и явный характер отсылок к большой вокальной традиции XIX столетия. Сам композитор определил свое сочинение как «наверняка отчасти ретроспективное», а в процессе дискуссии, проходившей в Баранове, признался: «Мне хотелось написать произведение, которое бы просто обладало вокальными достоинствами для певца, располагавшего великолепными навыками и умением, но одновременно не занимающегося музыкой последних лет и стоящего в отдалении от проблем, присутствующих в моем творчестве. Поэтому, идя ему навстречу, я не мог себе позволить значительных трудностей в вокальной партии и сочинял так, чтобы он чувствовал себя в ней комфортно»[7].

Как и в предшествующих произведениях, основу гармонии «*Вытканных слов*» образуют аккорды-агрегаты. В отличие от прежних таких аккордов, нередко принимающих вид безразличной в выразительном отношении «звуковой массы», рафинированную упорядоченность которой раскрывал лишь вдумчивый и тщательный анализ партитуры, эти созвучия заметно более выразительны и легче могут быть выловлены слухом. Одним из таких аккордов композитор начинает произведение. В идущем за ним сегменте ad libitum инструменты (за исключением контрабаса) постепенно уменьшают количество исполняемых звуков, чтобы в конечном итоге сойтись в унисоне «до-бемоль» (см. пример 50).

Часть первая не содержит эпизодов, дирижируемых традиционно. Вокальная партия является исключительно речитативной и поразительно согласуется с мелодией разговорного языка. Солиста поддерживает арфа или же сопровождает фон из двенадцатизвучий, которые играются струнными. Стихотворение лишено всяких действий, так что музыка тоже распадается на драматическую последовательность эпизодов, и лишь в последних двух тактах неожиданное crescendo струнных приводит к тому, что слушатель ощущает разрешение формы.

Часть вторую открывает лирическая, полная выразительности вокальная фраза. Взлетающая вверх мелодия трижды начинается с одного и того же звука «фа», однако каждый раз подвергается удлинению. Заслуживает особого внимания ее исключительная пластичность, которая не встречалась в музыке Люстославского с момента привлечения им алеаторической техники. В измененном виде она возвращается в конце этой части и в соответствии с намерением композитора это напоминание вносит «как бы зародыш действия, а вот всё, что находится „внутри“ — это мотивы, известные из предшествующей части, которые здесь подверглись перегруппировке»[8]. Данная «перегруппировка известных мотивов» производится специфическим способом, который может пробудить ассоциации с последовательностью мобилей в *Струнном квартете*. Цезуры между секциями устанавливает арфа, которая экспонирует несколько отобранных

---

[7] *Spotkania muzyczne w Baranowie*, цит. соч., стр. 112.

[8] *Kaczyński Rozmowy...* (*Т. Качиньский Беседы...*), цит. соч., стр. 39.

тонов аккорда. Их подхватывает тенор, вызывая впечатление аритмичной имитации. Указанные звуки многократно повторяются арфой и солистом (который по паре раз повторяет и слова), благодаря чему в ушах у слушателя закрепляется специфический гармонический комплекс, и начало следующей секции воспринимается наподобие традиционной модуляции.

Наиболее симфонический характер носит третья часть «*Вытканных слов*» — самая длительная и приносящая с собой драматическую кульминацию произведения. В гармоническом смысле она родственна «*Пяти песням*» и *Апогею* из «*Траурной музыки*», поскольку в ней наблюдаются точно такие же двенадцатизвучия, состоящие из трех септимных четырехзвучий. Зато отличается экспрессия этой музыки, бурной и насыщенной контрастами. Данная часть начинается

с пространного фрагмента, нуждающегося в дирижировании и предназначенного исключительно для струнных. Затем на фоне фактуры, контрастирующей с той, которая имела место до этого, поскольку теперь она стала алеаторической, вступает солист. Текст — подобно тому, как оно было в предыдущих частях, — произносится почти исключительно силлабически, то есть по слогам. Далее следует традиционно записанный инструментальный фрагмент, но в результате этого его гармоническое развитие является весьма дифференцированным, а капризная ритмика изобилует нерегулярностями. Экспрессия в первый раз достигает состояния наивысшего напряжения, причем происходит это в тот момент, когда после упоминавшегося более длинного фрагмента, которым дирижируют традиционно, оркестр — сейчас уже в технике ad libitum — экспонирует двенадцатизвучие fortissimo.[9] А вот в партии солиста до кульминации выразительности дело доходит несколько позднее, в широкой, мелизматической фразе, которая начинается с ноты си-бемоль 1-й октавы — самого высокого во всем сочинении и возникающего в нем только один раз. Эту мелодию образует последовательность из всего лишь двух интервалов — чистых кварт и больших секунд. Очередной алеаторический эпизод представляет собой отсылку к началу данной части, а в окончании вспоминается мелизматическая фраза из вокальной кульминации, однако же в интервальной инверсии и pianissimo.

Последняя часть «*Вытканных слов*» представляет собой один из вершинных взлетов мелодической изобретательности Лютославского, а эмоциональный климат достигает в ней температуры и накала, никогда не встречавшихся ни в одном из предшествующих его произведений. Музыка, несущая в себе спокойствие и утешение, необычайно проста. Первоначально у струнных звучит двенадцатитоновый аккорд, которому наподобие рефрена предстоит вернуться в этой части четырежды: два раза в начале, при слове «dormez» [спи], а затем в конце. Вслед за этим солист исполняет длинную, чрезвычайно распевную мелодию. Ему аккомпанируют нежные, ниспадающие звуки арфы, а также алеаторический контрапункт мелких звуковых ячеек, исполняемых струнными. Фактура сгущается, ведя к кульминации, которую исполняют 16 инструментов, трактуемых как сольные; их партии снабжены заменательным указанием espressivo (см. пример 51).

Исключительно красиво «вытканные» *Paroles tissées* очаровывают богатством звуковой колористики и блистательным соединением лирических сюжетных линий с драматическими, речитативных — с мелодическими, камерных — с симфоническими. Высокая доля дирижируемых фрагментов приводит к тому, что они, располагаясь по соседству с секциями, которые играются ad libitum, делают форму более дифференцированной, разнообразной и полной экспрессии. «Намного легче сочинить что-нибудь удивляющее, поражающее, шокирующее,

[9] Такой способ подхода к кульминации, которой предшествует достаточно длительный фрагмент, дирижируемый традиционно, повторится с незначительно различающимися вариациями во многих последующих произведениях Лютославского, став одним из наиболее типичных свойств драматургии его более поздних сочинений.

poco rit.
ten.
1
2
3
4
5
vni
6
7
8
9
10
1
vle 2
3
1
vc. 2
3
rit.
a tempo
espress.

ужасающее, ошеломляющее и прочее, нежели — нечто красивое. По этой причине мало кто притрагивается к чему-нибудь в этом роде», — записал Лютославский для себя в рабочем блокноте 22 VIII 1965 г. Пришло ли ему в голову это замечание просто так, что тоже иногда бывало, то есть без какого-то особого подтекста? А, может быть, оно было самым непосредственным образом связано с теми чувствами, которые должны были пробуждать у слушателей его «*Вытканные слова*»?

1965–1968 годы

Вторая половина 1960-х годов началась для Лютославского весьма удачно и благополучно. Весной 1965 г. добился успеха его *Струнный квартет*, летом — «*Вытканные слова*». Да и в Англии, кстати говоря, он именно тогда в первый раз предстал там в качестве дирижера, не подозревая, что начинает в известной серии рекордную серию из 57 выступлений в стране, которую (наряду с Германией) ему предстояло в будущем посещать чаще всего. В октябре были впервые целиком исполнены *Три постлюдии*, это произошло в Кракове. Не ослабевал интерес и к более давним сочинениям композитора, а уж особенно — «*Траурной музыкой*», которую, в частности, только в одном 1965 году целых два раза сыграли в Париже. И уж совсем в особой атмосфере прошло 9 XI исполнение «*Трех поэм*» в Буффало, о чем сообщил композитору Лукас Фосс, дирижировавший этим сочинением: «Я, правда, уже успел до сих пор представить здесь много непривычной современной музыки, но, тем не менее, Ваше сочинение возбудило серьезные разногласия и споры. Лично я доволен, хотя наблюдательный совет [оркестра] предположительно не разделяет моего восхищения. Мы получили известное количество писем, извещающих или об отказе от абонемента, или о намерении взять обратно свои дотации оркестру. [...] К счастью, другие люди считают эту акцию одной из самых замечательных вещей, которые мы когда-либо сделали. Сожалею только, что мы не имели удовольствия по этому случаю принять Вас лично в качестве гостя»[10]. Трудно сказать, сожалел ли об этом после такого отчета сам композитор…

Лютославский брался за самые разные дела. Понимая важность личных контактов в музыкальной среде, он много путешествовал, пользуясь тем, что в Польше, о которой говорилось, что она является «самым веселым бараком в советском лагере», получить заграничный паспорт было довольно просто, а пребывание за границей не было лимитировано как в СССР, где самые выдающиеся артисты не могли превысить количество разрешенных дней пребывания

[10] Письмо от 16 I 1966 г., фонд Пауля Захера.

за рубежом. Он вел семинар в Высшей школе Фолькванга (Folkwang Hochschule) в Эссене и читал лекции в консерватории Копенгагена. Летом композитор уже традиционно отправился на фестиваль SIMC, проходивший на сей раз в Мадриде. В сентябре, как обычно в это время года, Лютославский посещал концерты «Варшавской осени». 20 XI была торжественно открыта деятельность Большого театра Варшавы — в здании, восстановленном после военных разрушений; Лютославский вошел в состав его программного совета, который занимался репертуарной политикой театра. Следующий календарный год прошел у него под знаком многочисленных поездок. В марте он побывал в Копенгагене и Мадриде, затем отправился в Рим. В апреле дирижировал в Мюнхене, в мае — в Каракасе. А в июле снова отправился в Новый свет, на этот раз — в Хановер, штат Нью-Гемпшир, куда его пригласили принять участие в IV Международном фестивале искусства, проходившем в Центре Хопкинса (Hopkins Center, Дартмудский колледж). И, если четыре года назад Лютославский приезжал в Америку в роли преподавателя и докладчика, выступавшего с публичными лекциями, то сейчас ему предстояло участвовать, главным образом, в презентациях собственной музыки. В ходе фестиваля было исполнено сразу восемь сочинений Лютославского — от *Вариаций на тему Паганини* до *Струнного квартета*, из них четыре произведения стали американскими премьерами.

Композитор дебютировал перед американской публикой в роли дирижера, управляя исполнением «*Вытканных слов*» и *Пяти песен на слова Иллакович*. Организатором фестиваля был дирижер Марио ди Бонавентура (Bonaventura), с которым у Лютославского быстро установился прекрасный контакт. Несколькими годами позже он посвятил этому музыканту Прелюдии и фугу, а тот, в свою очередь, много раз дирижировал сочинениями польского композитора. В Нью-Йорке Лютославский получил премию Южиковского, которой уже третий год удостаивали выдающихся ученых, писателей и деятелей искусства польского происхождения, невзирая на их местожительство и гражданство. Кроме Лютославского лауреатами 1966 года стали политик Збигнев Бжезинский и писатель Витольд Гомбрович, а также два человека, по-особому связанные с композитором, — Казимера Иллакович и Анджей Пануфник.

1966 год оказался важным для Лютославского и его музыки еще по одной причине, но уже внехудожественной. После двух лет усиленных стараний он получил разрешение министерства финансов на подписание договора с иностранным издательством. В соответствии с законом, действовавшим в ПНР, авторы были обязаны публиковать свои сочинения в Польше и только в случае отказа имели право передавать их зарубежным издателям, предварительно получив, однако, официальное на то позволение, что на практике означало полнейшую зависимость от решения министерских чиновников. Издательская монополия привела к тому, что Польское музыкальное издательство оказалось единственным местом в стране, где композиторы могли печататься. Трудно переоценить заслуги двух его директоров, Тадеуша Охлевского и пришедшего ему на смену Мечислава Томашевского для отечественного музыкального творчества, потому

что ноты выпускались в немалых количествах и с таким оформлением, которое возбуждало зависть композиторов, живших за границей, однако для исполнений на симфонических концертах требовались в первую очередь оркестровые голоса, а они находилось в ведении чиновников, которые зачастую были не в состоянии обеспечить их своевременную доставку. А потому многие польские композиторы, равно как и исполнители, испытывали постоянную неуверенность в том, поступит ли нотный материал вовремя и поступит ли он вообще, дав тем самым возможность исполнить запланированное и объявленное на афише сочинение. Частичное облегчение принесла в этой ситуации формула, придуманная Мечиславом Томашевским и состоявшая в совместной публикации новых сочинений в тандеме с западным издателем. Эта идея, экономически невыгодная для государственных фирм, все же позволяла выбраться из того тупика, куда загоняло экспорт польского искусства такое монополистическое и насквозь бюрократизованное учреждение, как Ars Polona. Ведь только оказавшись в хорошо функционирующем западном издательстве, композитор обретал уверенность, что его музыка будет доступна любому желающему и в любой момент. Лютославский на короткое время связался с немецким издательством Moeck Verlag. А вскоре ему предложил подписать договор крупный игрок в сфере современной музыки, венский издательский дом Universal Edition. Однако с еще более выгодной офертой выступил Хансен (Hansen) из Копенгагена.

Результаты сотрудничества с издательством Хансена не заставили себя долго ждать, принеся Лютославскому рост количества исполнений его музыки и улучшение ее пропаганды. Что же касается доходов композитора, то они увеличились настолько, что он смог позволить себе отказаться от всяких дополнительных занятий, служивших ему источником заработка, и сконцентрироваться на собственно композиторской работе. Отчетливому улучшению материальной ситуации Лютославского поспособствовали также две премии — обе примерно по 10 000 долларов, — которыми его удостоили в 1967 году. (В то время зарплата в Польше составляла в среднем около 20 долларов в месяц.) В Вене его отметили премией им. Гердера, а в Копенгагене — премией Леони Зоннинга (Leonie Sonning)[11]. В 1968 г. Лютославскому удалось осуществить многолетнее желание купить дом в спокойном варшавском районе особняков и вилл. Раньше в этом здании жило несколько семей, а потому необходимой оказалась его перестройка, чтобы приспособить новое жилище к нуждам композитора, в первую очередь — устроить звуконепроницаемое помещение для работы.

Большая площадь нового дома позволяла теперь собирать письма и прочие документы. Благодаря этому они и попали потом в базельский архив Фонда Пауля Захера. Часть писем была упорядочена хронологически, часть — тематически, причем всё раскладывалось по отдельным папкам. В преобладающей

[11] В 1973 году Дмирий Шостакович получил премию Леонии Зоннинг. Все деньги — 60.000 датских крон — композитор был обязан передать в Советский Фонд мира: только на этих условиях ему дали разрешение выехать в Копенгаген.

степени сохранились письма, договоры и контракты либо документы, связанные с концертными поездками, но, кроме них, до нашего времени «дожили» еще и копии официальных писем, а также личных, которые Лютославский вначале обычно набрасывал от руки, а потом перепечатывал на пишущей машинке — на польском, французском, английском или немецком языке. Обыкновение отвечать на каждое письмо приводило к тому, что текущая корреспонденция отнимала у Лютославского по-настоящему много времени. Марио ди Бонавентура признался через много лет: «Когда я понял, что Витольд чувствовал себя обязанным отвечать даже на самую коротенькую открытку — вроде пожеланий ко дню рождения, — то принял решение пресечь нашу переписку. Ведь время Витольда было таким ценным. Он неоднократно жаловался, что корреспонденция на четырех иностранных языках (помимо перечисленных выше, знакомство с Ростроповичем склонило его еще и к тому, чтобы изучить русский) является для него просто невыносимым бременем»[12].

Сохранились календари Лютославского. Во второй половине 1960-х годов в них раз за разом повторяются даты разных совещаний: Музыкальный совет, жюри Союза польских композиторов, почти каждую неделю — программная комиссия «Варшавской осени», дополнительные встречи и совещания в Союзе композиторов, несколько реже — квалификационная комиссия, каждый месяц — комиссия по заказам при министерстве культуры, заседания SIMC, наконец, в 1969–1970 годы — совет по энциклопедии при Польском музыкальном издательстве и масса других обязанностей. С годами эти занятия все больше и больше мешали Лютославскому в «домашней работе», как он привык именовать сочинение музыки, пока не наступил такой момент, когда все подобные нагрузки переросли его возможности в смысле времени. Постепенно композитор стал ограничивать свое участие в разнообразных советах и комитетах, объясняя это тем, что у него уже и без того слишком много разных общественных поручений и обязательств. Однако он все же старался не уменьшать степени своего участия в мероприятиях, непосредственно связанных с новой музыкой. Так на рубеже августа и сентября 1967 года он планировал побывать на курсах новой музыки в Дармштадте и на этот случай подготовил два текста: о крупной форме и ритме, а также об организации звуковысотности. В тот год занятия должны были также вести Дьердь Лигети и Карлхайнц Штокхаузен. Поездка Лютославского, однако, не состоялась поскольку ему отказали в паспорте. Причиной тому было обострение политической ситуации в мире, вызванное войной на Ближнем Востоке.

Среди свидетелей растущего признания музыки и личности композитора уже некоторое время отсутствовала его мать. Он провел с нею 54 года жизни, и благодаря ей выбрал профессию композитора. Умерла она 18 X 1967 года, прожив 87 лет, в целом очень тяжелых. Жизнь ее прошла в трудных условиях, она нередко нуждалась, на протяжении долгих лет страдала тяжелой нервной болезнью. На основании немногих сохранившихся сведений можно прийти к

[12] Письмо авторам книги.

заключению, что она была человеком исключительным и наделенным самыми разнообразными талантами и умениями. С Ольшевскими, своими родственниками со стороны матери, композитор поддерживал более близкие отношения, чем с Лютославскими.

Livre pour orchestre («Книга для оркестра»)

Заказ на следующее симфоническое сочинение Лютославский получил из западногерманского города Хаген. Еще в 1962 году с просьбой о новом произведении к нему обратился руководитель тамошнего оркестра Бертольд Леман (Lehmann), большой энтузиаст современной музыки. Леман принадлежал к числу самых первых пропагандистов музыки Лютославского в Западной Германии и уже на протяжении нескольких лет регулярно вносил его произведения в программы каждого сезона. Композитору предложили гонорар в размере 10.000 марок, что по тем временам составляло довольно крупную сумму для небольшого провинциального города. Новое сочинение было окончено в 1968 г. и 18 XI этого же года в рамках фестиваля «Hagener Musiktage» («Дни музыки Хагена») дождалось мировой премьеры. Городским оркестром Хагена дирижировал Бертольд Леман, которому это произведение под названием *Livre pour orchestre* («*Книга для оркестра*») и было посвящено.

В «*Книге...*» можно проследить многочисленные параллели с более ранними сочинениями Лютославского. В области драматургии такие аналогии наблюдаются в первую очередь со *II Симфонией*. Сходство обнаруживается не только в общей формальной концепции — потому что в обоих произведениях наиболее важная музыка появляется ближе к финалу сочинения, — но и в деталях. Так, например, и во *II Симфонии*, и в «*Книге для оркестра*» перед наступлением кульминационной точки происходит характерное сокращение очередных отрезков, что порождает эффект ускоряющегося движения и нарастающего напряжения. Функции коды выполняет в концовке *Симфонии* алеаторическая секвенция, которую играют два контрабаса соло, не зависящие от фона в виде хорала, образуемого четырьмя виолончелями и четырьмя другими контрабасами; в коде «*Книги для оркестра*» аналогичную алеаторическую партию исполняют две флейты на фоне хорала, порученного всей струнной группе. Если в первой части «*Книги для оркестра*» принять во внимание присутствие многочисленных глиссандо и пространного divisi струнных, то можно усмотреть и известные фактурные аналогии с третьей частью «*Вытканных слов*». Кстати говоря, в инструментовке «*Книги...*» обнаруживается много подобий с прежними сочинениями Лютославского и прежде всего — со *II Симфонией*. Пожалуй, наиболее

отчетливо это проявляется в «блочном» оперировании группами инструментов, причем это происходит, невзирая на тот факт, что «*Книга для оркестра*» лишена резких и острых созвучий, свойственных *Симфонии*. Поэтому утверждение, что ни в одном из произведений, сочиненных в 1960-е годы, Лютославский не ссылался на предшествующие свои опусы столь же явным образом, как в «*Книге для оркестра*», не будет преувеличением. Сам композитор видел это явление следующим образом: «Видимо, не далеко от истины то парадоксальное изречение, что литератор всю жизнь пишет один и тот же роман. Примерно так же обстоит дело и с композитором. Часто он возвращается к своим любимым приемам, полагая, что какая-то вещь, высказанная им один раз, пока еще не досказана до конца. Существуют определенные идеи, определенные музыкальные замыслы, вполне годящиеся для того, чтобы возвращаться к ним»[13]. Несколько тысяч листов, заполненных эскизами, набросками и упражнениями, к которым Лютославский неизменно возвращался в разные годы, сочиняя новые произведения, превосходно и наглядно иллюстрируют этот принцип[14].

Помимо различных признаков родства с более ранними произведениями своего автора, «*Книга для оркестра*» содержит и целый ряд принципиальных нововведений. Пожалуй, самым крупным и уж наверняка самым эффектным из них является оригинальная и рафинированная драматургия. Сочинение, исполняемое от начала до конца без перерыва, состоит из четырех частей, связанных между собой очень похожими интермедиями. Принимая во внимание то, какое название получило всё произведение в целом, композитор именует эти части Главами (Chapitres). Три первые из них, не слишком объемные, содержат музыку, которую дирижируют почти исключительно традиционным способом, тогда как интермедии написаны в алеаторической технике. Интермедия, идущая после третьей части, постепенно перерождается в последнюю главу, самую обширную из всех. Тем самым здесь материализовалась концепция, намеченная еще во время работы над *Постлюдиями*, но которую Лютославский тогда еще не был в состоянии реализовать.

У драматургии «*Книги для оркестра*» есть знаменательная особенность — она внятно и убедительно подчеркивает разницу между музыкой, по-настоящему важной, и теми фрагментами, значение которых невелико.

«Во всякой музыке я различаю моменты усиленной концентрации музыкальных событий и определенного расслабления, или разрежения эмоционального содержания. Насколько я понимаю, это необходимо для восприятия музыки — столь же необходимо, как дыхание для жизни человека. В людском восприятии тоже происходит нечто вроде дыхания: сначала имеет место более сильная

---

[13] Цит. соч., стр. 59.

[14] На огромный объем собранного таким путем и годами обрабатываемого материала обращает внимание М. Хомма в статье *Studia Lutosławskiego nad seriami dwunastotonowymi* (*Исследования Лютославским двенадцатитоновых серий*), помещенной в сборнике: *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego* (*Эстетика и стиль творчества Витольда Лютославского*), цит. соч., стр. 235–254.

концентрация внимания, а потом она ослабевает, то есть чередуются усилие — отдых, напряжение — расслабление. Этот естественный ритм работы воспринимающего аппарата у человека как слушателя музыки — необычайно важный фактор для построения сколько-нибудь крупной формы. [В «*Книге*...»] наблюдается отчетливая связь между моментами большей концентрации и моментами разрежения, разжижения, с одной стороны, — и двумя разновидностями музыки: исполняемой строго и ad libitum, с другой. Первые три части сочинения [...] характеризуются высокой концентрацией музыкальных событий и требуют внимания при прослушивании. А потому после каждой из них обязан наступить какой-то момент расслабления. Этой цели как раз и служат интермедии, которые играются ad libitum и состоят из короткой, довольно-таки пустячной фразы, повторяющейся сколько-то раз. Есть в этом случае и одна особенность, а именно, дирижер — в соответствии с моими намерениями, выраженными, кстати говоря, во вступлении к партитуре, — должен дать понять публике, что на этот момент как раз и запланирована минута расслабления, то есть он должен выбрать для себя такую манеру поведения, которой обычно придерживается дирижер между частями исполняемого сочинения. Тем самым как поведение дирижера, так и природа сам**о**й музыки, которая в эту минуту умышленно говорит слушателю мало существенного, становятся для публики сигналом, обозначающим краткий миг расслабления. Тем легче дается ей чуть позже та сосредоточенность, которой требует последующая часть»[15].

Эти предпосылки, как правило, проверяются во время концертов. В ходе интермедий публика обычно начинает шевелиться в креслах и даже кашлять, тогда как сразу же после начала очередных глав к ней возвращаются спокойствие и сосредоточенность.

Небанальным образом была задумана драматургия последней интермедии, постепенно переходящей в финальную часть. После фразы, которая почти в идентичном виде звучала и во всех предшествующих интермедиях, жест дирижера показывает начало секции ad libitum, приносящей с собой зародыш нового музыкального содержания. Затем значимость дальнейших секций, играемых ad libitum, всё более отчетливо возрастает, пока в конечном итоге слушатель, который было принял начало этого эпизода за очередную интермедию, осознаёт, что на сей раз уже не идет речи о моменте расслабления. В музыке начинает происходить нечто существенное.

В «*Книге для оркестра*» нашли применение многие новые технические средства, и среди них — четвертитоновость у струнных. Лютославский всегда считал, однако, что построение гармонии из четвертитонов дает в итоге музыку, которая звучит фальшиво, а потому эти звуки послужили ему для расширения не двенадцатитонового звукоряда, как это происходит, например, в музыке Алоиза Хабы, а исключительно мелодии — в виде хроматических переходных тонов:

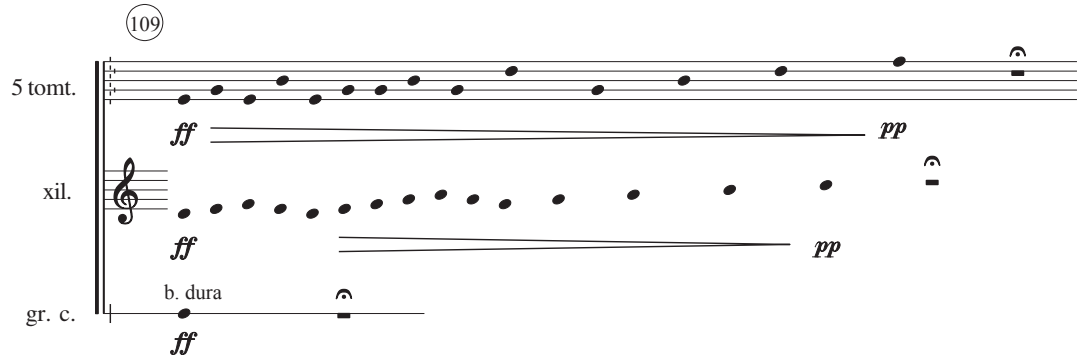
---

[15] *Kaczyński Rozmowy...* (*Т. Качиньский Беседы...*), цит. соч., стр. 64–66.

Если говорить об идеях из сферы алеаторики, то среди них особое внимание привлекает партия ксилофона в первой главе. Исполнитель должен играть произвольные звуки, руководствуясь единственно теми приблизительными высотами и ритмическими рисунками, которые обозначены графически. Тут имеет место уникальное в творчестве Лютославского проявление сознательного отказа от определения основополагающих музыкальных элементов. Данный прием не нашел широкого применения в его последующих партитурах, так и оставшись на обочине экспериментов с разными способами использования алеаторики[16].

Исключительно интересна и рафинирована оркестровая колористика «*Книги для оркестра*». Особой красотой и оригинальностью выделяется начало второй главы (равно как и ее окончание), где переливаются разнородные, но всегда нежные оркестровые краски, получаемые благодаря различным сочетаниям звуков арфы, фортепиано, челесты, вибрафона, колокольчиков и трубчатых колоко-

[16] Сходный эффект нашел себе применение в *Виолончельном концерте,* сочиненном двумя годами позже, см. цифры 98 и 100. Партия ксилофона содержит произвольные звуки (однако указан первый из них, а именно, соль 2-й октавы), после чего колокол должен издать случайный звук: исполнителю следует обхватить обеими руками несколько труб, крепко сжать их, а затем отпустить, дав им свободно звучать вместе. Краткий эпизод столь далеко продвинутой алеаторики содержится также в *Прелюдиях и фуге* (1973). В последней *Прелюдии* скрипачи должны исполнять соседние звуки, ставя пальцы как можно ближе один к другому, что, разумеется, у каждого музыканта дает несколько иной эффект (однако и здесь указан первый звук), и точно так же указано исполнять фрагмент сольной партии во второй части *Цепи II*. Позже Лютославский принципиально отказался, однако, от такого рода произвольности.



лов. Результат не похож на звучание оркестра ни у какого другого композитора. И поэтому, слушая «*Книгу для оркестра*», трудно противостоять искушению подчеркнуть индивидуальный характер этого инструментального стиля, хотя сам Лютославский возражал против выделения инструментовки в нечто самостоятельное, считая ее неотделимой от остальных элементов целостного произведения.

Принципиальное различие между «*Книгой для оркестра*» и предшествующими сочинениями Лютославского состоит в ограничении количества алеаторических фрагментов. В первых трех главах они вообще отсутствуют (если не считать трех фрагментов ad libitum в первой и третьей главах, занимающих в общей сложности буквально нескольких секунд, а также уже упоминавшейся партии ксилофона, который играет вместе с том-томами на фоне дирижируемой музыки). Присутствие в первых трех частях традиционного метроритмического развития контрастирует с доминированием ослабленных временных связей в финальной главе (за исключением — аналогично *II Симфонии* — моторного, ускоренного движения непосредственно перед кульминацией и хорала струнных в самом конце). Применение двух техник игры сказалось на характере всего сочинения. Первые три части отличаются переменчивым, почти нервным протеканием, при котором после кратких моментов спокойствия происходят бурные ускорения. В последней части напряжение нарастает очень медленно, музыка постепенно приобретает широкое, симфоническое дыхание и достигает драматической кульминации.

Комментируя «*Книгу для оркестра*» (а слова эти прозвучали вскоре после завершения *II Симфонии*), Лютославский отметил, что контролируемая алеаторика «недостаточна, чтобы на неё полностью опиралась какая-нибудь более или менее крупная музыкальная форма, — этот способ сочинения и исполнения музыки имеет свои бесспорные козыри [...]. [Однако же с ним связана] неизбежность известного обеднения музыкальной материи. Это обеднение касается возможностей гармонического развития, которое во всех секциях, исполняемых в режиме коллективного ad libitum, по необходимости замедлено, а это влечет за собой впечатление определенной статичности. В частности, по этой причине я считаю данную систему сочинения одним из полюсов, противопоставленных

другому полюсу, каковым является сочинение с общим, единым пульсом, метром или — иначе говоря — с общим временны**м** разбиением на музыкальные отрезки в малом измерении»[17]. Едва ли не в первый раз Лютославский так четко и определенно подчеркнул изъяны и недостаточность созданной им самим фактуры. Следствием этого наблюдения стало ограниченное присутствие алеаторики в последующих его сочинениях.

Название *Livre pour orchestre* («*Книга для оркестра*») восходит к таким известным сочинениям, как *Livres pour clavecin* («*Книги для клавесина*») Франсуа Куперена и *Orgelbüchlein* («*Органная книжечка*») Иоганна Себастьяна Баха. Оно наводит также на мысль о двух несколько более ранних произведениях, принадлежащих XX столетию: *Livre pour quatuor* («*Книге для квартета*») Пьера Булеза (1949) и *Livre d'orgue* («*Органной книге*») Оливье Мессиана (1951). Эти ассоциации вовсе не случайны, чего, кстати говоря, композитор и не скрывал. «Название моего сочинения по существу должно было отсылать к разным „*Livres*“ („*Книгам*“) и внушать наличие не очень жесткой связи между отдельными частями сочинения. Первоначально „*Книга для оркестра*“ задумывалась как цикл пьес разной длительности, которые бы венчал более пространный и развитый финал. Именно таким это сочинение мысленно виделось мне, когда я впервые разговаривал о нем с Бертольдом Леманом. Тогда же я предложил название *Livre pour orchestre*, причем как это название, так и общую композиторскую идею Леман сразу же и с готовностью принял. Когда, однако, по истечении немалого времени я окончил партитуру, первичная концепция данного сочинения претерпела такие трансформации, что наименование „*Книга для оркестра*“ уже не имело под собой обоснования. [...] По этой причине я в письменном форме довольно робко попросил сменить название, но прежде, чем пришел ответ, я получил отпечатанную программу „Hagener Musiktage 1968“ („Дни музыки Хагена 1968“), где мое сочинение анонсировалось под названием „*Livre pour orchestre*“. Иными словами, было уже слишком поздно!»[18]

Среди сочинений, принадлежащих так называемому алеаторическому периоду, «*Книга для оркестра*» стала первым, которое быстро проложило себе дорогу в концертный репертуар, хотя оно вызывало энтузиазм далеко не везде и не всегда. Видимо прав был Раймонд Эриксон, который после первого исполнения *Livre pour orchestre* в Нью Йорке в январе 1972 года, написал: „Он знает, как выстроить драматургию оркестровых фактур и темповых изменений, чтобы постоянно поддерживать внимание слушателей.“[19]

---

[17] *Kaczyński Rozmowy...* (*Т. Качиньский Беседы...*), цит. соч., стр. 58.

[18] *Livre pour orchestre by Witold Lutosławski* (*«Книга для оркестра» Витольда Лютославского*), журнал «Polish Music» («Польская музыка») 1969, № 1, стр. 12. Первоначально Лютославский планировал сочинить большее количество частей, которые были бы короче и вдобавок лишены общей драматургии. Через пять лет определенную разновидность такой формы приобрели *Прелюдии и фуга.*

[19] «New York Times» 21 I 1972.

Снова в тени политики

Тот год, на который пришлась премьера «*Книги для оркестра*», протекал по всей Европе как-то очень неспокойно. Помимо всего прочего, он еще и напомнил художникам и артистам, сколь иллюзорной бывает их вера в возможность избавления искусства от влияния политики.

Во второй половине января 1968 года Лютославский привычно возглавлял жюри, которое среди присланных 130 композиций отбирало сочинения на ближайший фестиваль SIMC, — его проведение предусматривалось в этом году именно в Польше, причем в сочетании с «Варшавской осенью». Такой марьяж не вызывал никаких организационных трудностей или проблем, поскольку польская секция SIMC, уже много лет по сути лишенная права на самостоятельное легальное существование, в любом случае действовала при Союзе польских композиторов. Никто, однако, не предполагал, что — подобно предшествующему фестивалю SIMC, организованному в Польше летом 1939 года, — этот тоже окажется невезучим по политическим соображениям.

Чехословацкое обновление, начало которому было положено весной 1968 г. и которое провозглашало желание создать «социализм с человеческим лицом», пробудило столь серьезное беспокойство у правительств соседних с нею государств, что 21 августа они прервали этот процесс грубым военным вторжением с последующим подавлением всякой оппозиции. Возмущение западных стран этой «братской помощью» приняло не более чем умеренные формы, а санкции — как это часто бывает в подобных случаях — коснулись в том числе и совершенно посторонних лиц, не имевших к данным событиям ни малейшего отношения. В частности, их жертвой пал даже Лютославский, которого организаторы нидерландского фестиваля Gaudeamus проинформировали об аннулировании приглашения, которое они направили ему ранее; с 1 по 13 сентября композитор должен был пребывать на этом фестивале в роли члена жюри и дирижера, но голландское правительство потребовало остракизма по отношению к гражданам всех стран, принимавших участие во вторжении. Многие западные музыканты по собственной инициативе отменяли концерты, ранее назначенные в странах восточного блока. Отсюда вытекали явные последствия и для мероприятия, объединявшего фестиваль SIMC и «Варшавскую осень», на котором — из-за частичного бойкота со стороны упоминавшейся группы исполнителей — доминировали, как оказалось, советские и болгарские музыканты, причем, разумеется, с репертуаром, сильно отличавшимся от того, что хотели бы представить организаторы. К президенту Польского общества современной музыки, то есть к Витольду Лютославскому, массово поступали письма, информирующие о мотивах отказа от приезда в Варшаву. Например, Vesuvius Ensemble извещал о том, что после горячих дискуссий члены этого ансамбля пришли к выводу, «что даже музыканты не могут позволить себе прятать голову в песок и проявлять полное безразличие к событиям, происходящим в мире»; при этом свое решение они

представляли как выражение «личного протеста»[20]. Реакцией на позицию западных артистов стало наложение в Польше цензурных ограничений на тех, кто осудил «братскую помощь». В течение какого-то времени запрет исполнения распространялся даже на музыку Стравинского, поскольку и он подписал обращение Рафаэля Кубелика, призывавшего музыкантов бойкотировать концерты и фестивали в странах, которые участвовали в агрессии на Чехословакию.

Атмосфера всеобщей враждебности и подозрительности обостряла личные конфликты, которые нередко разыгрывались на уровне, который не назовешь иначе, чем до неприличия низким. Съезд Союза польских композиторов в начале февраля 1969 г. протекал чрезвычайно бурно, главным образом по причине антагонизмов, которые возбуждала «Варшавская осень». Репертуарную комиссию обвиняли в «мафиозности», тенденциозном подборе произведений, намечаемых для включения в программу фестиваля, и даже в действиях, направленных во вред польской музыке. В числе предложений о различных изменениях нашлось место даже для такой абсурдной идеи, как составление программы фестиваля в соответствии с алфавитным порядком фамилий, чтобы таким способом «справедливо» обеспечить исполнение новых работ для всех членов. Ход дискуссии отчетливо показывал, что над «Варшавской осенью», по крайней мере, в ее прежнем виде, нависла серьезная опасность. Поэтому, хотя обычно Лютославский из принципиальных соображений избегал длительных импровизированных выступлений на публике, на сей раз он решил взять слово. Защищая status quo, композитор, в частности, привлекал такие аргументы: «Кто-то сказал здесь, что это фестиваль, целью которого является благо польской музыки. Это не так, уважаемые коллеги, [...] цель данного фестиваля — благо всей нашей национальной культуры, и именно на это, главным образом, и нацелен весь данный фестиваль. Мы с вами заинтересованы в том, чтобы Польша и ее столица Варшава были и оставались центром современной музыки. Ведь это фестиваль, предназначенный для польской, а вовсе не для международной публики. [...]. Невозможно также и обвинить указанный фестиваль в однообразии. Если мы повнимательнее присмотримся к фестивальным программам, то [должны будем констатировать, что] в них присутствуют фамилии авторов самых разнообразных сочинений — начиная от инструментального театра и вплоть до музыки, глубоко укорененной в традицию, — а посему на самом деле трудно выдвинуть против варшавского фестиваля обвинение в пристрастности или сектантстве. [...] Фестиваль этот характеризуется известной спецификой, отличающей его от большинства мировых фестивалей, а его специфика состоит, среди прочего, еще и в том, что программа данного мероприятия формируется группой, состоящей преимущественно из современных композиторов. Можно дискутировать, хорошо это или же плохо. В моем понимании — хорошо, поскольку как раз композиторы принадлежат к числу тех, кто более всего заинтересованы во всём, что есть в музыке действительно творческого, свежего и нового. И всё

[20] Письмо находится в фонде Пауля Захера.

складывается таким образом, что большинство этих людей в состоянии хорошо ориентироваться в том, какие события в данный момент происходят в мире»[21]. Аргументация Лютославского, равно как и чуть более раннее выступление Казимежа Сероцкого привели к тому, что статус «Варшавской осени» сохранился неизменным. А самого Лютославского в очередной раз выбрали в квалификационную комиссию.

«Это были попросту ужасные заседания, — записывал с пылу, с жару свои впечатления после возвращения домой Стефан Киселевский, уже тогда увлеченный политикой гораздо больше, нежели музыкой, — шла грызня за бабки, за исполнения, заграничные поездки, и никаких более широких или более весомых дел никто не затрагивал, более того — их остерегались, как огня. Даже Лютос и Томашевский, выступавшие с более широких позиций и с пафосом, в принципе сражались только в защиту определенного status quo, высокопарно отождествляя его с национальной культурой. Во времена сталинского периода я отстаивал тезис, что музыка не выражает осмысленного содержания и что по этой причине она не может рассматриваться как объект политики. Этот мой тезис в принципе одержал победу, и благодаря ней композиторы обладают сейчас свободой (кстати говоря, никто и никогда меня за это не поблагодарил, чему я в конечном итоге не удивляюсь, поскольку указанный тезис вызывает у обеих сторон чувство стыда и требует скорее молчаливого одобрения). Сегодня, слушая сии идеально прагматичные заседания маленьких людей (эти маленькие люди творят большое, даже великое искусство!), я временами сожалел, что всё удалось мне даже слишком хорошо и что абсолютно никакого содержания в посиделках музыкантов нет — между прочим, они так поступали вполне сознательно, поскольку за бессодержательностью заседаний бдительно и внимательно следили товарищи Красько и Квятек (Kraśko и Kwiatek) из ЦК»[22].

Вскоре, однако, Лютославский почувствовал лично, как говорится, «на собственной шкуре», что полный отрыв от политики невозможен. Еще осенью 1966 года лондонское Королевское филармоническое общество (Royal Philharmonic Society) выразило готовность заказать ему сочинение на следующий сезон. Композитор счел такой срок чрезмерно коротким, из-за чего между ними завязалась переписка, в результате которой в декабре 1967 года был подписан договор, обязывавший Лютославского представить сочинение ко второй половине сезона 1969/70 года. Спустя какое-то время было установлено, что солистом при первом его исполнении станет Мстислав Ростропович. Они с Лютославским познакомились еще в конце 1950-х годов, и уже тогда Ростропович уговаривал композитора написать для него какое-нибудь сочинение. И потом всякий раз, когда они встречались, Ростропович повторял свою просьбу, однако Лютославскому как-то не удавалось выкроить время для этого. Быть может, его еще не интересовал тогда замысел известного виолончелиста или же он не хотел браться за эту за-

[21] Стенограмма съезда, архив Союза польских композиторов.

[22] S. Kisielewski *Dzienniki* (С. Киселевский *Дневники*), Варшава 1996, стр. 181.

дачу по каким-либо другим, внехудожественным соображениям. Лютославский питал обиду и горечь по отношению к русским — обиду, которую было легко понять. «Просто не в состоянии вообразить, — говорил он мне [КМ] осенью 1968 г., — чтобы я мог когда-нибудь сблизиться или подружиться с кем-либо из этой страны». «Нечто подобное совершенно исключено, — добавил он решительно, — даже если бы речь шла о таком артисте, как, например, Прокофьев, которого я в молодости чрезвычайно ценил». Поездок в Советский Союз он избегал и с 1951 года не был там ни разу. Ростропович, однако, не собирался сдаваться. «Даже когда это произведение [*Виолончельный концерт*] еще не существовало, я уже ценил музыку Лютославского очень высоко. Кстати говоря, как и многих из моих коллег и учителей — включая сюда и Бенджамина Бриттена, который сочинил прекрасную *Сюиту для виолончели соло*. [...] Будучи в Варшаве, я отправился к Лютославскому домой с инструментом[23] и сыграл ему *Сюиту* Бриттена. Таким способом мне хотелось склонить композитора к тому, чтобы тот написал какую-нибудь вещь для виолончели»[24]. Воспользовавшись случаем, гость тогда же познакомился с записями двух новейших на этот момент сочинений хозяина дома, а именно, *Струнного квартета* и «*Вытканных слов*». По поводу первого он не проронил ни слова, зато, выслушав «*Вытканные слова*», воскликнул с энтузиазмом: «Хотелось бы и мне играть такую музыку!», — после чего добавил: «Как артист, я еще молод, но отыграл уже весь виолончельный репертуар; и сейчас мне хотелось бы играть такую музыку, какой я никогда до сих пор не исполнял»[25].

Лютославский был поглощен *Виолончельным концертом* почти полтора года, партитуру он окончил в июле 1970 г. Это сочинение появлялось на свет в обстоятельствах, весьма неприятных для его автора. В тот период власти категорически отказывались дать согласие на приезд в Польшу пасынку Лютославского, который уже несколько лет, как поселился в Норвегии. Композитор тратил массу времени и нервов, ведя по этому делу разговоры с чиновниками самых разных уровней, к сожалению — безрезультатные. Вот что он писал одному из друзей: «Я нахожусь сейчас в трудном положении, полном всяческих неприятных переживаний. Несмотря на это, по-прежнему работаю над *Виолончельным концертом*, предпринимая все усилия, чтобы сохранить духовную независимость от внешнего мира — необходимое условие для моей работы»[26]. А у Ростроповича это был еще более трудный период. В 1969 г. он принял в свой дом Александра Солженицына, которому отказывали в разрешении на проживание в Москве. По этой причине теперь жертвой притеснений и травли стал уже сам Ростропович, которого до той поры власти всячески обласкивали. Но сейчас они настаивали,

---

[23] В соответствии с календарем Лютославского эта встреча состоялась 17 IX 1966 г.

[24] T. Kaczyński *Rostropowicz o Lutosławskim* (Т. Качиньский *Ростропович о Лютославском*), журнал «Ruch Muzyczny» 1977, № 20.

[25] И. Никольская *Статьи, беседы...,* цит. соч., стр. 59, а также Kaczyński *Rozmowy...* (Т. Качиньский *Беседы...*), цит. соч., стр. 127.

[26] Письмо к Марио ди Боневентуре от 9 VI 1970 г.

чтобы знаменитый виолончелист выпроводил Солженицына из своего дома, а когда эти уговоры закончились ничем, Ростроповичу начали отказывать в разрешениях на выезды за рубеж, не допускали проведения его концертов в стране и даже грозили конфискацией дачи. Ситуация обострилась еще сильнее, когда Соженицына удостоили Нобелевской премии, а Ростропович в открытом письме, отправленном в «Правду» 31 X 1970 г., выразил свою поддержку великому писателю и диссиденту. Как вспоминал он много лет спустя, вплоть до эмиграции в 1974 г. «было страшно. Тогда поколебалась моя вера в людей. Даже самые близкие друзья не здоровались со мною на улице, потому что боялись»[27].

Осенью 1970 Ростропович ненадолго задержался в Варшаве. 29 сентября он навестил Лютославского и по этому случаю познакомился с новым сочинением. До премьерного исполнения оставалось всего две недели, поскольку его запланировали на 14 X в Лондоне. Первое впечатление, видимо, оказалось великолепным. «Я понял, что на свет появилось именно то, о чем я мечтал. Еще прежде, чем начать его играть, я уже на основании нот убедился, что Лютославский сочинил именно такую музыку, какую мне хотелось. Это произведение с самого начала было мне близким и по духу, и по характеру»[28]. Однако ему оказалось довольно трудно разобрать, понять и выучить *Концерт*, поскольку до сих пор он не играл музыки такого рода. По этой причине Лютославский пытался объяснить ему «идею» *Концерта*, прибегая к сравнению с конфликтом между индивидуумом и обществом, на что Ростропович вроде бы сказал тогда: «Стало быть, играя, я буду посматривать в глаза нашему послу».

Почти до самой последней минуты не было известно, получит ли Ростропович разрешение на поездку в Лондон. Этого разрешения удалось добиться только благодаря нажиму со стороны английских дипломатических кругов. Во время премьерного исполнения в концертном зале Royal Festival Hall (Королевском фестивальном зале) Борнмутским симфоническим оркестром (Bournemouth Symphony) дирижировал Эдвард Даунз (Downes) (на следующий день программу повторили в Борнмуте, а двумя днями позже — в Эксетере). По этому случаю Ростроповичу вручили Золотую медаль Королевского филармонического общества — высшую награду, присуждаемую этим высоким собранием, которая была учреждена в память того факта, что оно в свое время заказало Бетховену *IX Симфонию*. В соответствии с традицией медаль Ростроповичу вручал лауреат, отмеченный ею в предшествующий раз, и в данном случае им был композитор, сэр Артур Блисс. Ростропович с присущим ему темпераментом и верностью российской традиции сердечно обнял уже далеко не молодого англичанина, от всей души расцеловав его, а тот, будучи приученным к сдержанности, не знал, как ему следует вести себя в столь неожиданной ситуации, и застыл буквально в ужасе.

---

[27] *Czwarte życie. Z Mścisławem Rostropowiczem rozmawia M. Kominek* (*Четвертая жизнь. С Мстиславом Ростроповичем беседует М. Коминек*), журнал «Studio» 1994, № 3.

[28] Kaczyński *Rostropowicz o Lutosławskim* (Т. Качиньский *Ростропович о Лютославском*), журнал «Ruch Muzyczny» 1977, № 20.

Власти разрешили Ростроповичу поехать в Англию, но всячески затрудняли ему дальнейшие исполнения *Концерта* Лютославского, особенно с учетом того, что и самого композитора в Советском Союзе не особенно привечали. В Москве его воспринимали как представителя прозападного авангарда — течения, с которым там сражались уже десятки лет. Выступление Ростроповича с *Виолончельным концертом* Лютославского в Москве, уже поставленное в афишу на 21 V 1971 г., отменили за несколько дней до назначенной даты. Не смогли дождаться слушатели и участия Ростроповича в «Варшавской осени», запланированного на 19 сентября того же года. Однако все же великий виолончелист в конце концов добился своего, и в декабре 1972 года ему удалось представить *Концерт* Лютославского московской публике. Это произошло неожиданно, без предварительных приготовлений и планов, что, однако же, в тамошней музыкальной жизни вовсе не было каким-то исключительным, из ряда вон выходящим событием. За десять с лишним дней перед датой, которой ему удалось добиться, Ростропович позвонил в Варшаву, чтобы оповестить Лютославского о возможности исполнения его *Концерта* в Большом зале Московской консерватории и пригласить композитора вместе с женой в Москву.

Лютославские прибыли в Москву за пару дней перед концертом, но в репетициях не участвовали, поскольку Ростропович хотел избавить оркестрантов от волнения, вызванного присутствием автора. Позже Лютославский сожалел, что поддался уговорам солиста и явился только на генеральную репетицию, поскольку кое-какие детали в игре оркестра не в полной мере удовлетворяли

WL z Rostropowicza i – ksiłżka Nikolskiej, ilustracja na dole po str. 42

его, а вот если бы он поприсутствовал на репетициях, то наверняка помог бы лучше подготовить музыку, которая в ту пору была еще неизвестна в Советском Союзе. Интерес к новому произведению оказался огромным, и он еще больше усиливался известием о том, что на первое московское исполнение приехал сам композитор. 13 декабря в переполненном зале консерватории присутствовала «вся Москва», за исключением властей Союза композиторов и представителей министерства культуры. Ростропович играл в тот вечер сразу три виолончельных концерта: Гайдна, Дворжака и Лютославского, — а Оркестром Всесоюзного Радио дирижировал Геннадий Рождественский. После исполнения нового сочинения публика устроила солисту и композитору бурную овацию. В прессе, однако, не появилось ни единой рецензии, посвященной этому концерту, — точно так же, как это случалось и после некоторых премьер Шостаковича.

Лютославскому хотелось представить новое произведение польской публике в том же самом исполнении, и он рассчитывал, что ему как-нибудь удастся пригласить Ростроповича на «Варшавскую осень». Однако надежда на его приезд в Варшаву постоянно уменьшалась, пока, наконец, композитор согласился, чтобы первым исполнителем *Виолончельного конце*рта в Польше стал 19-летний австриец Генрих Шифф (Heinrich Schiff). Такому решению поспособствовал тот факт, что сочинение уже начали включать в репертуар всё новые и новые виолончелисты. Так, Зигфрид Пальм сыграл его в Ганновере 21 II 1972 г. А вот Ростропович смог беспрепятственно представлять публике *Концерт* Лютославского лишь после того, как в 1974 году покинул СССР.

Обстоятельства, сопутствовавшие рождению этого сочинения, а особенно замечание, брошенное композитором, а затем пущенное Ростроповичем в обращение, стали причиной того, что в *Виолончельном концерте*, как ни в одном ином сочинении Лютославского, с самого начала стали усматривать наличие некой программы. Лютославский, как обычно, категорически возражал против каких-либо внемузыкальных, а уж тем более политических истолкований своей музыки, но Ростропович, который с ходу подхватил идею конфликта личности с обществом, присовокупил к этому сочинению Лютославского целую программу и даже приписал ему иллюстративный характер. Отождествляя самого себя с сольной партией Концерта, музыкант утверждал, будто она представляет его самого и всю его жизнь, а группа медных духовых инструментов, которая многократно прерывает сольную партию, — это враги, преследующие его. Об аккорде fortissimo, появляющемся в кульминационной точке, он прямо сказал, что «вот уж здесь сидит весь ЦК»[29]. Галина Вишневская поддерживала такую интерпретацию, называя это произведение «историей Дон Кихота XX века». Композитор оговаривал, что драматургию данного сочинения можно истолковывать максимум в театральных категориях, однако сама жизнь подсовывала некоторым слушателям чисто политические ассоциации. Через два месяца после премьеры Концерта началась забастовка в гданьской судоверфи, и, проводя

[29] Nikolska *Rozmowy*... (И. Никольская *Беседы*...), цит. соч., стр. 48.

с композитором интервью вскоре после окончания им работы над этим сочинением, Тадеуш Качиньский признался: «Tutti [...] уже не возвращается к крику, а начинает какую-то иную акцию, которая у меня лично ассоциируется с избиением». Эти слова вызвали немедленное возражение Лютославского: «Я просто в ужасе, насколько далеко может завести мое неосмотрительное упоминание о драматическом конфликте между сольной партией и оркестром. В этом месте мне следует как можно энергичнее натянуть вожжи воображения, которое заставляет Вас прочитывать данное сочинение как музыкальную иллюстрацию к какому-то мрачному зрелищу»[30].

Как ни странно, в английской критике после исполнения *Виолончельного концерта* можно было прочитать: «Произведение в высшей степени развлекательное, но ни в коем случае ни мрачное, ни волнующее…»[31] Другой же английский рецензент, услышав *Концерт* в 1981 году на фестивале Musica Nova в Глазго, с восторгом писал: „Юмор и решительность бурлили в атмосфере Шотландского Национального оркестра, когда музыканты играли музыку Лютославского...“[32]

Виолончельный концерт

Недоразумения, к которым вела квазипрограммная интерпретация Виолончельного концерта, вытекали из специфической драматургии этого произведения. Уже определенные формальные решения, употребленные в Струнном квартете, брали в качестве образца некие театральные ситуации, чего, кстати говоря, композитор и не скрывал. О некоторых таких приемах, когда инструменты в известной степени возлагают на себя роли dramatis personae (*лат.* — действующих лиц), мы уже упоминали, говоря о *Струнном квартете*. Следуя подсказке Лютославского, можно было бы добавить, что, когда к монологу первых скрипок подключаются остальные инструменты, концертмейстер оркестра по-настоящему резко прерывает их дискурс — так, словно бы он «призывал» своих

---

[30] *Kaczyński Rozmowy...* (*Т. Качиньский Беседы...*), цит. соч., стр. 82. Однако же высказывание Лютославского на тему «содержания» *Концерта* была чем-то б**о**льшим, нежели всего лишь «неосмотрительным упоминанием». Ранее он сказал, что в *Концерте* имеет место «отношение конфликта. С первого звука оркестра вся ситуация должна быть ясна слушателю, так как оркестр является тем фактором, который вмешивается, прерывает или даже почти мешает. Потом происходят „попытки договориться“ — диалоги. Но и они, в свою очередь, прерываются группой медных духовых инструментов, которая в данном произведении как раз и берет на себя роль группы „вмешательства и быстрого реагирования“. [...] Отношения между этими двумя элементами по ходу произведения меняются, дело доходит даже до их полной гармонизации, но именно оно-то и создает возможность самого бурного вмешательства, на сей раз уже со стороны большой „медной“ группы» (стр. 79).

[31] Ronald Crichton «Musical Times» Dec. 1970, p. 1239.

[32] «Musical Times»

партнеров «к порядку». Несколько иной характер носят в *Струнном квартете* те эпизоды, где наподобие театральной инсценировки сформированы взаимоотношения между исполнителями-актерами и публикой. Так, например, в самом начале первая скрипка должна как бы незаметно повторять один и тот же звук «соль» — достаточно долго, а точнее, до тех пор, пока слушатели не заметят, что сочинение уже началось, и в зале воцарится тишина (располагая возможностью прослушать это сочинение вживую несколько десятков раз, я никогда, однако, не смог наблюдать такой ситуации, предполагавшейся композитором: на самом деле с первого же момента *Струнный квартет* всегда начинали слушать с полной сосредоточенностью [К.М.]). Похожей родословной обладают и интермедии в «Книге для оркестра»: их нарочитая, демонстративная вялость и отсутствие своего лица должны подсказывать публике, что именно сейчас для нее наступил момент расслабления. Особенно с учетом того, что в соответствии с намерением Лютославского дирижер должен вести себя так, словно бы подошло время паузы между частями сочинения. Обе эти разновидности эффектов нашли применение в *Виолончельном концерте*, хотя композитор, как обычно, оговаривал, что ни один из этих квазитеатральных эпизодов не характеризуется непосредственной связью с какими-то возможными внемузыкальными ситуациями.

«Я ничуть не заинтересован в том, чтобы кто-нибудь воспринимал, например, в *Виолончельном концерте* вторжение медных инструментов, которые довольно-таки резко и даже грубо прерывают мелодическое течение сольной партии, [...] как конфликт. Мне хотелось всего лишь внести в *Концерт* что-нибудь такое, чем можно было бы освежить способ развития музыкальной мысли», — комментировал Лютославский,[33] и данная ситуация вовсе не была в истории музыки единичной или исключительной. Например, калейдоскопическая форма многих фортепианных сочинений Роберта Шумана — его реакция на драматургию классической сонаты — была вдохновлена романтической поэзией. В XX веке таких воздействий со стороны других искусств на воображение композиторов зафиксировано по-настоящему много — достаточно вспомнить хотя бы роль жестикуляции клоуна в возникновении *Трех пьес для струнного квартета* Игоря Стравинского, важность абстрактной живописи Кандинского для многих сочинений Владимира Фогеля (Vogel), либо воздействие литературной техники Марселя Пруста на построение формы *Струнного тр*ио Сильвано Буссотти. А сейчас Лютославский, поворачиваясь в сторону театра, говорил: «Желая найти новый принцип развития и разрешения музыкальной мысли, я сознательно заимствовал его у других искусств»[34], а еще раньше разъяснял: «Переступание границ чистой музыки и поиск образцов в других сферах — это, разумеется, известный компромисс. Не будем, однако, забывать, что в данную минуту на территории чистой музыки отсутствуют такие прочно сложившиеся условности

---

[33] *Witold Lutosławski. Prezentacje...* (*Витольд Лютославский. Представления...*), цит. соч., стр. 156.

[34] Цит. соч., стр. 155.

и договоренности, которых можно было бы придерживаться. [...] В подобной ситуации естественной, почти рефлекторной реакцией представляется поиск какого-нибудь всем известного явления за пределами сам**о**й музыки и использование его протекания в качестве образца для построения музыкальной формы. Слабой стороной такого подхода является не только уже упоминавшееся нарушение принципа гомогенности музыки, но еще и та произвольность, с которой по необходимости приходится трактовать способ перенесения законов, управляющих какими-то внемузыкальными явлениями, на территорию музыки. Эта слабость вознаграждается той несомненной порцией свежести, которую привносят в музыку заимствования, сделанные извне ее сферы»[35].

Слушатели, уже на протяжении многих поколений привыкшие персонифицировать темы сонатного аллегро (главную «мужскую» и побочную «женскую»), а также интерпретировать эту форму в категориях драмы (разработка как фаза конфликта, а реприза — примирения), слушатели, сжившиеся с программностью, которая изобилует «героями», «конфликтами», «апофеозами» и «драмами», охотно приняли именно такой способ прослушивания данного произведения, как бы невольно внушенный им Лютославским, который, похоже, с удовлетворением отошел от «единственно верного» во времена авангарда взгляда на музыку под углом сложности использованной техники либо звукового новаторства.

Одночастный *Виолончельный концерт* образуют четыре «акта». Первый из них играет роль интродукции, которая вводит обе стороны «драмы», то есть солиста и оркестр (либо — если кто-то предпочитает — индивидуума и сообщество). Второй акт складывается из четырех эпизодов, где — иначе, чем в классической драме — стороны словно бы стараются как-то «договориться» вместо того, чтобы впутываться в «перипетии». Третий «акт» заполняет лирическая кантилена, а последний несет с собой симфонический финал (и вышеназванный «триумф личности»).

Интродукция напоминает самое начало *Струнного квартета*, где первая скрипка исполняла длинный, полутораминутный монолог, инициированный уже упоминавшейся, многократно повторяемой нотой «соль». В начале *Виолончельного концерта* солист должен безразличным способом (indifferente), в динамике piano и через равные временн**ы**е промежутки исполнить от 15 до 20 раз звук «ре», производя на публику впечатление будто бы еще недостаточно сконцентрированного или даже просто рассеянного. Если знакомство с новой музыкой у слушателей камерных концертов стало причиной того, что задумка утихомирить их действиями первой скрипки оказалась безрезультатной, то в условиях симфонического концерта она показала себя вполне пригодной. Станислав Скровачевский рассказывал, как ему однажды случилось дирижировать в Дюссельдорфе так называемым «мастерским концертом» с участием Мстислава Ростроповича,

---

[35] *Z zagadnień związanych z konstrukcją wielkich form zamkniętych* (*О вопросах, связанных с конструкцией крупных замкнутых форм*), цит. соч.

который исполнял *Вариации на тему рококо* Чайковского и *Концерт* Лютославского. Публика, непривычная к современной музыке, слыша одиночные звуки виолончели, беззаботно болтала, будучи убежденной в том, что солист все еще продолжает настраивать инструмент. Настроение меняет появление новых сюжетных линий, но и они не подвергаются развитию. Дело в том, что сущностью этой части является изменчивость ее фрагментов, безразличных в выразительном отношении, — статичных и динамичных, различающийся характер которых подчеркивается исполнительскими обозначениями, например, такими, как grazioso, un poco buffo ma con eleganza, marciale. Таким образом, развитая и пространная, почти четырехминутная Интродукция показывает сольную партию весьма разнообразными и привлекательными способами, а в числе многих оригинальных идей, присутствующих в начальном фрагменте *Концерта*, внимание дважды привлекает не встречавшееся до сих пор в виолончельной литературе употребление флажолетов:

В сольной партии появляются также четвертитоны, которые в свое время вызвали довольно живую реакцию Ростроповича. «Когда я принял заказ, — рассказывал композитор, — Слава мне сказал: „Не думай о виолончели. Виолончель — это я. Пиши музыку“. Естественно, я очень много думал о виолончели. Даже сделал для себя схему четырех струн на грифе, поскольку хотел знать, как будет выглядеть аппликатура, насколько просты или трудны отдельные вещи и

54 *Виолончельный концерт*, два фрагмента начального соло

вообще исполнимы ли они[36]. В конце концов я отправил ему часть партитуры, и Слава говорит мне: „Тридцать лет играю на виолончели — и должен учиться новой аппликатуре!“ Там есть четвертитоновые пассажи, и для них Ростропович сам написал аппликатуру. Он изобрел великолепный метод: все звуки, которые принадлежат к двенадцатитоновому темперированному звукоряду, стал обозначать более крупными цифрами, а четвертитоновые — мелкими. Это прекрасная мысль. Позднее я переделал две страницы, однако Слава уже не нашел времени на то, чтобы вписать в них аппликатуру»[37].

Развитый монолог солиста, который упорно возвращается к звуку «ре», прерывает резкое вторжение труб, играющих один звук в унисон и fortissimo. Затем следует трехсекундная пауза, после которой виолончель старается повторять первоначальный тон, но ей снова мешают в этом. Подобная «проба сил» повторяется еще несколько раз.

Очередные вторжения духовых усложняются фактурно. Созвучия, играемые трубами, напоминают фрагмент первой части *II Симфонии*, где наблюдается подобное трехголосие: два инструмента исполняют исключительно малые сексты и большие терции, а третий — тритоны. Благодаря тому, что музыка ограничивается только этими интервалами, достигается такая ситуация, что, несмотря на применение алеаторической техники, появление консонансных созвучий невозможно (см. примеры 11 и 12).

Вторая часть — представляющая собой как бы попытку установить диалог между солистом и оркестром — отличается исключительным разнообразием

---

[36] Годы спустя в мастерской композитора обнаружили приспособление, которое аналогичным образом должно было облегчать и помогать ему ориентироваться в степени трудности всяких сочетаний звуков на арфе.

[37] Nikolska *Rozmowy*... (И. Никольская *Беседы*...), цит. соч., стр. 47, а также ее *Статьи, беседы*..., цит. соч., стр. 59.

55 *Виолончельный концерт*, цифра парт. 7

56 *Виолончельный концерт*, цифра парт. 8

звуковой колористики и ее привлекательностью. Мерцающую фактуру этой текучей и быстрой музыки первоначально образует тембр кларнетов, сплавленных с арфой и с пиццикато струнных, а также богатая палитра разнообразных звуков ударных неопределенной высотности. Затем ее грубо прерывает вступление трубы и тромбона. Очередной эпизод расширяет колористику оркестра: здесь к кларнетам и арфе присоединяются флейты, бас-кларнет, фаготы и фортепиано, а в состав ударных дополнительно вводятся колокола, вибрафон и челеста. Со-

лист в ошеломляющем темпе исполняет головокружительные фигуры по всему диапазону инструмента, занимаясь этим вплоть до момента, когда медь — сейчас это тромбоны — вступает еще раз, снова совершая акт грубого вторжения. Подобным течением характеризуются и два следующих эпизода, пока вдогонку за последним вступлением меди солист, словно бы «покорившись судьбе», возвращается к первоначальному, безразлично играемому звуку «ре». Смысл этого фрагмента может выглядеть чрезвычайно прозрачным: всякие попытки развивать музыку кончаются ничем, поскольку медь упорно не сдается, и в итоге солист отказывается от музицирования, возвращаясь к первоначальному состоянию.

Неясная ситуация рождает ожидание некоего «важного происшествия» — и действительно, виолончель начинает широкую, распевную кантилену, что называется, «бесконечную» мелодию. Экспрессия этой кантилены, никогда ранее не встречавшаяся в творчестве Лютославского, по своей эмоциональной температуре значительно превосходит даже последнюю часть «*Вытканных слов*». В партию солиста незаметно подключаются контрабасы, а позднее и остальные струнные инструменты, и, поскольку они в первый раз на протяжении всего *Концерта* играют arco, то возникает впечатление абсолютно новой звуковой краски. Оркестр, как никогда до сих пор, целиком подчиняется солисту, всего лишь деликатно аккомпанируя ему.

Этот фрагмент напоминает начало «*Книги для оркестра*» (сравн. пример 52), где Лютославский аналогичным образом применил четвертитоны в качестве хроматических переходных звуков:

57 *Виолончельный концерт*, цифра парт. 67

В оркестровую партию проникает все более отчетливый и выразительный контрапункт, а рафинированное, квазикластерное звучание группы струнных заменяется тонкой фактурой одиночных инструментов. Новый, деликатный колористический эффект создается объединением флейт и кларнетов с челестой, арфой и фортепиано. Мгновение спустя возвращается группа струнных, которая постепенно присоединяются к солисту, продолжающему вести кантилену. Последний мотив, многократно повторяемый в унисон, играют уже все струнные, тогда как виолончель целиком вливается в оркестр. Движение подвергается ускорению, динамика нарастает, как вдруг — если еще раз прибегнуть к театральным ассоциациям — примирение героев грубо нарушается вторжением всего ансамбля духовых, к которым мгновение спустя присоединяются и струнные.

В этот момент начинается последняя часть *Концерта*, иными словами, бравурный финал, в котором виолончель подвергается неустанным «атакам» со стороны разных групп инструментов — всякий раз новых. Солист поначалу словно бы передразнивал мотив, играемый tutti, а позднее технически необычайно эффектным образом «бегает» по всему диапазону инструмента, не прерывая игры, несмотря на непрекращающиеся препятствия со стороны оркестра. Таким путем сочинение движется к кульминации, в которой десятикратно повторяемый аккорд предшествует длящемуся несколько секунд созвучию, исполняемому в самой громкой динамике, какая только встречалась до сих пор. Это напоминает формально аналогичные места во *II Симфонии* и «*Книге для оркестра*», но обнаруживает еще и родство с началом само**го** данного Концерта. Это последнее сходство композитор... открыл после того, как услышал свое сочинение. «Переезжая на следующий день после премьеры в следующий город на той же автомашине, что и дирижер, я сказал ему: „Знаете ли, это довольно-таки странно, но мне только вчера стало ясным, что начало данного сочинения с ритмической точки зрения полностью идентично кульминационной точке“. Он посмотрел на меня, словно на безумца, — ведь ему-то это было очевидным с первого же просмотра партитуры. Для меня такое сходство не было очевидным [...], поскольку очень многое из выполняемого является результатом подсознательной деятельности»[38].

После кульминации музыка затихает и постепенно замирает, а солист исполняет меланхолическую фразу с ниспадающей мелодией, которая сочетается с экспрессивными глиссандо вниз. И вот однажды Ростропович признался, что, когда он играет эти глиссандо, у него в глазах всегда стоят слезы.

— Отчего ты плачешь? — спросил его Лютославский.

— Потому что в этом месте я умираю, — вроде бы ответил виолончелист.

— Ну хорошо, но в конце-то ведь всё равно твой триумф, разве нет? — возразил композитор.

— Да, но он не от мира сего, — пояснил Ростропович[39].

---

[38] *Witold Lutosławski. Prezentacje...* (*Витольд Лютославский. Представления...*), цит. соч., стр. 148.

[39] Nikolska *Rozmowy...* (И. Никольская *Беседы...*), цит. соч., стр. 48. По иному случаю Ростропович якобы признал, что этот момент вызывает у него ассоциации с умирающим оленем (!).

Po wspólnym wykonaniu z Mścisławem Rostropowiczem *Koncertu na wiolonczelę i orkiestrę* w czasie Festiwalu w La Rochelle, 1977 (fot. M. Cormier)

Краткая и быстрая кода «от мира сего» лишена драматизма, она отсылает слушателя к безмятежной и бесконфликтной атмосфере самого начала сочинения. Последнее слово принадлежит солисту, который десятикратно повторяет звук ля 2-ой октавы, словно бы скобой скрепляя форму произведения.

«Считаю [*Концерт* Лютославского] уникальным сочинением во всей виолончельной литературе», — признал Ростропович[40]. Специфическая драматургия этого произведения позволяла чрезвычайно эмоциональному, порой просто-таки экзальтированному артисту отождествить себя с сольной партией. Посему он охотно исполнял Концерт, а с течением лет его интерпретация становилась всё более зрелой и совершенной. «Мы со Славой довольно часто исполняли *Концерт* в Англии и США, — рассказывал композитор, — но мне сильнее всего запало в память исполнение в Ла-Рошели [в 1977 г.], что на западе Франции, где проходил виолончельный конкурс Ростроповича и одновременно — музыкальный фестиваль, который организуется там регулярно. Получилось так, что в какой-то день мой *Концерт* играл в рамках конкурса — вместе с оркестром

[40] Kaczyński *Rostropowicz o Lutosławskim* (Т. Качиньский *Ростропович о Лютославском*), журнал «Ruch Muzyczny» 1977, № 20.

из Лотарингии — лауреат первой премии Луи Кларе (Claret), а назавтра Слава играл его со мною уже в рамках фестиваля, причем с голландским оркестром радио города Хилверсум (Hilversum) под моим управлением. Слава наверняка сказал себе: «Ну, сейчас я вам покажу, как играют этот концерт». Позанимался, может быть, полчаса, а может быть, час, не знаю, но играл, как никогда раньше. Это было настолько заразительно, что и я, дирижируя оркестром, тоже почти впал в транс. Да и оркестр играл словно бы в «исступлении». Исполнение оказалось феноменальным, никогда ни до, ни после этого мне уже не доводилось услышать такого. Это одно из самых прекрасных воспоминаний моей жизни»[41].

---

[41] Nikolska *Rozmowy*... (И. Никольская *Беседы*...), цит. соч., стр. 48, а также *Статьи, беседы*..., цит. соч., стр. 57.

Глава VII
Десятилетие не одних только успехов

1970-е годы

Начало творческим достижениям 1970-х годов положили *Прелюдии и фуга* для оркестра, затем в 1975 г. появилось сочинение под названием «*Les espaces du sommeil*» («*Пространства сна*») для баритона и оркестра. Тогда же Лютославский приступил к работе над «*Mi-parti*» — оркестровым сочинением для амстердамского Концертгебау (Concertgebouw). По просьбе Мстислава Ростроповича он сочинил небольшую пьесу под названием «*Захер-вариация*» для виолончели соло, а вслед за ней — и тоже по инициативе Ростроповича — *Noveletta (Новеллетту*) для Национального симфонического оркестра (National Symphony Orchestra) в Вашингтоне. 1979 год принес *Epitafium* («*Эпитафию*») для гобоя и фортепиано, следующий год — *Двойной концерт* для гобоя и арфы. Эти относительно скромные цифры — шесть названий (и неполных два часа музыки) — не дают, однако, истинной картины тогдашней композиторской деятельности Лютославского. К тому же самому десятилетию, а точнее, к маю 1977 г., относится и оркестровая обработка *Вариаций на тему Паганини* для пианистки Фелисии Блюменталь (не придавая большого значения этой транскрипции, Лютославский взялся за работу над ней словно бы «в четыре руки»: жена записывала фортепианную партию и подготавливала очередные страницы партитуры с пустыми тактами, в которые ему оставалось уже только вписывать инструментальные голоса, — таким способом он экономил массу времени)[1]. Зато имелось другое сочинение, которое с 1972 года поглощало его внимание в очень серьезной степени, — это была очередная симфония. Почти готовую первую часть Лютославский, как он сам выразился, «дисквалифицировал», а все указанное произведение ему предстояло окончить лишь по истечении десяти лет. Случалось Лютославскому работать и над партитурами, которых он

[1] Stucky (Стивен Стаки), цит. соч., стр. 101. Однако это не было «механическим» переписыванием дуэта, поскольку новая версия стала немного длиннее, чтобы лучше соответствовать требованиям, которые предъявляются к концертному произведению.

вообще никогда не окончил. В 1972–1974 годах композитор по заказу Зубина Меты, работавшего тогда в Лос-Анджелесе, набрасывал короткое оркестровое сочинение под названием *A maiori...* (сокращение от «a maiori ad minus» — «К большому от малого»). Однако эти эскизы отправились в стол, а плодом контактов с филармоническим оркестром Лос-Анджелеса явилась уже IV Симфония — через много лет. В 1974 г. почти параллельно с «*Пространствами сна*» рождался *Гобойный концерт* для Лотара Фабера, так никогда и не завершенный. Не покидала Лютославского и мысль о реквиеме. От своего близкого родственника, монаха-бенедиктинца Кароля Мейснера (Meissnera) (внука Винсента Лютославского), он осенью 1973 года получил обработку текста траурной мессы для внепасхального периода, то есть без разделов Dies irae и Libera me, которая сопровождалась еще и настоятельной пастырской рекомендацией создать оратории о жизни и смерти. Проект этот никогда, однако, не продвинулся дальше стадии предварительных размышлений.

Лютославский все еще продолжал сочинять медленно и лишь под конец 1970-х годов начал говорить, что наконец-то научился писать быстрее. Кроме того, в новом доме у него заметно улучшились условия для работы. Мастерская с тройными стеклами в оконных рамах, да еще и в районе особняков, где и без того было тихо и спокойно, стала в известной степени притчей во языцех. У многих из числа гостей, побывавших на улице Смелой 39, складывалось впечатление, что здесь эффективно отгораживались от всякого шума и суетности внешнего мира. Вместе с тем, решаясь дирижировать своей музыкой, Лютославский был все-таки вынужден покидать дом, а гастрольных поездок с концертами у него в этом десятилетии состоялось много. В 1971 г. к числу наиболее важных из них принадлежало пребывание на ежегодном фестивале SIMC в Граце, где было запланировано исполнение *Виолончельного концерта*; Ростропович не получил разрешения на выезд, поэтому сольную партию доверили Шиффу, который своей игрой вызвал настоящую сенсацию (композитор вскоре признался Качиньскому, что игру этого австрийского виртуоза «предпочитает интерпретации Ростроповича, поскольку она более объективна»[2]). Лютославский охотнее всего участвовал в концертах, целиком посвященных собственной музыке, однако иногда организаторы, опасаясь за посещаемость, объединяли ее с чужой. Именно так поступили в Лейпциге, поставив в программу концертов, намеченных на апрель 1972 г., наряду с «*Траурной музыкой*», «*Пятью песнями*» с участием Розвиты Трекслер (Trexler) и «*Книгой для оркестра*» еще и «Свадебку» Стравинского (под управлением Хорста Ноймана [Neumann]). Тем временем публика не только оправдала надежды, заполнив зал, но и сверх всяких ожиданий устроила Лютославскому более шумную овацию, чем исполнителям произведения Стравинского. Успех концертов приводил к тому, что росло количество

[2] Kaczyński (Т. Качиньский), цит. соч., стр. 195. Шифф на протяжении многих лет относительно часто исполнял *Концерт* Лютославского, а с 1999 г. выступал в нем еще и в роли дирижера, аккомпанирующего другим солистам.

приглашений на следующие. 1973 год принес с собой тринадцать концертов, а прогнозировалось их даже еще больше, но не состоялась поездка в Японию. В январе Лютославский выступил с оркестром London Sinfonietta. В феврале он дирижировал в Бухаресте, в апреле — в Виттене и Кёльне, а в июне вновь был гостем, теперь уже на фестивале у Бриттена в Олдборо. Новый сезон композитор начал перед публикой «Варшавской осени», и именно тогда состоялась, в частности, уже упоминавшаяся польская премьера *Виолончельного концерта* с участием Шиффа.

В 1976 г. фирма EMI-Electrola из Западной Германии записала его «избранные произведения» в виде комплекта из шести пластинок. То было неординарное событие, поскольку музыканты, проживающие в Польше, не появлялись в те годы — за небольшими исключениями — на грампластинках западных фирм. Техническую сенсацию возбуждал и тот факт, что в катовицкой студии Польского радио, где производилась запись, впервые в Польше применили по этому случаю квадрофоническую аппаратуру. Композитор по понятным соображениям придавал большое значение указанной записи и ожидал её с необычным для него нетерпением, а тем временем производство комплекта затянулось и заняло около трех лет. Когда, однако, эти диски всё же появились в продаже, то оказались художественным событием международного масштаба. Престижная International Record Critics Award (Международная премия критиков в области звукозаписи) удостоила данную запись одной из трех главных премий, ex aequo (наравне) с камерным оркестром Camerata Bern, исполнявшим музыку Д. Зеленки (Zelenka), и Гербертом фон Караяном, который дирижировал «*Саломеей*» Р. Штрауса. Немецкая Phono-Akademie (Академия фонографии) наградила её Deutsche Schallplatenpreis (Немецкой премией для грампластинок), а самому Лютославскому присвоила по этому случаю звание «Художник года». Отмеченные всеми этими премиями пластинки можно было приобрести исключительно на Западе, так что польские меломаны могли ощущать удовлетворение громкими успехами соотечественника, лишь читая упоминания о них в прессе. Некоторые из друзей Лютославского имели случай узнать об этих доказательствах его признания довольно-таки необычным способом. Швейцарский ежемесячник «Playtronic» поместил информацию о Лютославским и премированных записях его музыки в предновогоднем номере, украшенном фотографиями манекенщицы, которая рекламировала воспроизводящую аппаратуру. Лютославский с юмором показывал снимки девушки; на обложке она была изображена в чем-то почти «топлесс», а на внутренних страницах — поочередно то в купальном костюме, то в коротеньком и сильно декольтированном вечернем платье, то в каком-то еще более скупом наряде или в совсем уж экономном бикини. И вдруг вместо ожидаемого очередного этапа стриптиза среди динамиков, радиоприемников и усилителей перед глазами ошарашенных коллег Лютославского представал фотоснимок хозяина — в излюбленном им в те годы черном свитере «гольф».

Весной 1977 г. супруги Лютославские прибыли в США, на сей раз приглашенные оркестром из Сент-Луиса. Очередные летние вояжи, длившиеся по не-

сколько недель, они начали с Осло, после чего через Лондон, Глазго и Амстердам отправились в Ла-Рошель на уже упоминавшийся виолончельный конкурс. Его организовали по случаю фестиваля современной музыки, который в пятый раз проходил в этой живописной дачной местности, расположенной на берегу Атлантики. Доминанту фестиваля составляла музыка Лютославского и Берио, а один из виолончельных концертов: Лютославского, Шостаковича или Дютийё (по желанию) — был обязательным для участников финального этапа конкурса: «дабы молодой артист мог сыграть такую музыку, какая ему больше всего подходит. Тот, кто ищет драматизма — выберет Лютославского, кто склонен к лирике — сыграет сочинение Дютийё, а кто заинтересован в равновесии между формой и содержанием — исполнит *II Концерт* Шостаковича», — объяснял подобный выбор Ростропович[3] (сам он двумя годами ранее получил премию им. С. Кусевицкого за записи концертов Лютославского и Шостаковича).

В ноябре 1978 г. Лютославский отправился в СССР, где намеревались испомнить его *Виолончельный концерт*, на сей раз — с участием Наталии Гутман, а сверх того планировалось исполнение «*Mi-parti*» и *I Симфонии*. Концерт, намеченный на 29 XI 1978 г. в Большом зале Московской консерватории, ожидался с огромным любопытством, поскольку Лютославский был не часто исполняемым в СССР польским композитором двадцатого века, но опубликованная о нем двумя годами ранее 130-страничная книга Лидии Раппопорт и всё более многочисленные дипломные работы, посвященные его творчеству, свидетельствовали о весьма большом интересе к этой музыке. Билеты распродали за две недели перед датой концерта, а наиболее любознательные слушатели — среди них композитор Эдисон Денисов со своими студентами, — внимательно прослушивали репетиции с партитурами в руках. В стране, где всем художникам и артистам неизменно предписывался социалистический реализм, подобная реакция представляла собой еще и определенную политическую манифестацию. Непосредственно перед самым отъездом Лютославского из Москвы в Ленинград имел место еще один эпизод, знаменательный для тех отношений, которые царили в те времена: в гостиницу, где проживал польский гость, перед с**а**мой полуночью пришла группа грузинских музыкантов, чтобы пропеть серенаду в его честь (грузины ощущали особую симпатию к полякам, видя в них народ, который, как и они, был порабощён Россией).

В 1979 году Лютославский становился за дирижерский пульт пятнадцать раз. Такое количество выглядело бы очень даже скромным в биографии профессионального дирижера, который играет в концертах ходовой репертуар, но в случае композитора, исполняющего исключительно собственную музыку, причем с ансамблями, пользующимися хорошей репутацией, это была вовсе не мелочь. Лютославский появлялся в местах, где публика его уже знала, — скажем, в таких городах, как Амстердам и Хельсинки, — а также завоевывал симпатии и признание в новых. В марте композитор в первый раз выступил в Мадриде.

---

[3] Kaczyński (Т. Качинский), цит. соч., стр. 111.

Тогда же ему в очередной раз пригодились лингвистические способности: первую репетицию он вел по-французски, но уже на второй — благодаря помощи самоучителя — в основных вопросах мог договориться с оркестром по-испански, чем, разумеется, возбудил у музыкантов настоящий энтузиазм. Значительно хуже получалось у Лютославского в Италии, где он дважды дирижировал в Болонье, после чего принял решение: баста. «Здешнюю атмосферу невозможно выдержать. Я как раз отменил концерт в Риме и намереваюсь отвергнуть предложения о поездках в Палермо и Милан», — жаловался он Балинту Андрашу Варге (Varga) (16 III 1979 г.), разочарованный вездесущим тамошним беспорядком и неразберихой[4].

Безусловно, больше подходила и нравилась Лютославскому атмосфера в Англии, где он выступал всё чаще и неизменно с исключительным удовольствием, удовлетворенный как сотрудничеством с оркестрами, так и реакцией публики. В июле композитор дебютировал на променад-концертах в Альберт-холле. На публичную лекцию, которую он в соответствии с англосаксонским обычаем прочитал перед концертом в расположенном неподалеку колледже, пришло немало слушателей. В программе первого концерта сочинение Лютославского «*Пространства сна*» с участием Джона Ширли-Куирка (Shirley-Quirk) располагалось между симфоний Эллиота Картера и ораторией Майкла Типпета. На следующий день его «*Вытканные слова*» предстали в обрамлении двух серенад: Моцарта и Брамса. Кульминацией последнего сезона этого десятилетия явилось пребывание Лютославского в Вашингтоне, где на рубеже января и февраля 1980 г. четырежды исполнялась *Новеллетта.*

— От имени Вашингтонского оркестра я заказал сочинения нескольким композиторам, в числе которых Витольд Лютославский, Анри Дютийё, Уильям Уолтон и несколько американцев — Якоб Друкмен [Druckman], Питер Меннин [Mennin], Джордж Крам [Crumb] и Гюнтер Шулер [Schuller], — рассказывал Мстислав Ростропович, который тогда руководил этим ансамблем. — Но я всегда заказывал только произведения для оркестра, без солиста, поскольку в случае первых исполнений [виолончельных пьес] все свои силы мне бы пришлось направить, разумеется, на новую партитуру. Кроме того, опыт меня научил, что публике не нравится, когда ей предлагают исключительно современную музыку, и моему возможному солисту пришлось бы угостить слушателей какой-нибудь „конфеткой“: Чайковским, Листом, Шопеном и т.д.…

— Я бы смотрел на вашу „конфетку“ скептически, — метко возразил Клод Самюэль (Samuel). Знаете ли, мне кажется, что на этом пути никто не получит полного удовлетворения: тому, кто любит классическую музыку, вынужденно придется полчаса глотать новую музыку, а ценитель Лютославского вполне может ненавидеть Чайковского.

— Нет, не могу с Вами согласиться. [...] Любителей Чайковского, по меньшей мере, в десять раз больше, чем энтузиастов Лютославского. Однако это

[4] Фонд Пауля Захера.

большинство мне нужно переубедить, и я уверен, что большой талант Лютославского произведет впечатление.[5]

Новеллеттой дирижировал Ростропович, который по этому случаю выступил еще и как солист в *Виолончельном концерте* Лютославского под управлением композитора. Во второй части концерта публике предложили ту самую «конфетку» в виде *VI Симфонии* Дворжака. Вопреки опасениям по поводу неблагоприятной реакции консервативных вашингтонских меломанов, новые сочинения приняли очень хорошо: «Для меня это было абсолютно неожиданным, поскольку я всегда полагал, что американская абонементная публика не интересуется сегодняшней музыкой», — признавался приятно пораженный композитор[6].

Его сочинения включали в репертуар всё новые и новые дирижеры. В 1971 г. Сейджи Озава с Чикагским симфоническим оркестром записал на фирме EMI *Концерт для оркестра*, в августе 1977 г. на фестивале в Эдинбурге сочинением Лютославского «*Mi-parti*» продирижировал Бернард Хайтинк (Haitink), а первое американское исполнение этого произведения прошло под управлением Даниэля Баренбойма. Количество исполнений росло, не иссякал также поток наград и премий, которыми удостаивали музыку Лютославского. В 1971 году уже упоминавшиеся две премии получила запись «Книги для оркестра», осуществленная оркестром польской Национальной филармонии под управлением Яна Кренца (Muza SXL 0571): это были Grand Prix du Disque (Большая премия грамзаписи) Академии грамзаписи им. Шарля Кроса в Париже, а также польская премия «Złota Muza» («Золотая муза»). Обе эти премии были скорее почетными, их цель состояла, прежде всего, в том, что послужить хорошей рекомендацией для поощренных ею пластинок. Награду престижную и вместе с тем вполне вещественную (в виде чека на 30 000 франков) принесла Лютославскому премия им. Равеля за всё творчество в целом; композитору ее присудило жюри, в состав которого входили, в частности, Оливье Мессиан и Анри Дютийё. Признание выразили ему и коллеги в стране, присвоив звание почетного члена Союза польских композиторов.

В 1971 г. Лютославского в первый раз отметили степенью доктора honoris causa (на протяжении двадцати последующих лет он получил в Европе и Америке еще шестнадцать званий почетного доктора). А впервые это произошло по инициативе Виктора Бебина (Babin), директора Музыкального института в Кливленде, куда Лютославский отправился на рубеже мая и июня, чтобы принять участие в соответствующей церемонии (в переписке, предшествовавшей этой поездке, сегодняшнего читателя поражает рутинное в те годы заявление композитора в Союз сценических авторов и композиторов [ОАиКСП] с просьбой о разрешении снять со счета и вывезти за границу собственные деньги).

---

[5] M. i G. Rostropowitsch *Die Musik und unser Leben* (М. И Г. Ростропович *Музыка и наша жизнь*), Майнц 1987, стр. 135–136.

[6] Письмо Лютославского Варге от 9 III 1980 г.; фонд Пауля Захера.

За океаном были устроены два концерта с его музыкой, сам он дирижировал *II Симфонией*. В ходе торжественных мероприятий, сопровождавших присвоение ему степени доктора honoris causa, Лютославский выступил с лекцией о молодых композиторов, начинающих самостоятельную профессиональную жизнь. Говорил он и о тех нелегких условиях, в которых им придется вести борьбу за место для своей музыки: «Правду сказать, [молодой композитор] не всегда сможет жаловаться на недостаточное исполнение своих произведений. Ведь существуют специальные циклы концертов, ба — целые фестивали, посвященные современной музыке; радиостанции — это самый настоящий молох, который пожирает всё, а, стало быть, и самую «современную» музыку; даже граммофонные фирмы начали уже выпускать пластинки с музыкой, именуемой — для повышения её торговой ценности — «авангардной». Таким образом, с этой точки зрения ситуация намного лучше, нежели 40 лет назад. Но, однако же, невозможно избавиться от впечатления, что, невзирая на это, во всей совокупной музыкальной жизни нашего времени на долю сегодняшнего композитора выпадает роль, которую следует назвать второразрядной, если уж не полностью пятистепенной»[7]. Лютославский, однако, обратился к молодым людям с призывом сохранять верность художественной правде и не поддаваться ни всевозможным модам, ни желанию добиться славы либо денег.

Следующий год не принес Лютославскому никаких наград или отличий, поскольку те, кто желал выразить ему свою признательность, а также признать его заслуги, ждали 1973-го года, когда он будет праздновать 60-летие. Тем временем сам юбиляр с заметным предубеждением относился к таким торжествам. На предложение организовать композиторский концерт, направленное ему из Познани, Лютославский ответил: «Каждая годовщина склоняет как слушателей и историков музыки, так и самого композитора к подведению итогов, к внимательному взгляду на все свое прошлое. Однако на меня такой взгляд назад воздействует угнетающе. Способствует этому хотя бы тот факт, что, невзирая на длившуюся всю жизнь углубленную работу над моим собственным инструментарием звуковых средств, надлежащий путь к этой цели я отыскал, однако, всего лишь десяток с небольшим лет назад. Что же касается цели, к которой ведет этот путь, то она ни в коей мере еще не достигнута. В такой ситуации я бы предпочел, чтобы шестидесятая годовщина со дня моего рождения прошла незаметно»[8].

С того времени подобный ритуал повторялся каждые десять лет. Лютославский без энтузиазма относился к тому, чтобы ему напоминали о неудержимом беге времени, — и, поскольку он делал это и в частном порядке тоже, то, стало быть, тут не было кокетства, рассчитанного на публичное применение, — а окружающие более или менее решительным образом «обманывали» его.

---

[7] W. Lutosławski *Przemówienie w czasie Commencement w Cleveland* (В. Лютославский *Выступление во время церемонии по присвоению ученых степеней в Кливленде)*, в сборнике: «Res facta», ред. М. Бристигер (Bristiger), т. 9, Краков 1982, стр. 111.

[8] A. A. Łuczak *Nie chowaj twarzy* (А. А. Лучак, *Не прячьте лицо*) Познань 1995, стр. 83

Witold Lutosławski z żoną Danutą po przyznaniu tytułu doctora honoris causa przez Northwestern University Evanston (Illinois), 1974

Начало юбилейным празднествам положила премия Союза польских композиторов, присужденная Лютославскому повторно, причем по истечении всего лишь 14 лет после предыдущей. В июне он получил степень доктора honoris causa от Варшавского университета. Вскоре его подобным же образом почтил Северо-западный университет Эванстона-Чикаго (Northwestern University Evanston-Chicago). Осенью Лютославскому вручили премию Сибелиуса. Его также выбрали членом-корреспондентом очередного академического учреждения — Баварской Академии изящных искусств в Мюнхене; к этому моменту он уже был членом Академии искусств в обоих Берлинах — Восточном и Западном, а также в Гамбурге. Когда в ходе интервью Лютославского спросили об отношении к таким доказательствам признания, он ответил: «Разумеется, успехи или, по крайней мере, то, что вы назвали успехами [то есть премии], — это огромная помощь в творческой жизни артиста. Считаю [,однако], что подлинное значение данного слова для человека, творчески занимающегося каким-либо видом искусства, — это успех в его собственной работе, в четырех стенах своей мастерской. И вот здесь-то как раз добиться успеха, по моему мнению, намного труднее. [...] [Благодаря этому, однако,] неудовлетворенность собственной работой рождает непрестанную потребность в новой работе и возможности её улучшения»[9]. В богатой коллекции званий, наград и премий, присужденных Лютославскому во второй половине 1970-х годов, можно, в частности, отыскать еще одно звание почетного доктора — от университета в Ланкастере (1975), а также

[9] Bielawska (Белявская), цит. соч.

членство в трех очередных академиях — Американской академии искусств и литературы (American Academy of Arts and Letters, 1975), Королевской академии музыки (Royal Academy of Music) в Лондоне (1976) и Академии изящных искусств (Académie des Beaux-Arts) в Париже (1978).

Лютославский становился фигурой, к которой присматривались всё более внимательно. Для какой-то части польской музыкальной общественности его творчество представляло собой некий противовес «выходкам» угасающего авангарда и даже всё более и более напирающей массовой культуры. Своим поведением и провозглашаемыми взглядами Лютославский идеально воплощал стандарты и образцы элитарной культуры, подчеркивал весомость той сферы, которой он занимался. Современная музыка, всё более сталкиваемая на обочину художественной жизни, старалась в ежегодной заинтересованности «Варшавской осенью», в ярких, зримых и броских успехах Кшиштофа Пендерецкого или в том уважении, каким окружали личность Лютославского, находить хотя бы частичное противоядие от нарастающего чувства отчужденности и кризиса.

Личности Лютославского всё чаще сопутствовала интерес со стороны средств массовой информации. Он давал интервью многим — от специализированных музыкальных журналов вплоть до ежедневных газет и молодежных еженедельников, которые в те годы выполняли просветительские задачи, будучи в значительной степени независимыми от коммерции. В марте 1974 года Польское радио начало транслировать цикл передач «Произведения Витольда Лютославского», подготовленный Тадеушем Качиньским; по этому случаю записали не известные до этой поры юношеские сочинения, а именно, «*Lacrimoso*» и *Два этюда*. По заказу западногерманского телеканала ZDF в 1978 году на экраны вышел часовой фильм «Берд, Лютославский, Пендерецкий», снятый Кшиштофом Занусси в сотрудничестве с Юзефом Патковским. Публиковалось много музыковедческих статей, анализирующих сочинения Лютославского. В Польше, СССР и США появилось по десятку с лишним магистерских работ, посвященных его творчеству, а также докторская диссертация Стивена Стаки (Stucky). Основным источником цитат на долгие годы предстояло стать книге «Беседы с Витольдом Лютославским» Тадеуша Качиньского, опубликованной в 1972 г. Вторая бесконечная беседа-река вышла из печати в 1974 году, причем уже не в Польше, а в Будапеште; ее подготовил Балин Андраш Варга. Настоящий взрыв публикаций на тему Лютославского принес 1976 год, когда в свет вышли упоминавшаяся монография Лидии Раппопорт в СССР, немецкий перевод «Бесед...» Качиньского и английский — Варги, а в Польше — книга Богдана Поцея «Лютославский и ценность музыки». В апреле 1980 года в краковской Государственной Высшей Музыкальной Школе состоялся симпозиум, посвященный музыке Лютославского, — первое мероприятие такого рода (его организовал автор данной книги).

20 IX 1979 г. Лютославский записал в своем блокноте: «Утверждение само**г**о композитора, будто он творит „для будущих поколений“, — это безграничная мегаломания. Сегодняшняя музыкальная сцена полным-полна такими мегаломанами. Они ищут отговорки и оправдания для своих неудач, проистека-

ющих скорее из их собственной слабости, нежели из мнимого непонимания со стороны современников»[10]. И, невзирая на то, станем ли мы считать это «бегство в будущее» всего лишь выражением мегаломании — как того хотел Лютославский — или же скорее — как подсказывает психология — проявлением неудовлетворённости, разочарования и всего того, что объединяется в понятие фрустрации, подходящее как раз к концу «десятилетие успехов» отчетливо показывало, что самому Лютославскому тщетная надежда на понимание со стороны будущих слушателей уже больше не требовалась.

В орбите пропаганды

Внушительные достижения сделали из Лютославского публичную фигуру. В Польше он пользовался огромным авторитетом, и потому его приглашали участвовать в самых разнообразных советах, обществах и союзах. Его фамилия приобретала всё более высокую пропагандистскую ценность, поскольку при социализме, который все завоевания приписывал себе, оставляя противникам лишь сплошные поражения и неудачи, личный успех артиста интерпретировался как еще одно доказательство превосходства общественного строя, и такой успех по мере возможностей старались употребить для политических целей. Тем временем за фасадом лживой пропаганды успехов и единства «народа с партией» отношения между властью и значительной частью общества сильно поляризовались. И это неоднократно ставило тех «шишек», кто занимал в обществе высокое положение, перед необходимостью делать очень трудный выбор.

Лютославский старался уклоняться от участия в разнообразных официальных органах, которые в любом случае были лишены всякого смысла. Коллеги частенько просили его поприсутствовать в ходе официальных встреч представителей музыкальных кругов с властями. Природа не одарила его, однако, талантом полемиста. В частной жизни Лютославский вежливо выслушивал мнения, отличающиеся от его собственных, но они были ему скорее безразличны; в принципе композитору было несвойственно вдаваться в разговоры на темы, где он не чувствовал себя в достаточной степени уверенным. А потому диспуты с политиками, которые придерживались иных убеждений и были натренированы фехтовать на словах, а вдобавок еще и проходящие в ситуациях, когда именно политики диктовали направление беседы, не могли составлять сильную сторону Лютославского. Ведь он, даже когда требовалось обратиться к коллегам в ходе съездов Союза польских композиторов, готовил свои выступления заранее, избегая импровизации. «Витольд Лютославский неохотно общался с властями, даже когда речь шла об участии в разных почетных комитетах и комиссиях,

[10] Блокнот — цит. соч. стр. 50

— вспоминал этот период тогдашний министр культуры Юзеф Тейхма. — Не хотел он связывать свою фамилию с политикой»[11]. Уклонялся Лютославский и от тех пропагандистских акций, к которым власти охотно подключали «людей с громкими именами». В апреле 1974 г. он отказал редакции правительственной газеты «Трибуна люду» в высказывании по случаю 30-летия ПНР, объясняя это плохим состоянием здоровья. Одновременно от правления Союза польских композиторов Лютославский ожидал, что оно повлияет на своих членов и попросит тех не принимать заказы на сочинения по этому торжественному поводу, предупредив, что он на два года обеспечен заказными сочинениями, и к нему нечего обращаться по данному вопросу.

В середине 1970-х годов были предприняты работы по внесению изменений в конституцию, куда намеревались включить формулировки, подтверждающие социалистический строй польского государства и неразрывность его союза с СССР. Проект вызвал в обществе глубокое брожение. В ноябре против планируемых «поправок» запротестовал епископат, вскоре похожую позицию заняли интеллектуальные круги, направив властям очередное письмо протеста. Однако парламентская комиссия никак не реагировала на поступавшие к ней обращения, хотя число тех, кто подписал разнообразные протесты, достигало 40 000. Зато лиц, которые оставляли свой автограф под всякого рода докладными и памятными записками, власти начали третировать, многие люди искусства и публицисты обнаружили себя в списках лиц, подлежащих цензурным ограничениям. 27 I Юзеф Тейхма записал у себя: «Хочу предотвратить написание коллективного протестного письма [...]. У меня складывается впечатление, что какие-то люди хотят добиться [...] нервной реакции властей, разжечь страсти и спровоцировать крайние силы, открыв дорогу тем, кто полностью лишен воображения»[12]. Из календарного расписания занятий Лютославского вытекает, что 28 I в 11.30 у него была назначена встреча в министерстве культуры. Через два дня по поводу похожего письма к Лютославскому пришел Тадеуш Качиньский. «Оказалось, что Витольд уже хорошо проинформирован по данному вопросу, причем с обеих сторон. Дело в том, что один из представителей оппозиции предложил ему подписать другую, более лаконичною версию письма, а министр культуры и искусства Юзеф Тейхма встретился с Лютославским специально для того, чтобы поговорить на данную тему и попросить его не подписывать это письмо. Та просьба явилась одной из нескольких причин, по которым он действительно отказался поставить под ним свою подпись. Кроме того, Лютославский полагал, что, будучи вице-президентом Союза композиторов, он не вправе ничего подписывать без согласования с остальными членами правления; наконец, он еще и подозревает здесь какую-нибудь политическую провокацию

---

[11] J. A. Łużyńska *Zanussi o Lutosławskim — Lutosławski o Zanussim* (Я. А. Лужиньская *Занусси о Лютославском — Лютославский о Занусси*), журнал «Ruch Muzyczny» 1994, № 12, стр. 6.

[12] J. Tejchma *Kulisy dymisji* (Ю. Тейхма *За кулисами отставки*), Краков 1991, цит. соч., стр. 189–190.

(например, устранение Первого секретаря партии Эдварда Герека, тогдашнего главы Польши, который в любом случае более либерален, нежели руководители других коммунистических государств); сверх того — он из принципа не подписывает коллективных писем, тем более, если не знает — как в данном случае — других подписантов. В долго продолжавшейся дискуссии мы взаимно убеждали друг друга в справедливости своих соображений, но Лютославский так и не взял назад своего отказа поставить свое имя под этим письмом»[13].

4 февраля Лютославского навестили дома несколько коллег. Он абсолютно не владел собой, нервничал и постоянно возвращался в разговоре к этой одной-единственной теме — отказу поставить подпись. Старался найти оправдание перед самим собой, а изрядное количество выпитого алкоголя только усиливало его угнетенное состояние. Вдруг он добавил, что просьба министра увязывалась с информацией о том, что в варшавском районе Жолибож, где жил Лютославский, не хватает детских садов, а один из проектов предусматривает открытие этого шумного воспитательного заведения по соседству с домом композитора, хотя ситуация складывается таким образом, что власти как раз обдумывают возможность полностью отказаться от этой затеи[14].

Спустя шесть дней изменения в конституции стали свершившимся фактом, поскольку в сейме за них проголосовали почти единодушно — воздержался всего лишь один человек, Станислав Стомма. События следующих месяцев продемонстрировали, что разрыв между властью и обществом увеличивался в быстром, прямо-таки драматическом темпе. Июньские выступления рабочих в Радоме и в варшавском районе Урсус, где расположен одноименный тракторный завод, потрясли страну, дав толчок очередной волне протестов и возмущения. Подобно тому, как это произошло за двадцать лет до этого в Познани, и сейчас против бастующих также применили силу, а немного позднее начались и преследования[15].

15 VII 1977 г. Тейхма зафиксировал в своем ежедневнике: «Пришел Лютославский с серьезной претензией, что из газеты он узнал о своем участии в

---

[13] Kaczyński *Lutosławski. Życie i muzyka* (Т. Качиньский *Лютославский. Жизнь и музыка*), цит. соч., стр. 202–203.

[14] Из *«Ситуационной карты недвижимости на ул. Смелой 39»,* датированной 26 I 1968 г., вытекает, что прямо по соседству с земельным участком, приобретенным (а точнее, полученным в вечную аренду) семьей Лютославских, предусматривалась территория «для публичного использования (детские услуги)».

[15] 25 VI 1976 г. в Польше прошли уличные демонстрации, в Радоме сожгли здание воеводского комитета ПОРП и шли сражения демонстрантов с милицией, а в Урсусе блокировали железную дорогу. Были арестованы тысячи (часто случайных) людей — главным образом, в Радоме, — которых затем приговаривали к заключению и штрафам, а также увольняли с работы. Юридическую и финансовую помощь репрессированным оказали представители оппозиционной интеллигенции. Их совместные действия ускорили создание оппозиционных организаций: в IX 1976 г. — Комитета защиты рабочих, а в 1977 г. — Движения защиты прав человека и гражданина, деятельность которых способствовала тому, что в феврале 1977 г. большинство осужденных были помилованы, а еще через пару лет родилась «Солидарность» (*примеч. перев.*).

Комитете по празднованию дня 22 июля.[16] Разве это не проявление какого-то возвращения к практике 1950-х годов, когда с людьми не считались и не уважали их человеческое достоинство? Лютославский подчеркивает, что не хочет принимать активного участия в политической жизни и ценит власть за то, что она позволяет ему спокойно заниматься творчеством. Я проинформировал композитора о намерении вручить ему орден «Строитель народной Польши», поскольку сориентировался, что до сих пор с ним не беседовали по этому вопросу в ЦК, который хотел всё решить и организовать самостоятельно, дабы улучшать свою репутацию среди выдающихся людей. Лютославский подчеркнул, что ранее высокие награды давались за заслуги, которые толковались в слишком политизированном духе. Не означает ли нынешнее выдвижение его фамилии на передний план, что власть хочет получить от него одобрительную оценку деятельности тех, кто несут ответственность за напряженную ситуацию в стране и за отсутствие стабилизации? Мне пришлось прибегнуть к тонким и деликатным уговорам, чтобы склонить Лютославского к принятию ордена: мы стремимся именно таким способом расширить критерии оценки и охватить таких людей, чьи заслуги перед Польшей носят долговременный и прочный характер»[17].

Орденом «Строитель народной Польши» награждали, главным образом, членов правительства и руководящих органов партии, лишь в крайне редких случаях вручая его людям науки и искусства. Да и вообще, если на первых порах этого ордена единовременно удостаивали только одного или двух человек, да и то не каждый год, то во времена правления Герека данной наградой разбрасывались уже куда как щедро, и в 1977 году было решено отметить им сразу 18 человек. Тогдашний генеральный секретарь Союза польских композиторов, Владислав Словиньский, вспоминал: «О том, что Витольда должны наградить этим орденом, я узнал дня за два или три перед официальным объявлением указанного постановления от Эугениуша Мельцарека (Mielcarek). Этот чиновник, занимавший в то время пост заместителя начальника отдела культуры ЦК, передал мне известие о предстоящем событии, рассчитывая, что оно обрадует Союз композиторов, поскольку уже факт выделения самой высокой награды представителю нашего сообщества Мельцарек считал доказательством признания многообразных достижений и успехов современной польской музыки, о чем тогда очень много говорилось, в том числе и во властных структурах.

---

[16] За шесть лет до этого Лютославский тоже из газеты узнал о своем назначении членом Национального комитета безопасности. Обычай заочно вносить куда-то людей с известными фамилиями не был, однако, монополией коммунистов. В 1968 г. нью-йоркская галерея «Judson», принадлежащая Йону Хендриксу (Hendricks), внесла Лютославского (наряду с Йоко Оно, спутницей битла Дж. Леннона) в список членов Зарубежного консультативного комитета (Advisory Committee Abroad), организованного в связи с предстоящим мероприятием под названием DIAS [Destruction International Art Symposium — Симпозиум по деструктивному международному искусству]. Узнав об этом, композитор, который даже не представлял, о чем идет речь, но уже само слово «деструктивное», присутствующее в названии этого мероприятия, было ему чуждым, направил письмо с протестом против такого злоупотребления своей фамилией (фонд Пауля Захера).

[17] Тейхма, цит. соч., стр. 264.

В тот же самый день я отправился к Витольду с целью проинформировать о новости, услышанной от Мельцарека. Его это крайне поразило, и он сразу же сказал мне, что предпочел бы избежать столь хлопотной чести. Ему казалось, что хорошим предлогом для такого уклонения может послужить его недавний выход из состава ЮНЕСКО, который — как он сам говорил — стал результатом присвоения высокого звания почетного члена этой организации Тихону Хренникову. Лютославский был убежден, что, как только указанная информация дойдет до властей, она наверняка приведет к немедленной приостановке его награждения этим орденом. Мне же такие надежды представлялись малореальными. Посему я старался убедить его в том, что, во-первых, и сам факт, и причина его выхода из состава ЮНЕСКО вообще не были известны общественному мнению, вокруг указанных обстоятельств не было устроено надлежащей шумихи, и по этой причине они показались бы властям непонятными и могли быть восприняты ими как несерьезные. Во-вторых, я высказал предположение, что, коль скоро Мельцарек принял решение проинформировать меня как генерального секретаря Союза об этом «радостном» событии, то говорил он почти наверняка об уже свершившемся факте. Не будучи, однако, полностью уверенным в этом, я выразил Витольду готовность быстрее выяснить, как все обстоит на самом деле, поскольку мы оба пришли к выводу, что от этого будет зависеть поиск наилучшего выхода из сложившейся ситуации. На следующий день мое подозрение, что его уже наградили орденом, подтвердилось; поэтому я оповестил Витольда об этом, а он сказал, что вынужден будет подумать над всем происходящим еще раз»[18].

Церемония награждения состоялась 21 VII 1977 года в Бельведере[19]. Среди лиц, отмеченных тогда орденом, фигурировал и Станислав Рышард Добровольский, на чей текст Лютославский сочинил когда-то «*Железный марш*» для Армии Крайовой.

Лютославский был первым и последним композитором, награжденным орденом «Строитель народной Польши». Правда, многим людям он сообщал о своей сильнейшей неудовлетворенности тем фактом, что с ним могут приключаться «такие хлопоты», но тогда в Польше отказ от государственных наград не практиковался. Остается только питать надежду, что композитору не попала в руки брошюра, опубликованная двумя годами позже воеводским комитетом ПОРП в Ломже. Дело в том, что ее авторы, горя желанием хоть как-то отомстить реакционерам из числа бывших владельцев Дроздово, а особенно ксендзу Казимежу, который якобы ненавидел «всё прогрессивное», пришли к следующему выводу: «И само Дроздово, и его бывшие обитатели интересуют нас уже только в чисто исторических категориях. А свидетельством того, какие необратимые изменения

---

[18] Письмо Владислава Словиньского К. Мейеру от 6 VIII 1995 г.

[19] Бельведер — дворец середины XVII в. в Варшаве. Был резиденцией великого князя Константина, который с 1814 г. являлся фактическим наместником Царства Польского. Затем в 1918 г. Бельведер стал резиденцией Ю. Пилсудского, а далее вплоть до 1935 г. — всех глав Польши. После войны в нем с 1945 г. располагался Б. Берут и другие главы Госсовета Польши, а с 1989 г. — президент страны (*примеч. перев.*).

произошли в Польше по сравнению со вчерашним днем в ментальности и политической позиции потомков Лютославских, служит хотя бы то обстоятельство, что двоюродный брат ксендза Казимежа Лютославского отмечен самой высокой государственной наградой страны — орденом „Строитель народной Польши“»[20].

Предусматривался ли Лютославский в Польше на роль официального государственного композитора, подобную той, которую в Советском Союзе играл Шостакович? В том же 1977 году его намеревались выдвинуть депутатом в сейм. Поначалу власти обратились, однако, с этой идеей к тогдашнему президенту Союза польских композиторов Яну Стеншевскому, чтобы тот «разведал» настрой Лютославского по отношению к такой возможности. Дело в том, что Союз бывал во многих ситуациях наиболее удобной платформой для контактов между композиторами и властями.

Лютославский с момента возникновения Союза польских композиторов непрерывно, за исключением четырех лет с 1948-го по 1952-й, исполнял в его руководстве самые разнообразные функции. В 1954–1967 и 1971–1973 годах он стоял во главе квалификационной комиссии, в 1959–1974 и 1983–1993 г.г. входил в качестве члена в программную комиссию «Варшавской осени». Эти посты позволяли ему бдительно следить за профессиональным уровнем членов Союза, а особенно его правления (в состав высших властей Союза могли избираться только его полноправные члены[21]), а также за программой важнейшего из фестивалей новой музыки в Центральной и Восточной Европе. На протяжении многих лет Лютославский от имени и по поручению Союза композиторов входил в состав стипендиальной комиссии министерства культуры и искусства, от которой зависело распределение стипендий и закупка рукописей новых сочинений. Всё более значимые индивидуальные успехи не лишали Лютославского желания активно участвовать в самых разных делах, касающихся всего композиторского сообщества в целом. Совсем напротив, в середине 1970-х годов его деятельность в Союзе композиторов даже усилилась. В 1973–1979 годы, будучи его вице-президентом, он оказывал самое непосредственное влияние на политику Союза, особенно по отношению к властям страны.

Предположительно именно этот аспект, то есть формирование отношений композиторского сообщества с государственной администрацией, играл решающую роль в согласии Лютославского возложить на себя вышеуказанные функции и связанные с ними обязанности. Ведь политические события начала 1970-х годов порождали опасения по поводу того, что сравнительно независимое положение музыкальных кругов может пошатнуться и ослабеть. В СССР и большинстве государств восточного лагеря у штурвала творческих союзов чаще всего

---

[20] *Tradycje i współczesność lewicowego ruchu w regionie łomżyńskim* (*Традиции и современность левого движения в ломжинском регионе*), Ломжа 1979, стр. 139 и 140.

[21] Члены объединения подразделялись на три категории: кандидаты, экстраординарные (неполноправные) и полноправные члены. Решения о переводе в следующую категорию принимала квалификационная комиссия, руководствуясь представленными творческими или же научными результатами.

стояли лица, выделявшиеся исключительной беспринципностью, конъюнктурщиной и лояльностью перед властью. В Польше указанное явление приняло не такие крупные масштабы, а во главе Союза композиторов, как правило, стояли люди, пользующиеся уважением коллег, причем — в большей степени, нежели в других творческих объединениях, — это касалось также членов правления. Однако разнообразные события и происшествия возбуждали всё более заметные опасения по поводу прочности такого положения.

В 1972 г. на страницах журнала «Ruch Muzyczny» появился отчет Тадеуша А. Зелиньского с фестиваля «Пражская весна ’72», содержавший критическую оценку *II Фортепианного концерта* Тихона Хренникова[22]. Реакция на эту рецензию оказалась непредвиденно горячей. От редакции журнала потребовали уволить автора с работы, а от Союза польских композиторов – изменить программу ближайшей «Варшавской осени». Было велено убрать оттуда сочинение Эдисона Денисова, а внести раскритикованный Зелиньским концерт Хренникова, причем в исполнении автора. Члены репертуарной комиссии сняли свои фамилии с книги, где содержалась программа фестиваля, не намереваясь подкреплять собственным авторитетом столь компрометирующее происшествие, но перед организаторами возникла перспектива настоящего хаоса. Хренников вроде бы рассчитывал блистать в первой половине концерта, а после антракта предусматривалось выступление камерного оркестра Московской консерватории, однако за несколько дней до фестиваля приезд этого ансамбля отменили, и оркестру Силезской филармонии поступило указание сыграть *II Симфонию* Арама Хачатуряна под управлением композитора.

В Варшаву приехала огромная делегация советских композиторов и партийных чиновников — целых 20 человек. На следующий день после завершения фестиваля в Политбюро ПОРП приняли Хренникова, который тоже состоял членом Центрального комитета, только КПСС, а тот учинил настоящую атаку на «Варшавскую осень» как мероприятие, не соответствующее принципам социалистической политики в области культуры. Последствия демагогической аргументации «композитора-аппаратчика» могли бы оказаться роковыми для фестиваля, если бы этот разговор не смягчил присутствовавший на встрече Хачатурян. Хотя создатель «*Танца с саблями*» находился на изрядном расстоянии от авангарда, он был далек и от его осуждения, особенно в свете того, что в 1948 году сам пал жертвой идеологической травли и подвергался нападкам. Без ведома советской делегации он провел разговор на сообразно высоком уровне в Центральном комитете ПОРП, где авторитет Хачатуряна был, видимо, настолько бесспорным, что благодаря такому его вмешательству «Варшавскую осень» не только не приостановили, но даже не поменяли формат ее проведения.

В ходе официальной встречи с польскими музыкантами гости из СССР напоминали хозяевам, что «музыка не может стоять на обочине идеологических сражений, которые ведутся по всему миру, она должна базироваться на великих

---

[22] Это сочинение, написанное в 1972 г. в 1974 г. было удостоено Ленинской премии. (*А.Р.*)

гуманистических идеалах мира и дружбы между народами, а также духовно обогащать человека»[23]. Вскоре вышел номер двухнедельника «Ruch Muzyczny», посвященный, главным образом, российской музыке, а один из польских текстов был снабжен в качестве эпиграфа цитатой из Ленина: «Искусство принадлежит народу». За много лет до этого очень похоже начиналось внедрение соцреализма. А пока утверждение нового тарификатора, служившего в качестве основы при определении композиторских гонораров, затягивалось на долгие месяцы. «Премьер-министр по телефону высказал сомнения по поводу [...] наличия в ценнике графы „электронная и бестактовая музыка“. Такую музыку мы поддерживать не будем, потому что это не искусство», — сообщал спустя годы тогдашний министр культуры[24]. С недоброй памяти сталинских времен то был, пожалуй, первый случай, когда представитель государственной власти поставил под сомнение какое-то направление в искусстве, хотя всё-таки это уже не происходило в атмосфере публичных осуждений и запретов.

Эти и подобные сигналы, вероятно, мобилизовали Лютославского, подтолкнув его активнее включиться в дела композиторского сообщества. В ходе очередного съезда Союза композиторов на место 77-летнего Следзиньского избрали 44-летнего Яна Стеншевского, а Лютославский стал одним из двух вице-президентов. С этого момента он оставался в составе руководящих органов Союза почти до конца жизни.

Сотрудничество нового правления с властями складывалось отнюдь не гладко. Неясное разграничение компетенций государственной и партийной администрации позволяло министрам, и партийным секретарям уклоняться от принятия трудных решений. В то же время чиновники низших уровней опасались действий, требующих самостоятельности. Министерство культуры не было в полной мере суверенным, многие из решений принимались в отделе культуры Центрального комитета. На должностях везде происходили беспрестанные перестановки, а каждый новый чиновник, как правило, почти всегда начинал работу с того, что аннулировал решения своего предшественника. Особенно обременительными и тягостными бывали мероприятия, лишь имитирующие реальную деятельность. Разнообразные советы и комитеты должны были создавать иллюзию, будто культурная политика ведется в тесном сотрудничестве с людьми искусства и даже со всем обществом в целом, но на самом деле эти органы не играли почти никакой роли. Максимум, что они давали, — это помогали смягчать конфликты, но одновременно понуждали к уступкам, причем далеко не всегда выгодным для творческих кругов. В то же время они создавали плоскость для каких-то приятельских отношений с властями, допуская своих членов в круг лиц, которые пользуются привилегиями, и способствуя протекциям.

Активность Лютославского в Союзе делала его исключением среди ведущих польских композиторов. Всякий раз, когда ему доводилось в нужный момент пребывать в Варшаве, он принимал участие в совещаниях руководства. Если

---

[23] Журнал «Ruch Muzyczny» 1972, № 23, стр. 5.

[24] Tejchma (Тейхма), цит. соч., стр. 97.

отсутствие не позволяло Лютославскому поприсутствовать на этих мероприятиях, — он требовал точных и детальных отчетов о том, как они проходили. С ним согласовывался почти каждый более или менее важный шаг руководства Союза польских композиторов. Перед съездами — чаще всего прямо в доме у Лютославского — проходили «черные мессы», как шутливо именовались в кругу «посвященных» эти ассамблеи. В процессе таких собраний устанавливалось, кого следовало бы выбрать в состав руководящих органов, какие темы включить в повестку дня и подвергнуть обсуждению, а какие отвергнуть. Если попытаться найти самое подходящее определение для «строя», царившего тогда в Союзе польских композиторов, то надлежало бы, пожалуй, охарактеризовать его термином «управляемая демократия».

Лютославский в полной мере осознавал, что даже та чисто показная и хлипкая либерализация, которая существовала в Польше, была единичным явлением в странах так называемой народной демократии. Наверняка замечал он и нарастающее влияние Москвы в Польше. Быть может, активное участие в руководстве Союза польских композиторов было с его стороны даже своеобразным рефлексом самозащиты, поскольку он понимал, что чем более сильным и независимым будет Союз, тем большей свободой будет наслаждаться и он сам. Мысль о возможной эмиграции Лютославский исключал, хоть и отдавал себе отчет в том, как легко власти могут осложнить и затруднить нормальную артистическую деятельность, — пусть даже путем отказа в заграничном паспорте или лишения права распоряжаться собственными заработками, что в 1970-е годы практиковалось очень широко. Где-то в начале 1990-х годов, беседуя с Гжегожем Михальским (Michalski), тогдашним заместителем министра культуры в правительстве Тадеуша Мазовецкого, Лютославский отметил, что с момента, когда в Польше наступила политическая свобода и появилась возможность получать паспорта или финансовые средства на организацию концертов, действуя самостоятельно и независимо от учреждений, «ведущих переговоры» с властями и «договаривающихся» с ними, такие объединения, как Союз польских композиторов, утрачивают и право на существование, и сам смысл. Композитор, по мнению Лютославского, перестал зависеть от государства и должен сейчас управляться со всеми своими делами самостоятельно. Однако в 1970-е годы о такой ситуации можно было только помечтать.

Прелюдии и фуга

Вскоре после окончания *Виолончельного концерта* Лютославский приступил к работе над сочинением, заказанным Марио ди Бонавентурой. Закончил он его летом 1972 года[25]. Премьерой этого произведения планировалось украсить фе-

[25] В напечатанной партитуре приведена следующая дата окончания произведения: 29 VI 1972 г. В календаре композитора возле даты 28 VII присутствует запись «законч. посл. Прелюд.».

стиваль в Дармуте (Darmouth), но дело до нее не дошло по причине финансовых трудностей. Из-за этого в первый раз *Прелюдии и фуга* — а речь идет именно о них — прозвучали 12 X 1972 г. в городке Вайц (Weiz) неподалеку от Граца в ходе «Штирийской осени», а Камерным оркестром радио и телевидения Загреба дирижировал Бонавентура.

Готовую партитуру композитор хотел наделить названием *x+1*, что должно было лишний раз подчёркивать её специфическую, поливерсионную форму. Другой проект названия: «*Тринадцать*» — задумывался, в свою очередь, как указание на количество струнных инструментов в составе ансамбля[26]. В конце концов, однако, Лютославский принял решение остановиться на названии, звучащем традиционно: *Прелюдии и фуга*. Другое дело, что это название может вводить в заблуждение, поскольку определение второй части словом «фуга» носит весьма условный характер. Лютославский, правда, сделал на сей счет оговорку, сказав, что «[она] наверняка представляет собой скорее намек на барочную фугу, нежели фугу в строгом смысле этого слова. Тем не менее, здесь имеют место очевидные аналогии. Например, разделение на алеаторические фрагменты, которые исполняются ad libitum, а потому являются музыкой скорее статичной, и фрагменты, строго определенные во времени и исполняемые a battuta, то есть под управлением дирижерской палочки, а потому гармонически более активные, отвечают классическому расположению отрезков, выдержанных в одной тональности, и модулирующих фрагментов. Первые из них служат для экспонирования тем, тогда как вторые — для переходов между экспонированиями»[27]. Эти аналогии, однако, вовсе не очевидны; как максимум, они могут возбуждать подозрение, что «их добавили» для нужд комментирования, ссылаясь на определенные проявления поверхностного сходства (как это бывало некогда с программами, придумываемыми к некоторым оркестровым произведениям, хотя изначально при их сочинении источником вдохновения служили исключительно музыкальные соображения).

В творческом багаже Лютославского это сочинение, продолжающееся около 35 минут, представляет собой самую длинную работу. В очередной раз форма

---

[26] T. Kaczyński *Gespräche mit Witold Lutosławski* (Т. Качиньский *Беседы с Витольдом Лютославским*), Лейпциг 1976, стр. 72.

[27] Программа «Варшавской осени» 1973, стр. 190. Это скорее странное обобщение многочисленных и разнородных моделей барочной (и классической) фуги, в которых трудно говорить об одном генеральном принципе статичности тем и динамичности «модулирующих фрагментов». Кроме того, различия между драматургией отдельных фаз фуги трудно сравнивать с контрастом выразительности, который возникает в результате сопоставления эпизодов со строго определенным временны**м** протеканием и алеаторических эпизодов. Дело в том, что этот контраст является результатом антиномии двух разных видов музыки, тогда как в традиционной фуге напряжения и их разрядки регулирует общая для них тональная гармоническая система. Кроме того, внушаемые нам намеки являются в большей мере воображаемыми, нежели действительными. Необычайно сложная форма фуги у Лютославского по сути дела не имеет ничего общего с барочной фугой. В ней нет темы в традиционном понимании этого слова, а тем самым нет и противосложений, то есть нет ни свойственных фуге проведений и разработок тем, ни классического стретто.

в нем выстроена как последовательность, состоящая из первой части, которая носит характер вступления, и второй — главной — приносящей кульминацию. Но если в *Струнном квартете*, который открывал серию произведений, сочиненных именно таким образом, вступительная часть была значительно короче главной и выглядела в сравнении с нею относительно незначительной и маловажной, то в *Прелюдиях и фуге* соотношение между частями носит иной характер, а время их исполнения — подобно тому, как обстоит дело во *II Симфонии*, — мало отличается[28]. Семи коротким прелюдиям противопоставлена всего одна, зато развитая фуга; это, в свою очередь, вызывает ассоциации с формой «*Книги для оркестра*», хотя основное различие между указанными двумя сочинениями заключается в том, что в «*Книге...*» последняя глава вырастает из *Интермедии*, тогда как *Фуга* отделена от прелюдий паузой. А вот подлинной формальной новинкой, отличающей данное сочинение от предшествующих, является поливерсионность, которая появляется в творчестве Лютославского в первый и вместе с тем в последний раз.

Композитор в партитуре следующим образом объясняет данное явление: «Это сочинение может быть исполнено целиком или же в разных сокращенных версиях. В случае его исполнения целиком обязательна указанная здесь очередность прелюдий. В то же время вполне можно исполнять по отдельности произвольное количество Прелюдий в произвольном порядке, причем или вместе с сокращенной версией Фуги, или же без нее. Не следует выдерживать паузы между Прелюдиями, поскольку они сочинены таким способом, что завершение каждой из Прелюдий может накладываться на начало любой из остальных»[29]. Решение о выборе версии дирижер должен принимать перед исполнением. На самом деле существует не так уж много возможностей выстраивания формы, причем все они предусмотрены композитором.

Завершение каждой Прелюдии сцепляется с началом следующей таким способом, что слушатель может вообще не заметить границы между ними. Прототип этой идеи содержит в себе *Пассакалья* из *Концерта для оркестра*, где вариации в контрапунктирующих голосах начинаются и заканчиваются не одновременно с темой. Во *II Симфонии* часть Direct «налагается» на Hésitant, и, более того, цезура между ними замаскирована, поскольку контрабасы, начинающие часть Direct, на протяжении какого-то времени уже играют свою партию, когда еще раз слышится фраза фаготов, принадлежащая к коде Hésitant. Сочетание каждой из *Прелюдий* с любой другой делается возможным благодаря тому факту, что их начальные отрезки исполняют только первая, третья, пятая и седьмая скрипки, второй альт, а также вторая виолончель (в случае третьей прелюдии еще и контрабас), тогда как концовки прелюдий играются остальными инструментами. Подобным образом поделено двенадцатизвучие: гексаккорд

---

[28] В записи Польского камерного оркестра под управлением композитора, сделанной в 1974 году, прелюдии длятся 18 минут, а фуга — на 10 секунд меньше.

[29] W. Lutosławski *Preludia i fuga* (В. Лютославский *Прелюдии и фуга*), Краков 1973.

dis, d, h, b, a, gis появляется в конечных отрезках прелюдий, а шесть остальных тонов — в начальных.

Длительность звучания прелюдий, правда, довольно заметно различается[30], но зато они близки по драматургии, что вытекает из сходной последовательности нескольких контрастирующих фактурных идей. За исключением четвертой прелюдии, все остальные начинаются с характерной музыкальной мысли, излагаемой forte. Далее этот замысел развивается, музыка однозначно стремится к кульминации, после чего динамика и движение внезапно ослабевают. Резкий контраст sforzato, являющийся словно бы взрывом остатков энергии, которая сохранилась в неразрядившейся кульминации, нарушает спокойствие постепенно затихающей коды. В то же время своеобразие прелюдий определяется различием выразительности, а также самих фактурных идей.

Первая прелюдия начинается словно бы торжественной фанфарой (невзирая на провозглашенную свободу в выборе очередности, эта прелюдия отчетливо претендует на начальное место в цикле). Для специфики ее гармонии решающую роль играет применение всего лишь нескольких интервалов (больших секунд, чистых кварт и их обращений). Только перед самым концом звучат долгие, протяженные глиссандо (известные по «*Книге*...»), а также короткие, «рассыпанные» звуки. На их фоне вступает следующая, «скерцозная» прелюдия с оригинально использованными пиццикато. Исключительно красиво звучит квазиподголосок, заканчивающий короткие мотивы, а следом за ним — нисходящее глиссандо, которое исполняется quasi niente (см. пример 14).

Третью прелюдию открывает короткое вступление, после чего идут пиццикато, которые играются шестью самыми низкими инструментами, а им противопоставляется звучание семи скрипок, исполняющих molto cantabile e espressivo длинную мелодическую линию с постепенно расширяющимся диапазоном; это один из самых лирических фрагментов во всем сочинении. В очередной прелюдии содержится больше всего традиционно ритмизированной музыки. Хорал pianissimo, характеризующийся большой сосредоточенностью, начинается унисоном «фа», к которому — образуя секвенцию таинственно звучащих аккордов — добавляются очередные звуки вплоть до достижения полного двенадцатизвучия. По истечении довольно длительного времени на фоне этого хорала неожиданно раздаются короткие звуки, повторяемые fortissimo первой скрипкой и постепенно подхватываемые остальными инструментами; их роль похожа на вторжения меди в *Виолончельном концерте*, а ранее — на возвращающиеся звуки «до» в *Струнном квартете*. Стержень пятой прелюдии — самой короткой и в сравнении с прочими наиболее простой — составляет сольная партия контрабаса, который исполняет звуки, оторванные один от другого; на их фоне звучат короткие вторжения остальных инструментов, играющих пиццикато, а затем тремоло и флажолеты. Концертный характер носит также следующая

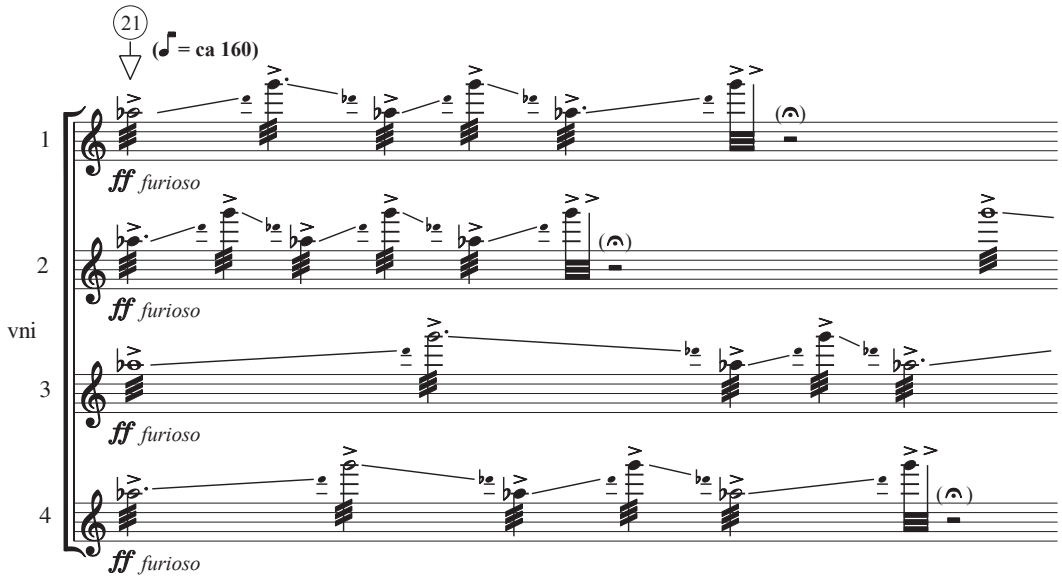
[30] В записи под управлением композитора они выглядят следующим образом: *I* — 2’20”, *II* — 1’50”, *III* — 3’55”, *IV* — 3’15”, *V* — 1’38”, *VI* — 2’02”, *VII* — 4’10”.

прелюдия с ее выдвинутым на первый план дуэтом виолончелей. Подвижность presto-furioso наиболее длительной, последней прелюдии может подсказывать приближение достаточно серьезной кульминации, однако же, когда дело уже почти доходит до нее, исполнители прерывают игру; композитор преднамеренно обманывает ожидания слушателей. После этого уже следует лишь статичная кода с последним, восхитительным в звуковом отношении сегментом, меланхолическим и алеаторическим, который отчасти напоминает lugubre из *Струнного квартета*.

Каждая прелюдия по отдельности представляет собой искусно организованное музыкальное событие. Однако их объединение не образует сколько-нибудь драматургически отчетливого целого, даже если в нем и замечаются следы круп-

ной симфонической формы. Почти двадцать минут непрестанных смен настроений, динамических флуктуаций, постоянных контрастов игры arco и пиццикато, противопоставлений музыки быстрой и медленной, а при этом почти постоянное присутствие алеаторики, предопределяющей известную статичность протекания пьесы, может создавать серьезные проблемы как для исполнителей — им необходимо справиться с формой, так сказать, вынести ее на своих плечах, — так и для слушателей — им нужно сохранять концентрацию. Зато в сокращенных версиях, где таких проблем вроде бы меньше, легко нарушить драматургические пропорции. Например, если полной фуге будет предшествовать всего лишь одна прелюдия (особенно из числа коротких), это может настолько сильно поколебать равновесие, что последняя не успеет исполнить ту роль, которую композитор возлагает на вступительные части. В свою очередь, сочетание всех до единой прелюдий с сокращенной фугой оставит после себя впечатление ощутимой неудовлетворённости, неутоленного аппетита.

Начало фуги не отмечено сколько-нибудь заметной цезурой в тексте произведения — подобно тому, как это замечалось между частями *Струнного квартета* и *II Симфонии*, поскольку фуга по причине мягкого течения музыки производит на первых порах впечатление простого продолжения прелюдий (особенно, если принять во внимание, что мерное движение четвертных нот в четвертой прелюдии происходило в похожем темпе). Только искушённый слушатель сумеет уловить изменение гармонического строя, порожденное применением иных интервалов, нежели в прелюдиях: больших секунд, чистых кварт, а также их обращений. Если, однако, этого не произойдет, то лишь по истечении нескольких минут он, быть может, сориентируется, что слушает уже новую часть и музыку с иной драматургией, обладающей значительно более широким дыханием. Это отсутствие цезуры — чуждое традиционным соединениям прелюдий с фугами, — вытекает в том числе и из того факта, что фугу Лютославского начинает не тема, но развитое вступление (материал этого вступления найдет позже применение в связках между темами). Но и то, что композитор называет темами, не напоминает традиционных тем у фуг, хотя они и представляют собой шесть выразительных музыкальных идей с четко индивидуализированными разновидностями звука, способами фразировки и интерпретации, а также снабжены обозначениями, которые подчеркивают присущую им выразительность: cantabile, grazioso, lamentoso, misterioso, estatico и furioso. Дело в том, что они являются не мелодическими линиями, а — как это сформулировал сам Лютославский — связками голосов, оригинальной идеей, заключающейся в гетерофонном сопоставлении инструментов, которые играют такие же самые цепочки звуков, но делают это ритмически независимо. В то же время темой furioso являются всего лишь два повторяемых, тремолированных звука, соединенных с помощью глиссандо (в первой связке — на расстоянии большой септимы, во второй, которая должна исполнять роль ответа, — на расстоянии в тритон, чего требует структура аккорда, назначенного этому фрагменту); никогда еще не претендовала на звание темы конструкция, которая была бы столь же скудной и статичной:



Аморфность темы furioso носит, правда, исключительный характер, но данное явление касается также — хотя и в несколько меньшей степени — остальных тем. Дело в том, что отличие указанных шести идей от остальных эпизодов важнее, чем выразительность самих тем. Ведь если связки записаны традиционным образом, то темы — алеаторически. Еще более сильным источником контраста служат гармонические отличия: в связках встречаются только большие секунды, чистые кварты, а также их обращения, тогда как в темах — малые секунды и их обращения, а также тритоны. И именно эта особенность значительно более существенна, чем то разнообразие, которое вносят темы. Тем более что, несмотря на их индивидуализированную выразительность, они исходят из похожего интервального материала: из цепочки звуков, напоминающей серию, которая известна из «*Траурной музыки*»

Таким образом, в принципе мы имеем дело словно бы с темой и ее пятью вариациями, которые дифференцированы в ритмическом, фактурном, а, прежде всего, в экспрессивном отношениях, хотя и не всегда так сильно, как это внушает нам композитор. Например, lamentoso отличается от cantabile, прежде всего, присутствием двух дополнительных шестнадцатых нот.

Невзирая на контрасты, наблюдающиеся между темами и связками, а также на присутствие нескольких более оживленных фрагментов (прежде всего, в последних трех темах), растянутая, почти девятиминутная экспозиция фуги статична. Поэтому вместе с началом разработки слушатель ожидает, что музыка станет более драматичной, а тем временем — вопреки традиции фуг — этого не происходит. Напротив, музыка становится еще спокойнее (хотя её мерное движение несколько раз нарушают указания accelerando и ritardando). Линеарность уступает место всё более и более выразительным созвучиям, устремляясь к полному аккорду-агрегату. В очередном эпизоде, который композитор назвал

stretto[31], все темы зацепляются, но не так, как это бывает в традиционных stretto, а наоборот, то есть вместо усиления напряженности происходит дальнейшее ослабление драматургии. Лишь в subito fortissimo музыка устремляется к кульминационной точке, но, кстати говоря, сверх всяких ожиданий достигает ее неожиданно быстро — быстрее, нежели это случалось в предшествовавших сочинениях Лютославского.

Кульминацию фуги образует тринадцатиголосный алеаторический сегмент (подобно тому, как это было в *Струнном квартете*). Можно было бы предполагать, что в ней произойдет наложение всех тем, а тем временем появляется абсолютно новая музыка, связанная с предшествующей только сходным гармоническим строем. Лютославский так объяснял эту операцию: «Временами бывает и так, что элемент иррациональности вводится методическим образом. Воспользуюсь примером *Прелюдии и фуги*. Там имеется фуга, содержащая шесть тем с четко определенным материалом. Еще там есть интермедии и вступление фуги перед экспозицией первой темы, которые образуют сюжетную линию, не

[31] Лютославский употребил указанное определение во время симпозиума в Баранове. Именование этого и трех последующих эпизодов словом „stretto“ абсолютно не отвечает данному понятию в фуге. В случае тем, представляющих собой всего лишь цепочку звуков, лишенных отчетливого начала и конца, stretto вообще не может возникнуть. Используя правильное определение stretto, можно было бы, вероятно, говорить о его присутствии в экспозиции, например, в момент появления третьей связки *grazioso* (вторая связка вступает после 21-го звука первой, а третья — уже после трех звуков второй).

зависящую от темы. Одним словом, может показаться, что указанную логику невозможно опровергнуть. И это было бы страшно. Но я ввожу в данном сочинении, в его конечных партиях, некий абсолютно иррациональный элемент. В какой-то момент дело доходит до stretto всех тем в двух очередных секциях. После этого stretto я ввожу нечто такое, чего перед тем вообще не было, нечто абсолютно новое — именно оно как раз и представляет собой кульминацию всего сочинения. Это сознательно введенный иррациональный момент, и это как раз и есть то, чему можно было бы дать название «метод-безумство»[32].

После кульминации случается еще одна новость в виде весьма экспрессивной кантилены. Инициирует ее первая скрипка, после чего она постепенно распространяется — всё ниже и ниже — на остальные инструменты. Сочинение неожиданно заканчивает трехтактная кода — быстрая и эффектная, гармонически родственная первой прелюдии, а также всем связкам.

По сравнению с предшествующими сочинениями Лютославского в *Прелюдиях и фуге* заметно прибавилось число отрывков с высоким эмоциональным накалом. Похоже, что композитор начал преодолевать то мелодическое обеднение, которое замечалось в его музыке после 1961 года. Впервые развитая мелодия появилась в заключительной части «*Вытканных слов*», затем — в третьей части *Виолончельного концерта*, а сейчас заметнее всего ее присутствие в шестой прелюдии и в некоторых завершающих фрагментах фуги. Интересное развитие получили у Лютославского и несколько идей, почерпнутых из более ранних произведений, например, такие, как интенсивное применение четвертитонов и ускорение движения перед кульминацией в шестой прелюдии — известные по *II Симфонии* и «*Книге для оркестра*», — а в четвертой прелюдии это квазихорал, который столь характерно звучал в «*Книге для оркестра*» непосредственно после кульминации.

«Пространства сна»

Окончив *Прелюдии и фугу*, Лютославский приступил к работе над новой симфонией. Эта работа продвигалась, однако, столь неудовлетворительно, что по истечении неполных двух лет он просто прервал ее. Проектировалось также концертное сочинение для гобоя с оркестром, обещанное Хайнцу Холлигеру, но и в случае с этой партитурой он также натолкнулся на серьезные профес-

---

[32] *Spotkania muzyczne w Baranowie* (*Музыкальные встречи в Барановe*), цит. соч., стр. 91. Определение операции, употребленной в кульминации, словами «метод-безумство» порождает ассоциации с одним сообщением Лютославского, касающимся его частной жизни. Недовольный достаточно свободным поведением, а, прежде всего, словарным запасом собственной свояченицы Калины Ендрусик, композитор устроил, как он сам это назвал, «страшный скандал» ее мужу, то есть Станиславу Дыгату. О том, как протекал этот скандал, он сообщил следующее: «Я попросил его присесть и сказал: „Сташек! Это никуда не годится!“»

сиональные трудности. Неожиданным источником вдохновения оказался для композитора сольный концерт, который 2 X 1973 г. дал в Варшаве Дитрих Фишер-Дискау вместе со Святославом Рихтером. На следующий день Лютославский записал в своем рабочем блокноте: «[Фишер-Дискау] — словно гигантское увеличительное стекло, укрупняющее произведение композитора. Сколько же, к сожалению — даже среди великих исполнителей — тех, кто являются только лишь кривым зеркалом».

После сольного концерта германский посол устроил прием с участием музыкантов, на котором Фишер-Дискау предложил Лютославскому сочинить для него новое произведение, и автор «*Вытканных слов*» с огромной радостью согласился на это. Вскоре он начал поиски подходящей немецкой поэзии; однако, когда оказалось, что певец владеет французским, — композитор обратился к сюрреалистическим стихам Десноса.

Робер Деснос (Desnos), родившийся 4 VII 1900 г. в Париже, в молодые годы оказался в орбите писателей и поэтов, сплотившихся вокруг Луи Арагона, Андре Бретона, Рене Кревеля, Поля Элюара и Филиппа Супо. До 1929 года он участвовал в самых разных формах деятельности этой группы, включая гипнотические сеансы, которые организовывались ради того, чтобы исследовать подсознательные состояния разума. Многие из его ранних, сюрреалистических стихотворений вошли в сборник «Corps et biens» («Тела и блага»), опубликованный в 1930 г., когда он как раз окончательно и бесповоротно порвал с сюрреализмом, объясняя свое решение следующим образом: «Le surrealisme est tombé dans le domaine public, a la disposition des hérésiaques, des schismatiques et des athées» («Сюрреализм рухнул, и в общественной жизни он сделался инструментом еретиков, схизматиков и атеистов»). Как и многие другие литераторы, во время войны Деснос включился в деятельность движения Сопротивления, за что в феврале 1944 г. был арестован гестапо и отправлен в концлагерь в Бухенвальде. Позднее он попал в Терезин[33], где и умер от сыпного тифа 8 VI 1945 г. — вскоре после освобождения лагеря.

Подобно тому, как это было в случае обоих предшествующих вокально-инструментальных композиций, Лютославский искал вдохновения в сюрреализме, будучи убежденным в том, что поэзия чувств и образов может послужить композитору значительно лучше и быть ему полезной в большей степени, нежели традиционная, «реалистическая». В стихотворении «Les espaces du sommeil» («Пространства сна»), на которое пал выбор композитора, его заинтересовала еще и его форма, которая опиралась на возвращающийся квазирефрен, а также размещение словесной кульминации неподалеку от конца, что позволяло создать музыкальную конструкцию, интересовавшую Лютославского уже на протяжении многих лет.

Стихотворение это появилось в тот период, когда внимание Десноса приковывал феномен сна, а опубликовал он его в первый раз в 1926 году, включив в

---

[33] Терезин (Theresienstadt) — город в Чехии, во время войны полностью очищенный фашистами от местного населения и превращенный в гетто для евреев из Западной Европы.

коллективный поэтический томик «A la mysterieuse» («Загадочно»). Обращаясь к какой-то не очень четко определенной особе, поэт словно бы рассказывает этой женщине о своих снах. В первых четырех эпизодах появляются мимолетные образы лесов, уличных фонарей с их огнями, проплывающих кораблей и проезжающих мимо поездов, а также отголосков услышанных шагов убийцы и полицейского, звуков фортепиано, хлопанья дверей и тиканья стенных часов. Каждый из этих эпизодов заканчивается строкой, никак не связанной с теми видениями, которые чудятся лирическому герою, — строкой «Il y a toi» («Это ты»), исполняющей роль как бы рефрена. Постепенно прибавляется «информация» о таинственном персонаже-женщине («Это ты, принесенная в жертву, это ты — та, которую жду»), после чего перед слушателем проходят чередой последующие сонные видения: о фосфоресцирующем цветении, о неведомых странах, о душе, о запахе неба и звезд. Поначалу эти образы носят спокойный характер, но постепенно становятся всё более и более враждебными и пугающими, особенно, когда раздаются слова о крике павлина в горящем парке и о скрипучих осях, которые вызывают ужас в глазах, а постоянно возвращающийся рефрен «Il y a toi» разрастается («Это ты, наверняка ты, о красивая, неброская шпионка, это ты, без сомнения, ты, которой я не знаю и которую, напротив, знаю, но которая, присутствуя в моих снах, настойчиво требует отгадывать себя без появления» и т. д.). Стихотворение достигает кульминации в словах о ночи, в которой «есть звезды и мрачное движенье моря, лесов, городов, трав, дышащих легких у миллионов, миллионов существ...», приближаясь к главной мысли, заключающей в себе соль всего этого сочинения: «В ночи есть чудеса миров, в ночи нет ангелов-хранителей, но существует сон. В ночи есть ты, и днем ты тоже есть».

В результате появилось пятнадцатиминутное одночастное сочинение для баритона и оркестра, которое сам композитор охотнее всего определял как симфоническую поэму с голосом в главной роли[34]. Применительно к очередным составным частям этого произведения он пользовался традиционными определениями темпов Allegro — Adagio — Allegro, хотя в партитуре мы этих слов не найдем[35]. Сочинение открывается кратким инструментальным призывом, после

---

[34] Именно так он сказал в Баранове (цит. соч., стр. 103), а затем аналогичным образом выразился в беседах с И. Никольской, которые велись через двадцать лет (*Статьи, беседы...*, цит. соч., стр. 107 и 157). Только в разговоре с Т. Качиньским композитор констатировал: «Трудно защищать термин “симфоническая поэма“ применительно к вокальному произведению. Я воспользовался когда-то этими словами только для того, чтобы избежать недоразумений в вопросе о его форме. Люди, не знающие данного сочинения достаточно хорошо, называют *Les espaces du sommeil* (*«Пространства сна»*) песнями или циклом песен, что является очевидной ошибкой»; журнал „Ruch Muzyczny“ 1980, № 8.

[35] *Spotkania muzyczne w Baranowie* (*Музыкальные встречи в Баранове»*), цит. соч., стр. 107. Употребленное Лютославским определение «эпизоды быстрые, но спокойные» не в полной мере соответствуют действительности, поскольку присутствие алеаторики и меоких ритмических длительностей вносит в музыку настроение беспокойства, причем при сохранении медленного течения, лишенного отчетливого пульса.

которого следуют четыре эпизода, разделенные ферматами; они соответствуют четырем эпизодам первой части стихотворения. Начальные кусочки трех первых эпизодов, аккомпанирующие словам «В ночи» («Dans la nuit»), опираются на родственные трехтоновые ячейки. Квазирефрен «Это ты» («Il y a toi») всегда экспонирует характерный мотив, каждый раз увеличивая второй интервал (см. пример 17).

61 *Пространства сна*, Квазирефрены «Это ты» («Il y a toi»)

Вокальная линия носит речитативный характер, тогда как слова «Dans la nuit» («В ночи»), возвращающиеся в начале эпизодов, а также ключевая фраза «Il y a toi» («Это ты») трактуются в полной мере мелодически, что еще более выпукло подчеркивается регулярностью повторений. Алеаторическую фактуру заменяет в таких моментах долгое, разложенное четырехзвучие, на фоне которого солист исполняет ту простую мелодическую фразу, которая притормаживает развитие музыки и вместе с тем подчеркивает значение слов.

Еще более медленная музыка (после слов «Это ты, принесенная в жертву, это ты — та, которую жду») сопутствует двум последующим эпизодам стихотворения, а во второй части данного фрагмента музыка почти совсем застывает. На фоне очень длинных нот, выдерживаемых струнными инструментами, со-

лист поет речитативную мелодию, которую многократно прерывает деликатное вторжение, осуществляемое всегда двумя деревянными духовыми инструментами, а также одним инструментом из иной группы (это поочередно: колокольчики, фортепиано, челеста, арфа). Последовательность тонов в мелодии — точно так же, как и интервалов в трехголосных вторжениях, — регулируют строгие гармонические принципы. Любопытно, что звучание этого эпизода неодолимо ассоциируется с *I Постлюдией*, хотя в том сочинении действовали совсем иные гармонические правила. Сходство между двумя указанными произведениями обнаруживают также мотивы, состоящие из нескольких тонов и появляющиеся на фоне разложенных созвучий струнных, которые выдвигаются на передний план с помощью близких или идентичных звуковых красок: соединения звучаний гобоя и фортепиано, двух флейт и челесты, кларнетов и фортепиано, трубы и арфы.

Лишь третий фрагмент данного сочинения обретает динамику развития. Подобно тому, как это было во *II Симфонии*, композитор заставляет очень долго ждать появления музыки «direct», и момент исполнения ожиданий наступает лишь в ту минуту, когда слушателям начинает угрожать снижение внимания. Тем самым этот фрагмент производит особенно сильное впечатление, с самого начала отчетливо стремясь к кульминации. В нем появляется целый ряд звучаний и фактур, напоминающих аналогичные места из предшествующих сочинений. В семи очередных вокальных фразах, забирающихся на всё более высокие ступени хроматического звукоряда, напряжение нарастает вплоть до того момента, когда звучание оркестра становится настолько мощным, что человеческий голос уже не в состоянии с ним конкурировать. Кульминационный момент образует долго звучащее двенадцатизвучие tutti, после которого духовые инструменты инициируют алеаторический сегмент; аналогичным образом обстояло дело и в кульминациях *II Симфонии*, «*Книги для оркестра*» и *Виолончельного концерта*. Точно так же, как во многих предшествующих сочинениях Лютославского, тогда внезапно и резко меняется динамика, давая начало приглушенной и развитой коде, которая должна разрядить напряжение, накопившееся в процессе построения кульминации. На фоне долгих звуков, играемых струнными инструментами, солист исполняет распевную мелодию с текстом последней строфы стихотворения. Очередные фразы укладываются во всё более узкий диапазон, а начинающий их интервал восходящей направленности всякий раз оказывается другим. Звуковую колористику разнообразит структура из пяти звуков, которая появляется поначалу в партии колокольчиков, а следом за этим — у арфы, челесты, вновь у арфы и рояля (её экспонирование в основной версии, а сразу же после этого в инверсии можно истолковать как тонкий намек на музыку Бартока, часто и охотно противопоставлявшего основную форму мотивов их обращениям). В момент неожиданного завершения всего стихотворения («В ночи есть ты, и днем ты тоже есть») солист заканчивает свою партию на высоком, многократно повторяемом звуке «ми». Его подхватывают струнные и медные духовые в унисон, делая звучание все более мощным, вплоть до fortissimo. Две-

надцатитоновый аккорд, который появляется затем в tutti, словно бы символизирует пробуждение от сна: атмосфера грез и сонных иллюзий в одно мгновение рассыпается, словно карточный домик. За исключением струнных, которые поддерживают вступление структуру этого аккорда, все остальные инструменты независимо друг от друга исполняют серию двенадцатизвучий с ниспадающим мелодическим рисунком, делая это в динамике diminuendo, артикуляции staccato и в темпе ritenuto. После внезапной вспышки энергии всё замирает, образуя тем самым одно из наиболее оригинальных окончаний пьес в музыке XX столетия.

Онирическая, сновидческая поэзия Десноса содержит несколько формулировок, которые могут почти навязывать их чисто дословную, буквальную звуковую иллюстрацию. «Полагаю неисполнимой задачу написания музыки к тексту, в котором идет речь о различных звуках, как, например, в четвертом эпизоде:

Un air de piano, un éclat de voix.
Une porte claque. Une horloge.

(Фортепианная ария, раскаты голоса.
Хлопанье дверьми. Стенные часы.)

Что должен делать композитор, если ему встречаются слова «песенка», «какая-то там фортепианная арийка», «раскаты голоса», «хлопанье дверьми», «стенные часы»? Тот простейший путь, каким является иллюстрирование, ведет в пропасть банальности»[36], — рассказывал Лютославский. Как всегда, он хотел избежать всякой программности, а уж тем более — иллюстративности и по этой причине даже намеревался опустить отдельные слова в тексте Десноса. «И лишь после того, как мне пришла в голову удовлетворившая меня идея по поводу трактовки таких мест в этой композиции, я решил текст не трогать»[37]. О том способе, каким он подошел к данной проблеме, Лютославский говорил в ходе симпозиума на тему своих вокально-инструментальных сочинений, проходившего в Баранове.

«Дело в том, что этот текст поется, а по существу декламируется на одном звуке в мелкими длительностями, а отдельные предложения разделяются фермthemами. Солисту сопутствует стоячий аккорд, некий как бы фон, в котором в музыке ничего не делается. Мы слышим попеременно декламируемый текст и тишину.

Моя интерпретация такова: исполнитель рассказывает слушателям свой сон. Следовательно, декламируемый текст представляет собой словно бы отчет, изложение того, что разыгрывается в психике исполнителя, а фермата — это тишина, такой момент, когда он вслушивается в те звуки, которые другим не слышны. Однако ни он, ни те, кто присутствуют в зале, не слышат в реальном смысле абсолютно ничего — ведь это же сон, — а символом “неслышимого“ как раз и становится здесь стоячий аккорд.

---

[36] Там же.

[37] T. Kaczyński *Les espaces du sommeil* (Т. Качиньский *Пространства сна*), журнал «Ruch Muzyczny» 1980, № 8, стр. 6.

[...] Хотя в первую минуту механизм моего рассуждения может не выглядеть прозрачным и понятным, но, если прослушать сочинение несколько раз и задуматься, он становится ясным. Это в большой мере зависит от исполнителя, который в данном месте должен действовать ярко и убедительно, должен словно бы сыграть роль человека, вслушивающегося во что-то. Можно добиться этого надлежащим выражением лица или взглядом, [хотя] я не включил такого комментария в партитуру...»[38]

В сравнении с «*Вытканными словами*» новое сочинение Лютославского оказалось еще более экономным в средствах, а его фактура — более прозрачной и изысканной. Дело в том, что, за исключением третьего фрагмента, роль оркестра ограничивается, прежде всего, аккомпанированием солисту, а иногда — всего лишь дублированием звуков вокальной партии, что сам композитор объяснял так: «Предметом моих последних исканий, усилий, упражнений и работы над музыкальным языком являлись более простые фактуры и оперирование меньшим количеством нот. Работа над „более тонкими“ фактурами — как я называю их в кавычках — была выражением потребности обогащения средств...»[39] Благодаря этому музыка великолепно воспроизводит нереальность поэзии Десноса — музыка, полная изысканных инструментальных красок и рафинированных созвучий, музыка, порождающая то эмоциональное состояние, которому трудно дать название и которое при этом, однако, относительно холодно по своему чувственному строю, за исключением завершающего фрагмента. Отчетливая и выразительная реализация каждой детали текста и точность всей конструкции в целом приводят, однако, к тому, что «*Пространства сна*» вызывают восхищение, прежде всего, своим совершенством, тогда как «*Вытканные слова*» — особенно в последнем фрагменте — производят впечатление произведения с более высоким эмоциональным градусом, причем более непосредственного в смысле выразительности.

Лютославский окончил партитуру «*Пространств сна*» 17 XI 1975 года и немедленно переслал ноты Фишеру-Дискау в Западный Берлин. Артист совершал в это время гастрольную поездку, а потому прошло довольно много времени прежде, чем он познакомился с новым сочинением. Эта ситуация немного беспокоила композитора. «Уже давно я отправил партитуру Фишеру-Дискау, а он не отвечает, — говорил мне Лютославский в начале февраля 1976 года [КМ]. — Абсолютно не понимаю этого. Да он был бы попросту остолопом, если бы не захотел это спеть...» Его опасения оказались, однако, необоснованными, поскольку письмо от певца было уже в пути; в те годы почта работала очень медлительно и вяло, а цензура неутомимо контролировала всю зарубежную переписку, чем дополнительно еще более затягивала её доставку. В письме, датированном 30 января, Фишер-Дискау высказал в адрес Лютославского много приятных слов, благодаря его за новое произведение и за весьма вокальную трактовку челове-

---

[38] Spotkania muzyczne w Baranowie (Музыкальные встречи в Баранове), цит. соч., стр. 107.

[39] Kaczyński *Les espaces...*, (Т. Качиньский *Пространства...*), цит. соч.

ческого голоса — в полном соответствии с его природой. Проинформировал он Лютославского и о том, что по причине плотно забитого гастрольно-концертного календаря сумеет спеть новое сочинение лишь в 1978 году, добавив, однако, что не будет испытывать сожаления и тем более обиды, если кто-нибудь другой возымел бы охоту исполнить это произведение раньше. Лютославский решил, тем не менее, ждать.

Желание представить новое сочинение публике выразило Королевское филармоническое общество (Royal Philharmonic Society), предложив в качестве даты весну 1978 года, но, к сожалению, певец не мог принять этого срока по причине других обязательств. Нашлась, однако, иная возможность исполнить «*Пространства сна*» — на композиторском концерте Лютославского в Западном Берлине, состоявшемся 12 IV того же года. Композитор дирижировал Берлинским филармоническим оркестром, открыв программу «*Венецианскими играми*», а после антракта познакомил публику с *II Симфонией*. Фишер-Дискау спел «*Пространства сна*» еще несколько раз, спустя какое-то время их стал исполнять и Джон Ширли Куирк (Quirk). В настоящий момент доступно несколько очень хороших записей, которые сделали, в частности, оба первых исполнителя, а также Франсуа Ле Ру (Le Roux) и Адам Крушевский (Kruszewski).

«Mi-parti»

В кабинете Лютославского, немного сбоку, стоял небольшой стол, довольно низкий, со столешницей, накрытой толстым стеклом. Под ним покоились разнообразные курьёзы и диковинки, а среди них — письмо из ОАиКСП: «Хотелось бы напомнить, что Вы еще не представили в отдел распространения свое сочинение под названием под „Mini-party“...» Это самое «Mini-party» родилось в результате бюрократического переиначивания настоящего названия «*Mi-parti*», которое носило произведение, сочинявшееся в 1975–1976 годах для оркестра «Консертгебау»[40]. Кстати говоря, композитор на протяжении длительного времени не мог найти для него подходящего наименования. Обдумывалось несколько идей, причем дольше всего он размышлял над английским вариантом «Summer Music», иными словами, «Летняя музыка»; однако не составляет труда вообразить, что оно сразу вызывало бы ассоциации — причем скорее нежелательные — с пьесой «*Autumn Music*» («*Осенняя музыка*») Анджея Пануфника. Когда задуманное сочинение дождалось, наконец, окончательного названия, Лютославский объяснял его следующим образом: «Название „*Mi-parti*“ (в соответствии со словарем Кийе [Quillet] это выражение означает «composé de deux parties égales

[40] В своем календаре Лютославский зафиксировал 26 III 1976 г.: «Законч.[ен] эскиз», и, вероятнее всего, речь шла о *«Mi-parti»*. Беловик *«Mi-parti»* был завершен 15 VI 1976 г.

mais differantes» — «состоящий из двух частей, равных, но разнородных») относится не к форме этого сочинения, а скорее к способу развития музыкальной мысли. Часто здесь музыкальные фразы состоят из двух частей, причем вторая из них при повторении выступает с каким-то новым элементом»[41]. Зато много лет спустя Лютославский признался: «„*Mi-parti*“ — это просто слово, которые мне понравилось, и лишь потом я начал искать, каким образом его можно было бы обосновать. И действительно, такое обоснование нашлось, но на самом деле требовалось всего лишь такое слово, которые могло бы послужить четким идентификатором данного сочинения»[42].

«*Mi-parti*» соединяет в себе исключительную строгость и сложность техники с простотой выражения, редко встречающейся в более ранней музыке Лютославского. По сравнению с предшествующими произведениями это сочинение воспринимается намного благозвучнее. Аккорды-агрегаты, применяемые в нем, гораздо выразительнее, созвучия в отрезках ad libitum — прозрачнее, и в противоположность аналогичным фрагментам, например, «*Венецианских игр*» каждый звук в них можно великолепно расслышать.

Произведение длится около пятнадцати минут, оно состоит из трех соединенных между собою частей. Его размеры скромнее, а звучание носит более камерный характер, нежели это было в случае «*Книги для оркестра*». Сопоставление именно этих двух сочинений отнюдь не случайно, поскольку им присущи определенные сходства — прежде всего, в самом начале (сравн. первые 7 тактов примера 20 с началом «*Книги для оркестра*» — пример 8).

Оба указанных сочинения начинаются в медленном темпе и в приглушенной динамике, а исполняют их струнные, разделенные на группы. В «*Книге для оркестра*» они играют экспрессивные квазиглиссандо, которые получаются с помощью восходящих или нисходящих отрезков звукоряда, разделенного на четвертитоны. Правда, в «*Mi-parti*» четвертитоны отсутствуют, но зато здесь появляются настоящие глиссандо. Однако в экспрессивном отношении они настолько близки фрагментам из «*Книги для оркестра*», что данный фрагмент звучит почти как вариация «*Книги...*»[43]. Более того, начала обоих сочинений принимают форму двукратных «фальстартов», иными словами, короткой, повторённой музыкальной мысли, после которой музыка задерживается, даже почти останавливается (в «*Mi-parti*» имеет место даже пауза с ферматой) и лишь в третий раз устремляется дальше.

---

[41] Программная книга XXI «Варшавской осени» за 1977 г., стр. 15.

[42] G. Michalski *Sztuka i powinność* (Г. Михальский *Искусство и обязанность*), журнал «Znak» 1988, № 399 (8) (это замечание дополнительно усиливает подозрения, которые возникли у нас по отношению к названию *Прелюдии и фуга*). Лютославский предположительно не знал, что слово «*Mi-parti*» служило во Франции определением пестрых нарядов средневековых гистрионов, вагантов, голиардов и прочих бродячих комедиантов, в которых левая и правая стороны различались цветом, узором или текстурой ткани.

[43] Очень похоже звучит также начало второго отрезка *Les espaces du sommeil* (*«Пространства сна»*), которое является словно бы предвестием начальных звуков *«Mi-parti»*.

①
3/4 (♩ = ca 58)
(solo)
cl. b.
p
mp
p
②
cl. b.
mf
mp
p
mp
(solo)
cor. 1
p
mf
mp
③ (solo)
cl. 1
mf
poco f
p
mf
cl. b.
p
mp
p
cor. 1
mf
mp
(solo)
cor. 2
p
mp

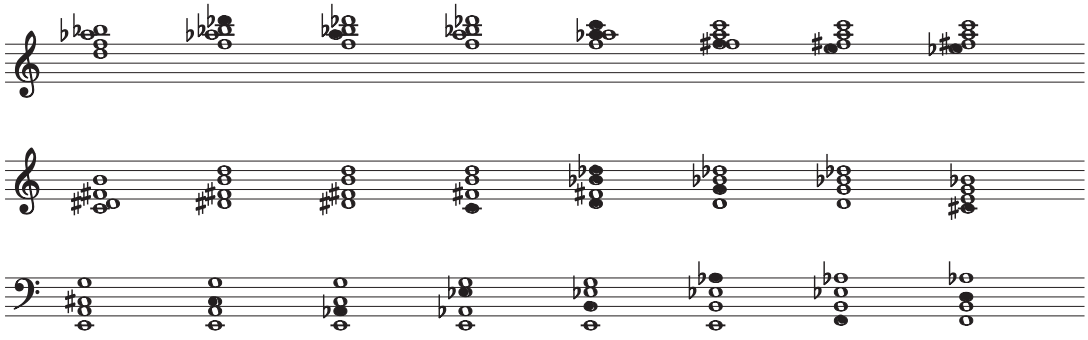
4
5
(solo)
fl. 1.
ob. 1.
cl. 1
cl. 2
cl. b.
cor. 1
cor. 3
pp
mp
mf
poco f
p
mp

В «*Mi-parti*» мелодия играет намного более важную роль, нежели в предшествующих произведениях Лютославского. Здесь появляются широкие, распевные, почти романтические кантилены. В самом начале — у духовых инструментов (см. пример 18).

Партитура «*Mi-parti*», как и всех зрелых сочинений Лютославского, изобилует архистрогими упорядоченностями, вытекающими из его гармонической системы и специфического способа организации времени. Отдельные из них почти бросаются в глаза, обнаружение других требует известной пытливости и любознательности. Впечатляет, однако, то обстоятельство, что эти количественные, даже чисто числовые закономерности, на первый взгляд кажущиеся вроде бы абстрактными, на самом деле великолепно способствуют экспрессии. До известной степени может помочь постижению этого явления анализ хотя бы начала данного сочинения.

Первую его часть образуют три неравных (всё более коротких) эпизода. Двум из них предшествуют уже упоминавшиеся «фальстарты» (первому из эпизодов — два «фальстарта», второму — один). У каждого эпизода имеется собственная кульминация с секцией ad libitum. Гармония этой части основывается на восьми аккордах-агрегатах, которые разнятся лишь в небольшой степени:

63 *Mi-parti*, аккорды-агрегаты.
(черные ноты указывают разницу с предидущим аккордом)



После появления восьмого аккорда возвращается первый, транспонированный на полтона вверх.

Разбивая пространство, которое занимают двенадцатитоновые аккорды-агрегаты, на три поля (отвечающие низкому, среднему и высокому регистрам), мы замечаем, что каждое из этих полей занимает четырехзвучие, а зависимости между этими четырехзвучиями характеризуются отчетливыми закономерностями. В каждом поле наиболее симметричного, восьмого аккорда появляется уменьшенное четырехзвучие. В первом, втором и седьмом аккордах интервальная структура идентична, то есть доминантсептаккорд находится во внешних полях. Зато в третьем, четвертом, пятом и шестом аккордах четырехзвучия из отдельных полей интервально дифференцированы. Больше всего отличается от

своего окружения четвертый аккорд, поскольку в самом низком его поле наблюдаются диссонирующие созвучия двух терций, отстоящих одна от другой на большую септиму.

Для нужд гармонии подверглась разделению группа струнных инструментов: I и II скрипки divisi a 3, тогда как альты, виолончели и контрабасы divisi a 2, что в совокупности дает 12 голосов. Инструменты образуют взаимно дополняющиеся пары (см. пример 21), причем таким способом, что каждый из них исполняет всего лишь два тона аккорда, а по меньшей мере один соединяет эти звуки с помощью глиссандо. Длительности тонов упорядочены в ритмическом каноне на расстоянии четверти (эта закономерность не распространяется на глиссандо, которые появляются по-разному.)[44] (см. пример 20).

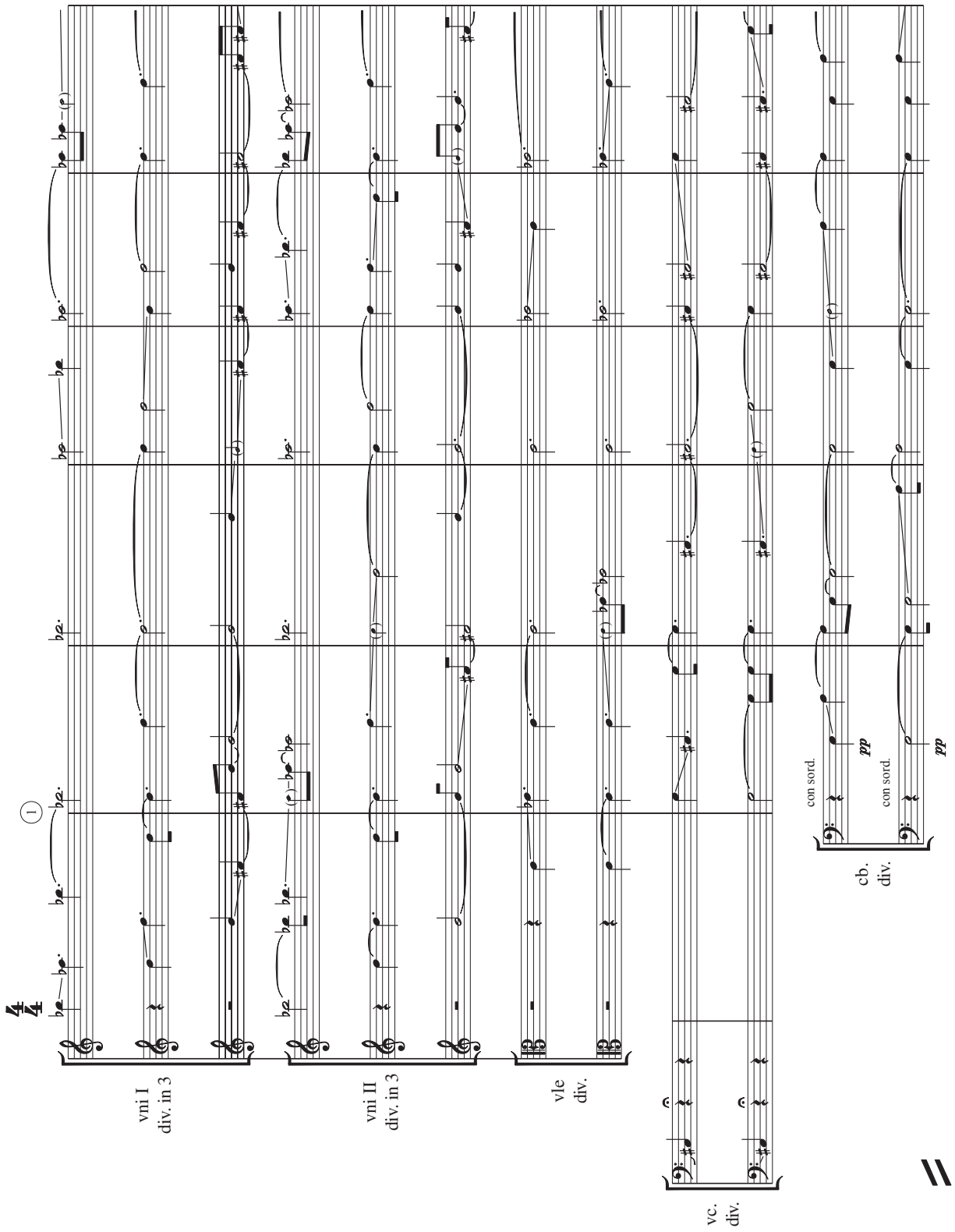
Двенадцатизвучия, сформированные таким способом, дают по-особому пульсирующее звучание, на фоне которого слышны духовые инструменты, трактуемые как сольные. Они исполняют мелодические фразы, в которых основные звуки дублируют (в идентичной октаве) звуки, играемые струнными и, стало быть, принадлежащие к очередным аккордам. Еще более пластичный характер придают этой мелодической линии полутоновые отступления от указанных звуков. За исключением бас-кларнета, духовые инструменты также выступают парами. Комплементарность этих пар является, однако же, иной, чем в случае струнных, поскольку духовые представляют свои партии отдельно и поочередно, то есть, подхватывая фразы один от другого; исключениями из этого принципа являются только завершения всех трех эпизодов. Мотивы каждой из этих пар выделяются своим индивидуальным характером, вытекающим из специфики звучания данных инструментов. Таким образом, флейты, например, исполняют быстрые репетиции звуков в высоком регистре, а гобои — длинные ноты. Вступление каждого очередного духового инструмента влечет за собой изменение двенадцатитонового аккорда, играемого струнными.

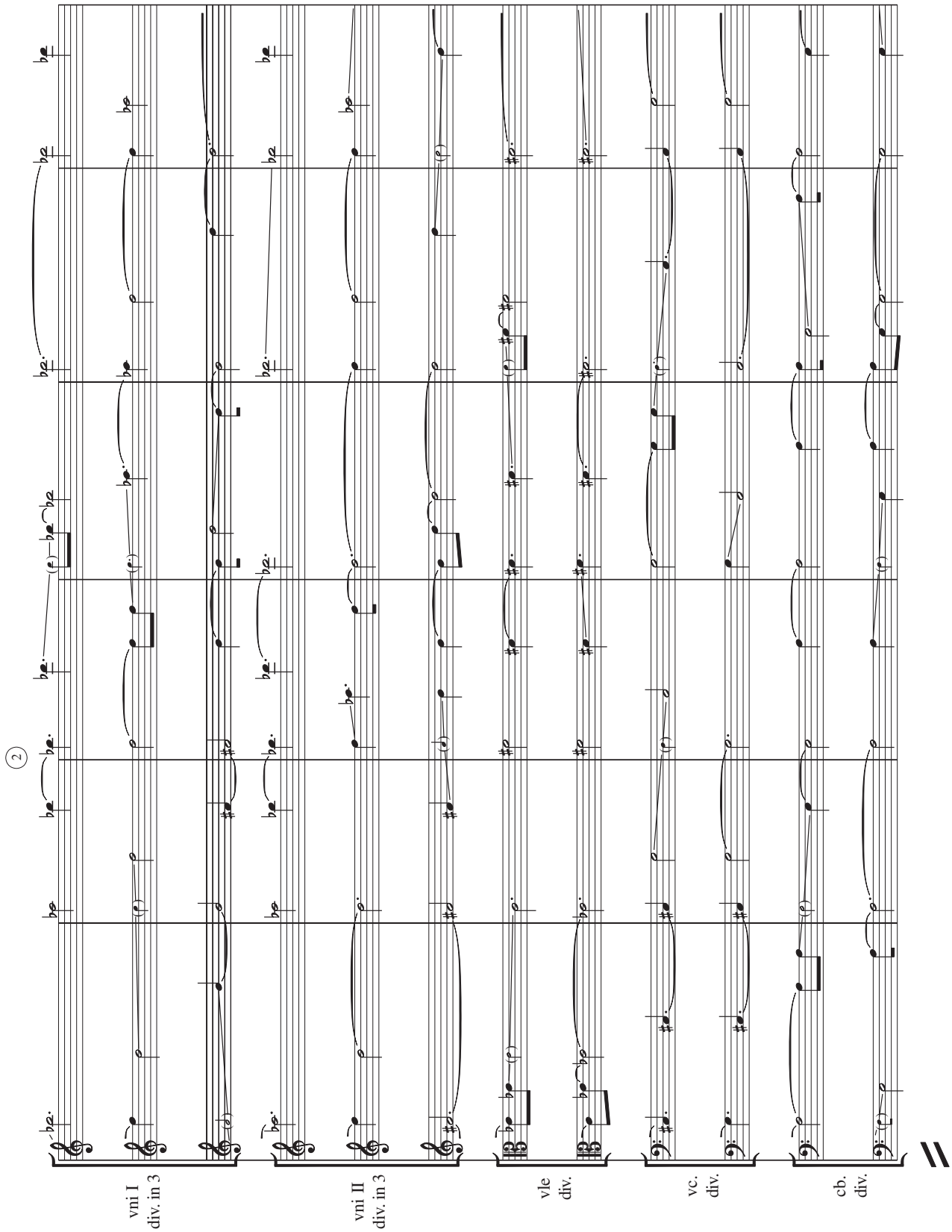
В качестве первого из девяти сольных голосов вступает бас-кларнет в своем характерном низком регистре. Следом за ним к игре поочередно присоединяются остальные духовые инструменты, то есть две валторны, два кларнета, два гобоя и две флейты. Однако же — за исключением собственно кульминации и предшествующих ей двух тактов — они образуют не восьми-, а пятиголосный контрапункт, поскольку, как уже говорилось, инструменты в парах передают мелодические фразы один другому. Продолжительности фраз регулярно укорачиваются.

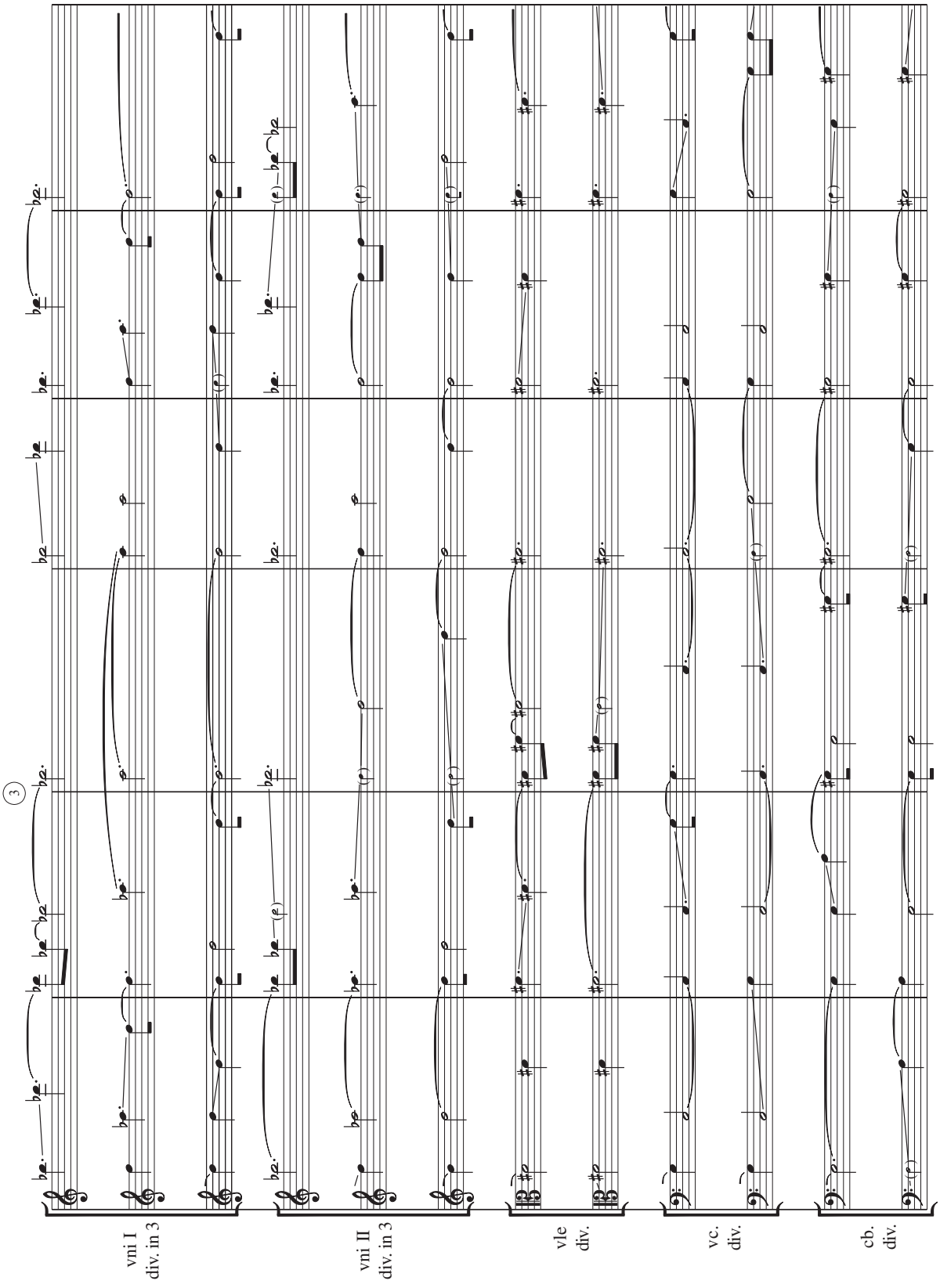
---

[44] Каждый из «фальстартов» охватывает четыре такта и заканчивается паузой, которая удлинена ферматой. В первом присутствует шесть тонов из первого аккорда (полное четырехзвучие из среднего поля и по одному звуку из остальных двух полей), во втором — восемь тонов (полное четырехзвучие из среднего поля и по два тона из остальных четырехзвучий). Полное двенадцатизвучие образуется только «при третьем подходе», или при настоящем начале эпизода. Восьмиголосный «фальстарт», предшествовавший второму эпизоду, построен на среднем четырехзвучии и двух тонах из внешних полей последнего аккорда.

Mi-parti, начало


1
vni I
div. in 3
vni II
div. in 3
vle
div.
vc.
div.
con sord.
pp
con sord.
pp
cb.
div.


2
vni I
div. in 3
vni II
div. in 3
vle
div.
vc.
div.
cb.
div.


3
vni I
div. in 3
vni II
div. in 3
vle
div.
vc.
div.
cb.
div.

В первом эпизоде (которому предшествуют два «фальстарта») очередность вступлений духовых инструментов и длительность фраз таковы:

— бас-кларнет — 7 тактов (длительность фразы: 13 четвертных нот),
— бас-кларнет + валторна — 6 тактов (длительность фразы валторны: 11 четвертных нот),
— бас-кларнет + валторна + кларнет — 5 тактов (длительность фразы кларнета: 9 четвертных нот),
— бас-кларнет + валторна + кларнет + гобой — 4 такта (длительность фразы гобоя: 7 четвертных нот),
— бас-кларнет + валторна + кларнет + гобой + флейта — 3 такта (длительность фразы флейты: 5 четвертных нот),
— все девять инструментов — 1 такт (поскольку I часть сочинения написана в размере 3/4, то фразы по необходимости переходят в следующий такт),
— все духовые инструменты, ритмически независимо (секция ad libitum).

Во втором эпизоде (которому предшествует один «фальстарт») очередность вступлений духовых инструментов обратна по отношению к первому, а отрезки еще короче:

— флейта — 5 тактов (длительность фразы: 10 четвертных нот),
— флейта + гобой — 4 такта (длительность фразы гобоя: 8 четвертных нот),
— флейта + гобой + кларнет — 3 такта (длительность фразы кларнета: 6 четвертных нот),
— флейта + гобой + кларнет + валторна — 2 такта (длительность фразы валторны: 4 четвертные ноты),
— флейта + гобой + кларнет + валторна + бас-кларнет — 1 такт (длительность фразы бас-кларнета: 2 четвертные ноты),
— все инструменты — 1 такт (аналогично тому, как ранее, фразы переходят в следующий такт),
— все инструменты, ритмически независимо (секция ad libitum).

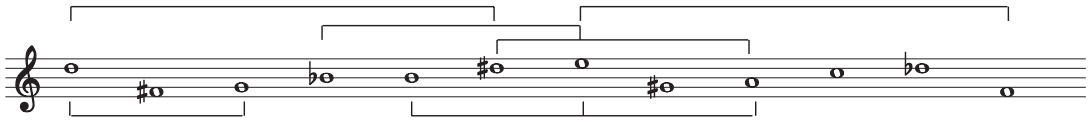
В третьем, последнем эпизоде (без «фальстарта») духовые инструменты появляются в такой очередности, которая связывает упорядоченности, имеющие место в предшествующих эпизодах:

— флейта + бас-кларнет — 3 такта (фразы: 6 и 5 четвертных нот),
— флейта + бас-кларнет + гобой — 2 такта (длительность фразы гобоя: 3 четвертные ноты),
— флейта + бас-кларнет + гобой + валторна — 1 такт (длительность фразы валторны: 2 четвертные ноты),
— флейта + бас-кларнет + гобой + валторна + кларнет — 2 такта (длительность фразы кларнета: 2 четвертные ноты),
— бас-кларнет + гобой + валторна + два кларнета + флейта piccolo (без флейты) — 1 такт (флейта piccolo повторяет половину фразы большой флейты),
— в последнем такте, который, как и завершения предшествующих эпизодов, играется ad libitum, но в отличие от них он в три раза продолжительнее, сейчас неожиданно вступают остальные духовые инструменты (всего их 23) и

одновременно исполняют три разных двенадцатизвучия. Это образует кульминационный момент первой части сочинения.

Вторая часть «*Mi-parti*» значительно более сложна[45]. В отличие от начала, которое носит медитативный характер, она изобилует непрестанными изменениями фактур и резкими динамическими контрастами. Меняется в ней и способ формирования звукового материала. Двенадцатизвучия, которые определяли собой гармонический строй предшествующей части, первоначально здесь вообще не наблюдаются. Лютославский принял тут другой способ звуковысотной организации, основанный на двенадцатитоновой серии, вторая половина которой представляет собой транспозицию первых шести тонов на большую секунду вверх и вместе с тем ракоход их инверсии:

65 *Mi-parti*, серия



Аккордное звучание струнных, характерное для первой части сочинения, уступает место новой краске — получаемой путем артикуляции пиццикато, тогда как духовые инструменты, которые ранее играли сольно, сейчас выступают в группах. Обращают на себя внимание порученные трубам и тромбонам фанфарные мотивы, построенные из нерегулярных мотивов, рваный ритмический рисунок которых с характерной задержкой последнего звука наводит на мысль о среднем эпизоде из Capriccio notturno в *Концерте для оркестра*. Тем самым в «*Mi-parti*» впервые со времен «*Траурной музыки*» раздаются отголоски музыки, по отношению к которой Лютославский на протяжении многих лет декларировал полнейшее безразличие.

Вторую часть, как и первую, образуют три отрезка. Начальный отличается присутствием алеаторического контрапункта, дважды прерываемого упоминавшимися фанфарными мотивами. Количество инструментальных групп, участвующих в этом контрапункте, постепенно увеличивается, тогда как длительность очередных отрезков равномерно уменьшается. Во втором отрезке партитура записана традиционным способом, благодаря чему музыка становится подвижнее и более динамичной. Затем происходит известное по предшествующим оркестровым сочинениям Лютославского сокращение очередных отрезков, которое ведет непосредственно к кульминации, но оно осуществляется более рафинированным способом, нежели это имело место во *II Симфонии* или в «*Книге для оркестра*». Труднее проследить ее слухом, да и кульминация появляется здесь

[45] Подробный анализ данного произведения см. M. Homma *Witold Lutosławski: «Mi-parti»* (М. Хомма *Витольд Лютославский: «Mi-parti»*), журнал «Melos» 1985, № 3, стр. 22–57. Детальное изложение этой партитуры представил и сам композитор (*Z problemów muzyki współczesnej* [*Из проблем современной музыки*], Краков 1978, стр. 43–55).

раньше, чем в упомянутых сочинениях, — почти точно спустя две трети общей длительности всего сочинения в целом.

Кульминация «*Mi-parti*» продолжается относительно недолго. Подобно тому, как это было в предшествующих сочинениях, ее образует алеаторический отрезок, основанный на двенадцатизвучии (в данном случае им является аккорд-агрегат, очень похожий на седьмое двенадцатизвучие из первой части сочинения). Это, правда, очередная версия идеи, известной, прежде всего, из *II Симфонии*, а также из «*Книги для оркестра*», *Виолончельного концерта* и «*Пространства сна*», но реализованной необычным способом. По знаку дирижера все музыканты доигрывают до конца алеаторическую, повторяющуюся фразу, после чего — в соответствии с определением композитора — «движение задерживается на „леденящем“ аккорде духовых инструментов, исполняемом pianissimo»[46]. Звучание этого аккорда (двенадцатизвучия, построенного из тритоново-малосекундовых структур) действительно может производить впечатление поразительного холода, особенно в связи с тем, что артикуляция non vibrato еще более усиливает магию «леденящей холодности» (см. пример 22). Динамичное, бурное движение, характерное для этой части «*Mi-parti*», вдруг полностью приостанавливается, и только четыре грубых вторжения тромбона и трубы, раздающиеся в разных регистрах, словно бы отдаленным эхом напоминают о недавнем стихийном буйстве музыки.

«„Леденящая холодность“ понемногу превращается в „тепло“, — описывал композитор дальнейший ход своего сочинения, — вместе с постепенным вступлением трех скрипок соло»[47]. На фоне замирающего «леденящего аккорда» начинается самый экспрессивный фрагмент сочинения, производящий еще большее впечатление, нежели аналогичные фрагменты в *Прелюдиях и фуге* (то есть главная мысль третьей прелюдии и предпоследний эпизод фуги, также идущий после кульминации). Концертмейстер становится инициатором лирической кантилены, после чего к нему присоединяются еще двое скрипачей. Вновь поражает присутствие оригинальной упорядоченности: дело в том, что с ритмической точки зрения эта конструкция является симметричной (см. пример 23).

Трио скрипок играет до тех пор, пока не замолкнет «леденящий аккорд». В этот момент к нему присоединяются девять последующих музыкантов, которые независимо друг от друга ведут мелодические линии cantabile, поднимающиеся всё выше и дающие гетерофонную связку голосов. Наконец, все они встречаются на унисоне «до» 4-й октавы. Кантилена, состоящая из 43-х звуков, основывается всего лишь на двух интервалах: большой секунде и малой терции (вначале также на их обращениях). Как это типично для Лютославского, ведение кантиленной линии пятикратно нарушалось короткими вторжениями разных групп инструментов, причем каждый раз других. Почти мистически звучит кода (двенадцатизвучие, исполняемое челестой, арфой, фортепиано, литаврами

---

[46] Программная книга XXI «Варшавской осени» 1977, стр. 15.

[47] Там же

Lento (𝅗𝅥 = ca 44)
Allegro
(𝅗𝅥 = ca 144)
fl. 1 2 3
ob. 1 2 3
cl. 1 2 3
fg. 1 2 3
cor. 1 2 3 4
trbn. 1
trbn. 2 3
pp
non vibrato
f

41
3/2 Lento (𝅗𝅥 = ca 44)
2/4 Allegro
3/2 Lento
fl. 1 2 3
ob. 1 2 3
cl. 1 2 3
fg. 1 2 3
tr. 1
f
cor. 1 2 3 4
trbn. 1 2 3
f

Stesso movimento
= ca 72
rit.
seguire vno 2
seguire vno 3
poco f
a tempo
rit.
(a tempo)
vni I soli
seguire vno 1
a
seguire vno 2
rit.
seguire vno 1
seguire vno 2
seguire vno 3
tempo
cresc.
rit.

и струнными) — один из наиболее завораживающих и необычных фрагментов во всем творчестве Лютославского.

Первое исполнение «*Mi-parti*» состоялось через несколько месяцев после окончания партитуры, 22 X 1976 г. в Роттердаме. Оркестром «Консертгебау» дирижировал сам композитор. Двумя днями позже концерт был повторен в Амстердаме. Одним из первых дирижеров, которые включили «*Mi-parti*» в свой репертуар, стал Даниель Баренбойм, в 1978 году исполнивший это произведение, в частности, в Нью-Йорке.

В период работы над данным сочинением и еще на протяжении какого-то времени после этого Лютославский придавал особое значение упрощенной фактуре и консонирующим созвучиям, которые в «*Mi-parti*» он применил в первый раз. Через две недели после окончания партитуры композитор с явной возбуждённостью показывал эти новинки мне [КМ] и подчеркивал, что считает мелодию, которая появилась в «*Mi-parti*», важным этапом в эволюции своего музыкального языка. Трудно сказать, насколько долго Лютославский придерживался этого мнения. По истечении одиннадцати лет он высказывался на данную тему уже весьма критически. «Я считаю мелодии, извлеченные из гармонических решений, довольно бедными. Именно таким способом я сочинил начало „*Mi-parti*“, и думаю, что в будущем стану избегать этого [...], особенно солирующих инструментов, которые в большей или меньшей степени повторяют звуки аккордов, образующих гармонию. Я нахожу такое решение неудовлетворительным. Это была пьеса, которую я написал прежде, чем обнаружил возможности сочинять совсем по-другому, и если бы мне пришлось написать эту часть „*Mi-parti*“ заново, то я должен был бы сделать это совершенно иным способом. Это была бы более точная реализация моего видения надлежащего звучания».[48] Столь же критический взгляд на «*Mi-parti*» Лютославский сохранял и в последующие годы, как-то сказав мне [КМ]: «„*Книга*...“ более удачна, чем „*Mi-parti*“. Если бы мне довелось сочинить „*Mi-parti*“ еще раз, то я бы несомненно отказался от двенадцатизвучий у струнных в начале этого сочинения и заменил бы их восьмизвучиями». Возникает, однако, вопрос: насколько буквально следует трактовать возражения творца, высказанные им в адрес одного из своих самых важных и самых прекрасных творений?

Новеллетта

В 1977 году Мстислава Ростроповича назначили художественным руководителем Национального симфонического оркестра в Вашингтоне. Этот пост давал

---

[48] Rae (Рей), цит. соч., стр. 142. Другие критические замечания по поводу *«Mi-parti»* Рей приводит в интервью под названием *Brak skromności jest śmieszny* (*Отсутствие скромности выглядит смешно*), журнал «Ruch Muzyczny», 1994, № 10.

ему возможность заказывать симфонические сочинения для своего ансамбля, и Ростропович почти немедленно обратился с соответствующим предложением к Джорджу Крамбу, Анри Дютийё, Гюнтеру Шуллеру, Уильяму Уолтону и к нескольким другим композиторам, в том числе к Лютославскому, который в результате где-то ближе к концу 1978 года взялся за работу над новой партитурой. Быстро, а именно, уже 5 мая 1979 года, у него было готово очередное сочинение — *Новеллетта* в пяти частях, посвященная «to Mstislav Rostropovich and National Symphony Orchestra, Washington» (Мстиславу Ростроповичу и Национальному симфоническому оркестру, Вашингтон». Первое исполнение нового сочинения состоялось под управлением Ростроповича 29 I 1980 г. в вашингтонском центре им. Кеннеди.

«Первую часть я назвал „*Zapowiedź*“ („*Предвестие*“), поскольку излагаю в ней как бы образчики событий, которым предстоит произойти. Три „*Wydarzenia*“ („*События*“) контрастируют между собой — в самом начале идет медленное, среднее носит характер buffo, а третье представляет собой быстрое и блистательное scherzando. „*Konkluzja*“ („*Завершение*“) состоит, главным образом, из медленной, гетерофонной кантилены двух групп скрипок в сопровождении других инструментов, играющих ad libitum»[49].

Комментируя *Новеллетту*, Чарльз Бодман Рей заметил: «Конструкционный принцип, положенный в основу пятичастной формы, может рассматриваться как попытка расширения четырехчастного плана, присущего и „*Венецианским играм*“, и „*Книге для оркестра*“, где первые три части носят характер предварительных, подготовительных эпизодов, а за ними следует финальный раздел, на который возложена наиболее весомая драматургическая идея. В „*Новеллетте*“ использован похожий подход, когда самый концентрированный музыкальный материал и кульминация помещаются в пятую часть, хотя на сей раз ей предшествуют четыре эпизода, а не три».[50] Тем самым возник очередной вариант формы, в котором все, что наиболее важно, появляется в конце сочинения, а драматургический план отчасти модифицирован по отношению к более ранним реализациям — уже хотя бы одним лишь тем фактом, что сочинение начинается и завершается одними и теми же аккордами (поразительно скрежещущими и грубыми). Однако в отличие от сочинений, предшествовавших *Новеллетте*, четыре ее начальных части не воспринимаются как отчетливая подготовка к финалу. После завершения каждой из глав «*Книги...*» слушатель ощущал неудовлетворённость и ожидал дальнейшего развития и утоления своего аппетита, тогда как в *Новеллетте* отдельные События обладают большей самостоятельностью и представляются драматургически «состоявшимися», «самодостаточными». Если бы не миниатюрные размеры третьего События, произведение в

---

[49] Комментарий композитора по случаю исполнения этого произведения в Глазго осенью 1981 г.; см. A. Tuchowski *Witold Lutosławski: Novelette na orkiestrę* (А. Туховский *Витольд Лютославский: Новеллетта для оркестра*), журнал «Ruch Muzyczny» 1983, № 17, стр. 3.

[50] Rae (Рей), цит. соч., стр. 142–143.

целом приобрело бы небанальную форму, основанную на принципе удлинения каждой очередной части[51].

Самое начало *Новеллетты* вносит новый акцент в музыку Лютославского (причем почти в буквальном смысле этого слова). Дело в том, что у упоминавшихся турпистических[52] аккордов мало что общего с элегантностью и благородством начальных фрагментов многих предшествующих произведений этого композитора. В данном случае это 15 семизвучий, непрестанно изменяющихся в пределах большой септимы (фа–ми) в широком расположении. Грубость и шершавость этих диссонансов натолкнула Рея на ассоциации с жертвенным танцем из «*Весны священной*» Стравинского, хотя, разумеется, их роль в данном сочинении — абсолютно иная. Вероятно, они должны активно атаковать внимание слушателя и вместе с тем прочно запечатлеться в его памяти, и это тем более важно, что — как уже упоминалось — они появятся еще раз, в самом конце. Наступление диссонансных аккордов прерывает кластер мягко звучащих струнных pianissimo, на фоне которого появляются три характерных мотива, являющихся предзнаменованием средних частей. Каждый из них прерывается грубым вторжением вступительного аккорда tutti. Первый мотив экспонируют скрипки соло, второй — малая флейта, тогда как третий — ксилофон. После вступления третьего мотива происходит очередное крикливое вторжение tutti, на сей раз оформленное в виде нисходящих хроматических гамм. Оно доводит музыкальное развитие до внезапной кульминации — взрыва энергии в шумливой алеаторической фактуре. Три контрастирующих группы инструментов, то есть дерево, медь и струнные, одновременно исполняют три вида гетерофонных связок. Этот эпизод также предвещает музыкальный материал очередных частей, поскольку кларнеты и фаготы играют музыку второго События, наиболее громогласные валторны и тромбоны — третьего, а струнные инструменты — первого (см. пример 24).

Часть под названием «Предвестие» постепенно затихает, незаметно переходя в первое Событие (где для разнообразия техника ad libitum вообще отсутствует). Его начало завораживает чуткой деликатностью инструментовки и мягкостью созвучий. На фоне простого, гомофонного аккомпанемента появляется «упрямая» тема, основанная на целом ряде мотивов-«вздохов» и построенная исключительно из малых секунд и тритонов (подобно теме «*Траурной музыки*» и первым трем темам Фуги). Впечатление «упрямой непокорности» создается сложным, нерегулярным ритмом, а также неравной длительностью фраз (см. пример 25)

Заметно контрастирует со всем этим короткое recitativo кларнета, которое напрочь лишено пульсации, столь характерной для предшествующего эпизода, и при том основано на абсолютно других интервалах. Возвращается «упрямая»

---

[51] В записи, сделанной композитором с симфоническим оркестром Би-би-си, время исполнения отдельных частей выглядит следующим образом: 1’44”, 2’57”, 3’38”, 2’11” и 7’01”.

[52] Турпизм (с лат.) — своеобразный культ уродства, появляющийся в некоторых направлениях искусства второй половины XX века (*примеч. перев.*).

тема. Сейчас она более развита и экспансивна, но в любом случае проведение ее нерегулярной «сюжетной» линии дважды прерывают пронзительные трели и frullato флейт, кларнетов, труб и валторн (подобный звуковой эффект ранее наблюдался в *Виолончельном концерте*). Мгновение спустя в тему начинают внедряться мотивы, взятые из recitativo кларнета, далее обе эти сюжетные линии перемешиваются, музыка становится всё более агрессивной — пока, наконец, дело доходит до подлинного взрыва tutti. Затем в последний раз возвращается тема, сейчас — на фоне массивных двенадцатизвучий. По мере того, как нарастает сила мелодии, многозвучный аккорд ужимается до унисона. Однако все это взрывается еще раз в виде двенадцатизвучия с регулярной терцово-большесекундовой структурой. Энергия постепенно угасает, инструменты затихают, и слышится совершенно новая краска: пять по-разному настроенных тамбуринов (достигаемый этим эффект вызывает в памяти завершение второй части *Концерта для оркестра*). В самом конце бас-кларнет напоминает главный мотив первого События.

Второе Событие также образуют несколько коротких, очень контрастирующих эпизодов. В крайних вновь доминируют малые секунды и тритоны; на сей раз, однако, они присутствуют не в мелодии, а в пуантилистически распыленных мотивах, которые исполняют английский рожок, кларнет и фагот. Периодически им сопутствует «комментарий» в виде тихого совместного звучания двух арф и фортепиано, играющих вместе со словно бы «запаздывающим» маримбафоном. Мгновение спустя на фоне одиночных созвучий струнных инструментов фагот интонирует мелодию. Это дает необычный звуковой эффект (см. пример 26).

Композитор, однако, быстро отказывается от этой оригинальной идеи, и дальнейшие эпизоды уже очень напоминают фрагменты его предшествующих произведений. Иногда эти проявления сходства оказываются настолько большими, что могут восприниматься почти как самоцитирование. Пассажи деревянных духовых инструментов, основанные на тритоновоподобных структурах, известны из *Виолончельного концерта*[53], а алеаторический фрагмент звучит так, словно бы его целиком вынули из первой части *II Симфонии*. Восходящие фигуры в партии струнных инструментов пробуждают воспоминание о «*Вытканных словах*» и подобно тому, как это было в упомянутом сочинении, ведут к бурной кульминации[54]. Резко звучащее двенадцатизвучие tutti обрывается, после чего словно бы издали доносится мерный хорал струнных — эффект, известный из «*Книги для оркестра*». На его фоне вступает кантилена деревянных духовых инструментов, напоминающая первый эпизод «*Mi-parti*»[55]. Неожиданно возвращается первоначальная, загадочно звучащая пуантилистическая фактура, на сей раз заканчивающаяся кантиленой малой флейты, которая постепенно замедляется, приостанавливается на одном звуке и, словно бы заикаясь, замирает.

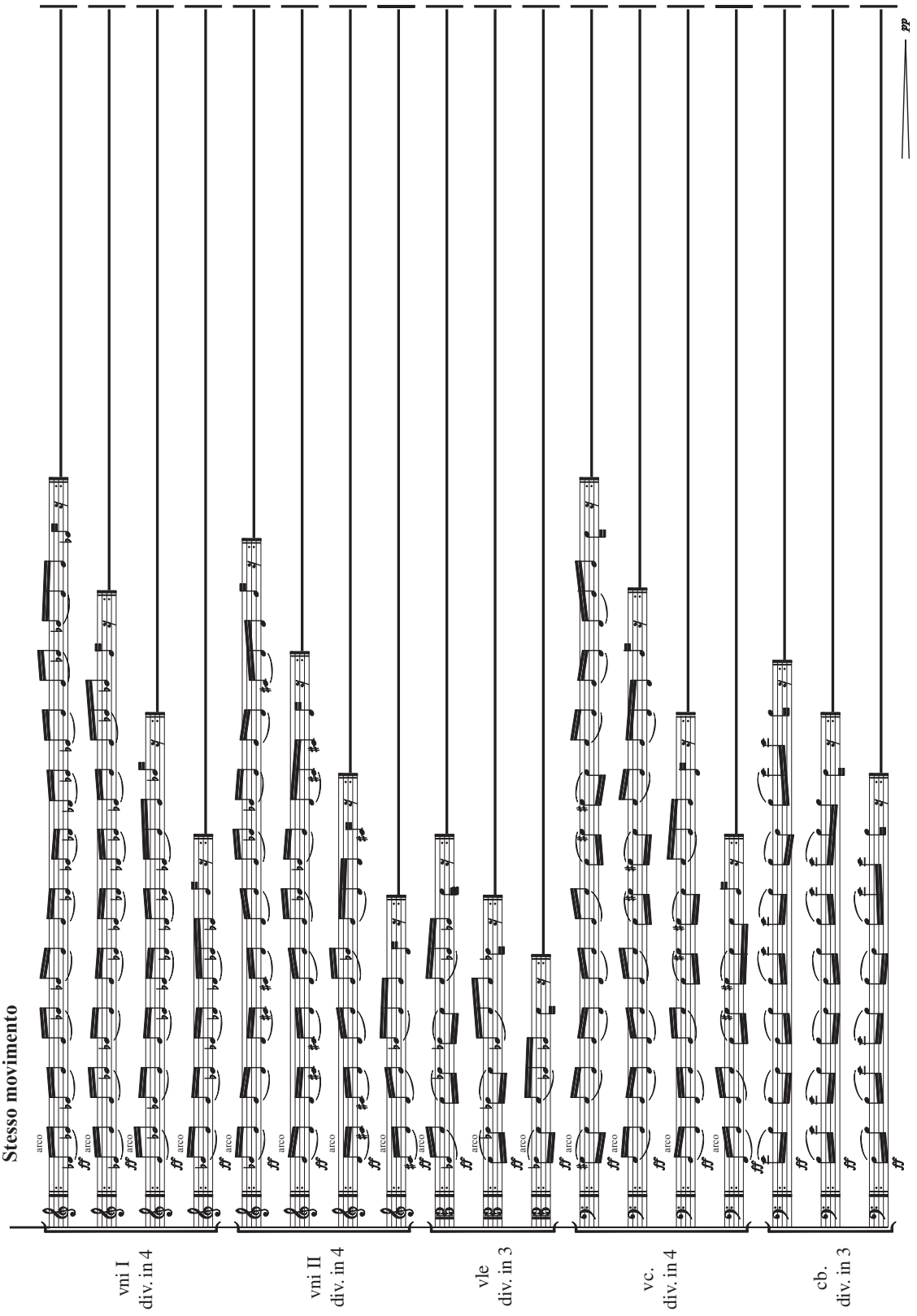
---

[53] Сравни *Виолончельный концерт*, от цифры 30 партитуры.

[54] Сравн. *Paroles tissées* («*Вытканные слова*») ч. III, № 68.

[55] Сравн. *«Mi-parti»*, цифра 5 парт.

4
Meno mosso (♩ = 176-184)
1
cl. 2
3
1
fg. 2
3
Stesso movimento
1
2
cor.
3
4
1
trbn. 2
3
tb.
tmp.
pfte
fine
pp


Stesso movimento
arco
vni I
div. in 4
vni II
div. in 4
vle
div. in 3
vc.
div. in 4
cb.
div. in 3
ff
pp

= ca 168
fl.
cl.
con sord.
tr. 1

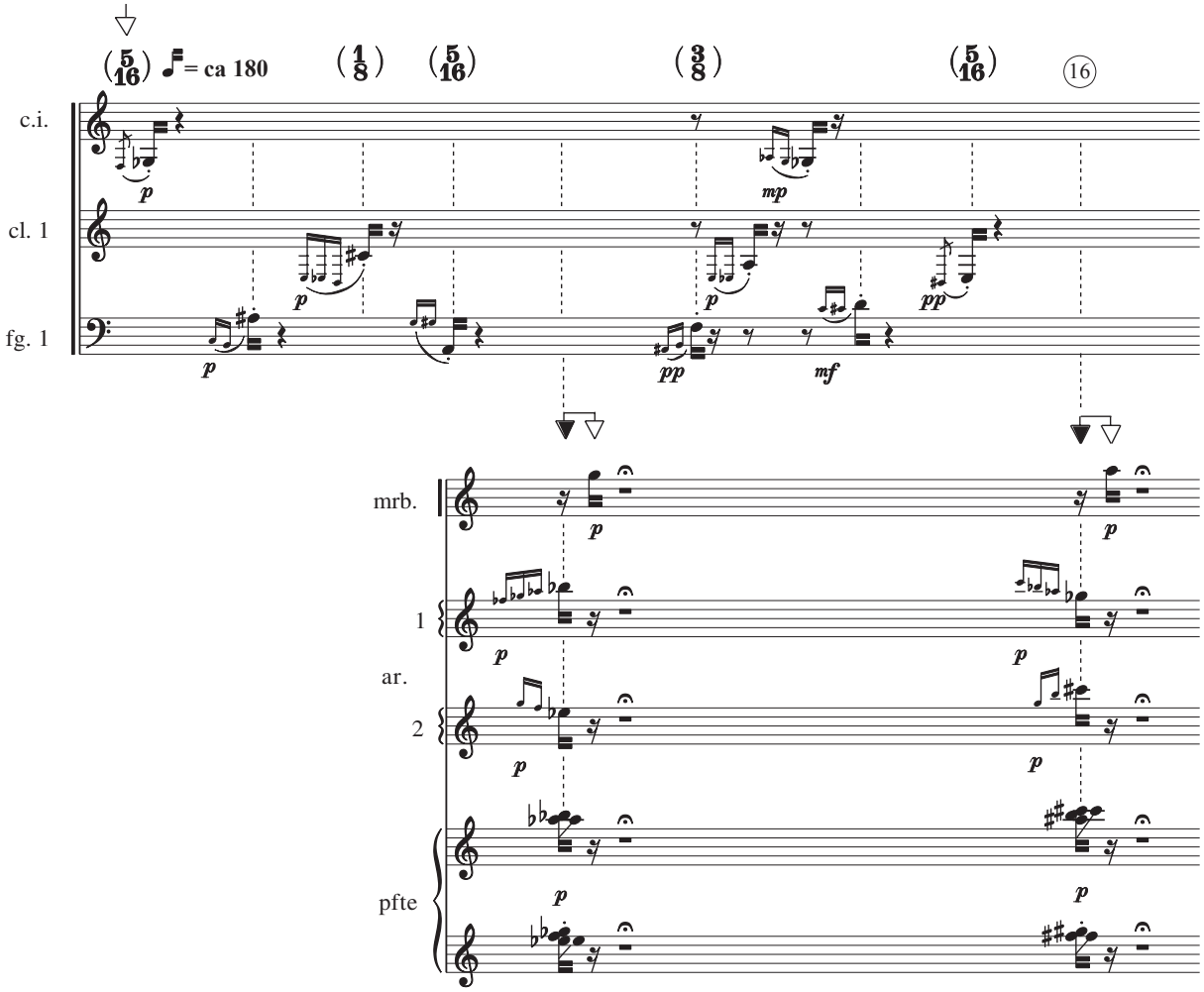
= ca 168
con sord.
vni I div.
vni II div.
vle div.
simile

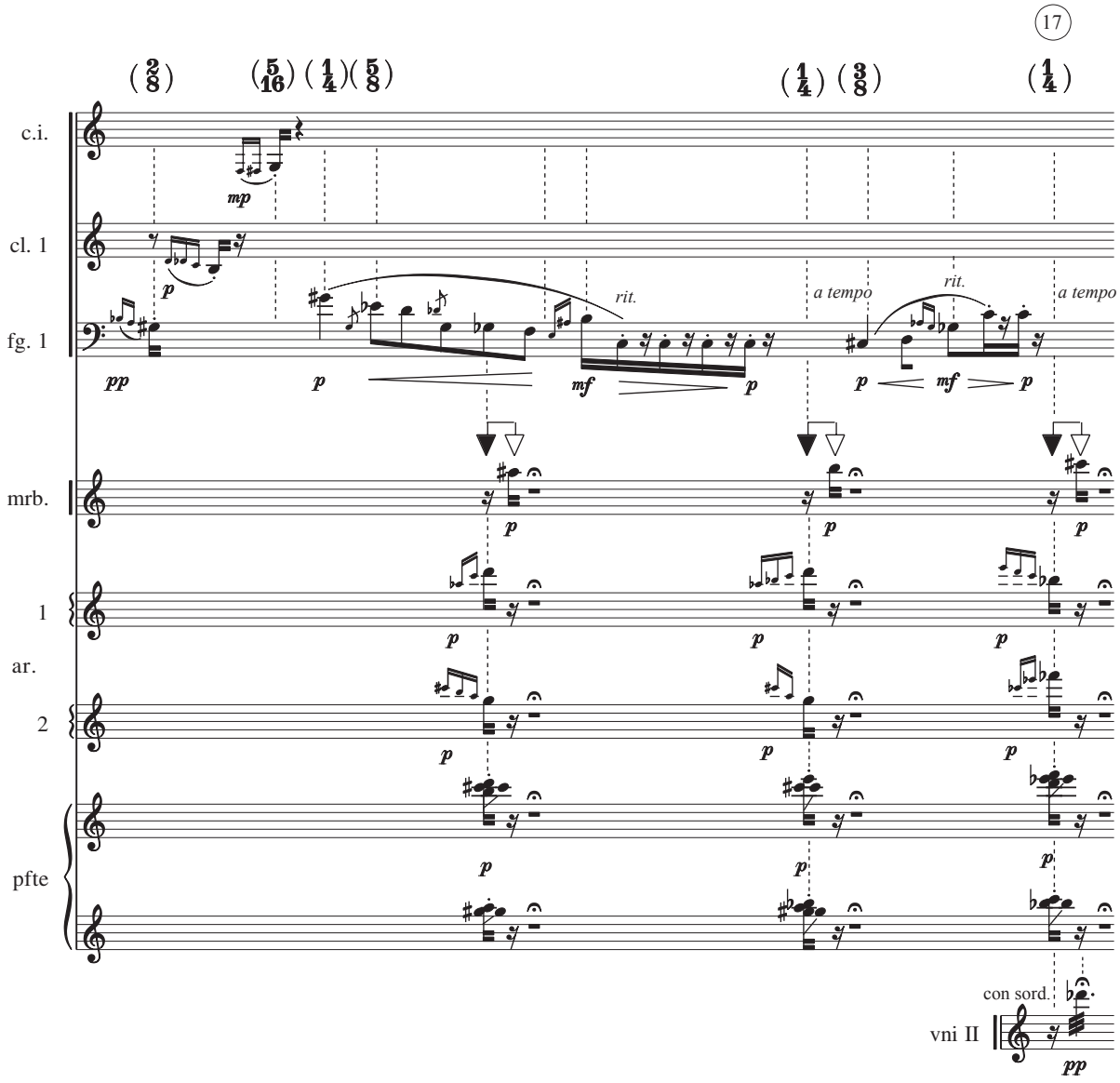
5
1
fl. 2
3
1
cl. 2
3
tr. 1
pp
p
p > pp
a 2 con sord.
cor. 1, 3
pp
vni I
div.
vni II
div.
vle
div.

Начало третьего События напоминает аналогичное место в «*Mi-parti*»: два «фальстарта» предшествуют собственно развитию. Валторны, которые, прерывая это изложение, вступают с хорошо известным алеаторическим контрапунктом, вызывают в памяти фрагменты *II Симфонии* и «*Книги для оркестра*». Оркестр играет попеременно tutti или же в группах, ограниченных несколькими инструментами, например, составом из трех кларнетов и двух арф либо сочетанием колокольчиков, челесты и пары скрипок соло. Мимолетно-эфирные фрагменты с рафинированной колористикой создают звуковую ауру, которая может показаться почти «упражнением в стиле Лютославского». Короткие глиссандо струнных на мгновение задерживают развитие, после чего мерцающие звучания возвращаются и быстро завершают это Событие.

Проявлениями сходства с прежней музыкой Лютославского, пожалуй, в еще большей степени изобилует Завершение. Как обычно, в «главных частях» отчетливое и однозначное развитие ведет от pianissimo к мощной кульминации. Приходит она, впрочем, относительно поздно, а именно, лишь после примерно 9/10 общей продолжительности данного сочинения. После этого напряжение

70 *Новеллетта*, начало второго События





постепенно разряжается, динамика стихает. Само начало Завершения, постепенно зарождающееся словно бы из небытия, напоминает открытие последней главы «*Книги*...». Кантилена, которая формируется в результате постепенного подключения к игре очередных скрипок (цифра 36 партитуры), с характерной опорой на нижней ноте (фа) и выдвижением на первый план четырех звуков в рамках кварты (фа—фа-диез—ля—ля-диез), пробуждает воспоминание о звучании струнных непосредственно перед самым концом «*Вытканных слов*» (цифра 88 партитуры). В свою очередь, неожиданное вступление группы скрипок, которые трактуются сольно (цифра 46 партитуры), создает колористический контраст, имеющий свой эквивалент в последней главе «*Книги для оркестра*» (цифры 420 и 422 партитуры), хотя всё же в *Новеллетте* имеют место иные созвучия. Присутствует здесь и алеаторический эпизод валторн и тромбонов, фактурно родственный *II Симфонии*, а также типовое приближение к кульминации с фанфарным двенадцатизвучием у медных духовых, после чего наступает сама

алеаторическая кульминация — с характерным понижением звуков, приглушением динамики и выключением очередных инструментов из игры.

Однако Завершение содержит и некоторые новинки. В написанной до этого музыке Лютославского не выступала в сколько-нибудь крупных масштабах имитация, которая бы как-то ссылалась на традиционную полифонию. А в этой части она является основополагающим принципом ведения голосов в рамках отдельных инструментальных групп. И начинает ее квазифугато, основанное на шестиголосном ритмическом каноне, который проходит через последовательно подключающиеся к игре инструменты: обе арфы, бас-кларнет, оба кларнета и флейту (см. пример 27). Применение в начале Завершения двух арф соло pianissimo в самом низком регистре принадлежит к числу новых идей в области инструментовки. (К сожалению, они не только слабо слышны. Заглушение или же перестраивание их струн вызывает ненужные шорохи, что неизбежно в этом регистре и при такой динамике.)

Наиболее существенное нововведение приносит с собой окончание. Шесть диссонансных созвучий, заключенных в пределах большой септимы «фа-ми» и представляющих собой вариант первоначальных аккордов, скрепляет всё произведение воедино наподобие своего рода пряжки или скобы. Лютославский, как правило, заботился об оригинальности, но вместе с тем и о понятности и прозрачности связей между началами и завершениями своих сочинений. Например, «*Венецианские игры*» начинаются и кончаются кластером у струнных (в начале сочинения он звучит в низком регистре в рамках квинты, а в конце — в высоком регистре в пределах кварты). Начало и конец *Струнного квартета* образуют почти одни и те же высоты тонов (в начальном фрагменте у скрипок соль—ля-бемоль—ля—ля-диез, а в конце у виолончелей соль—ля-бемоль—ля-диез). *II Симфонию* тоже обрамляют идентичные звуки «ре-диез» и «фа» (они присутствуют также в кульминации), а у *Виолончельного концерта* в начале и конце внимание привлекают характерные репетиции одиночных звуков в сольной партии. Лютославский довольно быстро отошел от общепринятого в тогдашней музыке обычая заканчивать сочинения медленно и тихо (который был, в свою очередь, реакцией на другой установившийся порядок — доводить произведения до конца громко, виртуозно и даже патетично). После «авангардного перелома» 1961 года это было в первый раз заметно в *Виолончельном концерте*, где на фоне энергично раздающихся звуков тамтама, арфы и фортепиано солист многократно повторяет звук «ля» 2-й октавы tutta forza. Еще оригинальней получилось завершение *Прелюдий и фуги*, когда после того, как музыкальное действие на долгое время замирает, неожиданно вступает быстрая и эффектная трехтактная кода fortissimo. Бурные аккорды, заканчивающие *Новеллетту*, являются отсылкой именно к такому завершению, а идея обрамлять всё произведение сходными созвучиями нашла себе вскоре применение в *III Симфонии*.

Партитура *Новеллетты*, равно как и многих предшествующих произведений Лютославского, а особенно тех, которые созданы после *II Симфонии*, неизменно выдает руку мастера. Разве что Мессиан мог бы конкурировать в искусстве

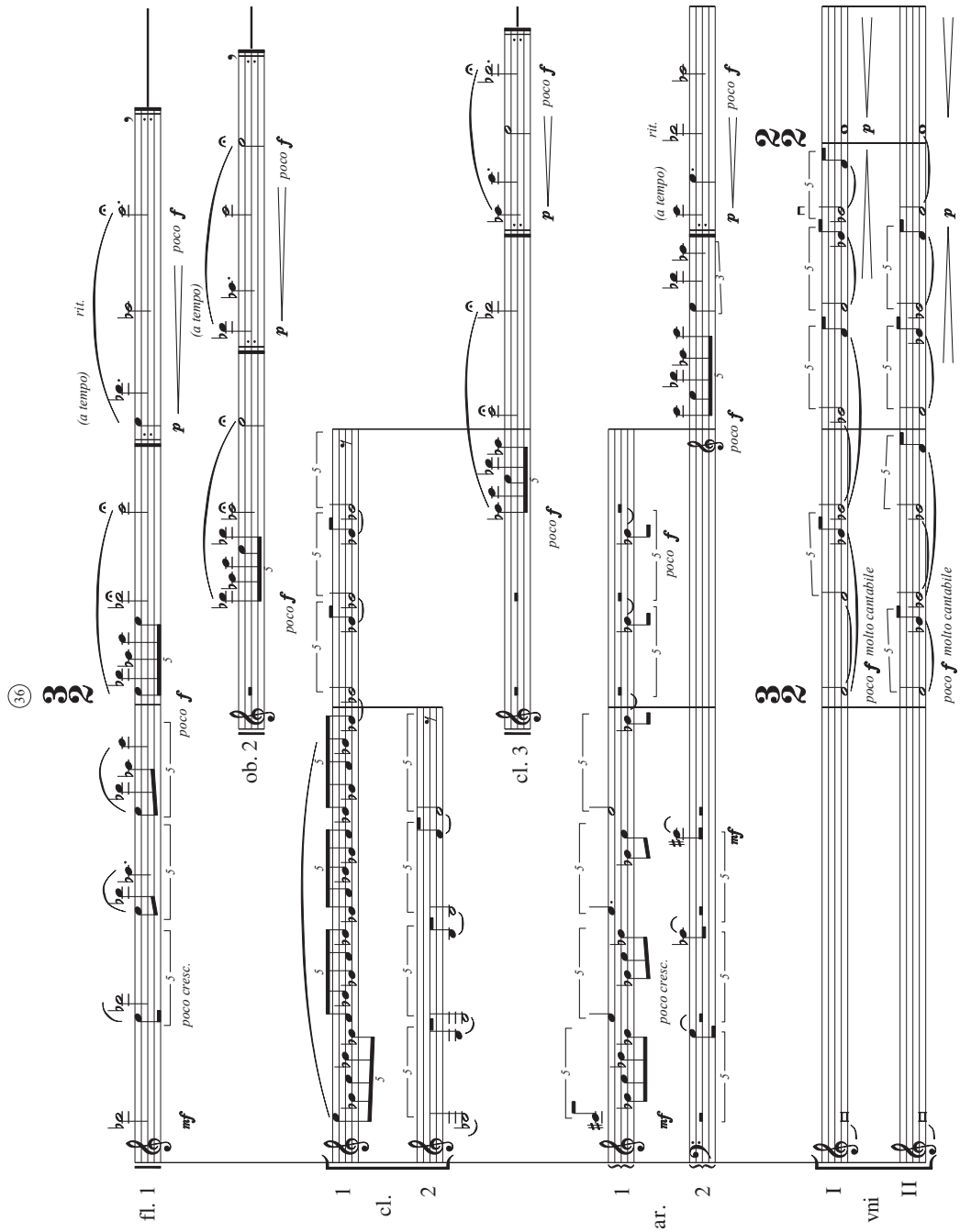
владения оркестром с Лютославским. Необычайна его восприимчивость по отношению к краске, а при этом дар извлечения новых звучаний из общепринятого состава и с помощью традиционных способов игры. Восхищение вызывает утонченность гармонии, причем — как и в «*Mi-parti*» — восьмизвучные аккорды начинают вытеснять двенадцатизвучия, в результате чего усиливается консонантность этих созвучий. Если бы не вступление и завершение, то можно было бы прийти к выводу, что Лютославский отошел от диссонирующих, «грязных» созвучий, свойственных его первым алеаторическим сочинениям и продолжающих присутствовать — хотя уже и в меньшей степени — еще в «*Книге для оркестра*» и в *Виолончельном концерте*.

Невзирая на эти несомненные достоинства, *Новеллетта* не всегда звучит захватывающе и свежо. Разумеется, любые такого рода оценки по природе своей являются вопросом субъективного восприятия, но впечатление известной неудовлетворенности выражают многие музыканты. Например, довольно вяло в выразительном плане выглядит фраза кларнета в первом Событии (цифры 7 и 8 партитиуры). В свою очередь, второе Событие производит впечатление компиляции эпизодов, не всегда единых в стилистическом отношении, а последний эпизод этой части представляется слишком растянутым во времени, причем он лишен той убедительности, которая способна поддержать заинтересованность слушателей на должном уровне. В третьем Событии может коробить количество повторов, заимствованных из более ранних сочинений, тем более, что с точки зрения драматургической меткости эта часть тоже уступает предшествующим. Завершение представляет собой самостоятельное целое, которое отлично от Событий, но оно слишком мало развито, чтобы смогло исполнять роль одного из главных составных элементов цикла. Приближение к кульминации и ее разрядка происходят в соответствии с хорошо известной схемой, но именно на сей раз ее реализация получилась слабее, чем другие. И, наконец, форма всего данного произведения в целом заметно напоминает идею, использованную в «*Книге для оркестра*», однако уступает ей в умении скоординировать существенные фрагменты с малозначительными, в эффективности направления слушательского внимания в нужную сторону.

Название «*Новеллетта*», изначально применявшееся к литературным сочинениям и означавшее анекдотическую историю либо юмореску, ввел в музыку — причем сразу во множественном числе — Роберт Шуман, который именно так назвал свой цикл из восьми фортепианных сочинений ор. 21, датированный 1838 годом[56]. Такое определение должно бы подсказывать повествовательное течение музыки, ее более легкий характер и свободную форму. Подобными намерениями руководствовался и Лютославский: «*Новеллетту* я написал, специально подчеркивая некую умышленную маловажность идеи этого сочинения.

[56] Выбирая название, Шуман думал также о певице Кларе Новелло (Novello). Из более поздних произведений, носящих такое название, есть смысл вспомнить *Новеллетту* для кларнета и фортепиано датского композитора Нильса Гаде (Gade) (1817–1890), *5 Новеллетт* для струнного квартета А. Глазунова и *2 Новеллетты* для фортепиано Ф. Пуленка.

ar. 1
ar. 2
cl. 1
cl. 2
cl. b.
ar. 1
ar. 2
I
vni
II
35
= ca 50
pp
mf
p
mp
poco cresc.
muta
in cl. 3
cresc.
poco
a


36
fl. 1
ob. 2
cl.
1
2
cl. 3
ar.
1
2
vni
I
II
(a tempo)
rit.
poco f
p
mf
poco cresc.
poco f molto cantabile

Ему вовсе не надлежало стать какой-нибудь серьезной композицией вроде симфонии или партиты, но именно чем-то более легким — не в смысле легкой музыки, а переживания»[57].

Поразительно короткое время написания *Новеллетты* и примечательно компилятивный характер этой партитуры заставляют, однако, задуматься над истинными причинами «умышленной маловажности идеи этого сочинения». Календарь и переписка композитора раскрывают целое нагромождение препятствий, затруднявших спокойную работу над данной партитурой и даже просто концентрацию внимания: на рубеже ноября и декабря 1978 г. прошли концерты Лютославского в СССР, в январе 1979 г. он десять дней пребывал в больнице по поводу воспаления уха, после чего пошли интенсивные медицинские процедуры вкупе с дальнейшими неприятностями и хлопотами со слухом[58], а во второй половине февраля — концерты в Голландии, затем почти весь март был заполнен концертами в Испании и Италии, во второй половине апреля имела место поездка в Хельсинки, а на 8 мая планировался месячный выезд в Данию.

Открытым остается еще вопрос о том, вытекали ли слабости *Новеллетты* исключительно из этого напряженного расписания занятий (а может быть, и болезни автора?) или же Лютославский в любом случае переживал тогда период творческого упадка либо даже кризиса. Трудно ответить на данный вопрос однозначно, однако ближайшие месяцы показали, что сам композитор сильно почувствовал потребность освежить средства высказывания, которыми он пользовался до этой поры.

Миниатюры и второстепенные произведения

Лютославский не без оснований считал себя симфонистом, хотя монументализм был ему чужд, а самое длительное из сочиненных им произведений (*Прелюдии и фуга*) продолжается немногим более получаса. Разные мелочи, которые

---

[57] G. Michalski (Г. Михальский), цит. соч.

[58] В календаре за февраль 1969 г. мы наталкиваемся на записи, недвусмысленно указывающие на то, что в течение какого-то времени Лютославскому не давал покоя гул в ушах. Неприятности усилились зимой 1979 года, а воспаление уха породило угрозу частичной глухоты. Проведенное в этой связи обследование показало, что второе, здоровое ухо обладает эффективностью, как формулировал сам Лютославский, 30-летнего организма. В это же время у композитора появилось тягостное нарушение слуха, состоящее в том, что он слышал одним ухом на полтона выше, чем другим. Это порождало такое же звучание, как у расстроенного инструмента, в котором одновременно раздаются два разных звука, не давая возможности услышать один, чистый тон. В последующие годы у Лютославского случались рецидивы катарального отита так называемых слуховых (евстахиевых) труб, усиливавшегося в периоды изменений атмосферного давления, простуд и полетов на самолетах. Случались также шумы в «заблокированном» ухе, которые вносили дополнительные искажения в восприятие звуков. Этой информацией мы обязаны проф., д-ру мед. наук Гжегожу Янчевскому (Janczewski), руководителю отоларингологической клиники Медицинской академии в Варшаве, где Лютославский лечился в 1980-е годы.

он эпизодически пописывал, на самом деле трудно отнести к числу его необычайных достижений (это касается, главным образом, уже упоминавшихся инструментальных сочинений 1950-х годов, то есть таких, как *Recitativo e arioso, Miniatura* [*Миниатюра*] для двух фортепиано, *3 сочинения для молодежи*, «*Подслушанная мелодийка*» и *Inwencja* [*Инвенция*] для фортепиано от 1968 г.). Писавшиеся в спешке, они даже бывают порой лишены каких-то индивидуальных черт. Перелом в этой области принесла лишь «*Захер-вариация*», хотя и в данном случае для творческой биографии композитора, пожалуй, большее значение, чем сама музыка, имели обстоятельства, сопутствовавшие возникновению этого сочинения. Дело в том, что отнюдь не пустяковыми оказались личные последствия данного произведения для автора, а также тот факт, что эта паруминутная мелочь стала одной из его наиболее часто исполняемых миниатюр.

«Mein liebster Witoldik» («Дражайший мой Витольдик»), — обратился к композитору 16 VI 1975 г. Мстислав Ростропович, чтобы предложить ему сочинить цикл вариаций для виолончели соло на тему «eS-A-C-H-E-Re» и таким способом ознаменовать 70-летие Пауля Захера, приходившееся на следующий год. Лютославский это предложение принял, и в декабре уже была готова эффектная безделушка, отчасти напоминающая вступление к *Виолончельному концерту*. Первое исполнение «*Захер-вариации*» состоялось в Цюрихе 2 мая 1976 г. в ходе юбилейных торжеств — естественно, с участием Ростроповича[59]. Относительно быстро многие виолончелисты включили ее в свой репертуар, поскольку, не громоздя перед исполнителем чрезмерных технических трудностей, она предоставляет возможность блеснуть виртуозностью.

Именно при таких обстоятельствах у Лютославского и завязалось знакомство с легендарным швейцарским дирижером и меценатом искусства, который с середины 1930-х годов заказывал сочинения величайшим из композиторов[60]. И

---

[59] С аналогичной просьбой Ростропович обратился и к другим композиторам, в результате чего на свет появились: *Für Paul Sacher* (*«Паулю Захеру»*) Конрада Бека (Beck), *Les Mots sont allés* (*«Слова ушли»*) Лучано Берио, *Messagesquissee* Пьера Булеза, *Tema Sacher* (*«Тема Захера»*) Бенджамина Бриттена, *Hommage à Paul Sacher* Анри Дютийё, *Thema und Variationen* (*«Тема и вариации»*) Вольфганга Фортнера (Fortner), *Puena* аргентинца Альберто Хинастеры (Ginastera), *Variation über eSACHERe* Кристобальда Хальфтера, *Capriccio per Paul Sacher* (*«Каприччио для Пауля Захера»*) немца Ганса Вернера Хенце (Henze), *Chaconne* (*Чакона*) швейцарца Хайнца Холлигера (Holliger) и *Transpositio ad infinitum* (*«Транспозиции до бесконечности»*) Клауса Хубера (Huber). Ростропович не успел выучить все перечисленные произведения. Через несколько лет их полный набор записал Патрик Деменга (Demenga) вместе с Томасом Деменга и Юргеном Виттенбахом (Wyttenbach), дав этому альбому компакт-дисков название *Hommage à Paul Sacher* (2CD ECM 445 234-2).

[60] По его инициативе появились такие произведения, как *Музыка для струнных инструментов, ударных и челесты* (1936), *Соната для двух фортепиано и ударных* (1937), а также *Divertimento* (*Дивертисмент* [для струнного оркестра], 1939) Б. Бартока, *Concerto en ré* (*Концерт в «ре»* и кантата *A Sermon, a Narrative, and a Prayer* (*Проповедь, притча и молитва*, 1961) И. Стравинского, а также сочинения француза Ж. Ибера (Ibert, 1890–1962), американского австрийца Э. Кшенека (Křenek, 1900–1991), Ф. Мартина (Martin), Б. Мартину (Martinů), А. Онеггера, А. Русселя, М. Типпета, В. Фортнера, Г. В. Хенце, П. Хиндемита и Р. Штрауса.

вот сейчас этот человек ближе заинтересовался творчеством автора, который до сей поры был ему известен лишь бегло и поверхностно. Плодами такого неравнодушия стали заказы трех сочинений: *Двойного концерта для гобоя, арфы и камерного оркестра*, *Цепи II* для скрипки с оркестром и *Интерлюдии для оркестра*. Захер был склонен заказать еще больше сочинений, но переизбыток работы не позволил Лютославскому принять эти предложения (обдумывался, в частности, *Двойной концерт для скрипки и виолончели*, рассчитанный на Анну-Софи Муттер и Мстислава Ростроповича, но Лютославский отказался от этого проекта по причине сложных личных отношений между этим двумя музыкантами). В 1989 г. Захер выразил желание приобрести рукописи Лютославского, и 2 мая следующего года был подписан договор, в силу которого их обладателем сделался фонд Захера, обеспечив себе также право на все будущие манускрипты (за исключение тех немногочисленных, которые уже были ранее переданы другим учреждениям либо частным лицам). Тем самым Лютославский стал первым польским композитором, наследие которого нашло себе место в базельском архиве Захера.

3 I 1980 г. в лондонском Уигмор-Холле (Wigmore Hall) гобоистка Джанет Крэкстон (Craxton) и пианист Иан Браун (Brown) представили «*Epitafium*» («*Эпитафию*») Лютославского, посвященную памяти мужа солистки, композитора Алана Ричардсона (Richardson). По мнению самого автора, весомость этого пятиминутного и вроде бы мелкого сочинения была несравненно больше, чем «*Захер-вариации*», — более того, он считал его прямо-таки поворотным пунктом в своем творчестве[61]. Скромный состав из двух инструментов великолепно подходил для «исследований» звуковой системы, а Лютославский как раз ощущал тогда потребность отойти от полных двенадцатизвучий и усилить роль мелодии в своей музыке. С момента появления «*Пяти песен*» аккорды-агрегаты стали для него основным «строительным материалом» в сфере гармонии. Неудовлетворенность первой фазой «*Mi-parti*», где, по мнению Лютославского, не хватало возможностей четко отличать мелодические линии первого плана от гармонического фона, склонила его внести изменения в давно уже выработанный способ высотной организации звуков. Первые, пока еще скромные попытки заменить двенадцатизвучия иными аккордами с меньшим количеством тонов композитор предпринял в *Новеллетте*. Кантилена, которая совсем ненадолго появилась в «*Вытканных словах*», а, прежде всего, в *Виолончельном концерте*, не нашла развития в более поздних сочинениях. Тем временем в «*Эпитафии*» композитор был вынужден — ввиду отсутствия возможности воспользоваться рафинированными оркестровыми фактурами — сконцентрироваться на мелодии и снизить плотность созвучий; во всем этом сочинении не встречается ни одного двенадцатизвучия.

---

[61] «Вместе с тем попытки отыскать решение для более простых и тонких фактур предпринимаются у меня достаточно давно [...] Первым образчиком новой линии поведения, которая — как я надеюсь — облегчит мне очень многое, является короткое произведение, написанное в 1979 году, — *«Эпитафия»* для гобоя и фортепиано» (Kaczyński *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim* [Т. Качиньский *Беседы с Витольдом Лютославским*], изд. II, Вроцлав 1993, стр. 102).

Простая, секвенционная форма «*Эпитафии*» наводит на мысль о рондо. Распевный, хоть и лаконичный рефрен появляется пятикратно, после чего, начиная с третьего повторения, он последовательно сокращается, что вызывает рост напряжения. Эпизоды, заключенные между рефренами, значительно длиннее, чем они, и непрестанно подвергаются разработке[62]. У рефрена медленный темп, у эпизодов он значительно быстрее. Статичная, долго выдерживаемая гармония рефрена опирается на один тритон, тогда как эпизоды характеризуются большой гармонической изменчивостью. Наиболее существенное различие между рефреном и эпизодами заключается в противопоставлении синхронной игры в рефренах игре ad libitum в эпизодах, а также в том, что для построения мелодии в них используются разные интервалы. Малоискушённый слушатель не способен выловить такие конструкционные тонкости, так что ему остается лишь благородная, но суровая красота этого, в общем-то, не слишком эффектного сочинения.

Причина скорого рождения очередной миниатюры была сугубо личной. 8 мая 1980 г. после короткой болезни скоропостижно скончался Стефан Яроциньский. Будучи старше Лютославского на год, он принадлежал к числу его ближайших друзей. Двое «баторийцев», выпускники одного и того же 1931 года, с годами они сближались всё больше и больше. Яроциньский глубоко верил в исключительный талант друга, оценивая его по самым высоким меркам. Публикуя в 1954 году небольшую монографию о *Моцарте*, он посвятил эту первую свою книгу именно Лютославскому. Главную сферу профессиональных интересов Яроциньского составляла эстетика двух последних столетий и проблемы музыкальной критики, он был также большим поклонником и знатоком французской культуры. Лютославский многократно выражался с энтузиазмом о монументальной работе Яроциньского под названием «Debussy — kronika życia, dzieła, epoki» («Дебюсси — хроника жизни, творчества, эпохи», Краков 1972), считая ее непревзойденным образцом монографии. «В своих рассуждениях о том, каким образом Дебюсси трактовал вопросы гармонии, тембра и сонористики, Яроциньский идентифицировал и описал принцип разделения звуковысотного материала на различные слои. Его описание этой методологии можно брать как описание процедуры того же типа в музыке Лютославского, — замечает Рей. — Ввиду длительной и близкой дружбы между этими двумя музыкантами трудно сказать, повлиял ли подход Лютославского к разделению его звукового языка на комплементарные гармонические полосы на анализ Яроциньского и его критическое рассмотрение Дебюсси или же все обстояло наоборот, [потому что] наблюдения Яроциньского по поводу гармонических слоев, наблюдающихся в музыке Дебюсси, вполне могут служить достаточно точным описанием распределения гармонических полос в двенадцатитоновых аккордах-агрегатах Лютославского».[63]

---

[62] Ранее подобная форма появилась в первых частях *«Венецианских игр»,* а также во *II Симфонии.*

[63] Rae (Рей), цит. соч., стр. 162. Речь идет о методе, примененном в книге: «Debussy a impresjonizm i symbolizm» («Дебюсси в свете импрессионизма и символизма»), Краков 1966.

Памяти друга Лютославский посвятил небольшое произведение, сочиненное в начале 1981 года: «*Grave. Метаморфозы для виолончели и фортепиано*». Оно характеризуется большей силой экспрессии и более глубоким драматизмом, чем «*Эпитафия*», в нем отсутствует алеаторика, и притом оно длится немного больше времени — около 7 минут. Партия виолончели носит исключительно сольный характер, фортепиано только сопровождает ее. Подчеркивая то обстоятельство, что Яроциньский был очарован и заворожен Дебюсси, Лютославский (и это наверняка далось ему тем легче, что он ведь и сам был страстным поклонником творчества французского композитора) начинает *Grave* цитатой «мотива леса» из его «*Пеллеаса и Мелизанды*»:

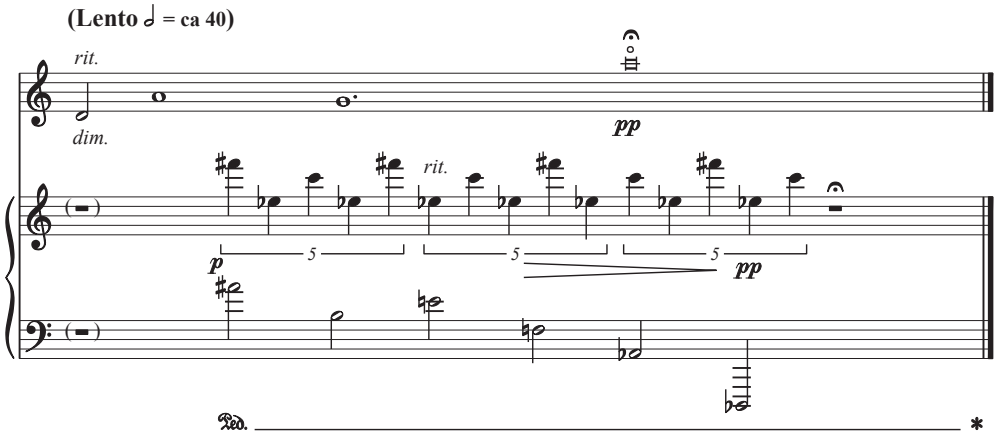
72 *Grave*, начало

Присутствие чистой квинты рядом с двумя большими секундами служит исходной точкой для дальнейшего развития мелодии, и тем самым цитата из оперы Дебюсси становится органическим элементом всего нового произведения. Конструкция мелодической линии виолончели своей точностью не уступает строгости аккордов-агрегатов из сочинений, написанных ранее. Ячейке, составленной из большой секунды и чистой квинты (и берущей начало у Дебюсси), противопоставлена ячейка, совсем иная в выразительном отношении и образованная полутоном и тритоном. Переход между ними — своеобразная модуляция — всегда осуществляется одинаковым образом, то есть через три звука, отстоящие исключительно на большую секунду и малую септиму либо на малую секунду и большую септиму. Из соединения этих элементов возникает 24-тоновая четырехинтервальная звуковая серия (малые и большие секунды, а также их обращения, чистая квинта и тритон).

Подзаголовок «*Метаморфозы*» вызывает ассоциации со второй частью «*Траурной музыки*». В том произведении он относился к трансформации основной звуковой серии, а в *Grave* касается ритма, преобразование которого состоит в систематическом ускорении движения (похожее сгущение ритма наблюдается во второй части «*Траурной музыки*»). Таким образом, после четырех половинных нот с ферматой, открывающих данное сочинение, следуют обычные половинные ноты. Поначалу экономно, а затем всё обильнее к ним добавляются четвертные ноты. В дальнейшем вводятся еще и четвертные триоли, восьмые ноты, восьмые триоли, а непосредственно перед самой кульминацией — шестнадцатые. Кульминационная точка построена очень просто: на фоне высоких звуков виолончелей (ля-диез, а затем ми-бемоль второй октавы) фортепиано играет каскады аккордов, которые в сочетании с первым звуком виолончелей дают симметричную структуру b-d-fis-a-cis. После кульминации, длящейся всего лишь четыре с половиной такта, виолончель возвращается к начальным мотивам, чтобы вновь

процитировать «мотив леса» Дебюсси. В последнем такте, исключительно поэтическом и вызывающем лирическое настроение, виолончель еще раз приводит мотив из «*Пеллеаса и Мелизанды*», а девятитоновый аккорд, играемый на фортепиано с выдержанной педалью, «подчеркивая характерное для Дебюсси звучание в нижнем регистре аккорда с доминирующей септимой (des-as-f-h)»[64], вместе с виолончелью образует полное двенадцатизвучие:

73 *Grave*, окончание



Первое исполнение *Grave* состоялось 22 IV 1981 г. в Варшаве с участием Романа Яблоньского (Jabłoński) и Кристины Боруциньской (Borucińska). Премьера в версии со струнным оркестром (завершенной 31 III 1981 г.) прошла 26 VIII 1982 г. в Париже; сольную партию там исполнил Миша Майский, а Польским камерным оркестром дирижировал Ежи Максимюк. Сочинение это ставит перед исполнителями задачи умеренной трудности, и потому, даже не выделяясь какой-то исключительной эффектностью, оно вошло в репертуар виолончелистов, причем как в камерной версии, так и — хотя уже в меньшей степени — оркестровой. В этой второй ситуации случается, что солисты берут на себя еще и роль дирижера.

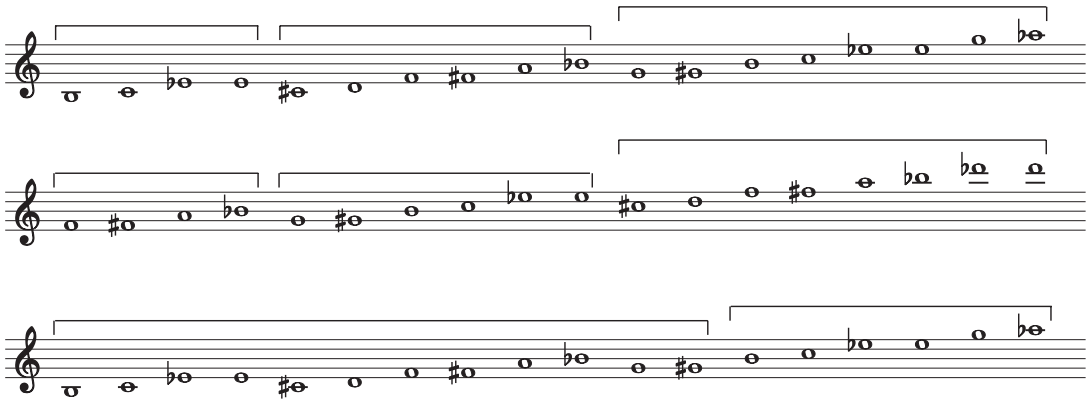
В ноябре 1981 года Лютославский сочинил музыкальный подарок к шестидесятилетию Мечислава Томашевского: прелестную песню «*Nie dla Ciebie*» («*Не для тебя*») для сопрано и фортепиано на слова Казимеры Иллакович. Страстью и предметом музыковедческих исследований Томашевского долгие годы оставалась романтическая песня. На протяжении многих лет он занимал пост директора Польского музыкального издательства и одновременно преподавал в краковской Музыкальной академии, где собрал вокруг себя много молодых теоретиков. Это именно они решили торжественно отметить юбилей своего обожаемого педагога и обратились к нескольким композиторам, которые поддерживали с Томашевским дружеские отношения, с просьбой написать по случаю его годовщины соответствующие обстоятельствам песни. И вот 9 XII 1981 г., в атмосфере растущего политического напряжения, которое усиливалось бук-

[64] Цит. соч., стр. 164.

вально со дня на день[65], состоялось однодневное торжественное мероприятие, а после него — концерт, в ходе которого новую песню Лютославского исполнила Эльжбета Шмытка (Szmytka) в сопровождении Халины Кохан (Kochan).

Сочинение это не дождалось публикации[66] и пребывает в забвении, хотя и представляет собой маленький шедевр. Тонкая, рафинированная музыка пленительно ссылается на такое направление в творчестве Лютославского, как детские песенки, хотя она и сочинена в стиле его музыки начала 1980-х годов. Даже в такой вроде бы мелкой пьесе композитор остался верен императиву строгой организации, хотя, может быть, он поступал так тем охотнее, что прекрасно осознавал, в чьи руки попадет эта его песня. В качестве основы вокальной линии Лютославский принял двухинтервальную серию (секунды и малые терции), в которой вторая половина представляет собой ракоход инверсии первой (см. примеры 30a и b).

74a *Не для тебя*, серия



Вскоре, а точнее, 6 I 1982 г., Лютославский закончил трехминутную *Мини-увертюру для квинтета медных духовых инструментов* в составе: валторна, две трубы, тромбон и туба. Эту Мини-увертюру образуют три короткие секции, играемые без перерыва, причем средняя, которая чуть-чуть медленнее остальных, вносит сильный фактурный контраст, а третья развивает материал первой. «Это короткое сочинение, которое первоначально должно было стать первым номером развернутой сюиты. В нее планировалось включить несколько частей с Галопом в качестве завершения. К сожалению, указанная сюита так никогда и не была написана целиком, поскольку *Увертюра* стоила мне слишком много времени, а я считал, что у меня есть более срочные дела. Написал я ее по просьбе своего издателя, который хотел в серии для медных духовых инструментов опубликовать мое сочинение в качестве пятидесятого номера. Появление этого произведения связано также с 50-летием Урсулы Джонс, жены Филипа Джонса

[65] 13 XII 1981 г. в Польше было введено военное положение (*примеч. перев.*).

[66] Факсимильный оттиск рукописи этой песни приведен в публикации под названием *Księga Jubileuszowa Mieczysława Tomaszewskiego* (*Юбилейная книга Мечислава Томашевского*), Музыкальная академия, Zeszyt Naukowy (научная тетрадь) № 7, Краков 1984, стр. 275–281.

♩ = ca 112
p
Tę - cza się w desz-czu ła - mie nie dla
p
Ped. Ped. Ped. etc.
cie - - bie nie dla cie- -bie
mf espress. p mf espress.
poco rit. a tempo
nie dla cie - - bie
p
Ped. Ped.
dla mnie.
Ped. Ped. etc.

(Jones), руководителя известного коллектива Philip Jones Brass Ensemble (Ансамбль медных духовых Филипа Джонса). [...] Данному сочинению присущи очертания сонатной формы, оно является словно бы малой карикатурой увертюры»[67]. *Мини-увертюра* прижилась, главным образом, в Англии, где духовые квинтеты пользуются значительной популярностью.

Жизненный путь очередных миниатюр, как правило, заканчивался после единственного исполнения, большинство из них не дождалось опубликования. Среди этих второстепенных пьес имеется полуминутная обработка английский коляды *The Holly and the Ivy* («*Остролист и плющ*»), сделанная в июне 1984 г., одноминутное произведение для кларнета соло «*For Martin Nordwall*» («*Мартину Нордваллу*»), сочиненное 13 VII 1984 г., одноминутная «*Fanfare for University of Louisville*» («*Фанфара для университета Луисвилла*»), рассчитанная на симфонический оркестр (без струнных) и относящаяся к 1986 г. На торжество по случаю присуждения ему Кембриджским университетом степени доктора honoris causa Лютославский подготовил полуминутную «*Fanfare for CUBE*» («*Фанфару для ансамбля медных Кембриджского университета*»), написанную в расчете на квинтет духовых, которую 11 VI 1987 г. исполнил ансамбль медных инструментов упомянутого университета. Через два года аналогичное событие было отмечено одноминутной «*Fanfare for University of Lancaster*» («*Фанфарой для Ланкастерского университета*»), которая рассчитана на октет медных духовых инструментов и барабан.

Исключительно рафинированной композицией в этой группе сочинений является четырехминутная пьеса «*Slides*» («*Слайды*») для ансамбля, состоящего из соирующего деревянного духового инструмента, трубы, ударных, фортепиано, гитары и струнного квартета. Появилось это произведение по случаю 80-летия Эллиота Картера, а его первое исполнение состоялось 1 XII 1988 г. в Merkin Concert Hall в Нью-Йорке; играл ансамбль Speculum Musicae («Музыкальное зеркало») под управлением Роберта Блэка (Black).

Коротким сочинением *Prelude for G.S.M.D.* для оркестра Лютославский продирижировал 11 мая 1989 г. в Лондоне в ходе концерта симфонического оркестра Guidhall School of Music and Drama (G.S.M.D., Гейдхоллская школа музыки и драмы). В 1989 г. композитор написал состоящую из нескольких тактов «*Колыбельную для Анны-Софи Муттер*», которая как раз тогда стала матерью. Годом позднее он сочинил Тарантеллу для баритона и фортепиано на стихотворение Хилери Беллока «*Do you remember an inn, Miranda*?» («*Помнишь ли таверну, Миранда?*». Исполнили ее Дэвид Уилсон-Джонсон (Wilson-Johnson) и Дэвид Норрис (Norris) на концерте «Music for Life» («Музыка ради жизни»), организованном обществом «CrusAid» в Лондоне 20 мая 1990 г. в пользу жертв СПИДа. Адресатом посвящения Лютославский сделал Шейлу Мак-Крайндл (MacCrindle), сотрудницу издательства «Chester», с которым он был связан уже

---

[67] *Witold Lutosławski. Prezentacje...* (*Витольд Лютославский. Презентации...*), цит. соч., стр. 148–149.

Witold Lutosławski i Elliott Carter podczas Festiwalu „Warszawska Jesień", Warszawa 1986
(fot. A. Glanda)

много лет. Именно она выбрала к этой песне стихотворение Хилери Беллока, говорящее о бренности жизни[68].

Последней мелочью и вообще последним сочинением Лютославского стало *Subito* для скрипки и фортепиано. Эта пьеса появилась в 1992 г. по инициативе Джозефа Джинголда (Gingold) в качестве обязательного сочинения для участников Международного конкурса скрипачей в Индианаполисе, и в соответствии с предназначением данного произведения его в сентябре 1994 г. исполнили шестнадцать полуфиналистов конкурса. Случилось это уже после смерти композитора; тем не менее, он еще успел услышать *Subito*, поскольку ранее это сочинение записал для Польского радио Кшиштоф Якович (вплоть до завершения конкурса его запись по необходимости должна была оставаться под замком или, как говорил Лютославский, «в холодильнике»). Название этого очень эффектного и виртуозного сочинения относится к изменениям, происходящим в нем постоянно и всякий раз внезапно (subito — вдруг). Поэтому так неожиданны контрасты ритма, динамики и артикуляции. Форма этой четырехминутной композиции отчасти подобна построению «*Эпитафии*», поскольку в *Subito* также

[68] Выбор текста продиктовали личные соображения, поскольку Шейла Мак-Крайндл страдала онкологическим заболеванием. Более подробно на тему *Тарантеллы* см. M. A. Harley *Dans la nuit: motywy nocy i śmierci* (М. А. Харли *В ночи: мотивы ночи и смерти*), в сборнике: *Estetyka i styl twórczości...* (*Эстетика и стиль творчества...*), цит. соч., стр. 127–130.

имеет место рефрен — всё более короткий при очередных его возвращениях и разделяемый постепенно удлиняющимися эпизодами. Предположительно Лютославский рассматривал эту миниатюру в качестве упражнения перед работой над *Скрипичным концертом*.

Двойной концерт

В начале 1970-х годов Лютославского очень увлекала идея взаимозаменяемости сегментов сочинения, иными словами, та самая поливерсионность, которую он применил в *Прелюдиях и фуге*. В 1973 г. композитор рассказывал Балинту Андрашу Варге, каким образом он намерен использовать этот прием в произведении, над которым как раз сейчас работает: «В этом сочинении случай сыграет более значительную роль, чем в предыдущих. И, хотя это может звучать парадоксально, но данная пьеса будет также и более высокоорганизованной, несмотря на возможность б**о**льших отличий между разными исполнениями. [...] Пожалуй, ее можно было бы сравнить со скульптурой, выполненной из текучего материала. [...] Первая часть будет носить характер короткого вступления, тогда как последняя станет цепочкой маршей — ее начнет быстрый марш, а завершит похоронный. А вот вторая часть окажется чисто экспериментальной, состоящей из кратких эпизодов. Указаны будут только начало и конец, а в середине солисты, играющие на разных инструментах, получат право на выбор длительности отдельных событий. В принципе паузы между событиями и очередность их появления окажутся произвольными. Эта часть будет скомпонована таким образом, чтобы произвольные ее сегменты могли исполняться одновременно с любыми другими сегментами»[69]. Сочинением, к которому относилось данное описание, был *Концерт для гобоя и арфы*, рассчитанный на Хайнца и Урсулу Холлигеров. Однако в той версии, о которой Лютославский сообщал Варге, этот концерт никогда не появился.

Через несколько лет Лютославский получил от Пауля Захера заказ на концерт для гобоя с оркестром. Тогда он сказал мне [КМ]: «Написание концертного произведения, рассчитанного на монодический инструмент, каковым является гобой, было для меня в то время почти невыполнимой задачей, и поэтому я издал вздох облегчения, когда Захер согласился на добавление второго концертирующего инструмента, а именно, арфы. Этот факт облегчил мне разрешение целого ряда проблем».

Сочинение, начатое в 1979 году, уже 9 III 1980 г. было завершено в эскизах, а партитура была окончательно расписана 31 III. Затем 24 VIII в ходе ежегодного

---

[69] B. A. Varga *Komposition und Arbeitsweise* (Б. А. Варга *Сочинение музыки и метод работы*), в книге: T. Kaczyński *Gespräche mit Witold Lutoslawski* (Т. Качиньский *Беседы с Витольдом Лютославским*), Лейпциг 1976, стр. 208.

фестиваля, проводимого в Люцерне, состоялось первое исполнение *Двойного концерта* с участием Урсулы и Хайнца Холлигеров, а также оркестра Collegium Musicum под управлением Пауля Захера, повторенное на следующий день. На сей раз это произведение, которое сам автор считал менее весомым и не столь уж высококачественным, было включено в программу состоявшегося тогда концерта под открытым небом вместе с *Дивертисментом* Моцарта и исполнено рядом со знаменитой скульптурой льва работы Торвальдсена[70]. Привлекательный антураж не противоречил характеру музыки, хотя — как утверждали обозреватели, — быть может, немного вредил выразительности сочинения и впечатлению, производимому им. Тем не менее, в ходе обоих концертов публика потребовала повторить часть под названием Marciale e grotesco.

По отношению к первоначальному замыслу в *Двойном концерте* произошли принципиальные изменения. Первая часть и не является особенно короткой, и не ограничивается ролью вступления. Во второй отсутствует обещанная поливерсионность, а в третьей маршеобразная музыка, правда, появляется, но лишь быстрая и гротескная — тогда как похоронного марша нет и в помине. Да и вообще трудно усмотреть в этом произведении эксперименты, поскольку во многих отношениях оно является прямо-таки общепринятым, а связи с традицией в нем до удивления сильны. Лютославский заметно дистанцировался от многих из более ранних своих открытий и — что весьма знаменательно — словно бы почувствовал по этой причине известное облегчение. В то время он говорил: «Наконец-то мы освободились от террора авангарда 1960-х годов. Наконец-то настал конец ситуации, в которой всё, что писалось вчера, уже перестает быть важным сегодня, а то, что пишется сегодня, не будет важным завтра. Сейчас мы уже в состоянии писать sub specie aeternitatis (с точки зрения вечности), с убежденностью в том, что должны стремиться быть поближе к каким-то незыблемым ценностям»[71].

Если говорить об основополагающих формальных предпосылках, то поражает возвращение классической циклической схемы: быстрые и подвижные крайние части разделены средним фрагментом — медленным и лирическим. Даже повторения эпизодов в отдельных частях, а особенно в финале, отчетливо привязаны к традиции. Напрасно было бы искать в *Двойном концерте* двухфазную форму. Однако, с другой стороны, в нем больше фрагментов ad libitum, нежели в сочинениях минувшего десятилетия, а появляются они, прежде всего, в сольных партиях, исполняемых независимо одна от другой (через несколько лет Лютославский развил эту идею в *Партите для скрипки и фортепиано*).

---

[70] Речь идет о так называемом «Люцернском льве», который был создан выдающимся датским скульптором Бертелем Торвальдсеном (Thorvaldsen, 1768 или 1770–1844) в память швейцарцев, убитых в Париже в 1792 г. в ходе событий, связанных с Великой французской революцией (*примеч. перев.*).

[71] Сообщение Юзефа Патковского (Józef Patkowski) Styl czy indywidualność? Rozmowa o XXIV «Warszawskiej Jesieni» (Стиль или индивидуальность? Разговор о XXIV «Варшавской осени»), журнал «Ruch Muzyczny» 1980, № 23, стр. 7.

Первую часть сочинения образуют два отрезка: Rapsodico и Appassionato. В Rapsodico бурное звучание струнных неоднократно контрастирует с утончёнными, изящными дуэтами, которые играются солистами без сопровождения. Оркестровые алеаторические эпизоды напоминают фрагменты некоторых более ранних сочинений Лютославского, прежде всего, *Прелюдий и фуги* (седьмую прелюдию и кульминацию фуги). В свою очередь, сольные отрезки ссылаются на мобили из *Струнного квартета*. Слушатель, хорошо знакомый с творчеством Лютославского, воспримет начало *Двойного концерта* почти как вариацию предшествующих произведений композитора, разве что выстраивание статичных оркестровых эпизодов в ряды — столь необычное на начальной стадии «алеаторического периода» — в этом концерте звучит уже далеко не так захватывающе. Да и драматургия тоже развивается здесь в соответствии с известной моделью: вслед за довольно обширной оркестровой секвенцией идет сольный эпизод, после чего очередные фрагменты сокращаются характерным образом (который известен по *II Симфонии* и «*Книге для оркестра*»), однозначно ведя дело к кульминации. Наступает она относительно поздно, но, тем не менее, внезапный удар гонга и тамбурина является подсознательно ожидаемым и особо весомым моментом. Изысканное в звуковом отношении Appassionato — антитеза драматургически рассеченного на куски Rapsodico — производит впечатление словно бы миниатюризованного противостояния между Hésitant и Direct из *II Симфонии*. Здесь налагаются два слоя: нижний в виде трехголосного, гетерофонного, непрерывного аккомпанемента скрипок и альтов, а также верхний, в котором раз за разом подают голос солисты с блестящими, короткими секвенциями. Этот фрагмент концерта исключительно красив. Кульминацию образует двукратное вступление оркестра tutti с пульсирующим аккордом-агрегатом (в противоположность аналогичным фрагментам из предшествующих произведений, этот аккорд записан строго и четко). Их разделяет грубое вторжение ударных (оно представляет собой почти копию эффекта из главы I «*Книги для оркестра*», третий такт цифры 106). Appassionato завершается развитой сольной каденцией, в которой солисты вновь играют независимо друг от друга[72].

Во второй части Dolente внимательный слушатель распозна**е**т исключительно много идей, почти скопированных из более ранних произведений композитора. Начало, заключающееся в постепенном построении аккорда-агрегата от одиночного звука вплоть до полного двенадцатизвучия и исполняемое артикуляцией пиццикато и в динамике pianissimo, ассоциируется с V прелюдией. В

[72] С гармонической точки зрения эта часть (как и весь *Двойной концерт* в целом) сконструирована чрезвычайно искусно. В *Rapsodico* основой материала в оркестровой партии являются двенадцатизвучия, составленные из интервалов двух видов (секунд и терций). Солистам «выделяется» весь двенадцатитоновый звукоряд, в том числе пять высот отводится гобою, а семь — арфе (например, при первом вступлении солистов партия гобоя пользуется исключительно звуками *a-b-h-dis-e*, а арфы — звуками *his-cis-d-eis-fis-g-as*.) Основу высотной организации звуков в *Appassionato* образуют двенадцатитоновые серии, содержащие, главным образом, консонирующие интервалы, что дает характерное для музыки Лютославского выдвижение на первый план тритоновых соотношений.

окончании двенадцатизвучия из оркестровой партии, которые соединяются с помощью глиссандо — эффект, впрочем, очень красивый, — напоминают «*Книгу для оркестра*», а еще более — «*Mi-parti*». Почти как цитата из *Виолончельного концерта* звучит кантиленное вступление гобоя в самом начале:

75 *Двойной концерт*, II часть

76 *Виолончельный концерт*, цифра парт. 66

В числе новых идей, прежде всего, колористических, исключительной красотой выделяется онирический фрагмент, в котором пару солистов сопровождают только совместное тремоло вибрафона и маримбы. Захватывающе звучит дуэт солистов — поначалу синхронизированный, а позднее распадающийся на два независимых слоя. В этой камерной и сдержанной по своей выразительности части завораживает сочетание простоты с элегантностью и рафинированностью звучания.

Грубо прерывает эту изысканную музыку вступающий (attacca) финал Marciale e grotesco. Карикатурная тема, порученная гобою — как раз такая, о которой Лютославский упоминал Варге, — развивается довольно долго, причем на фоне оркестра, который порой бывает сокращен до всего лишь нескольких инструментов, например, до трех скрипок соло и ксилофона. После того, как гобой замолкает, ведущую роль берет на себя арфа. Третий эпизод, играемый сразу всеми, представляет собой наиболее гротескный фрагмент этой части, стилистически весьма удаленный от звуковой ауры остальной музыки и звучащий скорее как чужеродное тело. Гобоя издает несколько пискливых мультифоник, а крепкое прижатие смычков таким образом, дабы деревянные трости касались пучка волос, приводит к тому, что оркестр извлекает скрежещущие звуки[73]. По-

[73] Лютославский следующим образом объяснял суть данного эпизода: «В финале *Концерта* имеется некая любопытная техническая деталь, своего рода формальная шутка, а именно, превращение быстрого марша в медленный. Слушатель не в состоянии выловить слухом эту перемену, основанную на изменениях метра, и может лишь post factum констатировать факт её существования. Замечу в скобках, что в моих первоначальных набросках медленный марш был задуман как

сле каденции двух солистов, построенной из четырех «мобилей», возвращается, как это бывает и в традиционной репризе, первоначальный марш. На сей раз, однако, главную тему исполняет гобой в каноне с ксилофоном, а возникновение stretto вызывает такое впечатление, словно бы кто-то из музыкантов ежеминутно путался в подсчете тактов и вступал со своей партией в ненадлежащем месте. Вдруг движение прекращается, на фоне задержанного аккорда у струнных ксилофон и колокольчики быстро играют мелкие, идущие вверх мотивы, после чего произведение заканчивается эффектным, общепринятым способом.

«Замысел марша был первичной идеей данного сочинения, тем источником, из которого всё оно вытекает. Остальное оказалось словно бы "дописанным" к маршу»[74]. Однако гротескно-карикатурная музыка представляется многим слушателям непонятной и чуждой, так что *Двойной концерт* вызвал множество мнений и оценок, иногда взаимно противоречащих, а с особо страстью дискуссии велись именно вокруг последней части этого произведения.

Некоторые доискивались в нем связей с... Шостаковичем, из-под пера которого часто выходили гротескные марши. У финала *Двойного концерта* Лютославского найдется не много общего с музыкой автора «*Носа*»; тем не менее, замечание, брошенное один раз, провоцировало дальнейшие вопросы о возможной связи и влиянии, на что композитор ответил в беседах с Ириной Никольской так: «Это своего рода карикатура улично-цирковой музыки. Стиль музыки в данном сочинении до такой степени нетипичен для меня, что он удивил многих слушателей. Шведский музыковед Ове Нордвалл (Nordwall) спросил в письме: „Откуда у тебя берется связь с Шостаковичем?“ И я ответил ему: "Никаких связей с Шостаковичем нет, зато есть общий источник". Шостакович часто прибегал к такого рода источникам, и, например, финал его *VI Симфонии* также основан на темах, взятых из музыки словно бы уличной, цирковой или даже опереточной. Аналогично, марш из моего *Двойного концерта* представляет собой такую же разновидность высмеивания, хотя мелодические или гармонические средства здесь абсолютно мои. [...] Я „перевел“ мелодические „жесты“ и ритмику уличной музыки на собственный язык»[75]. И действительно, юмор третьей части *Двойного концерта* звучит очень «по-лютославски», хотя можно сравнить его с прокофьевским либо равелевским.

Чем же тогда объяснить тот факт, что *Новеллетта*, а, прежде всего, *Двойной концерт*, невзирая на их многочисленные достоинства, не могут быть поставлены в один ряд с ранее написанными сочинениями Лютославского? Ближе к концу 1970-х годов композитор начал свободнее перемещаться в своей уже разработанной, освоенной и отчасти упростившейся системе организации звуков, что позволило ему — как он утверждал — творить быстрее, нежели перед

похоронный. Это, однако, могло еще более затруднить понимание *Концерта*, а потому я отказался от указанного замысла и постановил ограничиться исключительно сферой эксцентричности, гротеска и смеха», (И. Никольская *Статьи, беседы...,* цит. соч., стр. 51).

[74] Там же.

[75] Там же.

этим. И действительно, оба эти произведения появились на свет быстро для Лютославского, — несомненно, благодаря участию «вдохновения», но такому ускорению помогала также определенная рутина и сложившиеся навыки, способствовало применение очень многих ранее освоенных средств. А не по этой ли именно причине данные сочинения оказались менее интересными, чем партитуры, в работе над которыми Лютославский чувствовал себя вынужденным обретать новый опыт и вести непрерывный поиск? Или, возможно — о чем уже шла речь — кратковременное падение изобретательности стало следствием кризиса, никак не зависящего от способа работы, — кризиса, который бывает уделом всех творцов, даже величайших? Во всяком случае, парафразируя слова Дебюсси, произнесенные по поводу *Пасторальной симфонии* Бетховена, можно было бы сказать о Лютославском: «Никто не обязан писать одни только шедевры, и, если мы станем считать таким шедевром *Двойной концерт*, то нам не хватило бы определений для других произведений»[76].

---

[76] «Никто не обязан писать одни только шедевры, и, если мы станем считать таким шедевром *Пасторальную симфонию*, то нам не хватило бы определений для других произведений»; C. Debussy *Monsieur Croche* (К. Дебюсси *Господин Крош*), Краков 1961, стр. 64.

Глава VIII
Вокруг III Симфонии

Время надежд, беспокойства и протеста

«Большие изменения в моей отчизне начались в 1980 году, когда появилась „Солидарность“ — общенациональное рабочее движение. Шанс получить чуточку больше свободы оказал тогда большое воздействие на состояние моего духа», — говорил Лютославский в 1993 году, получая Премию Киото[1, 2]. На протяжении тех полутора десятков месяцев, которые прошли с момента начала исторической августовской (1980) забастовки на гданьской судоверфи до декабря 1981 года, когда введение военного положения прервало начавшуюся либерализацию, композитор был занят — как и прежде — в первую очередь работой над новыми произведениями (он сочинил тогда *Grave*, рождалась новая симфония), концертами и поездками. Однако в этот период его отчетливей, нежели когда-нибудь ранее, затрагивали события, разыгрывающиеся на польской политической сцене.

Половину июля 1980 года Лютославский провел в Экс-ан-Провансе, где проходил фестиваль и курс интерпретации, посвященный, главным образом, музыке двух композиторов — его самого и Анри Дютийё. В августе он отправился в Люцерн, где в центре программы ежегодного фестиваля была польская музыка. В программе вечера, которым открывалось это мероприятие, нашлось место *Концерту для оркестра*, а премьеру *Двойного концерта* композитор ожидал, с высочайшим вниманием отслеживая известия, доходящие из Польши. Забастовки, которые вспыхнули в Гданьске после резких повышений цен на продовольственные товары, распространялись на всю страну, а предпринимавшиеся переговоры с правительством то и дело прерывались. После исполнений *Двойного концерта* в Люцерне, а затем в Базеле композитор вернулся в Польшу. Подпи-

---

[1] Витольд Лютославский. *О музыке. Письма и высказывания*. Варшава 2011, стр. 28.

[2] Эту престижную премию в размере 50 млн. иен присуждает ежегодно японский Фонд Инамори (Inamori Foundation) (*примеч. перев.*).

сание соглашения в гданьской верфи он пережил уже на родине. На следующий день после этого события Лютославский принял участие в заседании главного правления Союза польских композиторов, на котором была выражена поддержка бастующих судостроителей.

В сердцах многих поляков эти события пробудили надежду на улучшение ситуации в стране. Вскоре беспокойство и брожение в художественных кругах привели к созданию Согласительного комитета творческих и научных обществ и союзов, объединявшего 24 организации, в том числе Союз польских композиторов. Когда после преодоления многочисленных трудностей, организованных правительством, удалось, наконец, 19 ноября зарегистрировать Независимый самоуправляющийся профессиональный союз (НСПС) «Солидарность», главное правление Союза композиторов приняло постановление, выражающее удовлетворение этим фактом, но вместе с тем беспокойство в связи с нынешним состоянием культуры: «Несомненные культурные достижения послевоенной Польши находятся под угрозой из-за ошибочной культурной политики, истоки которой восходят к 1968 году[3], из-за недостатка плюрализма в культуре, из-за неверной концепции участия в культуре и неверной ее реализации, наконец, из-за инструментального отношения к культуре, выражающегося в манипулировании ею. [...] Выдающиеся творческие и исполнительные достижения польской музыки не могут заслонить катастрофически низкого уровня музыкальной культуры современного поляка». В дальнейшем тексте этого документа выражалась поддержка требований по ограничению цензуры, звучал протест против дискриминации художественного воспитания в школьных программах, выдвигались требования об увеличении выпуска книг и нот.

Лютославский вел в тот период оживленную концертную деятельность. В частности, в ноябре он провел десять дней в Лондоне, где предполагалась английская премьера *Двойного концерта*. Чтение его календаря позволяет предполагать, что лишь в декабре он сумел выкроить побольше времени для работы над симфонией. Тем не менее, даже возможность без всяких нарушений, вызываемых поездками, ежедневно концентрироваться на новой партитуре в своем замкнутом, изолированном кабинете-мастерской не давала композитору чувства полного комфорта, поскольку ход событий в стране заставлял думать, что надежде, родившейся 31 августа, угрожала всё большая опасность из-за провокаций, вспышки беспорядков или даже вооруженного вмешательства извне. «Мы живем в достаточно неудобный и полный напряжения период, — доверительно признавался он Бонавентуре. — Временами я чувствую, как сильно меня утомляет состояние постоянной неуверенности. Несмотря на это, я работаю над симфонией» (5 XII). Эти слова Лютославский писал именно в тот момент, когда в Бухаресте на заседании министров обороны государств Варшавского пакта

---

[3] Имеется в виду события, которые в Польше называют «Март 1968 г.» — политический кризис в стране, начало которому положили студенческие протесты, а также политические интриги в руководстве ПОРП. (*примеч. перев.*).

его участники запланировали — причем уже на 8 декабря — проведение совместных маневров в Польше, а результаты очередного заседания Центрального комитета ПОРП не оставляли сомнений, что о сотрудничестве между ПОРП и «Солидарностью» не может быть и речи.

В начале 1981 г. работу Лютославского над симфонией снова прерывали гастрольные поездки. Последние два дня января он участвовал в съезде Союза польских композиторов, дату которого, как обычно, установили, руководствуясь именно его возможностями в смысле времени. Съезд созвали в экстренном порядке ввиду исключительной ситуации в стране. К коллегам и гостям, среди которых традиционно присутствовали заместитель министра культуры и руководитель отдела культуры ЦК, а на сей раз еще и председатель Согласительного комитета творческих и научных объединений Клеменс Шанявский, Лютославский обратился со следующими словами: «В данную минуту я мысленно возвращаюсь к тому периоду, который предшествовал событиям прошлого лета — сентября. Этот период, продолжающийся относительно долго, можно признать неслыханно удручающим; глубокий пессимизм пропитывал сознание людей, особенно принадлежащих к моему поколению и даже к поколению тех, кто моложе меня. Эта мрачная унылость и этот пессимизм, которые пронизывали наши прежние переживания, были связаны с опасением, что народ наш скатывается по наклонной плоскости в пропасть, из которой потом, возможно, было бы трудно выбраться. Между тем эти события [на побережье[4]] внезапно влили в нас дозу очень сильного оптимизма. Все мы — пессимисты или скептики — увидели, что в поляках таятся громадные резервы, резервы, которое дали о себе знать, когда самые юные поколения созрели настолько, чтобы принять решение. Важность этого события я вижу, прежде всего, в моральном аспекте — ведь в этих инициативах люди руководствовались приматом духовных ценностей над материально-потребительскими. Это обязывает. Обязывает всех других, кто не принимал непосредственного участия в том порыве. Обязывает также и нас — композиторов»[5].

Во время заседаний участники отменили решение 1951 года, вычеркивающее Романа Палестера из списка членов Союза, и приняли требование вернуть польской музыке творческий багаж и достижения эмигрировавших композиторов. Усилия в этом направлении предпринимались уже несколько лет, но сейчас — через несколько недель после того, как Чеслава Милоша удостоили Нобелевской премии, — обретение возможности свободного доступа к творчеству эмигрантов получило особое значение. В руководстве Союза не произошло никаких сколько-нибудь серьезных изменений. Заседания проходили относительно спокойно, но и положение композиторов было значительно более благоприятным, чем в других художественных и артистических кругах, о чем спустя не-

---

[4] То есть в гданьской судоверфи, которая была в тот момент центром деятельности профсоюза «Солидарность» (*примеч. перев.*).

[5] Стенограмма съезда, архив Союза польских композиторов.

сколько дней напомнил в своем интервью Кшиштоф Пендерецкий: «По стране катится мощная волна критики, и все ожидают каких-то кощунственных, едва ли не иконоборческих выступлений, но, начиная с 1956 года (сам я взял старт двумя годами позже), музыка не подвергалась управлению извне. Наоборот, в музыкальном творчестве мы располагали свободой действий»[6]. Однако совсем иначе обстояли дела в масштабах всего общества. В тот самый день, когда открывался съезд Союза композиторов, правительство опубликовало заявление, возлагающее ответственность за возникшую напряженность на руководителей «Солидарности», и предостерегало, что в случае дальнейшего ухудшения экономического состояния и общественной атмосферы, угрожающего «процессу социалистического обновления», неизбежным станет принятие «необходимых решений, которое будут благоприятствовать нормальному функционированию предприятий и учреждений».

Февраль и начало марта Лютославский провел в гастрольных поездках, закончив их выступлением с Берлинским филармоническим оркестром. Вернувшись в Варшаву, он угодил на очередные тревожные события, поскольку 8 III националистическая организация «Grunwald» («Грюнвальд») организовала антисемитскую манифестацию, против чего публично запротестовало сообщество артистов и интеллектуалов, а среди них и главное правление Союза композиторов. В конце марта Лютославский отправился в Вену, чтобы 2 IV продирижировать концертом и принять звание почетного члена Wiener Konzerthausgesellschaft (Венского объединения концертных залов). В мае он участвовал в I Международном музыкальном фестивале в Москве. Причину или, скорее, предлог для организации этого недельного музыкального мероприятия, которое в глазах советских властей рассматривалось, прежде всего, как орудие политической пропаганды, объяснял его девиз: «Музыка для человечества, мира и дружбы между народами». Правда, программу фестиваля заполняла только музыка, написанная в XX столетии, но из западного репертуара выбрали произведения, выдержанные в традиционной стилистике, а из советского и присланного государствами восточного блока — исключительно произведения покойных композиторов; за такую осторожность организаторов ждала вскоре официальная похвала со стороны Леонида Брежнева. Этого принципа не придерживалась Польша, которую на этом фестивале лично представляли Витольд Лютославский (*Двойным концертом*) и Кшиштоф Пендерецкий (*Скрипичным концертом*). Оба поляка, выступавшие в двойной роли композиторов и дирижеров, пробуждали у публики энтузиазм, и легко догадаться, что причины этой необычной сердечности были не только художественными.

Лето Лютославские провели на Мальорке и в Норвегии, а между тем в Польше конфликты постоянно обострялись. Мучительная нехватка товаров порожда-

---

[6] Еженедельник «Kultura» от 8 II 1981 г. Далее Пендерецкий говорил: «Стало ли это причиной столь бурного развития музыки? Возможно, да, а возможно, и нет... [...] Мне кажется, что для музыки это не имеет такого уж фундаментального значения».

ла массовые протесты, хотя комментировалось все это множеством анекдотов и шуток, среди которых был, например, и следующий «неофициальный лозунг»: «Мы идем к коммунизму — по дороге убедительно просим не есть». Вернувшись в августе в Варшаву, Лютославские могли уже лично убедиться в том, что события развиваются все в более тревожном направлении. Несмотря на вливание той «дозы оптимизма», какой стал для композитора порыв «Солидарности» и ее членов, а также на неизменную убежденность Лютославского в том, что единственный его дом — это Польша, композитор начал испытывать серьезные опасения, не склонит ли его дальнейший рост общественной напряженности к отъезду из страны. 28 VIII он направил на имя председателя ОАиКСП Кароля Малцужиньского просьбу о том, чтобы оставлять в Англии все его доходы, поступающие из западных стран: «Мотивы, склоняющие меня к данной просьбе, таковы: нарастающие трудности повседневной жизни, постоянно усиливающиеся стрессы, нехватка элементарной стабильности условий повседневного существования в нашей стране — всё это факторы, разрушающие мое композиторское мастерство. В такой обстановке я чувствую себя вынужденным проводить по несколько месяцев в году за рубежом — в условиях, дающих мне возможность с должной интенсивностью продолжать мою композиторскую работу.

С другой стороны, невозможно полностью исключить резкое изменение ситуации в Польше, следствием чего могли бы стать радикальные изменения валютных правил, а они приведут к тому, что без предварительных предохраняющих действий мой план стало бы невозможно реализовать. Это грозило бы — если принять во внимание всякие иные неблагоприятные обстоятельства, возникающие в такой ситуации, — полной невозможностью продолжать мою творческую работу. [...] Хотелось бы верить, что Вы, г-н президент, отнесетесь к моей просьбе с пониманием, поскольку она направлена на то, чтобы дать мне возможность продолжения моей композиторской деятельности, которую я рассматриваю не только как свое частное дело, но и — как мой гражданский долг»[7].

Лютославский с увлечением стал участвовать в начинании, которое представляло собой независимую от властей инициативу творцов, артистов и интеллектуалов, и еще в марте принял приглашение оргкомитета Конгресса польской культуры. Открытию Конгресса предшествовал концерт в варшавской Музыкальной академии с участием Польского камерного оркестра под управлением Ежи Максимюка, где исполнялись произведения Лютославского и Пануфника. 12 декабря в зале Драматического театра начались заседания, рассчитанные на три дня.

Один из первых ораторов, Анджей Киёвский, возлагал на литературу моральную обязанность — «говорить обществу правду об его умственном и моральном состоянии». Именно этику творца и сделал Лютославский главным мотивом своего выступления: «Высочайшая цель искусства — красота, точно так

[7] Копия письма находится в фонде Пауля Захера.

же, как высочайшая цель науки — истина. [...] Однако как в математике, астрономии и наверняка во многих других науках можно усматривать своеобразную красоту, так и в искусстве мы неизбежно сталкиваемся с вопросом истины, или правды». Далее он говорил об обязанностях артиста и в очередной раз подчеркнул — но сейчас проделал это особенно веско и убедительно, — насколько ценность того, что творец создает в искусстве, зависит от его моральной позиции. Лютославский подчеркнул также, что артиста могут уводить от верности «внутренней правде» самые разные соблазны и искушения — как внутренние (вроде жажды славы и денег), так и внешние — и здесь Лютославский в общих словах напомнил период соцреализма, а потом неодобрительно высказался о давлении авангарда. «Сегодня, если только не возникнет никаких неожиданных препятствий, — завершал он свое выступление, — мы можем, пожалуй, с доверием смотреть в будущее польского искусства, питая надежду, что свобода доступа искусства к обществу охватит все сферы искусства и не останется привилегией только одной из них — музыки»[8].

Тем временем на расстоянии всего лишь нескольких улиц от интеллектуалов, заседающих во Дворце культуры и науки, уже начинались приготовления к введению военного положения. Организовывался Военный совет национального спасения (Wojskowa Rada Ocalenia Narodowego, WRON) под руководством Войцеха Ярузельского. Поздним вечером к действиям приступили армия, милиция и отряды моторизованных резервов гражданской милиции (ZOMO). В Варшаве перед самой полуночью выключили телефоны, а ровно в двенадцать часов ночи прервали телевизионное вещание. На следующий день утром, не имея представления об этих событиях, Лютославский вместе с женой отправился к зданию Драматического театра на дальнейшие заседания конгресса. Дверь они застали на замке, а на ней болтался листок, информирующий о приостановке конгресса. Так они узнали о введении военного положения.

Объявляя его, власти объявили на военном положении свыше ста наиболее крупных предприятий и организаций, в т. ч. радио и телевидение — ключевые инструменты пропаганды. Была приостановлена деятельность нескольких сот сообществ, объединений и союзов во главе с «Солидарностью», введен запрет на поездки в другие местности и на передвижение ночью. Наряду с Лехом Валенсой и многими профсоюзными активистами в обособленные уединённые места были интернированы представители интеллектуальной элиты, среди них и один из главных организаторов Конгресса культуры — Клеменс Шанявский.

В обществе наметилось отчетливое разделение на тех, кто поддержал решение властей, и на других, которые перешли в оппозицию (причем теперь во второй группе оказались даже недавние члены партии). Относительно немногие музыканты решились на демонстративную поддержку военного положения.

---

[8] W. Lutosławski *Wokół zagadnienia prawdy w dziele sztuki* (В. Лютославский *К вопросу о правде в произведении искусства*), в сборнике: *50 lat Związku Kompozytorów Polskich* (*50 лет Союзу польских композиторов*), цит. соч., стр. 139–142.

Зато отмечалась сильная общественная потребность в авторитетных фигурах, которые подкрепляли бы своей позицией несогласие с военным положением. Поведение ведущих деятелей искусства стало общественным делом, и люди обращали пристальное внимание на то, кто высказывается в прессе, на радио и особенно по телевидению и в каких обстоятельствах каждая из видных фигур появляется на публике. Наиболее усердных приспешников власти люди игнорировали, ими пренебрегали, отказывали в общении, артистов освистывали и заставляли покидать сцену. Одной из крупных пианисток сразу же после того, как она поднялась на эстраду, стали усиленно хлопать и аплодировали настолько долго, что она так и не смогла начать концерт. Некоему популярному литератору в ответ на проправительственные публичные выступления начали массово приносить ранее изданные им книги и складывать их под дверями его квартиры, а известному композитору бросали в садик перед домом разбитые пластинки с записями его музыки.

Лютославский принял решение о полном неучастии в общественной жизни вплоть до минуты, когда в Польше наступят принципиальные изменения, иными словами — как это выглядело в тот момент — на неопределенный срок. Он не бывал на концертах, даже когда исполняли его музыку, не появлялся на театральных представлениях, равно как ни на каких официальных встречах или приемах. И решительно отказывался от всяких публичных выступлений. Во время разговора, состоявшегося зимой 1988 г., когда Лютославский еще не в полной мере вернулся в общественную жизнь, он объяснял мотивы своего поведения так: «Все мы были коллаборационистами — вплоть до введения военного положения. Мы разговаривали с министрами культуры и искусства, с чиновниками, даже принимали приглашения явиться в ЦК для участия в совещаниях, касающихся „Варшавской осени“. [...] Таков был тогда нормальный режим поведения. Но после 1980 и 1981 годов подобное стало уже невозможным. Это немного напоминает вот какую ситуацию: если один раз снять слишком тесный ботинок, его уже больше не надеть, потому что туда нога не войдет. [...] Вот почему с меня уже хватит всеобщей официальной шизофрении, состоящей в том, что говорят не то, что думают, а делают совсем не то, что говорят. [...] Разумеется, я понимаю, что люди помоложе не могут себе этого позволить, поскольку слишком сильно рискуют. Делать нечего, такова уж наша действительность [...]. Но я не обязан поступать так и рад тому, что не обязан»[9].

Лютославский считал, что выступать в средствах массовой информации ему не нужно и что это ничего не дает ему, зато подобные его выступления были бы в интересах официальной пропаганды. Получилось таким образом, что вскоре после введения военного положения телевидение показало фильм о нём, подчеркивая по этому случаю, как несколько месяцев назад композитор участвовал в музыкальном фестивале в Москве. Цель этого шага состояла в том, чтобы

---

[9] Lutosławski, Lutosławska, Będkowski *By nie zatarł czas...* (В. Лютославский, Д. Лютославская, Бендковский *Чтобы время не стерло*), цит. соч., стр. 52.

внушить части недостаточно сознательных и ни о чем не подозревающих телезрителей, что Лютославский, невзирая на текущие обстоятельства, все-таки решил показаться публично, иными словами, что он не считает положение в государстве таким уж ненормальным, как утверждали слухи, циркулировавшие в профессиональных кругах, «среди своих» (и это был далеко не единичный случай; поэтому, например, Кшиштоф Занусси запустил тогда бороду, дабы наглядно демонстрировать следующее: все показываемые по телевидению разговоры с ним без растительности на лице записаны до 13 декабря, т.е. до даты, когда было введено военное положение).

Давно уже в Польше не присуждалось столько наград, премий, почетных званий и орденов, как в первый половине 1980-х годов. Их вручали как наиболее выдающимся деятелям, так и совершеннейшим середнякам, однако при условии, что в первые недели военного положения они показали себя лояльными по отношению к властям. В январе 1982 г. министерство иностранных дел отметило нескольких людей искусства, в т. ч. Лютославского, дипломами за выдающиеся достижения в деле пропаганды польской культуры за рубежом; композитор отказался принять эту награду. Вскоре его подвергли иному искушению, предлагая передать ему отремонтированную усадьбу в Дроздово как «дар от народа». Лютославский ответил, что идея о таком доме для творческой работы — хорошая идея, но следовало бы пожертвовать усадьбу не ему, а Союзу композиторов, после чего все это дело тотчас же заглохло и перестало быть актуальным. Виллу, где Лютославский в детском и подростковом возрасте часто бывал в семье дядюшки Станислава (родители Витольда занимали в Дроздово другое здание, сегодня уже не существующее), переделали в природоведческий музей.

Сегодняшнему читателю многие из тогдашних реакций могут показаться чрезмерными или трудно поддающимися пониманию. Эмоции, сопровождавшие времена военного положения, приводили, однако, к тому, что события, на первый взгляд казавшиеся мелкими, вроде появления на «неподходящем» приеме, присутствия в «неподходящей» компании или согласия дать интервью «неподходящему» журналисту либо журналу в громадной степени влияли на человеческие отношения, причем во всех сферах жизни. И чем выше кто-либо стоял в своей локальной профессиональной иерархии, тем больше он был подвержен риску критического надзора со стороны окружающих. Определенная часть композиторско-музыковедческого сообщества уже на протяжении ряда лет поляризовалась вокруг таких двух центров притяжения, как Лютославский и Пендерецкий, и теперь заметно различающиеся реакции обоих композиторов на военное положение еще больше углубили это деление на приверженцев не только разных эстетик или творческих темпераментов, но и попросту разных линий поведения в тогдашних политических условиях.

Кшиштофа Пендерецкого военное положение застало за рубежом. В первые дни всякие известия, попадавшие из Польши на Запад, были в такой же мере ужасными, в какой и противоречивыми. Писали об арестах и расстрелах дея-

телей «Солидарности», о заключениях оппозиционеров в тюрьмы, о массовом вывозе польские интеллектуалов в Советский Союз, а одна из итальянских газет поместила даже заметку, гласившую, что среди людей искусства, арестованных в Польше, очутился... именно Пендерецкий. По этой причине создатель «*Страстей по Луке»* ждал дальнейшего развития событий и в Польшу прилетел лишь под конец февраля 1982 года. На варшавском аэродроме его ожидал посланец премьер-министра Мечислава Раковского, с которым он направился в управление делами Совета Министров. Премьер-министр, в свою очередь, отвел композитора на встречу с генералом Ярузельским, после чего благодаря прессе это событие получило широкую огласку[10] .

Под конец февраля 1982 года в пути находился и Лютославский. Собирался он, однако, в противоположном направлении — вылетал из Варшавы на концерт в Лондон. До конца 1982 года Лютославские еще несколько раз покидали Польшу, а лето, как обычно, провели с семьей в Норвегии. В августе Лютославский в роли «композитора лета» гостил на фестивале в Париже, где вел семинар, посвященный своей музыке, а также участвовал в концертах и, сверх того, получил регалии командора ордена «des Arts et des Lettres» («Искусство и литература»). Осенью он давал концерты в Англии и Венгрии. Путешествия Лютославского не давали охранителям образа Польши за рубежом оснований для беспокойства, поскольку композитор был известен исключительной сдержанностью в публичных высказываниях. «Собственно говоря, я не принимаю участия в политической жизни. Это означает, что мои публичные выступления, скажем, за границей, по существу абсолютно не содержат никаких политических акцентов. Я избегаю этого не потому, что опасаюсь чего-либо [...]; просто я полагаю, что [...] предназначен не для этого. Зачем мне вмешиваться в дела, которое не являются предметом моей деятельности?»[11] Зато Лютославский выражал свои чувства тем, что избегал встреч с польскими дипломатами.

Многим лицам в Польше нарочитая самоизоляция Лютославского от сфер власти и публичной жизни представлялась идеалом поведения. Однако такая позиция временами обнажала свою слабую сторону, как это произошло в тот момент, когда осенью 1982 г. власти решили снять с занимаемой должности директора Польского музыкального издательства Мечислава Томашевского, имевшего исключительные заслуги перед польскими композиторскими кругами, но вместе с тем не скрывавшего своего неприязненного отношения к коммунизму. Лютославский отказался заступиться за Томашевского, объясняя это именно невозможностью поддерживать какой-либо диалог «с ними». А вот Пендерецкий успешно сделал это.

---

[10] Хотя я не коммунист и не сторонник коммунизма, однако считаю, что надо помочь такому человеку, как Ярузельский — сказал Пендерецкий в интервью спустя несколько лет. — В конце концов культура в Польше абсолютно свободна и мы [...] так же свободны, как и люди, живущие на Западе. «Der Spiegel» 1987 Nr 41, s. 146.

[11] *By nie zatarł czas...* (*Чтобы время не стерло...*), цит. соч., стр. 53

Отсутствуя в польской музыкальной жизни, композитор отнюдь не ограничивал своих контактов со всем остальным миром. Юбилейный для него 1983 год — год 70-летия — изобиловал поездками и путешествиями. 3 января Лютославский начал репетиции с Нью-Йоркским филармоническим оркестром, чтобы подготовить три абонементных концерта, посвященных своей музыке; до этого момента монографический концерт живого и действующего композитора состоялся в этой филармонии только однажды, когда 25 II 1971 г. именно так почтили Карлхайнца Штокхаузена. В программе первой части этого вечера сам Лютославский дирижировал *Новеллеттой* и *Виолончельным концертом* с участием Романа Яблоньского, тогда как во второй части за пульт поднялся Зубин Мехта, исполнив *Концерт для оркестра*. Вернувшись домой, Лютославский провел конец января в Варшаве, решительно отказываясь от участия в каком-либо юбилее. «Я не утверждаю, что моя музыка представляет собой мою личную собственность, но, пока я жив, чувствую себя связанным с нею, — объяснял он Качиньскому. — Поэтому те, кто хотят её слушать, пожалуй, должны принимать во внимание, доставит ли мне исполнение моих сочинений удовольствие или же огорчение. По моему мнению, нынешнее время не подходит для чествования чего угодно, в том числе и моего юбилея также. [...] Я благодарен за инициативу и ценю её, но, если такой концерт и должен принести мне удовольствие, то не сейчас»[12]. Несмотря на отсутствие каких-либо официальных акцентов, в дом на улице Смелой поступали десятки поздравительных телеграмм и писем[13].

В конце марта юбиляр получил в Мюнхене премию Фонда Эрнста фон Сименса (Siemens). Однако, прежде всего, этот год принес Лютославскому премьеру двух произведений: в конце сентября в Чикаго композитор пережил премьеру *III Симфонии*, после чего немедленно отправился в Лондон, где неделю спустя представляли его очередное новое сочинение — «*Цепь I*».

---

[12] Kaczyński *Lutosławski. Życie i muzyka* (Т. Качиньский *Лютославский. Жизнь и музыка*), цит. соч., стр. 214.

[13] В ноябре этого года в совершенно другом стиле праздновал свое 50-летие Кшиштоф Пендерецкий. На торжественный концерт в варшавской филармонии, где было заранее объявлено об участии властей и о церемонии вручения высокой государственной награды, юбиляр не явился, что оказалось весьма неожиданным для присутствующих. Как вскоре выяснилось, он предпочел прием в Нью-Йорке, где встретился в частности, со Збигневом Бжезинским и публично выслушал содержание поздравительного письма, которое направил ему президент Рональд Рейган. Как Рейгана, так и Бжезинского официальная пропаганда в Польше изображала в качестве главных врагов страны и всего «социалистического лагеря». Прежде чем утихли сплетни и комментарии, спровоцированные этим эпизодом, общественное мнение взбудоражило известие о том, что Пендерецкий собирается в Москву. Еще не успокоились эмоции, вызванные этим весьма «политически неверным» решением композитора, как разразилась новая сенсация. По сообщению популярного еженедельника «Przekrój» («Обозрение»), одна из частей *Польского реквиема* Пендерецкого посвящена жертвам Катыни. Это было удивительным недосмотром цензора, поскольку само публичное произнесение слова «Катынь» казалось тогда невозможным.

III Симфония

Точно так же, как это имело место с несколькими более ранними и самыми выдающимися произведениями Лютославского, партитура *III Симфонии* также рождалась долго. История ее возникновения восходит к 1972 году, когда дирекция Чикагского симфонического оркестра предложила Лютославскому написать симфоническое сочинение. Перспектива сотрудничества с одним из самых лучших оркестров мира очень обрадовала композитора, и потому он принял заказ, но — как уже не раз поступал — без обязательств по срокам. Родился проект сложного сочинения из четырех частей, играемых без перерыва и носящих следующие названия: *Апостр**о**фа*[14], *Цикл этюдов*, *Токката* и *Гимн*. Появились даже первые наброски. «Прежде всего, я написал главную часть, — рассказывал позже композитор, — которую, однако же, бросил. Дисквалифицировал ее — целиком и полностью»[15]. Осенью 1973 года он прервал работу над произведением, предназначавшимся для чикагских симфонистов; ведь именно тогда состоялась упоминавшаяся ранее встреча Лютославского с Дитрихом Фишером-Дискау, которая принесла плоды — «*Пространства сна*». В июне 1974 года Лютославский принимал почетную степень доктора Northwestern University Evanston (Северо-западного университета Эванстон) в Чикаго. Явившийся на церемонию представитель оркестра возобновил просьбу двухлетней давности, на что композитор предложил написать симфонию. Однако новый, относительно обширный набросок и на сей раз не заслужил его одобрения, закончив свое житие в ящике стола. В 1977 году, после написания «*Mi-parti*», Лютославский вернулся к симфонии и подготовил несколько детализированных набросков, которые двумя годами позже разделили судьбу предшественников. В 1981 году он приступил к работе над несколько раз начатым и брошенным произведением, можно сказать, с нуля, адаптировав часть сочиненного ранее материала к новой формальной схеме. Лишь с этого момента творческие усилия начали приносить желанные плоды, а работа стала подвигаться быстрее. В марте 1982 года произведение было готово, а 31 I 1983 г. чистовая партитура приобрела окончательный вид. Многолетний труд окупился, благотворным оказался собственный критицизм, который склонял композитора к тому, чтобы «дисквалифицировать» свои очередные попытки. В итоге возник шедевр, венчавший собой всё прежнее творчество Лютославского, более того — одно из самых великолепных достижений мирового симфонизма XX века. Известный спад творческих сил композитора, наметившийся ближе к концу 1970-х годов, компенсировался сочинением, полным исключительной красоты.

---

[14] Апостр**о**фа — стилистический прием, представляющий собою обращение к отсутствующему лицу как к присутствующему или же к неодушевленному предмету как одушевленному (*примеч. перев.*).

[15] T. Marek *„III Symfonia“ Witolda Lutosławskiego* (Т. Марек *«III Симфония» Витольда Лютославского*), журнал «Ruch Muzyczny» 1983, № 16.

В чем состоит мастерство *III Симфонии*? Если виртуозно владеть словом, то можно пытаться описать красоту музыки. Однако тогда, как правило, рождается самобытное литературное произведение, как, например, хотя бы известные фрагменты прозы Олдоса Хаксли, Томаса Манна, или Ярослава Ивашкевича, которые, впрочем, повествуют не столько о самой музыке, сколько о переживаниях, вызванных ею. Зато положению музыковеда благоприятствует тот факт, что музыкальное сочинение — это плод не только вдохновения — что охотно подчеркивал Лютославский, — но и напряженной работы разума, результаты и последствия которой относительно легко поддаются анализу и описанию. В творчестве Лютославского — и *III Симфония* не составляет тут исключения — это проявляется хотя бы изобилием «звуко-арифметических закономерностей». Иногда они столь привлекательны, что им легко приписать самоценность. Отсылая наиболее пытливых читателей к тому «рентгеновскому» просвечиванию данной партитуры, какое провел в своем 60-страничном трактате Алоис Михаэли (Michaely)[16], мы ограничимся здесь лишь тем, что обрисуем основы оригинальной формы *Симфонии* и обратим внимание на некоторые детали употребленной в ней композиторской техники.

Лютославский вернулся в *III Симфонии* к идее большой формы, добившись здесь, пожалуй, наиболее совершенного её воплощения. Монументальная конструкция с великолепно распределенными напряжениями превосходит по своей сложности все его ранее написанные произведения. Последовательность из двух взаимно дополняющихся частей, а именно, вступительной и главной, свойственная многим прежним сочинениям композитора, здесь создает лишь стержень целого, которому предшествует вступление («*Апостр**о**фа*»?), а завершает весьма развитый эпилог («*Гимн*»?) с отчетливо обособленной кодой.

Уже начало звучит электризующе. *III Симфонию* открывает — а затем по истечении более чем получаса завершает — характерный мотив-сигнал в виде четырежды повторенного звука «ми» (по тому же принципу идентичное созвучие обрамляет *Новеллетту*). Некоторые критики усмотрели в нём намек на «мотив судьбы» из *V Симфонии* Бетховена, но эта ассоциация не кажется обоснованной, коль скоро здесь в использованном мотиве отсутствует как характерный скачок последней ноты на большую терцию вниз, так и задержание последнего звука. Указанный мотив-сигнал раздается в *III Симфонии* многократно, начиная, в частности, все ее эпизоды, чем напоминает первую часть *Струнного квартета*, где похожую функцию выполняли разложенные октавы «до», прерывающие основной ход музыкального действия. Изобилие совпадений между *III Симфонией* и более ранними произведениями ее автора, а также понятность и разборчивая прозрачность этих совпадений, конечно же, не представляют собой ни какого-то обособленного явления в истории музыки, ни редкой психологической

---

[16] A. Michaely *Lutosławskis III. Symphonie. Untersuchungen zu Form und Harmonik* (А. Михаэли *III Симфония Лютославского. Исследования формы и гармонического строя*), в сборнике: *Musik-Konzepte* (*Музыкальные концепции*), цит. соч., стр. 52–197.

достопримечательности. Известно, однако, что у истоков многих из проявлений такого сходства или даже родства лежала не столько безотчетная «подсказка» воображения, сколько сознательное обращение к более ранним замыслам, в чем убеждают словесные пометки в набросках — вроде следующей: «Похоже на [такое-то] место в произведении [название], но лучше».

Восхитительная и необычная интродукция завораживает контрастами красок и динамики, присущими, впрочем, и всему произведению в целом. После решительного начального мотива на фоне стоячего звука «ми» pianissimo, растянутого в диапазоне пяти октав, раздаются филигранные, алеаторические мотивы. Интонируют их три флейты (звуки: фа—до—ля-бемоль—си), к которым присоединяются три гобоя (ля—фа-диез—до-диез—ре) и четыре валторны (соль—ми-бемоль—си-бемоль—ми), вместе давая двенадцатитоновый аккорд с рафинированным звучанием. Затем почти незаметно для слушателя окраска этой группы инструментов преображается в другую, возникающую в результате объединения трех гобоев, трех кларнетов, двух арф и рояля. Диапазон мотивов уменьшается, их направление меняется на нисходящее. Неожиданно возвращается первоначальное fortissimo, порождая такой эффект, словно бы сочинение начиналось во второй раз. Это «второе начало», в принципе представляющее собой повтор предшествующего, длится, однако, меньше времени и еще более обостряет любопытство слушателя. Очередное, ничуть не менее резкое, четырехкратное повторение звука «ми» анонсирует предстоящее начало главной части *Симфонии*, состоящей, как уже упоминалось, из вступительного и основного отрезков.

Вступительный отрезок составляют три эпизода, предназначенные для такого состава, где доминируют струнные, и перемежающиеся с рефренами, которые исполняются деревянными духовыми инструментами. Эти эпизоды всегда являются двухэлементными, и их характеризует прерывистость фраз, которые разбиваются генеральными паузами с ферматой. Картина партитуры наводит на мысль об еще одном сходстве между ними, а именно, о постоянстве темпа, между тем как при прослушивании музыки первый эпизод оказывается быстрым, второй — умеренным, третий же — самым медленным. Указанное изменение вытекает из последовательного удлинения ритмических длительностей: за триолями восьмых следуют триоли четвертей, а позднее идут половинные ноты (это напоминает процедуру, примененную в *Grave*, где, в свою очередь, при сохранении постоянного темпа движение подвергалось ускорению).

Вторая половина XX столетия внесла в музыку громадное количество новых звуковых эффектов, далеких от общепринятых, а между тем в такой сфере, как умение владеть оркестром, и уж тем более — творчески использовать его, обозначился скорее кризис. Многие симфонические сочинения, появившиеся на свет в последние десятилетия, утомляют монотонной, прямо-таки «грязной» колористикой и вполне схематичным использованием турпистических замыслов послевоенного авангарда. Даже столь сильно расхваленные достижения польского сонористма часто не выходили за пределы хватких «штучек» и «трюков»,

лишенных сколько-нибудь заметных эстетических достоинств. На этом фоне Лютославский в очередной раз показал себя мастером инструментовки, о чем свидетельствует хотя бы первый эпизод *III Симфонии*. Группа скрипок излагает музыку подвижную, неспокойную, немного таинственную по своему характеру и лишенную мелодической линии, но зато полную неожиданных колористических контрастов (В этом контексте вспоминается замечание, брошенное когда-то Шостаковичем в качестве комментария к нравам Прокофьева и остальных композиторов, поручавших инструментовку своей музыки другим людям: «Мелодический дар дается Господом Богом, но инструментовке можно научиться»[17]). Такая манера трактовки струнных не является, впрочем, новинкой в музыке Лютославского, поскольку ему всегда было присуще пристрастие к легкой, воздушной музыке и быстрым ходам, в которых моторное движение сталкивалось с нерегулярными и неожиданными акцентами (это видно в самом начале второй части *Концерта для оркестра*, во *II Постлюдии*, во второй части «*Венецианских игр*»). Вполне «лютославской» является также интервалика мотивов, образующих данный эпизод (вместе с тем она похожа и на трехтоновые бартоковские ячейки), которые построены из полутона и целого тона. К скрипке присоединяются играющие в столь же головокружительном темпе другие инструменты, создавая феерию красок, которые обладают исключительной звуковой притягательностью (отчасти напоминающую второй отрезок *Виолончельного концерта*).

Инструментальная окраска второго эпизода заметно темнее, а музыка носит более серьезный характер. На фоне звучания четырех валторн английский рожок излагает и развивает экспрессивную мелодию, построенную всего лишь из трех интервалов (полутона, малой терции и тритона). Напряжение нарастает, поверх алеаторической фактуры трех кларнетов появляются бурные, резкие мотивы, исполняемые струнными (см. пример 76).

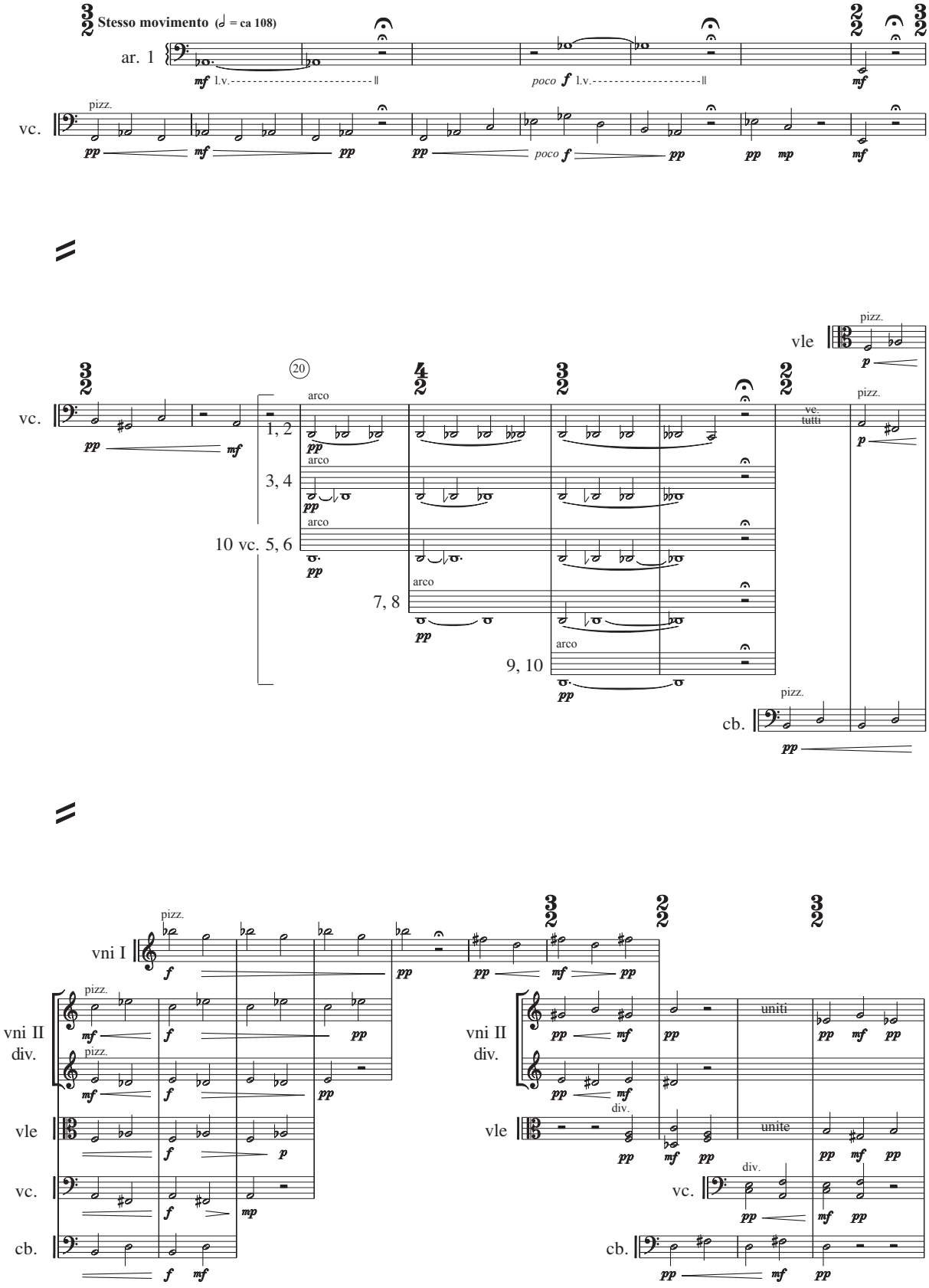
Третий, самый короткий эпизод начинают виолончели pizzicato (поддержанные звучанием арфы). Далее они играют, теперь уже arco, нисходящую кантилену с четвертитонами. Такое построение, когда одноголосной мелодии предпослана группа звуков pizzicato, может напоминать предвосхищение темы arco во второй части «*Траурной музыки*», однако в *III Симфонии* — в отличие от того сочинения — мелодию прерывают паузы, да и сами pizzicato играют более важную роль. По мере прибавления голосов образуются два комплементарных шестизвучия, построенные из терций, которые в совокупности дают симметричное двенадцатизвучие (см. пример 77).

На фоне валторн, а вслед за этим деревянных духовых скрипки исполняют капризную мелодическую линию, каждый звук которой — играемый arco — удваивает идентичную высоту, артикулированную pizzicato. Эту мелодическую линию подхватывают кларнеты. Напряжение растет вплоть до малой кульминации, после чего наступает медленное интермеццо с участием флейт на фоне долго

---

[17] Shostakovich. *A Life Remembered* (Д. Шостакович. *Жизнь, как она помнится*), ред. E. Wilson, London–Boston 1994, стр. 175.

14
cor. i.
nuta in ob. 3
1
cl. 2
3
mar.
senza sord.
vni I
1
cl. 2
3
mar.
vni I
div. a 3
vni II
div. a 3
vle
div. a 3
senza sord.


Stesso movimento (𝅗𝅥 = ca 108)
ar. 1
vc.
pizz.
l.v.
poco
vle
arco
1, 2
3, 4
10 vc. 5, 6
7, 8
9, 10
cb.
tutti
vni I
vni II
div.
uniti
unite

выдерживаемых аккордов струнных, позднее исчезающих в полосах вздымающихся глиссандо (данный эффект напоминает среднюю часть «*Пространств сна*», и это удивляет еще меньше, если принять во внимание, что указанное сочинение было одной из «интермедий» в работе над *III Симфонией*).

Рефрены контрастируют с эпизодами своим более медленным темпом и отсутствием напряженностей. Первый из них — исполняемый двумя кларнетами и фаготом — исключительно статичен и лишен всякой мелодии. Второй, инструментованный идентичным образом, демонстрирует несколько б**о**льшую подвижность, и, кроме того, в нём наблюдаются зачатки мелодии. И только последний рефрен, порученный гобою, двум кларнетам и фаготу, обладает действительно большей подвижностью и более богатой мелодикой.

Фактура вступительной части *III симфонии* является в большей степени камерной, нежели симфонической. Если отвлечься от немногочисленных исключений, ее образуют группы инструментов, выделенных из оркестра, благодаря чему tutti, присутствующие лишь в главной части, воздействуют на слушателя с удвоенной силой. В оркестровой музыке контраст объема исстари принадлежал к числу самых что ни есть обиходных средств, да и Лютославский до этой времени тоже не раз великолепно пользовался им. Высказываясь по поводу *III Симфонии*, он посчитал, однако, уместным представить этот ее аспект как достойный быть особо подчеркнутым, поскольку наконец-то его удалось сопрячь с тем методом организации высоты звуков, который присущ композитору.

«[Я всегда] считал, что для обеспечения достаточной „цельности“ и „полноты“ звукового языка необходимо умение обращаться с тонкими фактурами, с малым количеством голосов, даже с монодией. [Определенные] открытия позволили мне [раньше] написать такие сочинения, как, например, *Двойной концерт* или *Grave*, а потом, наконец, включить эти возможности в *III Симфонию* и развивать их уже на этом пространстве. Таким образом, здесь присутствует нечто новое, а именно — как раз этот метод пользования высотой звука, который позволил мне оперировать „тонкими“ фактурами. Мы, следовательно, имеем дело с одноголосием или двухголосием, а там, где присутствует много голосов, в той идиоме, которую я себе создал, возможна и более сложная полифония»[18]

С помощью способа, который типичен для музыки Лютославского, вступительная часть должна пробуждать ожидание чего-то более весомого. Его удовлетворяет начало главной части. Оно принимает вид троекратно повторенного унисона fortissimo, после которого следует развитый фрагмент, инициирующий монументальное симфоническое развитие, полное стремительности и жизненной энергии. Внимательный слушатель тотчас же уловит основную новинку: ту непрерывность фраз, которой была лишена предшествующая часть. Кроме того, раньше преобладали статичные фрагменты ad libitum, тогда как теперь музыка записана, главным образом, традиционно, метрически.

---

[18] *Witold Lutosławski. Prezentacje...* (*Витольд Лютославский. Презентации...*), цит. соч., стр. 144.

В прежних произведениях Лютославского драматургия главных частей, как правило, развивалась однозначно, то есть, говоря самым общим образом, — от pianissimo к кульминации. В то же время основная часть *III Симфонии* изобилует разнообразными сюжетными ходами и неожиданными изменениями экспрессии, которые могут производить впечатление последовательности фрагментов, словно бы не всегда связанных между собой. А вот сумеет ли слушатель «связать их» или же сочтет обособленными — это в значительной степени определяется его психологической установкой, а она вытекает хотя бы даже из знакомства с прежними сочинениями композитора и из его возможных подсказок. Лютославский, сказав когда-то, что *III Симфония* — это двухчастное сочинение, в известной степени похожее на *Струнный квартет*, *II Симфонию* или даже на *Новеллетту*, «*Книгу для оркестра*» и «*Венецианские игры*»[19], стал причиной того, что кое-кто предпринял усилия «подогнать» данную часть под данную схему, хорошо известную и основанную на непрерывном развитии. Разумеется, это не удавалось проделать столь же успешно, как в других партитурах. «Вторая часть *Третьей Симфонии* содержит так много различных тематических компонентов, — констатировал Рей, что ее течение носит сравнительно несвязный характер, а достигаемый эффект является скорее эпизодическим, чем направленным»[20]. Ставя отчетливый вопросительный знак после своих рассуждений о совершенстве формы этой *Симфонии*, Рей, впрочем, нашел обоснования для своих сомнений, видя их в обстоятельствах, сопровождавших рождение данного сочинения, а также в том факте, что именно эта часть была камнем преткновения, из-за которого композитор несколько раз бросал работу над указанным произведением. Вдобавок Лютославский в другом случае еще более запутал ситуацию, когда определил вторую часть как «намек на сонатную форму из-за наличия двух контрастирующих тематических элементов [...], а также репризы, которая появляется перед кульминацией этого сочинения»[21]. Однако приведенные аналогии столь же поверхностны, как между барочный фугой и «фугой» в *Прелюдиях и фуге*. Не в первый раз можно было бы рекомендовать более сдержанно относиться к объяснениям самого композитора и осторожнее смотреть на произведение через призму готовых формальных моделей, пусть даже самых общих. Охват и уяснение целого требуют, однако, многократного прослушивания *Симфонии*, поскольку степень усложнения этой части по мере ее течения на самом деле исключительно велика. А в том, какими окажутся выводы, решающую роль сыграет субъективное отношение к произведению.

Сущность драматургии главной части *III Симфонии* состоит в контрастном чередовании отрезков моторного, импульсивного характера с более спокойными и более распевными фрагментами. Эти последние привлекают внимание отчетливым делением на два слоя: мелодический и аккомпанирующий. Указанная

---

[19] Marek (Марек), цит. соч.

[20] Rae (Рей), цит. соч., стр. 172.

[21] *Witold Lutosławski. Prezentacje...* (*Витольд Лютославский. Презентации…)*, цит. соч., стр. 141; I. Nikolska *Rozmowy...* (И. Никольская *Беседы...*), цит. соч., стр. 105

72
1
fl. 2
3
1
ob. 2
3
1
cl. 2
3
accel.
sost.
a tempo
ff
fff

1)
xil.
pfte
ff
senza Ped.
vni I
div.
vni II
div.
vle
div.
vc.
div.
accel.
sost.
a tempo
ff

черта стала чаще появляться в музыке Лютославского, начиная с «*Mi-parti*». Она может нравиться, но это совсем не обязательно, о чем свидетельствует реакция Рея, которого такое «соединение друг с другом фактурных конструкций, характерных для более ранних композиций Лютославского, и того обилия мелодики, которое типично для его позднего стиля», склонило назвать данное сочинение «курьезно гибридным». «В этой смеси нет ничего удивительного, — пишет далее Рей, — если принять во внимание длительность того промежутка времени, в течение которого это произведение сочинялось»[22].

Данная часть содержит в себе еще и иные элементы, принципиально новые для музыки Лютославского. Например, в одном из средних отрезков (цифры 49–62 партитуры) присутствует традиционное многоголосие, не встречающееся в его зрелом творчестве. Захватывающий фрагмент, где возникает фактура, которая является в полной мере полифонической, образуют контрапункт голосов, развивающихся от одиночного контрабаса и вплоть до сложного ритмического канона у ансамбля струнных. Вместо главенства гармонических вертикалей, типичного для более ранних произведений Лютославского, здесь вырисовывается горизонтальное мелодическое мышление. Этот эпизод заслуживает быть выделенным не только как очередная адаптация традиционного технического средства, произведенная Лютославским для нужд собственного языка, но также — а на самом деле, прежде всего — ввиду своих эстетических достоинств. Новизна или традиционность, равно как сложность или простота композиторских средств представляют собой вторичные вопросы по сравнению с художественным результатом. В поддержку этой банальной, но часто забываемой истины можно указать на другое фактурное решение — не менее убедительное в художественном отношении, но при этом в известной степени «затасканное». В отрезках tutti встречаются звуковые блоки, порождающие отчетливые ассоциации с произведениями Лютославского 1960-х годов, а особенно — с *II Симфонией* (это фрагменты, сочиненные раньше всех). Одним из них является tutti, находящееся непосредственно перед кульминацией (цифра 72 партитуры), где на фоне вибрирующей звуковой магмы, образованной деревом и струнными fortissimo, четырехкратно врываются каскады быстрых, нисходящих звуков, которые играют ксилофон и фортепиано. Несмотря на «резкость», это один из самых замечательно звучащих фрагментов всего данного произведения (см. пример 78).

Кульминация, если привести совершенно правильное сравнение Рея, «и по трактовке, и по функции радикально отличается от эквивалентных моментов в ранее сочиненных оркестровых произведениях Лютославского. [...] Если *Вторая Симфония* предпринимает путешествие, пункт назначения которого — это ее кульминационный момент, то *Третья Симфония* трактует указанный элемент формы скорее как переходный, чем как заключительный»[23]. Дело в том, что до

---

[22] Rae (Рей), цит. соч., стр. 176. Что же касается «курьезной гибридности», то ее мы бы приписали *IV Симфонии.*

[23] Цит. соч., стр. 173–174.

окончательного завершения дело дойдет только в последней части. Она вступает после короткой, драматической связки и исполняет едва ли не более важную роль, чем эпилог. Ведь это именно она приносит экспрессивный апогей III Симфонии. В умеренном темпе, подчеркивающем «убедительность» музыкального выражения, драматические речитативы струнных переплетаются с пространной кантиленой, которая представляет собой главную тему данного отрезка. Красота этой мелодии — просто исключительная:

80 III Симфония, цифра парт. 84

В творческом багаже композитора, который годами концентрировал свои усилия на совершенствовании организации звуковысотности, такая кантиленная фраза являлась новинкой. Разумеется, этот факт немедленно был замечен, а Лютославский снабдил его сообразным объяснением и почти что призывом подражать ему. С тех пор он неоднократно подчеркивал свою убежденность в том, что мелодия — «это очень важный элемент музыки, и им нельзя дальше пренебрегать», добавив к этому когда-то: «Мне полностью понятно негативное отношение к мелодии в начале нашего столетия, потому что этим элементом определенным образом злоупотребляли в музыке позднего романтизма, и отрицательная реакция была тогда полностью оправдана. Но ведь это было уже 80 лет назад! Самое время вернуться к мелодии, но не к мелодии XIX века, а к новой мелодии, с применением всех двенадцати звуков нашего звукоряда. Мелодию забросили, поскольку имеются такие композиторы, которые считают, что избегать ее — это их обязанность»[24].

В точке, обозначенной в партитуре цифрой 93, начинается последний эпизод симфонии. Еще раз нарастает crescendo, а на фоне мерно повторяющегося самого низкого звука «ми» возвращается cantando — на сей раз исполняемое медью. Нижний звук постепенно, мало-помалу разрастается до двенадцатизвучия в широком расположении и характерно построенного — на основании семи чистых

[24] *Witold Lutosławski in Conversation with Krzysztof Zanussi* (*Витольд Лютославский в беседе с Кшиштофом Занусси*), цит. соч.

квинт. Неожиданно, но вместе с тем бурно вступает кода. Аккорды, играемые деревом, медью и струнными, разделяются все более длительными паузами, тогда как ударные инструменты в головокружительном темпе исполняют пентатонические мелодические фигуры. Это усиливает напряжение — точно так же, как регистровое «сжатие» все более редких аккордов, от которых снизу отнимаются очередные звуки[25]. Разрядку напряжения приносит грубое вступление восьмизвучия tutti. Оно продолжает звучать относительно долго, а сразу после этого дополняется трубами до полного аккорда-агрегата. Едва ли не как тональное разрешение звучит унисонный мотив-сигнал, заканчивающий *III Симфонию*.

Композитор посвятил *III Симфонию* Георгу Шолти и Чикагскому оркестру. Тем не менее, у него имелись известные опасения по поводу того, действительно ли премьера пройдет под управлением сэра Георга. «Это великий дирижер с очень живым темпераментом, и думается, он был бы великолепным исполнителем моей симфонии. Боюсь только, решится ли он на исполнение моего сочинения, потому что, насколько я ориентируюсь, Шолти никогда не дирижировал произведениями, написанными хотя бы частично с применением элемента случайности, как это имеет место в моих сочинениях последних лет. Я знаю, однако, что он живо интересуется *Симфонией* и теперь изучает партитуру. Каков будет результат этого — покажет ближайшее будущее. Если он не решится дирижировать этим произведением, я, к сожалению не смогу прийти к нему на выручку и заменить его, так как [...] после второго исполнения в Чикаго буду вынужден уехать в Лондон и не сумею присутствовать на третьем исполнении в Милуоки. Так что там в это время управлять оркестром был бы вынужден какой-либо другой дирижер»[26]. Однако алеаторические отрезки, по всей видимости, не отпугнули 71-летнего Шолти от данного сочинения, поскольку 29 IX 1983 г. он в присутствии композитора великолепно провел первое исполнение *III Симфонии*. Новое произведение придало особый блеск концерту, который открывал сезон и транслировался из Чикаго на большинство стран Западной Европы.

Уже в следующем году данное сочинение очутилось в репертуаре многих дирижеров, и везде его исполнение, как правило, комментировали в высшей степени одобрительно. Необычные обстоятельства сопутствовали первой презентации этого произведения в Польше, так как состоялась она 26 VIII 1984 г. в соборе св. Михаила в Сопоте, и произошло это в рамках фестиваля «Гданьский Август'84», когда в присутствии Лютославского с магнитофонной ленты воспроизвели запись, осуществленную симфоническим оркестром BBC под его управлением.

В 1985 г. Лютославский получил за *III Симфонию* американскую премию в размере 150 тысяч долларов, которая была учреждена годом раньше Чарльзом

---

[25] Это эффект, известный по нескольким более ранним произведениям Лютославского; сравн. *II Симфонию*, цифра 153 парт. [струнные], «*Книгу для оркестра*» (*Livre pour orchestre*), цифры 440–443 парт.

[26] T. Marek, цит. соч.

Witold Lutosławski w czasie żeglugi po jeziorze Michigan, 1983

Грейвмейером (Grawemeyer) в университете Луисвилля (Кентукки). Польский композитор стал первым лауреатом Grawemeyer Award (премии Грейвмейера). В речи, с которой Лютославский выступил во время церемонии вручения этой премии, он сообщил собравшимся, что всю полученную сумму передает на создание стипендиального фонда для молодых польских композиторов, желая дать им возможность продолжить постдипломное обучение за рубежом. Торжество дополнил концерт в исполнении оркестра Луисвилла, на котором создатель награжденного сочинения продирижировал им.

Да и вообще Лютославский очень часто и охотно дирижировал *III Симфонией*. Целых четыре раза он представлял ее публике в Лондоне (1984, 1985, 1986, 1989), два раза в Вене (1989, 1990), дирижировал ею в Западном Берлине (1985), Лейпциге, Сан-Франциско (1986), Филадельфии, Берне, австралийском Брисбене, норвежском Бергене (1987), Кливленде, Милане (1988), в Тель-Авиве, Иерусалиме, Базеле, западногерманском Бамберге, Гааге (1989), Мюнхене, Брюсселе, Осло, Мадриде, Барселоне (1990), Лос-Анджелесе (1991) и Манчестере (1993). Вскоре после первого исполнения Лютославский записал эту симфонию с оркестрами Би-Би-Си и Берлинской филармонии, причем эта последняя запись, перенесенная на пластинки фирмой «Philips», принесла ему в 1986 премию «High Fidelity» («За высококачественное воспроизведение»). В Польше композитор впервые дирижировал *III Симфонией* 20 II 1988 г. во Вроцлаве, на концерте, завершавшем фестиваль «Musica Polonica Nova» («Новая польская музыка»). То было первое выступление Лютославского с оркестром со времени

введения военного положения, а посему значимость факта его возвращения на польские эстрады после почти шестилетнего перерыва выходила за рамки чисто художественного события. Никак не кончавшиеся овации публики, которая до краев заполнила зал Вроцлавской филармонии и аплодировала композитору стоя, выражали признание и одобрение не только замечательной музыки.

После первого исполнения в Чикаго один из критиков написал: «Это сочинение является именно таким, какого можно было ожидать от польского композитора в настоящий момент». Лютославский прокомментировал эти слова следующим образом: «Неужели все действительно так? Я почувствовал бы себя весьма польщённым, если бы мне удалось выразить какие-либо вещи из тех, что могут быть связаны с переживаниями — не только моими личными, но и других людей тоже. Если бы дело действительно обстояло так, это было бы для меня выражением наивысшего признания»[27].

Уже несколько раз его произведения провоцировали спекуляции по поводу возможных намеков на политические обстоятельства: *Траурную музыку* ассоциировали с событиями в Венгрии 1956 г., а в *Виолончельном концерте* усматривали картину борьбы индивида с тоталитарным насилием. Теперь в *III Симфонии* узрели отражение ситуации, существовавшей в Польше периода «Солидарности» и введения военного положения[28]. Во время лекции, предшествовавшей исполнению *III Симфонии* на лондонском променад-концерте, у композитора спросили:

„— Влияют ли на вашу музыку или как-то отражаются на ней тогдашние события в Польше?

— Не могу ответить на такой вопрос одним единственным словом, — отреагировал Лютославский. — Мы живем во вполне определенном мире, но люди творческие ведут своего рода двойную жизнь, потому что по несколько часов в день они находятся в другом мире — в мире, который не имеет ничего общего (так, по крайней мере, может казаться) с тем внешним миром, где мы действительно обитаем. Мне думается, сей идеальный мир — это мир наших мечтаний, наших желаний, нашего представления об идеале, и в этом идеальном мире мы проводим каждый день довольно много времени. И наша задача, наша роль, наша миссия состоит в том, чтобы сделать этот идеальный мир доступным для тех, кого туда не пускают. [...] У нас есть только одна душа. Стало быть, оба мира, в которых мы обитаем, оказывают определенное влияние на нашу душу, а ведь именно душа и есть то место, где находится этот идеальный мир. [...] Отсюда следует, что внешний мир и наш жизненный опыт должны, вероятно, воздействовать на наш путь в этом идеальном мире.“[29]

---

[27] *Witold Lutosławski. Prezentacje...* (*Витольд Лютославский. Презентации...*), цит. соч., стр. 152.

[28] В начале 1984 г. Лютославский по инициативе Т. Качиньского получил за *III Симфонию* художественную премию Комитета независимой культуры Независимого самоуправляющегося профсоюза «Солидарность».

[29] Rae (Рей), цит. соч., стр. 177–178.

Лютославский, который до этого времени отрицал всякие связи своей музыки с внешним миром, теперь допустил мысль о такой возможности. Не уточняя собственных взглядов, он несколько раз выражал это при разных обстоятельствах, с течением времени приписывая указанной связи всё большее значение. Когда несколько позже Лютославского спросили о том, в какой мере переполненные конфликтами 1980-е годы оказывали влияние на его творчество, он ответил: «Никогда жизненный опыт и повседневные переживания не вдохновляли меня напрямую. То, что действительно вдохновляет каждого творческого человека, происходит в сфере психики, где внешние события порождают тревогу и беспокойство. И временами оно может оказаться очень полезным и возбуждающим творческие силы. Существует такой опыт, такие переживания, которые помогают творческой активности, поддерживают ее»[30].

---

[30] *Witold Lutosławski in Conversation with Krzysztof Zanussi* (*Витольд Лютославский в беседе с Кшиштофом Занусси*), цит. соч., трансляция по Варшавскому телевидению в 1993 г. В своем последнем интервью композитор в размышлениях на эту тему пошел значительно дальше.

«Жизнь в Польше, — сказал Лютославский, — так назойлива, так сильно впитывается в наш менталитет и в нашу психику. Она представляет собой нечто такое, чем мы безотчетно вынуждены пропитываться ежедневно.

— Вовсе мы не вынуждены, — пыталась оппонировать собеседница.

— И все-таки вынуждены — в том смысле, что, если идет дождь, то невозможно не промокнуть» (L. Malewska-Mostowicz *Posłanie ze świata idealnego* [Л. Малевская-Мостович *Послание из идеального мира*], цит. соч.)

Это, однако, не означало отхода от традиционно провозглашавшегося Лютославским мнения о приниципиальной независимости искусства от внешнего мира. Джозеф Конрад, к взглядам которого Лютославский охотно обращался, считал, что особая роль искусства заключается в разъяснении и оценке действительности. Однако в данном вопросе композитор безусловно противопоставлял себя этому польско-английскому писателю. «Роль, которую приписывает искусству Джозеф Конрад, состоит в том, чтобы „вершить акты высочайшего правосудия тому миру, который мы видим“. Но, если бы меня заставляли считать, что наивысшая обязанность творческого человека — выражать окружающий нас мир, то я был бы вынужден решительно противостоять такому утверждению. Окружающий нас мир сам прекрасно справляется с задачей проникновения в наше сознание и в этом деле не нуждается ни в чьей помощи. Я вижу роль искусства скорее в том, чтобы выражать идеальный мир, существующий в творческом воображении художника, в его желаниях и мечтах, — мир, избавленный от тех кошмаров, которые столь щедро подбрасывают нам разные испытания повседневной жизни» (послание участникам Всемирных дней музыки, проходивших в Варшаве в 1993 году).

Глава IX
Взгляды, пристрастия

Наследник модернизма

Мировоззрение Лютославского сложилось в 1930-е годы. И он сохранял верность ему на протяжении всей зрелой жизни, последовательно защищая такие модернистские идеи, как автономия искусства, вера в призвание художника и убежденность в необходимости элитарного характера культуры.

Подобно Дебюсси, он не переносил, когда музыку трактуют как «иллюстрацию к фабулам». Вспоминая их совместное с Лютославским детство, Кристина Никлевич писала: «Он сердился на меня за мое неправильное отношение к музыке, поскольку я говорила, что, когда слушаю ее, то вижу всякие картины и сцены. И просила его: „Сыграй мне этот ручей в лесу“ — (потому что у нас над роялем висела такая картина)». Через много лет Лютославский следующим образом сформулировал свое мнение на сей счет: «В сознании многих слушателей, которые не состоят с музыкой в близких отношениях, всегда существует домысел, будто музыка должна что-нибудь выражать, что она не является одной только музыкой. Так вот, это всего лишь одна из возможных концепций музыки, которой придерживаются, главным образом, те, для кого мир звуков и мир музыки „недостаточно обставлен всякой мебелью“ — так, чтобы в нём можно было полностью закрыться. Есть много людей, которые, слушая музыку, видят в своем воображении какие-то зрительные впечатления, какие-то образы или картины. [...] В общем, чтобы воспринимать музыку, эти слушатели нуждаются в какой-то внемузыкальной опоре. [...] Мне же такой способ чувствования музыки — программный и конкретный — совершенно чужд».[1]

Столь же последовательно разделял Лютославский антиромантическое нежелание поколения Стравинского относиться к музыке как к «языку чувств». В

---

[1] *Posłanie ze świata idealnego. Ostatnia rozmowa z Witoldem Lutosławskim* (*Послание из идеального мира. Последний разговор с Витольдом Лютославским*), беседовала L. Malewska-Mostowicz (Л. Малевская-Мостович), газета «Rzeczpospolita», 12–13 II 1994 г., еженедельное приложение «Plus–Minus» («Плюс-Минус») № 6.

своем рабочем блокноте, который он вел с середины 1950-х годов, под датой 13 III 1961 г. композитор записал: «Скажу в тысячный раз: музыка не выражает никаких четко определенных чувств, она представляет собой только формальные рамки, в которые при её воспроизведении каждый вливает свои собственные эмоции — те, на какие он способен и может себе позволить». Лишь в последние годы Лютославский в частных беседах стал, однако, признавать, что музыка все-таки бывает своеобразным «языком чувств». И, если он на протяжении долгих лет описывал роль композитора как того человека, кто должен «пробуждать в слушателе любопытство», то со временем начал признавать необходимость экспрессии и сделался весьма восприимчивым к эмоциональной интерпретации музыки.

Чрезмерной эмоциональности он не любил ни в искусстве (отсюда его неприязненное отношение к музыке Чайковского, а особенно Рахманинова), ни в жизни. По собственному признанию Лютославского, сделанному Ирине Никольской, этой сдержанности он будто бы научился у Шопена, но в межвоенном периоде дискуссия на тему романтичности и аромантичности в искусстве стояла в повестке дня, причем доминировала убежденность в превосходстве рационального классицизма над эмоциональным романтизмом. В Польше одним из наиболее влиятельных пропагандистов такой точки зрения был Виткацы. В трактате «О чистой форме», изданном в 1931 г., он утверждал, что «сущность искусства — это форма. Тогда понятие Красоты дифференцируется на понятие Житейской Красоты, связанной с жизненной, потребительской полезностью какого-то предмета или явления, и на понятие Формальной, подлинной Красоты, которая состоит в одной только упорядоченности, форме, то есть в конструктивности предмета либо явления. Это и будет красота в строгом художественном значении»[2]. В другом эссе Виткацы развил эту мысль, пользуясь формулировкой, которая в поразительной степени совпадает с теми взглядами, что через много лет проповедовал Лютославский: «Таким образом, в целом мы можем определить произведение искусства как конструкцию из произвольных элементов, простых и сложных, которая создана индивидуумом как выражение единства его личности и воздействует прямым и непосредственным образом самою своей конструктивностью»[3]. Обе эти идеи: произведение искусства как автономное образование и как проекция творческой, артистической личности — легли в фундамент мировоззрения творца «*Венецианских игр*». Наиболее вероятно, что он в результате чтения и разговоров усваивал мысли, которые отвечали его представлениям о музыке[4].

---

[2] S. I. Witkiewicz *O znaczeniu filozofii dla krytyki* (С. И. Виткевич *О значении философии для критики*), Варшава 1976, стр. 39.

[3] Цит. соч., стр. 42–43.

[4] Точка зрения, признающая Виткацы одним из «духовных отцов» Лютославского, нашла бы себе подтверждение и в одном эпизоде, относящемся к середине 1980-х годов. После многолетних пертурбаций в Польшу доставили останки этого видного деятеля искусства, но, как быстро оказалось, останки эти были, собственно говоря, неизвестно чьи, но наверняка не его. Супруги

Во взглядах отца Виткацы, Станислава Виткевича, также можно отыскать идеи, которые Лютославский исповедовал всю жизнь, — к примеру, убежденность в том, что задача искусства состоит в фиксации внутренней действительности. «Когда рисуешь, стремись только к безусловному воспроизведению той картины, которую ты имеешь в виду. Живопись — это показ себе и другим той картины, которая создается в нас», — писал Виткевич сыну 21 I 1905 г.[5]. Многие из высказываний Лютославского по сути звучат как облегченное переложение этих слов: «Главный мотив моих действий — дать как можно более верное свидетельство, материализовать тот мир, который существует во мне и неустанно развивается»[6]. «Элементарнее всего я мог бы сказать, что цель моих усилий — дать свидетельство внутренней истины. Для меня музыка, музыкальное произведение — это часть обширного и развитого внутреннего мира, мира воображения и эмоций, связанных с музыкой. Объективизировать этот мир и извлечь его на свет Божий, сделать доступным всякому, кто, возможно, хотел бы им заинтересоваться, — вот наиважнейшая моя задача»[7].

Станислав Виткевич-отец провозглашал, что ценность всякого произведения искусства определяется не его содержанием, темой или идеей, но исполнением и мастерством. Был он также убежден в возможности и необходимости «научной теории искусства». Такую же позицию принял для себя и Лютославский. Объясняя свои композиторские процедуры, он очень четко высказывался в пользу рациональной концепции музыки. Во время церемонии вручения ему в 1973 г. диплома почетного доктора Варшавского университета Лютославский напрямую дал понять, что считает искусство формой познания, а присвоение ему данного ученого звания трактует как свидетельство того, что «самые выдающиеся представители науки усмотрели в результатах моих работ такое количество знаний, которого достаточно, чтобы удостоить меня наивысшей награды в области науки»[8]. Кстати говоря, он поступил здесь наподобие Шимановского, который, выступая в Ягеллонском университете[9] с речью во время сходной процедуры

Лютославские приняли это дело настолько близко к сердцу, что — в нормальной ситуации такое невозможно было представить — во время ужина предложили всем присутствующим непременно посмотреть сообща телевизионные новости, где на эту тему должен был высказаться тогдашний министр культуры и искусства Александр Кравчук (Krawczuk). Министр довольно-таки бестолково объяснялся по поводу случившейся «ошибки», пытаясь представить всё это происшествие как недостойную внимания мелочь, что еще более возмутило Лютославских, для которых Виткацы явно был очень близкой фигурой.

[5] Цитата по книге W. Tatarkiewicz *Dzieje sześciu pojęć* (В. Татаркевич *История шести понятий*), Варшава 1988, стр. 53.

[6] Интервью с Лютославским, которое провел В. Ямрозяк (Jamroziak), журнал «Nurt» 1976, № 1.

[7] Там же.

[8] *Przemówienie Witolda Lutosławskiego* (*Выступление Витольда Лютославского*), журнал «Ruch Muzyczny» 1973, № 15.

[9] Ягеллонский (Краковский) университет — старейший университет в Польше и один из первых в Центральной Европе. Основан в 1364 г. Казимиром Великим, в 1400 г. его реорганизовал Владислав Ягайло (Ягелло — отсюда и название) по образцу Парижского университета (Сорбонны) (*примеч. перев.*).

присвоения почетной докторской степени, также подчеркнул близкое родство науки с искусством[10].

В межвоенные годы часто поднимался вопрос о моральном аспекте искусства. Его энергично акцентировал Виткевич, не раз возникал он и в высказываниях Шимановского. Так, в эссе «Воспитательская роль музыкальной культуры в обществе» Шимановский писал: «Именно в той [романтической] эпохе [...] окончательно выкристаллизовался „этос музыки“, — регулирующий ее отношение к отдельному человеку, устанавливающий непосредственную связь между „воспринимающим“ и „дающим“ и абсолютную ответственность последнего — ответственность творящего артиста перед максимально широко понимаемой „аудиторией“. Ответственность — это очень сильное слово, но именно на нём основывается вся важность и весомость того дела, о котором я говорю. Только с ним музыка может войти в сферу той системы сил, что регулируют судьбы человека на земле»[11]. В 1930 году, когда это эссе вышло в свет, Шимановский, выступая на торжестве в связи с открытием консерватории, еще раз коснулся вопроса об ответственности артиста перед обществом, а содержание указанного выступления вскоре было опубликовано в журнале «Kwartalnik Muzyczny» («Музыкальный ежеквартальник»). Эти взгляды нашли признание в среде молодых композиторов, а их прочность доказывается многочисленными высказываниями ровесников Лютославского — Романа Палестера, Константы Регамея, Сигизмунда Мыцельского, Стефана Яроциньского. И понятие «ответственность» все они истолковывали как обязанность выражать свое индивидуальное, независимое художественное видение — даже если бы это обрекало их на непонимание и одиночество. (Особняком, если говорить о взглядах на музыку, стоял в том поколении Стефан Киселевский. Будучи лишенным веры своих товарищей в величие искусства и высокое призвание композиторов, он считал музыку некоей разновидностью развлечения, отличающей человека от животных).

Чувство ответственности и готовность прилагать усилия шли рука об руку с ощущением важности задач, поставленных перед собой. С этим было связано еще и то, что круги, не пользовавшиеся раньше особо большим общественным престижем, приняли близко к сердцу этос польского интеллигента, который уже на протяжении нескольких поколений брал на себя ответственность за судьбы своего окружения. Эту операцию облегчало то обстоятельство, что в сознании общества непрерывно продолжал жить романтический миф артиста, разве что теперь уже художника лишили элемента безумия и даже совсем наоборот — оснастили атрибутами интеллектуальной элиты. Творец, наделенный такими притязаниями и такими устремлениями, считал, что его искусство облагораживает общество, вносит в его жизнь идеалы красоты, правды и добра. «Мы сосредоточиваем свое внимание на том, чего ожидаем от внешнего мира, что мы

[10] K. Szymanowski *Pisma muzyczne* (К. Шимановский *Музыкальные труды*), Краков 1984, стр. 311.

[11] K. Szymanowski *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie* (К. Шимановский *Воспитательная роль музыкальной культуры в обществе*), журнал «Pamiętnik Warszawski» («Варшавский дневник») 1930, № 8 (перепечатка — цит. соч., стр. 278).

хотели бы получить и что хотели бы взять. Между тем, разве призвание человека творческого, артиста состоит не в том, чтобы давать, а вовсе не брать? — выступал Лютославский во время одного из композиторских съездов. — Стало быть, создавать произведения, которое могут давать пользу другим? Я хотел бы обратить здесь внимание на очень важный аспект дела: все мы важны, причем безотносительно к тому, какой дозой способностей и творческой энергии одарила нас судьба. [...] Ведь независимо от того, горит ли в нас большое, яркое пламя или же тлеет всего лишь маленькая искорка, все равно обязанность извлечь из этого факта окончательные последствия остается для всех нас одной и той же. [...] Каждое произведение, каждый продукт наших способностей и талантов становится общим достоянием и общим благом, становится частицей того достояния, каким является национальная культура»[12]. Если помнить об этом, то легче понять дилеммы, внутренний разлад и сомнения, одолевавшие Лютославского как в процессе творческой работы, так и в роли гражданина.

Лютославский очень неохотно говорил о своей родословной. Когда его, например, допытывали на сей счет в ходе работы над фильмом Кшиштофа Занусси, он отвечал разными ничего не значащими банальностями, стараясь избегать предметных разговоров о прошлом. Между тем он был в очень сильной степени сформирован этим прошлым и чувствовал себя крепко-накрепко связанным со своим поколением, даже поверх географических границ. Весной 1972 г. я был у него дома [KM]. Мы разговаривали о всяких делах. И вдруг в какой-то момент Лютославский неожиданно сменил тему разговора, взглянул на меня с огромной печалью в глазах и сказал: «Знаешь, Бабин[13] умер... Он был одним из ближайших моих друзей…» Потом задумался на мгновение и добавил, словно бы оправдываясь: «Это была совсем другая нить взаимопонимания, чем, например, с тобой. Он ведь принадлежал к тому же поколению, что и я. Ты не в состоянии даже представить себе этого... Скажем, ты не знаешь, каким образом выглядел мир до войны, а это так сильно объединяет…» Чувство поколенческой связи, вероятно, укреплялось в нем по мере того, как менялся мир, всё больше отдаляясь от того миропорядка, в котором когда-то рос и воспитывался он. Война, сталинский период, потом известная либерализация общественных отношений, но вместе с тем экспансия авангарда, проповедовавшего идеи, которые противоречили мировоззрению Лютославского, — все это приводило к тому, что судьбой его поколения была необходимость постоянно бороться с недоброжелательной действительностью. Между тем Лютославский до конца жизни в основных, принципиальных вопросах оставался представителем той эпохи, которую война оборвала как раз в тот момент, когда он едва обретал зрелость.

---

[12] Стенограмма съезда 1981 года, архив Союза польских композиторов.

[13] Виктор Бабин (1908–1972) американский пианист российского происхождения, а также композитор и педаг; вместе с женой, пианисткой Витой Вронски они с 1933 г. на протяжении многих лет выступали как дуэт. Лютославский познакомился с ними в 1957 г. на фестивале «Пражская весна», — когда этот дуэт неожиданно для композитора исполнил на бис его «Вариации на тему Паганини». Бабин быстро сделался энтузиастом музыки Лютославского.

Долг композитора (перед слушателем)

«Был здесь Барро (Barraud) с женой, — писал Лютославский Фительбергу 27 VIII 1948 г. — Милейший человек, мы провели [вместе] несколько часов, он выступил здесь с лекцией, а окончил ее оч[ень] актуальной фразой об отношении творца к публике, сказав, что дело тут обстоит очень просто: когда композитор старается угодить слушателю или говорить с ним на языке, приспособленным к его вкусам и возможностям, то неизбежно создает всяческие китчи, pastiche[14] и т.д. А я никогда и не думал ничего другого». Это письмо содержит первое сохранившееся в письменном виде замечание Лютославского по поводу его представлений об отношении композитора к потребителю, к тому, кто воспринимает его музыку, — по вопросу, к которому он, начиная с 1960-х годов, многократно возвращался в своих лекциях, а в его интервью эта тема принадлежала к числу наиболее часто затрагивавшихся. В 1964 г. данная проблема стала попросту предметом специального выступления Лютославского во время семинара критиков в Варшаве. Текст вскоре был опубликован, вслед за чем к 1970 году его успели перепечатать девять раз, в том числе и в переводах. Собственно говоря, эта речь приобрела статус эстетического манифеста, где композитор провозглашал программную независимость артиста от кого и чего бы то ни было: «Я считаю собственные желания и художественные потребности единственным реальным компасом в работе сознательного и зрелого артиста»[15].

«Реальный компас» был для Лютославского «ручательством правды», тогда как «правда» — той целью, к которой он устремлялся. Когда-то «правда» в искусстве обозначала, прежде всего, «верность в воссоздании действительности». На переломе XIX и XX столетий она дождалась новых толкований. С тех пор для одних «правда» означала «сообразность цели и средствам», для другой же — «искренность», то есть выражение того, что артист на самом деле думал и чувствовал. В своих рассуждениях «О разных пониманиях правдивости в произведении искусства» Роман Ингарден обсудил многие из значений понятия «художественной правды» и свел их к трем основным: соответствию произведения реальной действительности, его соответствию мысли творца и внутреннему соответствию. Лютославский, ссылаясь на Ингардена, обращался к «правдивости», понимаемой как «верность самовыражения автора в произведении», как поведение, «соответствующее исповедуемой им эстетике», а также как «соблюдение и уважение тех канонов искусства, в которые [он] верит»[16]. (Именно во-

---

[14] Pastiche (франц.) — пародия, подражание, стилизация, пастиччо. В свою очередь, пастиччо (итал. pastíccio, буквально — паштет; переносное значение — смесь, мешанина) — опера, музыка которой заимствована из различных популярных опер (но с новым текстом). (*примеч. перев.*)

[15] W. Lutosławski *Kompozytor a odbiorca* (В. Лютославский *Композитор и потребитель*), журнал «Ruch Muzyczny» 1964, № 4.

[16] *Wokół zagadnienia prawdy w dziele sztuki* (*К вопросу о правде в произведении искусства*), в сборнике: *50 lat Związku Kompozytorów Polskich* (*50 лет Союзу польских композиторов*), ред. Л. Эрхардт, Варшава 1995, стр. 139–142.

просу о правде в художественном произведении было в значительной степени посвящено выступление Лютославского на Конгрессе культуры, проходившем в Варшаве в декабре 1981 года).

В 1960-е годы он облачал это убеждение в искусное, даже затейливое одеяние, придавая ему ранг морального императива: «Артист, который за счет отказа от полной верности собственным эстетическим убеждениям воображает, будто он творит ради того, чтобы удовлетворить других, становится жертвой иллюзии, причем жесточайшей по своим последствиям. Думая, что выполняет благородную общественную миссию, он дарит людям фальшивую монету. Думая, что выражает своей деятельностью уважение к обществу, он лишь доказывает — может быть, невольно — свое презрение к нему»[17]. Или: «Я пишу такую музыку, какую сам хотел бы услышать. Если бы я писал другую, которую ни я, ни кто-либо другой не хотел бы слышать, это было бы равнозначно лжи. Считаю, что первейший долг и обязанность артиста — говорить правду, быть верным тому, во что он верит сам, что любит, чего хочет, и тогда те, кому окажутся близки плоды такой позиции, непременно должны найтись»[18]. В более позднем периоде жизни и в личных разговорах Лютославский просто советовал молодым композиторам: пиши то, что ты хотел бы услышать сам.

Казалось, Лютославский никогда не относился с пониманием к разного рода усилиям, направленным на проталкивание собственной музыки, равно как и к ожиданиям какого-то одобрения со стороны окружающих (он считал, что Эдгар Варез показал слабость своего характера, поскольку в 1930-е годы, сломленный недостаточным признанием своего творчества, на долгое время прекратил писать музыку). Одного из молодых композиторов, огорченного отменой исполнения своего сочинения в Париже, Лютославский убеждал в том, что задача композитора — создавать музыку, а не раздумывать о том, где ее будут играть. Тем не менее, сам он неоднократно признавался, что не намерен «писать в стол». (Как-то однажды у него вырвалось: «Я бы отказался от всех земных благ, отрекся от всего на свете, поселился в полнейшем убожестве и бедствовал в какой-нибудь мазанке на опушке леса, если бы это дало мне гарантию, что я смогу создавать произведения такого масштаба, как „*Missa solemnis*“», — но было это уже в тот период, когда его музыка пользовалась значительным успехом.) Лютославский с нарочитой демонстративностью относился к «композиторству» как к призва-

---

[17] Pilarski (Пилярский), цит. соч.

[18] I. Grzenkowicz *Odrębna wizja muzyki* (И. Гженкович *Особое **ви**дение музыки*), еженедельник «Kultura» 1979, № 8. В другом интервью он сказал: «Трудно избавиться от впечатления, что искания в области музыкального языка ведут к расшатыванию контакта с потребителем. Но я в этом смысле являюсь оптимистом. Считаю, что такое расшатывание носит лишь временный характер. Просто по истечении какого-то времени, прослушав определенное количество произведений, слушатель осваивается с музыкальным языком, который ему предлагает композитор, и начинает не только понимать его, но может даже полюбить» (J. Cegiełła *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej* [Я. Цегелла *Эскизы к автопортрету современной польской музыки*], Краков 1976, стр. 6).

нию, а не профессии, и всеми своими действиями показывал молодым авторам, что именно такая позиция и является единственной, которая заслуживает внимания. «Меня нисколько не трогает успех и популярность моей музыки», — сказал он Тадеушу Качиньскому в 1971 году, признаваясь, однако, что пришел к такому отношению лишь с годами, поскольку в молодости тоже рвался быть «à la page» («на первых полосах»)[19].

Декларируя необходимость проявлять терпимость перед лицом всяческих эксцессов авангарда, Лютославский вместе с тем клеймил любое представление о роли и задачах артиста, которое отличалось от его собственного, как безнравственное и общественно вредное. Выступая на Конгрессе культуры в декабре 1981 года, он привел два обстоятельства, в недалеком прошлом активно способствовавшие такому предосудительному «растрачиванию таланта»: сталинское давление, а затем террор авангарда. Читая его высказывания, трудно не заметить, что с течением времени Лютославский все четче и энергичнее осуждал коллег, которые, по его мнению, поддавались миражам славы или жажде богатства. «Случается ведь, что [творцу] присуща слабохарактерность, что он жаждет успеха, славы, либо денег, а для достижения этих целей готов идти на всевозможные компромиссы, дабы ублажить определенного рода публику или менеджеров, и отрекается от стремления выражать в искусстве свою внутреннюю правду, — провозглашал он с высокой трибуны. — Поступая подобным образом, такой человек может даже не отдавать себе отчета в том, что предлагает своим потребителям фальшивую монету. Однако эта установка глубоко безнравственна. Ведь в моем представлении талант вовсе не есть исключительная и личная собственность того, кто им наделен. Талант наверняка представляет собой дар, привилегию, но эта привилегия сопряжена с многочисленными обязанностями»[20]. Аналогичным образом Лютославский высказался и в последнем интервью, которое ему довелось давать: «Художественное творчество — это задача. Если ты приносишь в мир какие-то таланты, то нельзя рассматривать их как личную собственность. Это доверенное тебе достояние, которое надлежит вернуть тому обществу, где живешь». Библейская притча о талантах, которые не следует тратить (Матф. 25:14–30), заповедь европейских элит «noblesse oblige» («положение обязывает»), романтическая вера в высокое призвание артиста — вот наиболее очевидные корни подобных представлений Лютославского о долге и обязанностях композитора перед слушателями.

Несколько лет спустя, высказываясь уже не с трибуны, а в домашнем уединении (хотя и в микрофон), он изложил свои взгляды по данному вопросу уже без тени пафоса. «Считаю, что, лишь в том случае, когда человек сочиняет ради собственного удовольствия и удовлетворения либо из какой-то внутренней

---

[19] Kaczyński *Lutosławski. Życie i muzyka* (Т. Качиньский *Лютославский. Жизнь и музыка*), цит. соч., стр. 181.

[20] *Wokół zagadnienia prawdy w dziele sztuki* (*К вопросу о правде в произведении искусства*), цит. соч., стр. 139.

потребности, а не для того, чтобы с помощью своих произведений чего-нибудь достигнуть, — собственно говоря, только тогда на самом деле и стоит это делать, потому что иначе сочинительство было бы очень грустным занятием»[21].

Слушатель

А каким образом воспринимал Лютославский публику, потребителей музыки, тех, кому предназначены результаты работы композитора? В 1961 г. он разъяснял: «Собственно говоря, публики на самом деле не существует. Публика — это совокупность отдельных индивидов, и для меня существует, прежде всего, каждый отдельный слушатель. Посему, если бы я должен был стараться удовлетворить вкусы публики, то мне вынужденно пришлось бы стараться — в соответствии с только что сказанным — удовлетворять самые разнообразные, причем сильно отличающиеся вкусы и потребности. [...] Стараясь писать для человека, для людей, чьих вкусов и потребностей я не знаю, потому что не могу их знать, я рисковал бы писать музыку для никого. [...] Если мне удастся удовлетворить собственные вкусы и потребности, у меня есть уверенность уже хотя бы в том, что моя музыка нужна, по меньшей мере, одному человеку. Сей скромный, минималистский результат таит в себе, однако, определенные ожидания: я ведь вправе думать, что существуют люди, на кого я похож, и потому, быть может, таким людям пригодится для чего-нибудь та музыка, которую я пишу»[22]. Такими словами композитор — сознательно или безотчетно — вписывался в традицию Иммануила Канта, утверждавшего именно это: у разных людей разум устроен аналогичным образом, а потому можно ожидать, что предмет, который понравился одному человеку, понравится и другим. Зато Тадеушу Качиньскому Лютославский сказал: «В действительности я всегда думаю о возможных слушателях, о тех, с кем меня что-то связывает и для кого моя музыка может представлять нечто интересное или приятное»[23].

Тогда же рядом с представлением о творце, навязывающем слушателю свое «видение» или «выполняющем обязанность говорить художественную правду», как он это годами патетически излагал, появился образ человека, который хотел бы через посредство музыки прийти к взаимопониманию со своим окружением: «Хотя процесс сочинения музыки состоит в эгоцентрическом исполнении

---

[21] *Refleksje o tradycji, sztuce pianistycznej i twórczym natchnieniu. Spotkania z Witoldem Lutosławskim* (*Размышления о традиции, пианистическом искусстве и творческом вдохновении. Встречи с Витольдом Лютославским*) (беседовал З. Сковрон [Z. Skowron]), в альманахе: «Res facta nova» т. 2 (11), Познань 1997, стр. 30.

[22] Pilarski (Пилярский), цит. соч.

[23] Kaczyński *Rozmowy*... (Т. Качиньский *Беседы*...), цит. соч., стр. 142.

собственных желаний, мечтаний и устремлений, — признавался Лютославский, — но значительная часть удовлетворения приходит, однако, извне, от тех людей, кто умеют и хотят реагировать на мою музыку. Это дает ни с чем не сравнимое чувство гармоничного душевного единения с другими людьми. Мне представляется, что именно это и составляет цель искусства, — общность переживаний, в которых творец и потребитель, воспринимающий плоды его творчества, выступают в сущности как две части одного инструмента»[24].

В 1976 году он пошел еще дальше, задав себе риторический вопрос: «Действительно ли моя позиция строго интровертна? Разве меня волнует исключительно то, что происходит во мне самом, и ничего, кроме этого? Наверняка нет. Мне постоянно сопутствует страстное желание быть связанным с людьми через посредство искусства. Мои усилия не преследуют, однако, цель завоевать как можно больше слушателей и сторонников. Я никого не желаю завоевывать, зато очень хочу отыскивать. Отыскивать тех, кто в самых глубоких слоях души чувствуют то же самое, что и я. [...] Художественное творчество может представлять собой, [...] в частности, своеобразную охоту на родственные людские души. А результаты такой охоты приносят с собой исцеление от одного из наиболее мучительных недугов человека — чувства одиночества»[25].

Слова об «охоте на родственные души» не были риторической фигурой, коль скоро Лютославский рассказывал Тадеушу Качиньскому следующее: «Я — счастливый обладатель нескольких писем, которые по временам достаю из коробочки, специально предназначенной для этой цели, и просматриваю. Это такие послания, где слушатели моих сочинений вверяют мне свои переживания, вызванные у них данными произведениями. Я просматриваю такие письма в плохие минуты моей жизни, и тогда их чтение добавляет мне бодрости и надежды». В начале 1970-х годов подобная переписка умещалась в одну коробочку. С годами скопилось несколько толстых папок, заполненных просьбами об автографах и письмами от совсем чужих людей, даже от школьников, выражающих благодарность за те переживания, которые им доставила музыка Лютославского. Подписанные рукой жены композитора как «Приятное, ценное, симпатичное», эти старательно и аккуратно коллекционировавшиеся слова от «родственных душ» по сей день покоятся в архиве фонда Пауля Захера в Базеле.

---

[24] Там же.

[25] Jamroziak *Rozmowa z Witoldem Lutosławskim* (В. Ямрозяк *Беседа с Витольдом Лютославским*), цит. соч.; почти идентичные формулировки повторяются и в других интервью. Зато в беседах с Варгой Лютославский воспользовался следующей формулировкой: «I'm always lonely. [...] Loneliness accompanies every true artist throughout his career» («Я всегда одинок [...] Одиночество сопутствует каждому истинному артисту на протяжении всей его карьеры»); *Lutosławski Profile* (*Лютославский. Краткий биографический очерк*), Лондон 1976, стр. 56.

Критики как узурпаторы

Если слова признательности со стороны «рядовых слушателей» Лютославский очень ценил, то к мнениям, которые выражались «профессиональными слушателями», как он называл музыкальных критиков, композитор относился безразлично, а порой даже с неприязнью. Когда Казимера Иллакович однажды спросила композитора, отдает ли он предпочтение тому, что пишет по поводу его музыки Киселевский или же Мыцельский, Лютославский ответил: «Не знаю! Я стараюсь не читать того, что обо мне пишут, — если пишут. Почему? Кажется, это Гомбрович написал где-то, что „мы — рабы собственного отражения в другом человеке". Так вот, из страха перед подобным рабством — пожалуй, прежде всего, именно по этой причине — я рецензий не читаю. Человека непрестанно толкают и щиплют или же гладят и балуют. И то, и другое всегда мне страшно мешало отчетливо разглядеть, чего я хочу на самом деле. А ведь это совсем не так уж трудно увидеть, если никто не мешает»[26].

Лютославский старался не читать рецензии, а когда ему присылали их в составе переписки, то перед тем, как положить такое письмо в домашний архив, он вытаскивал оттуда соответствующие газетные вырезки и выбрасывал. В сотнях писем, депонированных в базельском архиве, нет ни единой рецензии из прессы[27]. В 1950-е и 1960-е годы отношение Лютославского к «профессиональным слушателям» было исключительно негативным. Он даже записал у себя, что точка зрения, будто музыкальные критики представляют мнение публики, в корне фальшиво, поскольку, прежде всего, каждый переживает иначе, а помимо этого, публика приходит слушать музыку ради удовольствия, критик же пишет о ней ради денег.

Еще одну мотивацию недоброжелательного отношения композитора к критикам раскрывает его записная книжка. В первых днях февраля 1962 года эта тема, видимо, была для Лютославского почти навязчивой и беспокоила его исключительно сильно, так как он уделял ей много внимания — и эмоций тоже, что могло бы объяснить неясность отдельных формулировок. «О критике. [...]

---

[26] Письмо от 17 II 1958 г. из собрания Курницкой библиотеки Польской академии наук. Много лет спустя Лютославский, обращаясь к музыковедам и критикам, собравшимся на заседание, которое посвящалось его музыке, шутливо сказал: «Не знаю, вслед за кем Гомбрович повторил, что „человек — раб собственного отражения в другом человеке". Если бы от меня требовалась поверхностная трактовка этой великой истины, то, принимая во внимание, сколь высокую оценку получили в сегодняшних высказываниях результаты моей работы, я мог бы сказать, что охотно „отдаю себя в такое рабство"» (*Witold Lutosławski. Prezentacje, interpretacje, konfrontacje* [*Витольд Лютославский. Презентации, интерпретации, конфронтации*], ред. K. Tarnawska-Kaczorowska [К. Тарнавская-Качоровская], Варшава 1985, стр. 139).

[27] Сохранилось письмо 1977 г., адресованное Мечиславу Коминеку (Kominek), в котором Лютославский посылал список своих композиций и другие данные о себе, специально отмечая: «Прошу не помещать никаких голосов прессы». Это, однако, не означало, что он оставался полностью равнодушным к публиковавшимся мнениям о себя.

Это паразитирующий вид, потому что тематика критической статьи — дело вовсе не критика, а автора обсуждаемого художественного произведения. Нет никакой сущностной причины, по которой художественную критику надлежало бы считать чем-то другим, кроме литературы. Зато существует формальная причина. Ею является привычка, общепринятая условность, глубоко укоренившаяся в обычаях читателей и состоящая в том, что некоего критика возвышают до роли судьи художественных произведений, до роли какой-то высшей инстанции по отношению к художнику-творцу. Эта условность настолько же несправедлива, насколько абсурдна. Дело в том, что не существуют причин, по которым мнимое право критика быть судьей не следовало бы считать узурпацией. По существу у критика никогда нет никакого основания выдавать суждения и приговоры. Чтобы решиться стать критиком, надо иметь в характере немало отталкивающих качеств: влечение к совершению таких действий, которые приносят людям многообразный вред и личные неприятности, не имея никаких и ничьих полномочий, позволяющих выполнять эти действия. Для меня критика — это явление, в такой же мере отталкивающее, как и смешное, и я не раз испытываю стыд за того, кто пишет критические отзывы» (8 II 1962 г.).

Лютославский многократно подчеркивал, что никто не вправе вмешиваться в работу артиста. Он не уставал повторять: «Творец — необычайно деликатный инструмент, и его не следует подвергать риску каких-либо воздействий. Надо весьма прилежно оберегать этот инструмент и стараться сохранять его в неприкосновенности»[28]. Лютославский исключал ситуацию, в которой его творчество или даже способ, каким он его представляет, могли бы подлежать какой-либо критической оценке[29]. Самым большим недостатком критиков он считал их готовность «притворяться генералами, принимающими парад творцов и исполнителей»[30], и, конечно же, трудно удивляться его нежеланию фигурировать в этой шеренге «дефилирующих», хотя артист уже по причине избранной им профессии всегда остается предметом оценок, причем субъективных, и беспрестанно подвергает себя риску критики. Для Лютославского, однако, источником авторитетной и надежной оценки мог быть только приговор многих поколений слушателей. Он подчеркивал беззаконие, каким было в его глазах оценивание художественных произведений критиками, — ведь подобная деятельность тре-

---

[28] Kaczyński *Rozmowy*... (Т. Качиньский *Беседы*...), цит. соч., стр. 141.

[29] После концерта в Национальной филармонии, где Лютославский дирижировал *Концертом для оркестра*, среди тех, кто поздравлял его, оказался и Витольд Ровицкий. Высказав несколько комплиментов по поводу дирижерских способностей композитора, которые Лютославский принял с лучезарной улыбкой, тот добавил: «Но, знаешь, вступление фугато в финале я бы тебе посоветовал продирижировать так же, как это делаю я, — тогда оно получается гораздо лучше». В этот момент улыбка слетела с лица Лютославского, он посмотрел на собеседника изучающим взглядом и сказал с нажимом: «Думаю, Витек, ты зашел слишком далеко» (сообщение К. Мейера).

[30] Запись из беседы, состоявшейся 17 II 1971, T. Kaczyński *Lutosławski. Życie i muzyka* (Т. Качиньский *Лютославский. Жизнь и музыка*), Варшава 1994, стр. 181, а также Jamroziak (В. Ямрозяк), цит. соч., стр. 112–113.

бует, чтобы они «перерастали своим авторитетом всех критикуемых, тогда как мы все прекрасно знаем, что это не может иметь места»[31].

По представлениям Лютославского идеальный потребитель музыки ведет себя как «фотопластинка, которую экспонируют»[32]. Воздействие на эту фотопластинку — вот задача, но и привилегия композитора. Установка слушателя на оценку представляет собой только препятствие в этом стремлении и обедняет его ощущения, потому что «больше всего воспринимает тот слушатель, который умеет слушать „бескорыстно“»[33]. Лютославский многократно подчеркивал, что психологическая установка рецензента ограничивает впечатлительность и восприимчивость.

Он не скрывал своего более чем сдержанного отношения к суждениям, поспешно высказываемым на основании торопливого и поверхностного контакта с произведениями, которые ведь нередко бывают результатами многолетней работы. Возлагая полную ответственность за оценку искусства на историю, Лютославский обосновывал свою позицию убежденностью в том, что никакой отдельный слушатель не в состоянии выносить приговор, определяющий ценность произведения. Тем более, что познание нового сочинения требует его многократного прослушивания. «В первый раз мы интенсивнее воспринимаем какие-то одни конкретные фрагменты, во второй раз — другие, в третий — еще что-то иное. Помимо этого, важна и та психологическая форма, в которой мы находимся в данный момент. Порой мы даже на одни и те же стимулы реагируем по-разному»[34]. Однако иногда может складываться такие впечатление, что к столь суровым критериям Лютославский прибегал, прежде всего, в тех случаях, когда речь шла об отрицательных мнениях. «Весьма благодарен тебе за рецензии, — писал он Фительбергу после премьеры *I Симфонии*. — Михаловский (Michałowski) серьезен, Буковский (Bukowski) скорее нет — все его упреки какие-то недостаточно деловые и не по существу: да и как можно сразу же иметь сложившееся суждение после единственного исполнения — это не вызывает доверия» (12 IV 1948 г.).

Судья чужой музыки

Лютославский без особого желания брался за оценку чужих сочинений, но, состоя на протяжении многих лет в программной комиссии «Варшавской осени» и в квалификационной комиссии Союза польских композиторов, а также

---

[31] Там же.

[32] «Слушая музыку, я стараюсь вести себя как фотопластинка, которую экспонируют. Мне кажется, что это самый подходящая манера слушать музыку» (Malewska-Mostowicz *Posłanie ze świata* idealnego [Л. Малевская-Мостович *Послание из идеального мира*], цит. соч.).

[33] Łuczak (Лучак), цит. соч., стр. 102–103.

[34] Kaczyński *Rozmowy*... (Т. Качиньский *Беседы*...), изд. I, цит. соч., стр. 132.

принимая приглашения в жюри различных композиторских конкурсов, он неизбежно становился перед необходимостью выбирать и отвергать партитуры, с которыми его знакомили. Участвуя в работах всевозможных жюри, Лютославский принимал в качестве основания для классификации демонстрируемый уровень мастерства и владения ремеслом, хотя, разумеется, не считал его единственным условием, достаточным для определения ценности предъявленного произведения. «Конкурсные жюри — это нелегкая работа. Но сочинения весьма хорошие и весьма плохие отобрать нехитро. Труднее всего со средними. Однако при наличии большого опыта разительных ошибок не совершаешь»[35].

Когда Лютославского расспрашивали однажды о том, как он оценивает партитуры, композитор ответил, что производит выбор, а это отнюдь не тождественно выставлению оценок. Дело в том, что произведению искусства нельзя выставлять баллы. На вопрос Тадеуша Качиньского, существуют ли объективные критерии оценки музыкального сочинения, Лютославский ответил прямо:

— Нет, по-моему, не существуют.

— Тогда что же является субъективно для Вас критерием, по которому Вы оцениваете музыкальные пьесы? — задал дополнительный вопрос Качиньский.

— Может быть, это прозвучит парадоксально, но для меня такой проблемы вообще не существует[36].

Давая в 1960 году интервью, композитор констатировал: «Чего-то не умею я высечь в себе даже искорку заинтересованности таким вопросом, как выяснение ценности художественных произведений, их оценка. На самом деле эта дурная привычка не имеет ничего общего с подлинным переживанием различных сочинений. Она низводит искусство до какого-то абсурдного вида спорта. [Ведь по-настоящему важно выяснение] индивидуальной, независимой красоты, а вовсе не его [произведения] «лучшести» или «худшести». Вся сила подлинного творения искусства состоит в его способности к независимому существованию. К существованию в отрыве от всего прочего — так же, как существуют живые организмы или явления природы»[37].

В том же 1960 г. Лютославский размышлял: «Существует несметное число способов восприятия художественных произведений и реагирования на них. Среди них — две полностью противоположные позиции: видеть произведение абсолютно оторванным от всего иного, то есть как самодостаточное явление в себе, и, напротив, видеть исключительно его значение с точки зрения исторического развития. [...] Такая двойственность реакции — редкость у большинства „профессионалов“. Эти люди, в первую очередь скучающие и пресытившиеся, реагируют главным образом на произведение — „элемент игры“. В сущности

---

[35] Kofin (Э. Кофин), цит. соч.

[36] Kaczyński Rozmowy... (Т. Качиньский *Беседы*...), изд. I, цит. соч., стр. 130.

[37] K. Nastulanka *O potrzebie i torturze słuchania muzyki: o «Warszawskiej Jesieni" oraz o wielu innych sprawach mówi Witold Lutosławski* (К. Настулянка *О потребности и пытке прослушивания музыки: о «Варшавской осени», а также о многих других вещах говорит Витольд Лютославский*), еженедельник «Polityka» 1960, № 46, стр. 6.

они слепы к любым сколько-нибудь прочным и неизменным ценностям в произведении искусства. Профаны — наоборот: их ничуть не волнует „игра“, они ищут подлинное эстетическое переживание. Зато их ошибка в том, что они зачастую не отличают подлинник от имитации, оригинал от подделки» (25 XII 1960).

В соответствии со своими принципами он не выставлял «оценок», даже если сами музыканты спрашивали его об этом в частном порядке; поэтому, когда в 1974 г. Мариан Обст (Obst) попросил Лютославского высказать мнение о своей симфонии, тот ответил: «Я ощущаю дискомфорт, не зная, что написать в ответ на Вашу просьбу об оценке Вашей партитуры. Я не в состоянии взять на себя такую оценку и никогда за такие оценки не берусь. У меня очень субъективный взгляд на музыку, и я знаю, что не вправе никому навязывать этот взгляд. Поэтому снова прошу меня простить за те слова, которые я только что написал, но ничего не могу поделать и ничем не в состоянии помочь»[38]. Через двадцать лет он повторил эти слова публично: «Суждения композиторов о других композиторах, в особенности о современниках, собственно говоря, лишены всякой ценности. Ибо эти суждения настолько субъективны, что временами выглядят просто странными. Например, суждение Чайковского о Брамсе или о Мусоргском, которого он считал совершеннейшим любителем и пренебрегал им как человеком[39]. Посему я могу говорить только о том, какие композиторы повлияли на то, чтобы я сумел выучиться тому, чему хотел выучиться, и кто из них оказал на меня влияние»[40].

Лютославский старался — и успешно — никогда и ни о ком не говорить плохо. Без всякого желания относился он и к вынесению приговоров на публичных форумах, причем даже применительно к достаточно старой музыке. Тем не менее, в частных разговорах ему случалось раздавать оценки, и временами даже довольно-таки категорические. Они основывались не на моральных качествах авторов сочинений — что с Лютославским бывало в официальных выступлениях — и не на исторической роли произведений, а просто на его собственном, сугубо индивидуальном вкусе.

Судя по многим высказываниям Лютославского, можно сделать вывод, что тональный язык эпохи классицизма представлялся ему апогеем в истории музыки, хотя вообще-то он избегал признавать за каким-либо стилем превосходство над другими. «Я придерживаюсь того мнения, что в искусстве нет хороших и плохих принципов. Существует не поддающаяся ни измерению, ни определению ценность художественного произведения, которая является следствием процесса его восприятия тысячами потребителей искусства на протяжении десятков лет, — ценность, которая есть следствие довольно длительного отсева. Лишь тогда она становится ясной. Нет никакого критерия ценности, равно как нет и

---

[38] Письмо от 13 III 1974, фонд Пауля Захера.

[39] Со слов В. Лютославского в беседе с К.М.

[40] K. Sobolewski *Samotny wilk. Wspomnienie o Witoldzie Lutosławskim* (К. Соболевский *Одинокий волк. Воспоминание о Витольде Лютославском*), газета «Kurier polski», 18 II 1994.

принципов, в соответствии с которыми можно было бы создать ценное произведение. Другими словами: существуют произведения ценные и не обладающие ценностью. Ценные произведения могут быть созданы на основе принципов, с виду лишенных всякой ценности или даже абсурдных, и наоборот — на базе феноменально логичных и правильных принципов могут возникнуть сочинения, которые не обладают ни малейшей ценностью. С помощью того максимально абсурдного музыкального языка, каковым я считаю — прошу извинить, что, вероятно, обижу вкусы очень много слушателей, — язык Альбана Берга, мог возникнуть такой грандиозный шедевр, как „*Воццек*“. И точно так же при помощи той гениальной основы для сочинения музыки, какой является тональный принцип, смогли возникнуть тысячи китчей...»[41]

Пристрастия

Ближе к концу 1960-х годов Лютославский заинтересованно слушал музыку средневековья и ренессанса, слабо известную во времена его молодости. Признавая Перотина Великого отцом той европейской традиции, к которой он относил себя, Лютославский обходил хорал; по-видимому, монодия ничего не говорила его воображению. О Бахе он никогда не выражался хорошо, хотя признавал за ним исключительное положение[42], а поэтому и подобающий обстоятельствам текст 1950 года, написанный по случаю празднования двухсотой годовщины смерти лейпцигского кантора, был в такой же мере ничего не значащим, как и другие высказывания Лютославского о музыке этого композитора. О Моцарте он сказал когда-то: «Знаю, что музыка эта кристально совершенна, но, может быть, именно по причине своего совершенства она меня и не трогает». На тему Гайдна, а особенно Бетховена он многократно высказывался в восторженных тонах (хотя однажды запись «*Битва при Виттории*» вызвала у него возмущение). Дело в том, что идеал формы Лютославский видел как раз в творчестве двух классиков — Гайдна и Бетховена. И неоднократно подчеркивал, что Бетховен был мастером вести со слушателем своего рода игры, причем, невзирая на то, в какой мере сознательно он это делал, а в симфониях Гайдна отмечал в качестве достоинства исключительную сбалансированность очередных отрезков формы.

С обожанием относился Лютославский к Шопену, который был ему, пожалуй, ближе всех. «В отличие от других произведений, на пьесах Шопена я мог упражняться долгими часами, не уставая. Так получалось, в частности, еще и поэтому, что для играющего их имеется — наряду со звуковым и духовным —

---

[41] *Spotkania muzyczne w Baranowie w 1976* (*Музыкальные встречи в Баранове*), цит. соч., стр. 58.

[42] Эта информация без указания источника основывается на сообщении К. Мейера.

свой чрезвычайно развитый и единственный в своем роде чисто физический, двигательно-осязательный аспект. Ни у кого из композиторов за всю историю музыки не наблюдалась с такой силой и неразрывной целостностью таинственная связь трех элементов — руки, клавиатуры и ощущения музыки через звук. Однако не только данный аспект музыки Шопена был причиной того, что я мог долго работать над нею и слушать её без всякого чувства утомления. Отчетливее всего я убедился в этом значительно позже, когда единственный раз в жизни состоял членом жюри Шопеновского конкурса в Варшаве [это было в 1955 г. — примеч. авт.]. Тогда мне вынужденно приходилось слушать музыку Шопена по много часов в день на протяжении нескольких недель. Для моего восприятия его творчества то было испытание воистину убийственное. И все же, несмотря на сонмы бесчисленных участников первого этапа, в массовом порядке «калечивших» музыку Шопена, несмотря на необходимость неоднократно, порою по несколько раз в день выслушивать, например, одну и ту же *Сонату си-минор* в весьма среднем исполнении, несмотря на невозможность заниматься в тот период чем-либо иным, сегодня я вспоминаю упомянутый период столь интенсивного общения с шопеновской музыкой с большим волнением и даже умилением.

Вплоть до нынешнего дня я время от времени возвращаюсь к его музыке. Проигрываю свои любимые этюды, прелюдии, мазурки, а также более крупные сочинения. Эти возвращения к Шопену особенно драгоценны для меня в плохие минуты моей жизни. Они дают мне вливание свежей порции животворных сил, укрепляют убежденность в существовании идеального, лучшего мира, где обитает воображение творцов...»[43].

Говоря о музыке Шопена, хотя бы о балладах, Лютославский отмечал, что они являют собой великолепный пример музыки, «полной действия» и сочинявшейся с мыслью о том, чтобы обдуманно направлять внимание слушателя, — подобно произведениям Бетховена. Часто подчеркивал он и необычность шопеновского гармонического строя. О некоторых его произведениях Лютославский выражался с прямо-таки исключительным восторгом. («*Прелюдию фа-диез минор* я считаю абсолютным чудом [...] Первая часть *Сонаты си-бемоль минор* — это для меня нечто могучее, как скульптура, изваянная в скале. Ее можно сравнить, наверное, только с первый частью *V Симфонии* Бетховена. [...] Особенно близкие отношения связывают меня с последними сочинениями Шопена, такими как *Полонез-фантазия*, *Четвертая баллада*, а также *Виолончельная соната*, первый часть которой — это для меня музыка, до чрезвычайности трогательная»[44].

Очень любил он песни Шуберта. Однако, кроме перечисленных только что композиторов, XIX столетие не дало творцов, который возбуждали бы у него энтузиазм. Но, пожалуй, чаще всего Лютославский выставлял напоказ свою предубежденность и неприязнь по отношению к традиции «Чайковский-Рахмани-

---

[43] Цит. соч. (это ответ на анкету ежемесячника «Польша» *Чем Вы обязаны Шопену?*).

[44] *Potrzeba natchnienia*... (*Потребность вдохновения*...), цит. соч., стр. 66.

нов». Указывая фамилию Брамса как того композитора XIX века, к чьей музыке он охотно возвращался, Лютославский делал оговорку относительно его формы, которую считал перегруженной.

Многократно подчеркивал он свою связь с французскую традицией, традицией Дебюсси и Равеля, даже Вареза (много лет спустя он называл Вареза в качестве композитора, в чьей музыке его особенно интересовали поиски новых путей подхода к тональности, хотя при других обстоятельствах, в личном разговоре, он отказал тому в наличии таланта)[45]. Однако во французской традиции Лютославского не удовлетворял способ организации крупной формы. «Дело в том, что меня преследовала мысль о диспропорции между богатством музыкального материала у Дебюсси и родственных ему композиторов, с одной стороны, и их достаточно легким отношением к форме, с другой». Только знакомство с музыкой Альбера Русселя, а особенно с его *III Симфонией* соль минор, показало Лютославскому возможность применить открытия Дебюсси и Равеля в области гармонии к такому серьезному жанру, как симфония. Руссель, которого он называл «французским Брамсом», в молодости стал для него до определенной степени идеалом.

Лютославский всегда плохо выражался о Малере. О финале его *III Симфонии* он когда-то сказал, что это лимонад (то же самое слово было им, впрочем, применено и по отношению к юношеским произведениям Бартока). Однако, когда Кшиштоф Занусси публично спросил у Лютославского о причинах неприязненного отношения к Малеру, композитор тут же возразил против такого рода предположения, подчеркнув зато свою симпатию к его песням.

На тему Стравинского он высказывался по-разному. К числу любимых произведений Лютославского, сочиненных в XX столетии, принадлежал, например, балет «*Игра в карты*»[46], но *Мессу* и *Кантату*[47] он называл наименее убедительными[48]. О «*Симфонии псалмов*» высказывался, в общем-то, плохо («Фуга написана очень неумело и бездарно»), а её окончание считал чуть ли не китчем[49]. «А вообще-то я не в большом настроении по отношению к этой музыке», — сказал Лютославский в Баранове по случаю исполнения *Dumbarton Oaks Concerto*, вероятно, имея при этом в виду, что Стравинский — по его мнению, без всякого смысла (или, может быть, без вкуса?) — слегка загрязняет диссонансами тональную музыку; вообще, о такой «фальшивой тональной системе» он многократно выражался в неодобрительном ключе. В 1960-е годы Лютос-

---

[45] Записанный фрагмент разговора: «Стравинский и Варез в одинаковой степени распахнули двери новой эпохе в музыке, только у Вареза отсутствовал талант» (КМ).

[46] При этом он подчеркивал, что *Игру в карты* мог слушать «без опасений», поскольку в ней не имелось никаких связей с его собственным музыкальным языком (Nikolska *Rozmowy*... [И Никольская *Беседы*...], цит. соч., стр. 37–38 и 40).

[47] Имеется в виду написанная в 1952 году кантата «Проповедь, притча и молитва».

[48] *Ankieta na temat Strawińskiego* (*Анкета на тему Стравинского*), журнал «Ruch Muzyczny» 1957, № 7, стр. 6.

[49] Сравн. Nikolska *Rozmowy*... (И. Никольская *Беседы*...), цит. соч., стр. 38.

Witold Lutosławski i Olivier Messiaen, na drugim planie od lewej: Andrzej Drawicz, Warszawa 1989 (fot. W. Echeński)

лавский сказал, что «*Движения*» («*Movements*») — «это нищета духа». А о *VII Симфонии* любимого им в молодости Прокофьева высказал такое мнение: «Это очень плохая музыка».

Особое почтение питал он к Бартоку, хотя факт его влияния признавал, прежде всего, в *Струнном квартете*[50] и не столь охотно — в *Траурной музыке*. Тем не менее, во второй половине жизни Лютославский не желал слушать музыку венгерского композитора, словно бы опасаясь, что — в противоположность наследию Стравинского — бартоковское творчество таит для него «опасность», поскольку в нем наличествуют определенные связи с его собственным музыкальным языком. Говоря о положении музыки на склоне XX века, Лютославский подчеркивал, что сейчас самое время, дабы предметом этого искусства стали «значимые» вещи, а не трюки[51]. Присутствие такой «особой значимости» он отмечал в первую очередь в творчестве венских классиков и в некоторых самых лучших сочинениях XIX века. Можно, однако, предполагать, что, если бы его спросили о подобном образце в двадцатом столетии, то Лютославский указал бы именно Бартока, поскольку тот «в отличие от своих современников знал, как придать собственным произведениям „особую значимость“»[52].

Неохотно слушал он Хиндемита. Лютославскому как-то довелось сказать, что он любит его *Концертную музыку* op. 50, но получилось это, наверное, под впечатлением превосходного исполнения указанного сочинения на «Варшавской осени» в 1969 г. Музыки Шостаковича Лютославский не любил, но такая антипатия не мешала ему уважать позитивное отношение других к творчеству совет-

---

[50] *Kaczyński Rozmowy...* (*Т. Качиньский Беседы...*), цит. соч., стр. 152; J.-P. Couchoud (Ж.-П. Кушу), цит. соч., стр. 122–123.

[51] Сравн. T. Kaczyński *Potrzeba natchnienia* (Т. Качиньский *Потребность вдохновения*), цит. соч. Однако слово «трюк» он применял не только в мало лестном значении.

[52] Nikolska *Conversations...* (И. Никольская *Беседы*), цит. соч., стр. 75.

ского автора. В 1969 году Лютославский сказал прямо-таки запальчиво: «Покажи мне хоть одно великое произведение этого композитора. *I Симфония*? Она была всего лишь предвестием большого таланта и ничем сверх того — предвестием таланта, который он никогда не реализовал». В 1970-е годы Лютославский упомянул, что окончание *V Симфонии* Шостаковича для него «неприемлемо», зато он любит конец *Шестой*. А в 1992 году вдруг заявил во время разговора: «Знаешь, это был гениальный мужик [!], при помощи таких простых средств он создал мир, который столько миллионов хочет слушать...»

Среди ровесников ценил Оливье Мессиана, и это было взаимное признание. В поколении несколько более молодых у него, пожалуй, уже не было явных фаворитов[53].

Опера — «одворняжившаяся музыка»

Летом 1993 года мы посетили семейство Лютославских в их варшавском доме. Предметом исключительно оживленной дискуссии стала опера, а хозяин дома не переставал весьма критически высказываться по поводу этого жанра. После довольно длительных рассуждений, отступлений и вариаций на тему всяческих недостатков оперы присутствовавший при разговоре Марцин Богуславский шутливо подытожил рассуждения отчима: «Итак, опера — это одворняжившаяся музыка», — а развеселившийся композитор признал его слова необычайно меткой оценкой. О том, что опера XIX века выглядит смешной, Лютославский вспоминал многократно. Произведения Вагнера он считал слишком длинными, слишком плотно инструментованными и в целом противоречащими его собственной привязанности к экономии средств. «*Сумерки богов*» своим переизбытком эффектов вызывали у Лютославского головную боль (когда-то он признался, что количество впечатлений в опере вообще превышает его возмож-

---

[53] Лютославский после прослушивания музыки Лигети записал у себя: «Его последние произведения носят форму психологических тестов. Это, однако же, только форма. Тесты, вероятно, не преследуют никакой иной цели, кроме как доставить психические переживания или втянуть в абстрактную психологическую игру» (22 IV 1964). Несколькими годами позже о первой версии *Скрипичного концерта* Лигети он в кулуарном разговоре со мной [КМ] выразился негативно, обвиняя композитора в полнейшей незаинтересованности сознательным подбором высоты звуков. Когда же Лигети прислал фортепианный этюд, посвященный «Варшавской осени», а я спросил у Лютославского, что он думает об этом опусе, тот неохотно ответил: «А разве я обязан высказываться на эту тему?» Парадоксально, но осенью 1986 г. он очутился в кругу членов жюри, которые удостоили тот самый *Этюд* Лигети премии Грейвмейера. О Штокхаузене и его опере *Donnerstag aus Licht* (*Четверг из света*), фрагменты которой исполнялись на «Варшавской осени» в 1992 г., он сказал в моем присутствии: «Там почти нет музыкальной субстанции. Но играется феноменально... Только что из этого?»

ности восприятия)[54]. «*Воццека*» считал сочинением недостаточно вокальным и слишком усложненным — несоразмерно с конечным результатом.

Лютославскому многократно задавали вопрос о его отношении к опере, и он неизменно подчеркивал свое недовольство соглашениями и нормами, господствующими в этом жанре. В 1970 году, видимо, позабыв, что на протяжении минувшего полувека появились «*Воццек*», «*Леди Макбет Мценского уезда*», «*Похождения повесы*», «*Солдаты*», «*Дьяволы из Лудена*»[55] и многие другие оперы, Лютославский заявил: «Уже много лет я думаю о написании сценического произведения. Умышленно не применяю здесь термин „опера“, ибо опера в той форме, в какой она существует, остается для современного композитора явлением, собственно говоря, уже недоступным, анахроничным. Надо создать для нее новые нормы и договоренности. До тех пор, пока в моем воображении не появятся хотя бы какие-то очертания этого набора договоренностей, я не в состоянии ни за что взяться, хотя уже с давних пор ищу такую возможность. Чтобы выразиться немного яснее, это попросту вопрос о том, как на сцене обосновать пение актеров, разыгрывающих театральную пьесу. Я не вижу в нем ни художественного смысла, ни художественного оправдания. Считаю это возможным лишь в таком театре, где степень условности настолько высока, что факт пения или обычного разговора оказался бы уже всего лишь одной из малозначительных деталей.

Воспользуюсь примером оперы, немало лет существующей и играемой на подмостках, в которой это условие, собственно говоря, уже соблюдено. Я имею в виду „*Дитя и волшебство*“ Равеля. Вообразим на минутку, как выглядят сцены из этой оперы. Если кресло поет, это ничуть не является ни странным, ни более смешным, чем если бы оно говорило. А вот Шарплес, который, обращаясь к сыночку мадам Баттерфляй, поет: „I bei capelli biondi...“[56], — для меня смешон. Одетый точно так же, как вы или я, только с немного подкрашенными глазами, чтобы на сцене не выглядеть эдаким трупцом... Уже попросту невозможно и дальше писать оперы в той же манере, как это делал Пуччини, хотя он, бесспорно, был большим композитором. По крайней мере, я бы не смог так писать. [...]

Для себя я вижу возможности в театре, исходящем из сюрреализма, иными словами, из театра абсурда. То есть там, где можно сказать то, что намереваешься сказать, абсолютно нереалистическим, абсурдным языком. [...] Поскольку петь вместо того, чтобы говорить, — это значит действовать вопиюще нереалистическим образом»[57].

Лютославский всегда объяснял отсутствие оперного жанра в своем творческом багаже тем, что не существуют такие нормы и условности, которые бы его

---

[54] Nikolska *Rozmowy*... (И. Никольская *Беседы*...), цит. соч., стр. 94.

[55] Оперу «Солдаты» написал (1960, 2-я ред. 1965) немецкий композитор Бернд Алоиз Циммерман (B. A. Zimmermann, 1918–1960), а «Дьяволы из Лудена» (1969) — К. Пендерецкий (*А.Р.*).

[56] I bei capelli biondi... (ит.) — «Прелестные, золотые волосики...»

[57] Cegiełła (Цегелла), цит. соч., стр. 15–16. Аналогично высказался Лютославский в интервью, которое дал К. Белявской (Bielawska), цит. соч.

устраивали, но с годами у него появился еще и новый мотив: достигнутого им возраста — по его мнению, слишком солидного, чтобы браться за проект, требующий так много времени. В последнем интервью он признавался: «Долгие годы я думал о написании чего-то вроде оперы. Возможности для этого я вижу в театре абсурда, в сюрреалистическом театре, в „театре-сне“, возможно, в сказочном мире. [...] В конечном итоге я отыскал великолепную фабулу, отвечающую всем условиям. Не стану говорить о ней, потому что не написал еще ни единой ноты, да и не знаю, примусь ли я вообще за это дело, ибо в моем возрасте заняться оперой — тягостное решение, это ведь несколько лет труда»[58].

Несмотря на разные оговорки и сомнения, Лютославский не открещивался окончательно от проекта по сочинению оперы. Первое упоминание на эту тему — хотя и неизвестно, насколько оно достоверно, — восходит к концу 1940-х годов, когда польское министерство культуры и искусства вроде бы вступало в контакт с композиторами и литераторами по вопросу написания одноактной народной оперы. Шла речь о тогдашнем замысле детской оперы на либретто Галчиньского. Через десять лет Лютославский записал в рабочем блокноте: «Прочитать еще раз „Необычайную ракету“ Уайльда[59] — тема для одноактной вещи, и в любом случае хороший пример для применения идеи „условности, продвинутой максимально далеко“, как единственного выхода для оперы» (21 II 1959 г.). И действительно, с трудом удалось бы сохранять хоть какую-то видимость реализма в опере, героями которой были бы безостановочно болтающие Петарды, Патроны и прочие принадлежности для фейерверков, лягушка восхищалась бы музыкальными достоинствами кваканья, а король, наигрывающий на флейте, никогда не был бы до конца уверен, какую именно из двух известных ему то ли мелодий, то ли арий ему сейчас удалось пропиликать. С организаторами биеннале в Загребе Лютославский вел переписку по поводу получасового сценического произведения, которое он должен был бы написать в паре с Яном Леницей. В 1966 г. Рольф Либерман безуспешно пытался уговорить Лютославского сочинить оперу для Гамбурга. В переписке, которая велась в начале 1980-х годов с организаторами Штирийской осени, тема оперы возвращалась многократно. «Читаю много всякого, имея в виду эту штуку, и надеюсь за разумное время найти что-нибудь подходящее», — писал он Петеру Вуйице (Vujica)[60]. Обдумывалась и возможность с помощью такой сценической премьеры придать дополнительный блеск открытию обновленной оперы в Граце, планировавшейся на 1985 г. В одном из разговоров прозвучало название новейшей в то время пьесы Жан-Клода Каррьера (Carrière) «La conférence des oiseaux» («Конференция птиц»). Повествование о птицах, занимающихся поисками Абсолюта, показалось Лютославскому подходящим для его замысла «оперы-сна», но и эти

---

[58] Malewska-Mostowicz (Л. Малевская-Мостович), цит. соч.

[59] Эта сказка О. Уайльда в России носит название «Необыкновенная история, случившаяся с патроном для фейерверка» (*примеч. перев.*).

[60] Письмо от 11 IX 1980 г., фонд Пауля Захера.

планы дали осечку. Однако композитор, пожалуй, так никогда и не разуверился в возможности создать что-нибудь для сцены, коль скоро еще в 1988 году, размышляя над проектом визуально-музыкального спектакля, он обратился к Ленице с просьбой прислать ему экземпляр «Лабиринта»[61].

Немногим лучшей репутацией, чем опера, пользовался в глазах Лютославского балет. Провозглашая себя решительным противником романтического балета с драматической фабулой, он принимал и как-то одобрял только отдельные из современных течений. И питал нескрываемую неприязнь по отношению к хореографическим интерпретациям своей музыки. В 1968 г. композитор запротестовал против использования «*Траурной музыки*» труппой Het Nederlands Danstheater (Нидерландского театра танца), двумя годами позже не выразил согласия на то, чтобы тем же произведением воспользовались как фоном к балету, который готовился по случаю года Бартока. «Использовать музыку, написанную с целью воздать почести гению, в качестве аккомпанемента к балету, — это означает принизить ее статус», — говорил он Качиньскому. Когда в 1971 г. ансамбль Марио Буа (Bois) намеревался обработать для парижской оперы *Концерт для оркестра* и «*Траурную музыку*», Лютославский категорически воспротивился тому, чтобы последнее сочинение протанцовывали. Впрочем, за гонорар достойного размера он был готов «принести в жертву» балету такие произведения, как *Малую сюиту*, «*Венецианские игры*» либо *I Постлюдию*, которые, по-видимому, не очень-то и ценил[62]. В 1967 г. организаторы Шветцингенского фестиваля (Schwetzingen Festspiele) предложили ему начать сотрудничество с Джоном Кранко, который рассчитывал на «чистую» музыку, без либретто. После полугодичной переписки, в которой обнаруживалась определенная заинтересованность композитора этим проектом, вопрос, однако, отпал.

Факт, что ухо воспринимающего было бы вынуждено пойти на компромисс с его глазом, в достаточной степени отбивал у Лютославского охоту к таким предприятиям. Шире он высказался на эту тему во время встречи в Баранове, проходившей летом 1976 года: «Первый принцип, который должен отчетливо осознавать творец художественного произведения, разбиваемого на зрительные и акустические впечатления, состоит в следующем: делимость человеческого внимания по-своему ограничена. Дабы воспринять всё, что предлагает художественное произведение, допустимо поступление во времени лишь определенного

---

[61] Этот сценарий уже использовался ранее в фильме «*Лабиринт*», снятый в 1962 г. в Студии кинематографических миниатюр в Варшаве режиссером Яном Леницей с музыкой Влодзимежа Котоньского (лента получила премии на фестивалях в Оберхаузене [1962], Кракове и Аннеси [1963], Мельбурне [1964], Буэнос-Айресе [1964]).

[62] В январе 1964 г. опера в Касселе поставила балет на *Малую сюиту*, дирижировал Кристоф фон Донаньи. В 1969 г. *«Венецианские игры»* были поставлены в Ганновере в хореографии Ивонн Жоржи (Georgi), дирижировал Ганс Герберт Йорис (Jöris). В июне 1973 г. берлинский театр «Komische Oper» поставил балетный спектакль *«Калейдоскоп»*, составленный из 6 миниатюр. В той его части, которая носила название *«Begegnung»* (*«Встреча»*), была использована *I Постлюдия* в хореографии Харальда Вандтке (Wandtke).

количества информации, которую человек действительно полностью воспринимает. [...] В последнее время родилась такая мода — интерпретировать музыкальные сочинения хореографически. [...] Так называемая хореографическая интерпретация представляет собой не что иное, как всего лишь добавление [к музыке] множества иной информации, которую человеческое внимание уже не в состоянии охватить. И если Бежар, который перекладывает на танец *Фантастическую симфонию* Берлиоза или одну из симфоний Бетховена, утверждает, что дает хореографическую интерпретацию симфонии, то совершает элементарную ошибку. Дело в том, что он низводит такое сочинение до звукового фона, сопровождающего визуальную композицию. Следовательно, надо отдавать себе отчет в том, что, если сочиняешь произведение, состоящее в одновременном применении визуальных и акустических средств, то ты вынужден строить это сочинение с таким расчетом, дабы сумма визуальных и акустических элементов укладывалась в пределы доступной емкости внимания того, кто воспринимает данное произведение»[63].

«Поэтический текст, — говорил он через несколько дней в ходе семинара на тему своей вокально-инструментальной музыки, — намного менее самостоятелен, чем музыкальное произведение»[64]. Стало быть, вполне можно сочинять музыку на готовые стихотворения, но делать балеты по готовой музыке — это неприлично?! Тогда же Лютославский сказал, что «исключает возможность удачных попыток соединения так называемой абсолютной музыки с каким-либо другим искусством», чтобы через несколько минут привести как раз удачный пример такого марьяжа, каковым, на его взгляд, была танцевальная версия «*Полиморфии*» Кшиштофа Пендерецкого, поставленная Ежи Макаровским (Makarowski). «Если мы сочиним музыку, достаточно мало богатую для того, чтобы к ней удалось что-то добавить, или же редуцируем её до очень скромного запаса импульсов, тогда в ней найдется достаточно места для добавления зрительных импульсов»[65], — объяснил он причину возникновения данного исключения, причем сказал это в присутствии автора «*Полиморфии*». В последовавшей длинной дискуссии Лютославский бросил еще одно замечание: «Я не даю разрешений на протанцовывание своих сочинений. Если у произведения нет шансов стать популярным в качестве чисто звукового сочинения, мне просто не хочется, чтобы оно обретало популярность как зрелище, в котором где-то там звучит и нечто мое».

Свои опыты в кинематографии Лютославский считал абсолютно неважными, а сочинение киномузыки — пустой тратой времени. «Я никогда не просил его писать музыку к фильмам — вспоминал режиссер Кшиштоф Занусси. — У него было определенное мнение по поводу музыки в кино. Он считал, что напи-

---

[63] *Spotkania muzyczne w Baranowie w 1976* (*Музыкальные встречи в Баранове в 1976 г.*), цит. соч., стр. 51–52.

[64] Цит. соч., стр. 110.

[65] Цит. соч., стр. 51 и 52.

санная с большим трудом нота или такт в фильмах остаются, как правило, незамеченными. Сыграно все чисто или фальшиво — не имеет никакого значения, так как музыка находится на втором плане, ибо в сознании зрителя на первом плане — видеоряд. А если это так, музыка не стоит его усилий. Он не хотел писать вещей, под которыми не смог бы подписаться...»[66]

Предвидения

Наряду с «субстанцией», а также с профессиональной и ремесленной безукоризненностью, которая понятна сама собою, Лютославский ожидал от музыкального сочинения красоты. Эстетика, господствовавшая в период первых «Варшавских осеней», не поощряла провозглашения подобных идей. Тем не менее, летом 1965 г. композитор записал в свой рабочий блокнот уже приводившееся ранее замечание о том, что «легче сочинить что-нибудь удивляющее, шокирующее, ужасающее, ошеломляющее и прочее, нежели — нечто красивое». В следующем году Лютославский сказал: «В так называемых современных музыкальных техниках нет места на то, что мы привыкли именовать красотой. Однако я глубоко верю, что в музыкальном творчестве красота рано или поздно должна возродиться»[67]. С тех пор он много раз не скрывал своего разочарования современной музыкой, обвиняя её, прежде всего, в грехе нечувствительности к красоте. Лютославский считал, что красота должна быть атрибутом искусства и вызывать у тех, кто его воспринимает, эстетическое переживание, то есть позволять им действительно изведать эту красоту. Подобно Платону и многовековой христианской традиции, Лютославский увязывал моральную красоту с эстетической, не раз подчеркивая, что искусство благотворно влияет на психику человека. Между тем в композиторской практике он виделся наследником, прежде всего, пифагорейской традиции. Сущность его техники образовывали пропорции, не осознаваемые слушателями, но строго соблюдаемые в партитуре.

Лютославский скорее искал пропорции, служащие реализации его представлений о музыкальной красоте, чем претендовал на звание открывателя новых звуковых средств, поэтому уже велась речь о неизбежном в этой ситуации разрыве между его личными целями и идеалами авангарда. «Имеется много композиторов, чей ум занимает ответ скорее на вопрос „как“, нежели „что“. Но проблема „как“ уже давным-давно надоела. Меня лично не интересует, каким еще образом можно было бы писать музыку. На самом деле можно было бы до

---

[66] G. Michalski *Lutosławski w pamięci* (Гжегож Михальский *Лютославский в воспоминаниях*), Гданьск 2007, стр. 213.

[67] Sznajderski (Шнайдерский), цит. соч., стр. 1.

бесконечности накапливать кирпичи для строительства некоего здания, а само это здание вовсе не строить. Приблизительно так и выглядит сегодня [1976 год] это квазиэкспериментирование»[68]. То было мнение, принципиально отличавшееся от тех, какие композитор проповедовал в 1960-е годы.

В пренебрежении существом музыки, то есть красотой, в пользу экспериментов Лютославский видел одну из причин того, почему публика отвернулась от новой музыки. «Уже много лет современная музыка выступает в качестве приправы к главному блюду, каким в концертной программе является симфония Бетховена или Брамса. И сегодняшнему композитору грезится стать таким главным блюдом. [...] В голову приходят мрачные мысли, а вместе с ними и вопрос, не является ли вдруг это положение вещей результатом дефективности сегодняшней музыки и не постигла ли её та судьба, какую она заслужила?»[69].

Когда Лютославского спрашивали о будущем музыки, он чаще обращал внимание на угрозу иного рода. Отвечая в 1971 году на вопрос: «Куда движется искусство?», — композитор признался, что главный источник его беспокойства — состояние не самой музыки, но ее слушателей. «Я с грустью думаю о людях, которые слышат псевдомузыку по несколько часов в день. Будут ли они в силах прослушать когда-либо с должной сосредоточенностью и удовлетворением одну-единственную симфонию Бетховена? Я стараюсь верить, что нынешняя саранча звуков со временем погибнет и даст возможность жить и воздействовать на человеческие души подлинной музыке — лишь бы она никогда не утратила своей — как это определил Джозеф Конрад — „колдовской проницательности“»[70].

Он сам многократно страдал из-за шума. Когда на улицах утихли сталинские громкоговорители с массовыми песнями, наступила эпоха транзисторов с шумной развлекательной музыкой. «Для композитора настоящее проклятие, когда он вынужден слушать музыку на корабле, в лифте, в парке, на пляже — везде, — жаловался Лютославский. — А уж хуже всего, когда ты вынужден слушать эту музыку дома, где она доносится через стенку или — даже при закрытых окнах — с улицы. [...] Несколько десятков лет меня мучило это нашествие чужой, чуждой музыки. Никогда я не был уверен, могу ли в какой-то момент совершенно спокойно начать работу. Ст**о**ит ли это делать, коль скоро через полчаса меня может силой оторвать от неё какой-нибудь big-beat[71], доносящийся с нижнего этажа»[72]. Нежеланные звуки, испускаемые все более шумным окружением, преследовали Лютославского тем сильнее, что природа одарила его впечатлитель-

---

[68] Jamroziak *Rozmowa z Witoldem Lutosławskim* (В. Ямрозяк *Беседа с Витольдом Лютославским*), цит. соч.

[69] Там же.

[70] Еженедельник «Polityka» 1971, № 1, стр. 6, ответ на анкету.

[71] Польское определение рок’н’ролла, которое вошло в обиход в 1960-е годы.

[72] Cegiełła (Цегелла), цит. соч., стр. 14. Под Лютославскими проживал ударник, с которым они были вынуждены договариваться о времени занятий так, чтобы не мешать друг другу.

ным слухом[73], но как раз поэтому он быстрее, чем его окружение, отдал себе отчет в том, какую опасность представляет собой нашествие громкоговорителей и бездумное воспроизведение механической музыки. В октябре 1969 года именно по его инициативе музыкальный совет ЮНЕСКО принял закон о шуме[74]. Деградация музыки, ее низведение до роли зуммера затрагивало его еще и как творца произведений, нуждающихся в надлежащей ауре.

«Речь здесь идет о явлении, оказывающем безусловно негативное воздействие на будущие судьбы музыкальной культуры. Я имею в виду некую особую разновидность отравления окружающей среды [...], в которой нам довелось жить, работать и отдыхать. Среда эта — особенно в зажиточных странах — систематически отравляется вездесущей квазимузыкой. [...] Чаще всего она представляет собой тошнотворное звуковое месиво, которое человека, чувствительного к музыке, тотчас же вгоняет в состояние своеобразной угнетенности, а по истечении чуть более длительного времени страшно раздражает. К сожалению, чувствительных к музыке людей намного меньше, чем тех, кому такое положение вещей не мешает. А будет их становиться все меньше и меньше, поскольку назойливая „музыка-фон“, которую слышно в поезде, ресторане, в гостиничном лифте, на судне и в десятках других мест, медленно, но систематически притупляет восприимчивость к музыке, и трудно вообразить, чтобы человек, воспитанный в таких условиях, был еще способен выслушать со вниманием и удовлетворением квартет Бетховена или прелюдию Дебюсси»[75].

---

[73] Летом 1966 г. в Нью-Гемпшире имел место один маленький эпизод, о котором Марио ди Бонавентура позже сообщал следующее: «Зная, насколько чутким был Витольд и как действовал на него даже самый слабый шум, мы с женой с беспокойством думали о выборе комнаты для Лютославских. И после довольно длительных размышлений решились на отель, который находился неподалеку от концертного зала. В его новом здании, расположенном на боковой улочке, имелся только один этаж с номерами вдоль очень длинного коридора. Разумеется, мы забронировали апартамент на самом его конце, предварительно проверив, не доносятся ли туда уличные шумы. На следующее утро после приезда Дануты и Витольда в Нью-Гемпшир мы договорились встретиться и устроить общий завтрак. И явились утром в отель, будучи уверенными, что нас ожидают похвалы за выбор столь спокойного места. Однако же, спросив у Витольда, как прошла ночь, я тотчас понял, что здесь далеко не всё в порядке. „Ну, что ж...“ — пробормотал мой гость и спустя какое-то время начал рассказывать. Минут 15 или 20 кругом царила полнейшая тишина, после чего раздавался какой-то щелчок, а он, разумеется, после каждого такого щелчка просыпался. Так прошло пару часов, пока, наконец, усталые и измотанные, они с Данутой оделись и вышли в коридор, чтобы установить, откуда же доносился этот щелчок. И, проискав довольно долго, нашли источник шума — холодильник, который автоматически включался и выключался через каждые 20 минут. Он стоял в самом конце этого длиннющего коридора» (письмо К. Мейеру от 21 III 1995 г.).

[74] «Общее собрание Международного музыкального совета ЮНЕСКО [...] единогласно осуждает непозволительное нарушение личной свободы и права каждого человека на тишину путем злоупотребления записанной музыкой, которая передается по радио в публичных и частных местах. Общее собрание требует, чтобы Исполнительный комитет изучил указанную проблему в самых разных ее аспектах — медицинском, научном, юридическом, — не обходя также художественного и воспитательского аспектов, и чтобы комитет предложил — в первую очередь ЮНЕСКО, а также надлежащим властям — предпринять любые шаги с целью положить конец вышеуказанному злоупотреблению музыкой».

[75] Альманах «Res Publika» 1986, № 1, стр. 130.

До самого конца жизни он возвращался к этой теме, обеспокоенно предостерегая от последствий шума и псевдомузыки, «струящейся» или «капающей» из громкоговорителей.

Собеседники, однако, чаще спрашивали его о будущем сам**о**й музыки. В начале 1960-х годов Лютославский провозглашал уверенность в будущем. В Загребе свой очерк развития музыки на протяжении нескольких последних поколений он представил как историю «демонтажа классического музыкального языка», результатом чего станет возникновение новых, столь же прочных художественных норм и договоренностей. Обращаясь к слушателям Би-Би-Си с популярной лекцией о достоинствах и потребности в поисках новых звуковых эффектов (которые он все равно оценил как абсолютно недостаточные и бедные по отношению к традиционным возможностям), Лютославский окончил её признанием своей веры в «будущее развитие музыки»[76]. В более поздних его высказываниях все отчетливее проглядывал, однако, скепсис, хотя композитор и старался скрывать свой пессимизм и растущее опасение, что он — свидетель агонии музыки. «Существует во мне какой-то подсознательный рефлекс, отвращающий мою мысль от него [от будущего музыки]. Происходит так, наверно, поэтому, что я подозреваю в этом будущем нечто такое, чего не хотел бы увидеть. Это нечто означает просто, что мне чужды определенные тенденции, которое я вижу в самой юной сегодняшней музыке. Такое же ощущение чуждого — впрочем, намного более сильное, нежели сегодня, — переживал я и в начале 1950-х годов [это очевидная ошибка, речь идет о второй половине 1950-х годов — примеч. авт.], когда почти всё молодое поколение писало музыку, которую повсеместно называли поствеберновской. [...] Сегодня я вижу в музыке зародыши чего-то такого, что также является для меня до крайности чужим. Я думаю о целом наборе тенденций, которые в совокупности назвал бы антимузыкой. Иными словами, все те ее разновидности, где то, что слышно, играет все меньшую роль, является результатом чистой случайности или должно быть явлением, сопровождающим какие-то вещи, уже не имеющие с музыкой ничего общего»[77].

Эти замечания он уточнил в статье «Из размышлений над будущим музыки», опубликованной в 1972 году. В качестве примера «классической антимузыки», у которой «конечной целью выступает полное исключение из понятия [музыкального сочинения] элемента сам**о**й музыки», Лютославский привел творчество Ла Монте Янга (La Monte Young) и Нам Юн Паика (Nam Yun Paik), а также инструментальный театр. Одновременно он подчеркнул, что наряду с процессом деструкции, «несомненным для каждого, кто задумается над судьбами музыки на пути от „*Тристана и Изольды*“ и вплоть до проделывания дыры в стене при помощи рояля, который толкает достаточное количество „исполнителей“», бесспорно «появились и непрерывно появляются музыкальные произведения,

---

[76] Witold Lutosławski *Materiały do monografii*... (Витольд Лютославский *Материалы к монографии*), цит. соч., стр. 14–16 и 23–28.

[77] Kaczyński *Rozmowy*... (Т. Качиньский *Беседы*...), цит. соч., стр. 154–155.

Глава X
Интерпретатор, комментатор, учитель

Дирижер

У истоков дирижерской карьеры Лютославского лежали целых четыре дебюта. Впервые он встал в качестве руководителя перед школьным хором гимназии имени Батория. Видимо, это не произвело на него большого впечатления, коль скоро композитор никогда позднее даже не упоминал об этом эпизоде. Молчанием обходился в его биографиях и еще один дебют, несколько более серьезный, хотя тоже неофициальный, — он имел место в 1935 или 1936 году, когда у Лютославского возникла необходимость управлять в радиостудии записью собственной киномузыки. Это не составило ему особого труда, поскольку в консерватории студенты-композиторы проходили годичный курс основ дирижирования, который вел дирижер Валериан Бердяев (племянник философа Николая Бердяева).

Непосредственно после войны он вновь дирижировал несколько раз записями своих звуковых иллюстраций к фильмам, а в последующие годы — своей детской и театральной музыки. В этой роли его увидел Гжегож Фительберг и пригласил стать за пульт Большого симфонического оркестра Польского радио (БСОПР) в Катовице. «Размышляю над программой, которой я должен дирижировать 27 VI, — советовался с ним Лютославский. — Может, возьму „*Эгмонта*“, какой-нибудь концерт с солистом (я хорошо знаю скрипичные Бетховена, Брамса, Карловича, Моцарта ми-бемоль мажор и ля мажор; в конце концов, могу и что-нибудь другое выучить), а во второй половине хотелось бы „*Nuages*“ („*Облака*“) и „*Fêtes*“ („*Праздненства*“) Дебюсси (если есть партитура и голоса), а также *Вариации* — мои. Ты бы одобрил?» (12 IV 1948 г.). Года через полтора Лютославский вновь предавался размышлениям о возможности продирижировать целым концертом: «Я думал о программе, которой смог бы дирижировать: это мои *Народные мелодии*, *Песни на слова Тувима* (Древняк) и *Вариации на тему Паганини*. А потом *Симфония соль минор* Моцарта. Но всё это только после того, как я инструментую свои пьески» (2 XII 1949 г.). Однако ни до одного

из этих концертов дело не дошло, и только в 1952 г. БСОПР под управлением Лютославского исполнил *Оксфордскую симфонию* Гайдна и его собственные произведения: *Детские песенки* и *Симфонические вариации*. Эти записи сохранились до сих пор. В библиотеке катовицкого оркестра сохранился экземпляр *Малой сюиты* с собственноручной дарственной надписью композитора: «Дорогому Фитику на память о первом уроке дирижирования, который ты мне дал 23 I 52 г., — горячо благодарный Витольд». Уже в 1951 году была выпущена пластинка, на которой Лютославский записал *10 польских танцев* и первые песенки для детей с камерным оркестром.

А четвертого, наиболее серьезного дебюта, когда ему пришлось встать не только перед оркестром, но еще и перед публикой, предстояло ждать целых одиннадцать лет. 9 V 1963 г., в ходе премьерного исполнения «*Трех поэм Анри Мишо*» в Загребе Лютославский взял на себя одну из предусмотренных в партитуре дирижерских ролей и управлял оркестром. С тех пор он все чаще выступал в роли дирижера, однако никогда не взялся за такую обдумывавшуюся им ранее возможность, как исполнение чужой музыки.

На первых порах он давал ежегодно по несколько концертов. При этом явно ограничивал количество выступлений, но зато тщательно подбирал их места. В 1964 году Лютославский концертировал в Гамбурге, Венеции и Париже, а в Польше — в Катовице, местопребывании БСОПР. В следующем году он выступил в Гейдельберге и на фестивале Бриттена в Олдборо. В календаре его дирижерских обязательств постепенно появлялись в первую очередь крупные метрополии или места проведения престижных фестивалей. Определяющим было для него качество оркестров, так как слабый, провинциальный коллектив не сулил надежд на хорошее исполнение сложной современной партитуры, а Лютославский довольно быстро принял для себя такой принцип, что его цель должна состоять не в обучении оркестра, а в обучении на оркестре. В итоге на протяжении тридцати лет он успел дирижировать Берлинским филармоническим оркестром, Венским симфоническим оркестром, Парижским оркестром (Orchestre de Paris), Парижским филармоническим оркестром радио Франции, Симфоническим оркестром Би-Би-Си, Филармоническим оркестром Лондона, Шотландским национальным оркестром (теперь это Королевский Шотландский оркестр), крупнейшими американскими оркестрами в Нью-Йорке, Филадельфии, Бостоне, Кливленде, а также в Лос-Анджелесе, Сан-Франциско, Питсбурге, Хьюстоне, Сент-Луисе и Луисвилле. В Польше Лютославский чаще всего выступал с БСОПРом. Становился он и перед студенческими оркестрами, в которых недостаток технического опыта ему компенсировало исключительное воодушевление молодых музыкантов.

«В последнее время я немного изменил образ жизни, поскольку изрядно концертирую, — информировал он Марио ди Бонавентуру 11 III 1974 г. — На несколько дней мы уезжаем в Берлин (Komische Oper), где я проведу очередной концерт из своих произведений, уже тринадцатый в этом сезоне. Безусловно, это слишком много, поэтому впредь я решил не принимать так много предложений.

Kompozytor dyryguje wykonaniem swojej *II Symfonii* podczas Festiwalu „Warszawska Jesień”, Warszawa 24 IX 1967 (fot. A. Zborski)

Однако, с другой стороны, контакт с живым звуком, теплая реакция публики — все это очень помогает мне в моей композиторской работе». В последующий период Лютославский на протяжении нескольких лет старался не превышать квоту в десять концертов ежегодно, но в 1979 году решился на 14 выступлений, и с тех пор их число постоянно росло, достигнув в год его 80-летия рекордного количества — тогда состоялось целых 23 концертных вечера.

В Польше Лютославский дирижировал, как правило, один или два раза в год (и вообще не дирижировал в период военного положения, т. е. с 1982-го по 1986-й год). За рубежом он выступил в 23 странах, чаще всего появляясь перед немецкой публикой (62 концерта с 1964 г.), а далее — перед английской (57 концертов с 1965 г., причем в одном только Лондоне — целых 39 раз) и американской (46 раз с 1966 г.). Больше десятка раз Лютославский гостил во Франции, Голландии, Швейцарии, Испании, в Италии и Швеции. По несколько раз имели случай услышать его австрийские, датские, бельгийские, канадские, норвежские, израильские, венгерские, советские, финские, румынские и люксембургские меломаны. Однократно появился он в Югославии, Португалии и Ирландии.

Почему Лютославский брался за дирижирование? Весной 1969 года он сам перед собой, то есть в рабочем блокноте объяснял это решение следующим образом: «У меня нет достаточной уверенности в том, что самые видные дирижеры возьмутся когда-либо за произведения моего последнего периода [после "*Траурной музыки*"]; а, если они даже и возьмутся, я все равно не в состоянии вообразить, что у них окажется достаточно времени, желания и — независимости от своих привычек, чтобы продирижировать ими хорошо. Естественно, исключением тут является Янек Кренц. Но ему редко представляется теперь случай дирижировать моими сочинениями. Зато безусловным сюрпризом можно считать то обстоятельство, что моею *II Симфонией* так быстро заинтересовались серьезные дирижеры (Скровачевский, Бур [Bour]). Так, может быть, действительно нет надобности дирижировать самому? Меня, однако, подмывает и самому попробовать, и другим доказать, что, например, *II Симфонией* можно и нужно дирижировать именно так, как предусматривает ее нотная запись, а не, к примеру, таким образом, как это проделывал в некоторых фрагментах Булез» (9 IV 1969 г.). Эту мысль композитор вскоре развил шире во время разговоров с Качиньским: «Мои последние сочинения содержат целый ряд предложений, дающих новые решения в области оркестрового исполнительства. Они касаются работы дирижера, причем как во время репетиций, так и на концерте, а также действий самих членов оркестрового коллектива. Дирижеров, которые бы отлично ориентировались, в том, что в этом смысле заложено в моих партитурах, относительно мало. [...] Поэтому часто я сам готовлю с оркестрами новые произведения и дирижирую ими. Делаю я это с желанием доказать самому себе, музыкантам и, возможно, другим дирижерам, который проявили бы к этому интерес, что те способы игры и дирижирования, которые я предлагаю в моей музыке, вполне возможны, служат определенной цели и даже являются единственным средством для ее достижения»[1].

Выдающийся актер, а вместе с тем друг Лютославского, Густав Голёубек так комментировал его увлеченность дирижированием: «Не раз случалось, что, когда я спрашивал у Витольда о творческих планах, он говорил в ответ почти исключительно о предложениях выступать с концертами. Сама манера, в какой он описывал предстоящую работу, та радость и возбуждение, которые сопровождали эти рассказы, выглядели так, словно только это дело, пребывание за дирижерским пультом с палочкой в руке, позволяло сбыться его мечтам и было его истинным призванием»[2]. В беседе с Зофьей Овиньской Лютославский сознался, что просто у него всегда был темперамент исполнителя. К игре на рояле он никогда не относился иначе, чем как к чему-то вспомогательному, — впрочем, у композитора это занятие отнимает слишком много времени, — и потому взялся за дирижирование. Иногда, как в только что процитированном письме Бонавентуре, он признавался еще и в мотивации другого рода. «Я дирижирую

---

[1] Kaczyński *Rozmowy...* (Т. Качиньский *Беседы...*), цит. соч., стр. 123–124.

[2] Письмо авторам книги от 11 I 1997 г.

исключительно собственными произведениями. Поэтому могу не сомневаться, что публика, которую я вижу на концерте, собралась ради того, чтобы слушать именно мою музыку. Это переживание, помимо всего прочего, оказывает на меня еще и чрезвычайно стимулирующее воздействие, а вместе с тем излечивает самые разные проблемы психологического характера»[3].

Предубеждение, а то и прямое нежелание участвовать в таких концертах, где его музыка соседствовала бы с чужою, мог породить или усугубить определенный личный опыт. Однажды случилось так, что в первой половине филармонического вечера исполнялась увертюра Бетховена и *Фортепианный концерт* Чайковского с участием Артура Рубинштейна, а после перерыва — «*Три поэмы Анри Мишо*». Солиста-виртуоза эти поэмы смутили и шокировали уже во время репетиций. Публика же пришла, прежде всего, ради того, чтобы восхищаться прославленным пианистом в произведении, которое было ей досконально известно. В итоге разразился скандал, и часть присутствующих даже потребовала возврата денег за билеты[4]. Трудно удивляться, что с этого момента Лютославский избегал подобных ситуаций и, например, осенью 1987 г. направил руководству филармонии Лос-Анджелеса письмо следующего содержания: «Я согласился участвовать в концерте, намеченном на апрель 1988 г. Хотелось бы знать, нет ли возможности освободить меня от этого обязательства и отменить мое участие в данном концерте? [...] Только вчера я узнал, что в программе указанного концерта должны исполняться мои „*Цепь III*“ и *Концерт для оркестра*, а после перерыва — Моцарт и Брамс. Такое сочетание ставит меня в очень некомфортное положение. В зале окажется публика, которая, желая прослушать Моцарта и Брамса, будет вынуждена „отстрадать“ мою музыку или даже вообще не придет на первую половину концерта. С другой стороны, мои потенциальные поклонники (а небольшое число таковых у меня имеется даже в Лос-Анджелесе) могут решить, что не стоит являться на концерт только ради того, чтобы выслушать 11 минут музыки, которую они, может быть, не знают („*Цепь III*“), а также сочинение, уже, вероятно, слышанное ими неоднократно, поскольку его записывали, по меньшей мере, 5 раз (*Концерт для оркестра*). [...] Я был бы чрезвычайно признателен и удовлетворен, если бы маэстро Превин продирижировал и первой частью концерта с предусмотренной в ней программой или же заменил мою музыку чем-нибудь другим»[5].

Лютославского неоднократно спрашивали о том, какое влияние оказывал на его композиторскую работу опыт, обретенный им в процессе дирижирования. В своих ответах он неизменно подчеркивал, что такой опыт подстегивает звуковое воображение и вырабатывает чувство ответственности за произведение, причем как перед оркестром — уже хотя бы тем, что заставляет пользоваться точной и практичной нотацией, — так и перед публикой. «Этот опыт просто бесценен

---

[3] *Spotkania muzyczne w Baranowie* (*Музыкальные встречи в Баранове*), цит. соч., стр. 97.

[4] И. Никольская *Статьи, беседы...*, цит. соч., стр. 112. Об этом подробнее уже говорилось в Главе VI 1965–1968 годы.

[5] Копия письма Эрнесту Флейшману (Fleischmann) от 1 X 1987 г., фонд Пауля Захера.

[...], ибо, только дирижируя, можно по-настоящему хорошо узнать собственное сочинение. Я считаю, что прогресс в творчестве состоит в следующем: избегать того, что тебя самого раздражает в предшествующих сочинениях, и развивать то, что этого заслуживает. А такое возможно именно в то время, когда человек вынужден не только тщательно изучать собственные партитуры, но еще и исполнять их, давать им жизнь. Кроме того, дирижируя, я все лучше отдаю себе отчет в том, что играется легко, а что трудно. Я напрямую заинтересован в том, чтобы все оркестровые партии в моих партитурах были исполнимыми, чтобы в них не было ненужных трудностей, поскольку это всегда вредит произведению»[6]. Преобразования музыкальной нотации, хорошо заметные в очередных партитурах Лютославского, подтверждают это мнение.

В его разговоре с Кшиштофом Занусси, который велся во время оркестровой репетиции в Варшавской музыкальной академии, прозвучал и такой вопрос:

— Следует ли подходить к оркестру мягко, вежливо? Говорят, что от дирижеров требуется агрессивность и жесткость, что они должны держать коллектив железный рукой, поскольку оркестр — это сборище опасных людей, и только диктатор может быть хорошим дирижером. Ваши слова доказывают нечто противоположное. Вы сами относитесь к оркестру очень деликатно. Приносит ли это желанные результаты?

— Да, это, пожалуй, лучший метод, особенно сейчас. Времена великих тиранов уже миновали. Кроме того, думаю, что у меня задача полегче, чем у других дирижеров, поскольку, становясь перед оркестром, я знаю о данном произведении все, а оркестр не знает ничего. Если бы мне требовалось дирижировать Шубертом, то дело обстояло бы уже совсем по-другому[7].

По случаю юбилея БСОПР Лютославский написал короткий текст, в котором нашлось место такому признанию: «Отношения композитора с симфоническим оркестром — дело непростое. Можно даже сказать, что часто они представляют собой дело очень и очень сложное. Ведь с одной стороны, оркестр — это коллектив людей, которые для композитора являются реализаторами его мечтаний, его звукового видения, продуктов его музыкального воображения. Однако с другой стороны, — это коллектив строгих критиков, не всегда справедливых, компетентных и доброжелательных, а временами просто злобствующих. Если композитор придется по душе большинству оркестрантов, если добьется их уважения и получит от них моральный кредит доверия, — тогда благодаря ним он получит и большое удовлетворение, и ценный опыт. Если ему повезет настолько, что его музыка восхитит и увлечет хотя бы часть оркестра, — переживания композитора не имеют себе равных и будут внесены им в реестр тех событий, которые не забудутся уже до конца жизни. Но если, напротив, его сочинение не добьется у оркестра ни одобрения, ни даже понимания, тогда оркестр распола-

---

[6] Markowska (Марковская), цит. соч., стр. 5.

[7] *Witold Lutosławski in Conversation with Krzysztof Zanussi* (*«Витольд Лютославский в беседе с Кшиштофом Занусси»*), цит. соч.

гает всякими возможностями, чтобы наглядно продемонстрировать это композитору. Холодный душ, которым его при этом окатывают, надолго подрывает в нём доверие к самому себе, и в подобной ситуации от него порой требуются немалые усилия, чтобы суметь каким-либо образом выбраться из такого состояния и вернуться к своей композиторской работе»[8].

Лютославский как-то сказал, что для него дирижирование — это, прежде всего, осуществление психического контроля над ансамблем оркестрантов и над ситуацией, причем для овладения этим умением ему понадобилось несколько лет[9]. При этом он обладал даром притягивать к себе музыкантов и пользовался у них большой симпатией. «Вас мы любим больше, чем вашу музыку», — якобы сказали когда-то Лютославскому члены одного из американских оркестров. В Англии он столкнулся с другим, безусловно менее двусмысленным выражением симпатии. 25 I 1986 г., точно в день своего 73-летия, ему предстояло провести концерт в Лидсе. «И вот в самом конце репетиции, когда Лютославский отложил дирижерскую палочку и сказал, что на сегодня это уже конец занятий, finito..., оркестр вдруг заиграл в стиле Лютославского, пользуясь алеаторической техникой, известную песенку „Happy birthday to you“ („Поздравляем с днем рождения!“) Это было очень забавно и мило. [...] Столь теплые и доброжелательные отношения между ансамблем и дирижером — это нечто совершенно исключительное. И похожая атмосфера существовала также в Симфоническом оркестре Би-Би-Си в Лондоне или в амстердамском „Концертгебау“»[10].

Дирижируя, он вел себя столь же сдержанно, как и за пределами эстрады. Казалось, эта деятельность не требовала от него больших физических усилий. По мнению некоторых музыкантов, часто Лютославский попросту ограничивался тем, что всего лишь отмерял время, причем не только в алеаторических эпизодах. «В моей новой технике роль дирижера все больше становится похожей на роль режиссера и вдохновителя в одном лице, тогда как роль оркестровых музыкантов — на роли актеров и статистов. Старая школа оркестровой игры была скорее дрессировкой, внедрением механических навыков, муштрой на манер строевой подготовки, в которой не было места для индивидуальной инициативы музыканта в сфере интерпретации текста, а также экспрессии», — записал композитор 11 XI 1961 г. в своем рабочем блокноте. И, если репетиции позволяли в полной мере донести эти принципы до оркестрантов, то на концертах случалось, что ничего не сознающая публика превратно толковала поведение Лютославского на дирижерском подиуме. Я помню [KM], как во время его концерта в Вене сидевший рядом со мною слушатель преклонного возраста с

---

[8] W. Lutosławski [*W trzydziestolecie WOSPR-u (refleksje kompozytora)*] (В. Лютославский [*В тридцатилетие БСОПР (размышления композитора)*], в сборнике: *Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia i Telewizji 1945–75* (*Большой симфонический оркестр Польского радио и телевидения 1945–1975*), Катовице 1975, стр. 15.

[9] В разговоре с авторами, осенью 1989 г.

[10] *Ch. B. Rae mówi o Witoldzie Lutosławskim* (*Ч. Б. Рей говорит о Витольде Лютославском*), журнал «Ruch Muzyczny» 1994, № 10.

отчетливым раздражением пытался понять, почему композитор, управляющий исполнением, не выучил, как следует, партитуру и беспомощно ждет оркестр, чтобы как-то его «поймать».

По сравнению с другими композиторами, бравшимися за палочку, Лютославский пользовался репутацией исключительно хорошего дирижера, причем с годами это мнение только улучшалось. И действительно, с течением времени он дирижировал все лучше, хотя — что он, впрочем, осознавал — его интерпретации уступали исполнениям знаменитых, профессиональных дирижеров. Оркестр, однако, завораживал его с детства. «То был исполнительский аппарат, который давал мне самые сильные переживания, связанные с прослушиванием музыки. Таким это все осталось почти по сей день», — говорил он Никольской[11]. «Стихией, где я в наибольшей степени чувствую себя самим собою, является для меня симфонический оркестр», — уверял Лютославский другого собеседника[12]. И, хотя он, прежде всего, имел в виду себя как композитора, но это никоим образом не вступало в противоречие и с той музыкальной профессией, которая в тогдашние годы уже сделалась для него второй — с дирижированием.

Комментатор собственной музыки

Лютославский опубликовал несколько десятков различных текстов, многократно приводимых в этой книге, хотя иногда и жаловался, что их написание отнимает у него массу времени[13]. Уже само количество этих публикаций склоняет к тому, чтобы уделить им внимание, тем более, если принять во внимание факт, что они тщательно готовились (все интервью композитор, как правило, авторизовал). Эти тексты нередко подталкивают к размышлениям над тактикой, которую использовал Лютославский, убеждая читателей в своих принципах, интерпретируя собственные произведения и вообще ситуацию музыки в целом.

По крайней мере, со времен Клаудио Монтеверди композиторы неоднократно «объяснялись» перед слушателями, а уж тем более, — перед комментаторами своей музыки, растолковывая нововведения, которыми они оснащали свои партитуры. В XX столетии эта практика стала едва ли не нормой. Лютославский, прибегая к перу, лишь подхватывал основанную в Польше Каролем Шимановским традицию писать о музыке, об этосе искусства и обязанностях композитора.

---

[11] Nikolska *Rozmowy*... (И. Никольская *Беседы*...), цит. соч., стр. 99.

[12] Sznajderski (Шнайдерский), цит. соч.

[13] В 1976 г. Лютославский отказал издательству «Piper» в согласии на их опубликование, объясняя это тем, что после напечатания уже не смог бы пользоваться ими во время своих семинаров и лекций, а ему не хватает времени на подготовку следующих.

В эпоху авангарда, когда артисты высказывались на тему искусства столь же охотно, сколь и туманно, программы «Варшавских осеней» изобиловали косноязычными «объяснениями», писанными эдаким псевдонаучным или псевдофилософским жаргоном. На таком фоне стиль Лютославского часто выделялся точностью и элегантностью, хотя и ему случалось о делах простых говорить без всякой на то нужды чрезмерно усложненным образом. Выделялся он и большей, чем у окружающих, культурой слова, у него не попадались провокационные формулировки, а тем более агрессивные, и уж совсем невообразимым было бы в его устах оскорбительное замечание по поводу какой угодно персоны[14]. Лютославский умел убеждать в своей правоте значительно более утонченным образом, а на то, сколь эффективно ему удалось выстроить образ собственного творчества, обращает наше внимание Стивен Стаки, ревизуя ходячие суждения, которые на протяжении многих лет повторяются вслед за Лютославским, хотя зачастую и не находят обоснования в сам**о**й его музыке. Американский исследователь добавляет, однако, с пониманием и снисхождением: «Трудно ставить творцам в вину [то...], что, когда им представляется подходящий к тому случай, они предпочитают рассказывать собственные истории, а не строить свою репутацию на той ненадёжной судьбе, какую им предлагает музыковедение»[15].

На протяжении сорока лет Лютославский дал свыше сотни интервью. Он не был прирожденным оратором и неохотно импровизировал на публике, а потому, желая, облегчить для себя «обслуживание» журналистов, заранее записывал отдельные свои соображения и наблюдения в многократно цитировавшуюся нами тетрадь, которую он завел под конец 1958 г. Замечания, занесенные в этот рабочий блокнот, воспроизводятся им потом во многих беседах[16]. Атмосфера, которая сопутствовала тогдашней музыке, в сущности и так навязывала вполне определенную группу вопросов, часто становившихся предметом дискуссий, да и вопросы, адресуемые композиторам, бывают обычно предсказуемыми. Кроме того, Лютославский обладал умением предотвращать вопросы, на которые не испытывал желания отвечать («Он просто зашантажировал меня своей сердечностью, — вспоминал Кшиштоф Занусси атмосферу, сопровождавшую съемки

---

[14] Пренебрежением и даже враждебностью по отношению к музыкантам, придерживавшимся иной точки зрения, отличались в те годы П. Булез и Л. Ноно, а в Польше — Б. Шеффер. Не чурались эти композиторы даже таких формулировок, которые повсеместно признавались слишком оскорбительными, причем бросались они ими по той лишь единственной причине, что кто-либо писал музыку, не казавшуюся им «правильной».

[15] S. Stucky *Ciągłość i zmiana: istota stylu Lutosławskiego* (С. Стаки *Непрерывность и перемены: сущность стиля Лютославского*) в сборнике: *Estetyka i styl twórczości...* (*Эстетика и стиль творчества...*), цит. соч., стр. 155. Наблюдения автора, приведенные на стр. 154–156, образуют ценное дополнение к содержащимся в данной главе замечаниям по поводу воздействия Лютославского на то, каким образом музыковеды воспринимают его творческий путь.

[16] Например, записи от 24 III 1972 г. Лютославский процитировал в двух интервью, которые дал Войцеху Ямрозяку (Jamroziak) через три и четыре года (журнал «Nurt» 1976, № 1); фразы эти были переписаны оттуда в текст интервью в присутствии того, кто вел беседу.

его фильма о композиторе. — Ведь, если бы Лютославский при общении хоть немного „ощетинивался“, то тем самым провоцировал бы меня на менее типовые вопросы, на выход за те рамки, которые он для меня допустил, а по сути дела навязал»[17]). Если кто-либо высказывал суждение, расходящееся с его точкой зрения, тогда как он не чувствовали себя абсолютно уверенным в собственной правоте, композитор тотчас же менял тему разговора. Следствием такого подхода к собеседникам стала похожесть многих интервью, а, прежде всего, ответов, которые он в них давал, причем на протяжении долгих лет.

В начале 1973 г. вышли в свет «Беседы с Витольдом Лютославским», содержащие двенадцать интервью, которые провел Тадеуш Качиньский. Их беседы касались творчества композитора в период с 1963 по 1972 год, а также ряда общих вопросов, связанных с современной музыкой. Лютославский согласился на участие в этом проекте, поскольку — как он это сформулировал — его обрадовало, «что труд композитора может быть предметом заинтересованности другого человека»[18]. В итоге возник «неиссякаемый кладезь цитат» для комментаторов музыки Лютославского, подготовленный, впрочем, с большой тщательностью. Как правило, Качиньский записывал их разговоры на магнитофон, после чего обе стороны весьма скрупулезно обрабатывали текст, предварительно перенесенный с пленки на бумагу. В нем, следовательно, нет места импровизации, каждое слово представляется старательно продуманным и взвешенным. Можно предполагать, что Лютославский придавал этим текстам большое значение и — точно так же, как собственные дирижерские интерпретации, которые он считал образцом для других исполнителей, — рассматривал их в качестве путеводной звезды для растущего числа исследователей своей музыки. Зачастую может складываться впечатление, что Лютославский хотел, чтобы эти его высказывания оставляли лишь одно возможное мнение о его музыке, которое являлось бы не только надлежащим, но по сути единственным.

Лютославский утверждал, что суть контакта с музыкой — это ее прослушивание, а вовсе не чтение партитур, и предостерегал, что анализ может отвлекать внимание от существа произведения и вместо того, чтобы развивать восприимчивость, будет лишь усиливать любопытство. «Мне представляется, что гипертрофированный интерес к технологии как у потребителя, так и у творца создает довольно-таки нездоровую ситуацию, в которой ценность художественного произведения нередко в большей степени определяется тем, каким образом оно создавалось и каким способом записано, нежели тем, каково оно по существу и как складывается его восприятие в процессе передачи [т. е. прослушивания]... Считаю, что стремление вникать в механизм художественного произведения — это неправильный путь, поскольку на нем внимание потенциального потребителя отвлекается от существа дела и переключается на всякие второстепенные аспекты, скорее возбуждая любопытство, чем развивая восприимчивость и впе-

[17] В беседе с авторами книги 26 IX 1994 г.

[18] Kaczyński *Rozmowy...* (Т. Качиньский *Беседы...*), цит. соч., стр. 136.

чатлительность»[19]. Лютославский охотно приводил слова Дебюсси о том, что «музыка начинается там, где кончаются слова», и с неприязнью высказывался о Томасе Манне из-за его попыток писать именно о музыке. Тем не менее, сам он многократно и очень подробно вводил желающих в детали своей «технологии», — пробуждая этим их любопытство, а заодно направляя в нужную сторону большинство исследований, посвященных его музыке. Таким способом он возвел до ранга целой проблемы, исследуемую многими теоретиками двухчленную форму с финалом в качестве центральной части, (обходя при этом молчанием богатую традицию данного формального решения), а также мобиль, за которым позже последовала еще и тематическая связка (которая по существу представляет собой разновидность гетерофонии и присутствует в *Прелюдиях и фуге*), и, наконец, цепную форму.

Подготовка лекций и статей не принадлежала к числу любимых занятий Лютославского, но зато способствовала, выражаясь сегодняшним языком, промоции его музыки. «С моей стороны было бы черной неблагодарностью, — элегантно прокомментировал он когда-то этот аспект своей деятельности, — если бы я остался равнодушным к возможной заинтересованности читателей, а значит, вместе с тем, вероятно, еще и слушателей моей музыки, отдав предпочтение своему нежеланию формулировать взгляды на вопросы, которые на самом деле мне близки и очень меня волнуют»[20]. В 1980-х годах он отказался от таких лекций, посвященных собственной композиторской технике.

С годами Лютославский заметно упрощал язык, которым разговаривал с журналистами. Впрочем, и раньше, обращаясь к непосвященным, он умел найти метафору, облегчающую понимание проблем композиторской техники. Когда-то, например, он так объяснял сущность алеаторики юным читательницам еженедельника, рассчитанного на девочек подросткового возраста: «Прошу вас вообразить, что художник, желая создать подвижную колористическую композицию, огородил некий участок свободного пространства. Потом с помощью плетней разделил это пространство на квадраты определенного размера и впустил туда между этими плетнями каких-то маленьких зверьков. Скажем, кроликов, раскрасив их в разные цвета, причем в каждом квадрате разместил кроликов одного цвета. Они находятся в постоянном движении. В результате имеет место вибрация отдельных цветов. Но взаимного проникновения этих цветов не происходит. Таким образом, эта большая плоскость, разделенная плетнями, образует композицию, соответствующую намерениям художника. Аналогично происходит и в музыке. Имеющиеся в ней моменты исполнительской свободы „заперты“, „огорожены“ точной записью»[21]. Не чурался композитор и по-настоящему образных объяснений. Мы уже цитировали его комментарий к *Струнному*

---

[19] *Witold Lutosławski. Materiały do monografii...* (*Витольд Лютославский. Материалы к монографии*), цит. соч., стр. 62 и 63.

[20] Kaczyński *Rozmowy...* (Т. Качиньский *Беседы...*), цит. соч., стр. 167.

[21] *Potęga wyobraźni dźwiękowej* (*Мощь звукового воображения*), журнал «Filipinka» 1978, № 18, стр. 14.

квартету, где он констатировал, что это сочинение характеризует «„струящаяся“ фактура, сравнимая с ваянием скульптуры из не совсем твердого, полужидкого материала». Появление фактуры ad libitum в кульминации *II Симфонии* создает, по словам композитора, такой эффект, «словно бы долго, тяжко и кропотливо возводимое здание в одно мгновение рассыпалось на тысячи кусков»[22].

Читая сотни страниц, заполненных печатным текстом со статьями и интервью творца «*Траурной музыки*», следует, однако, прежде всего, помнить, что в любом случае значительно важнее не то, какие слова были сказаны, а то, кто это говорил; да и сам Лютославский предостерегал: «Не будем придавать слишком большую значимость словесным высказываниям композиторов об их собственной или иной музыке»[23].

В ожидании вдохновения

Одной из наиболее частых проблем, которые журналисты поднимают при общении с композиторами, является вопрос о том, как рождается произведение. Неоднократно спрашивали об этом и у Лютославского. «Творческая способность приходит к композитору безотчетно и подсознательно, но сам процесс творения музыки требует огромных усилий», — признался он на встрече с молодежью весной 1973 года[24]. Относительно обширный список незаконченных или брошенных партитур мог косвенно свидетельствовать о тех трудах, с какими на самом деле он «рожал» очередные сочинения. Похожий вывод мог бы приходить в голову и на основании того медленного темпа, в каком шло развитие Лютославского как композитора. Свой первый шедевр — *Концерт для оркестра* — он окончил, прожив на свете уже 41 год.

Не единожды композитор рассказывал, каким тяжким, кропотливым трудом давалось ему приближение к музыке, которая бы его, наконец, удовлетворяла. «Как прийти к тому языку, которым я мог бы [реализовать видевшуюся мне картину своей музыки]? Дорога к нему ведет через эксперимент. Попросту опробуются разные и всякие вещи, разные процедуры, разные виды гармонии, мелодии, полифонии или ритмики»[25]. Поэтому он работал над звукорядами, результатом чего — впрочем, неудачным — явилась *Увертюра для струнных*, а

---

[22] Kaczyński *Rozmowy...* (Т. Качиньский *Беседы...*), цит. соч., стр. 49.

[23] W. Lutosławski *O muzyce dzisiaj; o własnych utworach* (В. Лютославский *О музыке сегодня; о собственных произведениях*), в сборнике: *Witold Lutosławski. Sesja naukowa...* (*Витольд Лютославский. Научная сессия...*), цит. соч., стр. 178.

[24] Zeszyt Muzyczny (Музыкальная тетрадь) Pro Sinfoniki III st., Познань 1973, стр. 428. (Pro Sinfonika — клуб молодых любителей музыки.)

[25] T. Kaczyński *Potrzeba natchnienia* (Т. Качиньский *Потребность вдохновения*), цит. соч., стр. 59.

потом годами исследовал двенадцатизвучия. «Я чувствовал, что [владение гармонией и фактурой] должно еще обязательно родиться, что я уже недалек от этого состояния, но не знал, как мне к нему приблизиться. А случилось это в какой-то один, очень короткий момент — буквально за долю секунды мне пришел в голову способ, как взяться за это дело. Произошло это относительно поздно, потому что к числу сочинений, в которых видны какие-то следы этого события, я могу отнести лишь «*Эпитафию*» для гобоя и фортепиано...»[26] — сказал Лютославский в 1990 г., признав таким заявлением 1979 год тем моментом, когда его многолетние искания были вознаграждены обретением определенного умения. Однако раньше композитор относил к числу «подготовительных» произведений свой творческий багаж до 1960 года, а более поздние сочинения, где он применил алеаторическую технику, уже считал «подлинными» достижениями. И даже если мы отнесемся к тем переломам в «истории художнических борений и композиторского прогресса» Лютославского, которые он нам внушает, с такой же сдержанностью, как это делает Стивен Стаки[27], не вызывает сомнений, что как сочинение отдельных произведений, так и формирование собственного музыкального языка требовало от Лютославского колоссальных затрат труда.

Рабочий день Лютославского, если только он находился дома — будь то в Варшаве или в Норвегии, — выглядел примерно одинаково. Предобеденное время он отводил на творческую работу, требующую максимальной концентрации, а послеобеденное — на занятия, которые умственно поглощали его в меньшей

Kompozytor przy pracy (fot. A. Zborski)

[26] Цит. соч., стр. 60.

[27] Stucky *Ciągłość i zmiana...* (С Стаки *Непрерывность и перемены...*), цит. соч., стр. 156.

степени; к таковым композитор причислял не только ведение корреспонденции (он отвечал на все письма, считая это элементарным долгом вежливости), но также переписывание музыки из набросков и эскизов в партитуру. Почти каждое произведение требовало от Лютославского напряженной и продолжительной работы. По два года понадобилось ему для сочинения «*Трех поэм*», *II Симфонии*, а также *Прелюдий и фуги*. До четырех лет отнимали у него партитуры *Концерта для оркестра*, «*Траурной музыки*» и *IV Симфонии*. Между моментами, когда он написал первую и последнюю ноты *III Симфонии*, прошло девять лет. Источники трудностей он усматривал, прежде всего, в общем положении дел в музыке, где отсутствовали одобряемые всеми нормы и условности, которые позволяли бы избегать необходимости всякий раз начинать почти с самых основ. «Если бы мы сочинение музыки сравнили с возведением дома, то в наше время композитор является не только архитектором, проектирующим свое здание, и не только производителем работ, больше того, — не только каменщиком; он вынужден собирать песчинки, из которых лично делает и сами кирпичи»[28].

Тем не менее, на темп появления очередных произведений влиял также, — а, может быть, прежде всего — индивидуальный творческий темперамент Лютославского и очень развитое у него чувство критицизма. С немалым трудом «собирая песчинку за песчинкой», он все-таки умел находить в себе решимость выбросить то, что не в полной мере удовлетворяло его, даже если это требовало расстаться со всей музыкой, с виду уже вроде бы готовой. Однако и партитуры, доведенные до конца, тоже не приносили ему полного удовлетворения. «Часто я вижу в своих уже написанных сочинениях лишь жалкие карикатуры того, чем были в свое время мои первые представления о них», — записал Лютославский для себя назавтра после завершения первый версии «*Венецианских игр*» (6 IV 1961 г.). В разных интервью он формулировал эту мысль поизящнее: «Каждое написанное сочинение — это свидетельство некоего количества актов смиренного отказа и покорного отречения. Заканчивая произведение, я испытываю следующее внятное чувство: жалко, что ему приходится быть таким, каково оно есть! И жалко, что оно не может быть таким, каким мечталось мне, когда я начинал его сочинять [...] А потому я тотчас же принимаюсь писать новое, которое — может быть — воплотит в себе тот идеал, что стоял у меня перед глазами, когда я работал над предшествующим»[29].

Того факта, что над каждой партитурой он вынужден тяжко трудиться, Лютославский никогда не скрывал и даже, как представляется, охотно его подчеркивал. «Среди артистов-творцов мы встречаем два крайних типа: один — это бальзаковский, а второй — флоберовский. Бальзак был феноменально функционирующим аппаратом, который мог выдавать продукцию нескончаемым потоком, и его субъективное отношение к конкретному произведению, собственно

---

[28] Pilarski *Moja muzyka jest grą* (Пилярский *Моя музыка — это игра*), цит. соч.

[29] Cegiełła (Цегелла), цит. соч., стр. 8–9. «Akt twórczy to akt rezygnacji» («Творческий акт — это акт смиренного отказа») — так было даже озаглавлено интервью, которое Лютославский дал в 1973 г. журналу «Literatura» (№ 11).

говоря, не играло никакой роли. Он попросту без всякой остановки производил и производил книги, действуя с прямо-таки неправдоподобной интенсивностью, между тем как Флобер целыми ночами мучился над единственным предложением — и лишь ради того, чтобы к утру его вычеркнуть... А коль уж написал одну книгу, то никогда больше не возвращался к этому жанру, к произведению этого типа, но шел навстречу новому художественному переживанию, абсолютно не зависящему от предшествующих. Я сам — сознаюсь — отношу себя скорее к флоберистам»[30]. Много лет спустя композитор повторил это описание, добавив: из Бальзака, словно из крана, один раз вытекал эликсир, а в какие-то другие моменты — обычная вода, тогда как из-под пера творца «*Мадам Бовари*» лились «сплошные жемчужины»[31].

Из многих высказываний Лютославский следует, что эта тяжкая, регулярная работа, доставлявшая ему, впрочем, удовольствие, была для него необходимой формой бытия в ожидании вдохновения, которое — как говаривал цитировавшийся им в таких случаях Чайковский — не посещает ленивых.

«В качестве площадки, откуда стартует моя мысль, выступает чувство скуки. Если бы музыка возбуждала меня всегда, я бы просто в состоянии эйфории выдавал тонны бумаги, исписанной нотами. Между тем такой стартовой площадкой, такой исходной точкой является именно скука, накатывающая на меня, когда мне надоедает всё, что я сделал, а также все вероятные варианты, которые могут прийти мне в голову. И лишь в тот момент, когда ко мне приходит нечто такое, что вырывает меня из этой скуки, что представляется мне привлекательным, что меня возбуждает, — только тогда я чувствую, что ст**о**ит этим заинтересоваться и начать это каким-то образом фиксировать или реализовывать, писать. Я в достаточной степени радуюсь такому положению дел, потому что мне не грозит творчество эйфориста, который, восхищаясь своей большой работоспособностью и отдачей, выдает огромное количество музыки. Только в том случае, если человек заинтригован каким-то замыслом или идеей, действительно есть резон задержаться на этой мысли и по возможности попытаться осуществить ее и придать ей реальные очертания. И лишь тогда — в качестве вторичной, производной стадии — может прийти на помощь умственный труд, который помогает реализовать то, что уже существует, хоть пока и в недостаточно точном виде. Лишь вопрос практической реализации может быть предметом какого-то умственного труда. Должен сказать, что своими лучшими минутами я обязан по существу только тому, что я попросту упорно думаю и тем самым подталкиваю воображение к пребыванию в постоянном движении»[32].

В высказываниях Лютославского многократно возвращалась и всплывала проблема вдохновения, тем более что композитора часто спрашивали, каким пу-

---

[30] Cegiełła (Цегелла), цит. соч., стр. 9.

[31] Nikolska *Rozmowy*... (И. Никольская *Беседы*...), цит. соч., стр. 36.

[32] *Refleksje o tradycji, sztuce pianistycznej i twórczym natchnieniu* (*Размышления о традиции, пианистическом искусстве и творческом вдохновении*), цит. соч., стр. 29.

тем он его испытывает и в чем оно состоит. Тогда он объяснял: «На подобный вопрос, конечно же, трудно ответить. Можно только каким-то способом описать указанное состояние. Это такое состояние, когда человек обретает, причем по неизвестным причинам, более высокую эффективность, чем та средняя, которая ему присуща. В его воображении возникают произведения, которые прежде в нем не присутствовали. Проще всего такой момент можно описать следующим образом: внезапно он осознаёт существование чего-то такого, что мгновение назад отсутствовало»[33].

До конца дней своих Лютославский неизменно настаивал, что «в аутентическом сочинении все должно быть плодом вдохновения. [...] Именно от таких моментов озарения зависит само существование музыкального произведения и уж наверняка его ценность. Без них музыка — всего лишь интеллектуальное развлечение, что лично меня абсолютно не интересует»[34]. Он систематически и последовательно проповедовал, что весь «творческий процесс» исходит из вдохновения и протекает иррационально, а когда у Лютославского спрашивали об эмоциональном и интеллектуальном аспектах композиторской работы, он отдавал отчетливое предпочтение эмоциям: «Всё, что можно было бы лишить эмоционального элемента, хотя бы мельчайшая деталь, тотчас же подлежит дисквалификации в моей повседневной работе. [...] Даже самая малая деталь должна понравиться мне в первую же минуту, а это исключает любой фактор, опирающийся на разум»[35].

Среди тех, кто осознавал огромную сложность его партитур, где рациональное обоснование имели даже самые мелкие детали, такие слова могли пробуждать понятное удивление. Однако же Лютославский объяснял это специфической природой собственной изобретательности. «Моя тенденция к исключению интервалов [в двенадцатизвучиях], это мое старание концентрироваться на выбранных расстояниях и избегать того, чтобы сразу вводить слишком большое их количество вытекает, впрочем, только из одной изобретательности, из стремления добиться именно такого, а не иного звучания, но вовсе не из каких-то расчетов или вообще из конструкционных предпосылок. Интересно, однако, то обстоятельство, что, анализируя собственные сочинения, я сам констатирую в построении созвучий отдельные повторяющиеся упорядоченности. По-видимому, так проявляется интуиция»[36]. И, желая подкрепить свою аргументацию, добавил: «О том, что зародышем любого произведения у меня всегда является звуковое представление, а отнюдь не концепция его конструкции, веско свиде-

---

[33] Jamroziak *Rozmowa z Witoldem Lutosławskim* (В. Ямрозяк *Беседа с Витольдом Лютославским*), цит. соч.

[34] E. Markowska *Utwór winien był owocem natchnienia* (Э. Марковская *Произведение должно быть плодом вдохновения*), журнал «Ruch Muzyczny» 1990, № 22.

[35] Grzenkowicz *Odrębna wizja muzyki* (И. Гженкович *Особое **ви**дение музыки*), цит. соч.

[36] E. Kofin *Rozmowa z Witoldem Lutosławskim* (Э. Кофин *Беседа с Витольдом Лютославским*), журнал «Odra» 1970, № 1.

тельствует, кстати говоря, тот факт, что я никогда не был додекафонистом»[37]. Тем временем в базельском архиве покоится около двухсот листов с его упражнениями в двенадцатитоновых сериях[38].

Та истовая страстность, с которой Лютославский подчеркивал весомость вдохновения, порою изумляла, особенно в тех случаях, когда он утверждал, что только душевный подъем и горение позволяют хорошо сочинять. Между тем в частном порядке ему доводилось признавать, что, когда он по истечении какого-то времени всматривается в сочиненную раньше музыку, то уже не в состоянии заметить никакого существенного различия между тем, что он написал под влиянием вдохновения, и остальным, что появлялось на свет без особого участия творческого порыва, а «всего лишь» в результате умелого применения техники [KM].

С того времени, когда Лютославский пришел к выводу, что «всё в музыкальном сочинении должно быть результатом находчивости и изобретательности» (17 XI 1961 г.), он постепенно, мало-помалу стал включать в круг «плодов вдохновения» даже самые скромные, чисто техническое процедуры. И говорил: «В моем понимании композиторская техника — это совокупность тех плодов творческого воодушевления, которые можно употреблять много раз»[39]. Внушая слушателям, что у его техники иррациональный источник, Лютославский, однако, не колеблясь, знакомил их с наиболее рационализированными тайнами своего ремесла, а, прежде всего — со звуковысотной организацией. И почти отказывал технике в праве на существование в рамках подлинного искусства, связывая её в большей степени с рутиной, имеющей безусловно негативные ассоциации, чем с накопленным опытом, который облегчает работу. Его высказывания на эту тему неоднократно служат поучительным свидетельством того, сколь опасным бывает самоанализ художников, предпринимаемый ими по желанию окружающих.

В 1970-е годы Лютославский признавался в овладении такими умениями и навыками, которые, как правило, охватываются понятием «технического мастерства», — но неизменно лишал интеллект права на участие в творческом процессе. «Таким образом, всё [в произведении] должно родиться в воображении композитора само по себе, а не посредством интеллектуального усилия. Оно должно поразить, увлечь и быть настолько оригинальным, чтобы к нему стоило возвращаться. Но путь к такому открытию ведет только через систематический труд, иногда кропотливый и многолетний»[40]. Таким был его способ видеть озарение как итог, венчающий интеллектуальное усилие, — с другой стороны, совершенно естественный. И только временами, как бы на втором плане

---

[37] Там же.

[38] M. Homma *Studia Lutosławskiego nad seriami dwunastotonowymi* (М. Хомма *Исследования двенадцатитоновых серий Лютославским*), цит. соч.

[39] Sznajderski (Шнайдерский), цит. соч. стр. 6

[40] Cegiełła (Цегелла), цит. соч., стр. 9.

по отношению к совсем другим темам, собеседники Лютославского узнавали об отдельных стимулах, способствующих вдохновению, которые, надо сказать, упоминались и в сообщениях многих других композиторов.

«Прежде, чем я услышал „*Цепь II*“, как ее играла Анна-Софи Муттер на третьей репетиции, я даже не представлял себе, что могу услышать свою музыку исполненной таким вот образом. Это немедленно побуждает воображение, помогает испытывать моменты одержимости и творческого порыва. [...] Соприкосновение с музыкой, которую играют такие исполнители, необычайно воодушевляет и стимулирует. После концертов с участием таких солистов или замечательных оркестров (у меня за плечами их уже наберется, наверное, добрая дюжина) я переживаю периоды неслыханной активизации музыкального воображения»[41].

Быть может, подобное нежелание признавать за рассудком хоть какое-то участие в создании художественных ценностей вытекало из убеждения Лютославского, что, коль скоро талант — это доверенное тебе достояние, а произведение представляет собой послание из идеального мира, то путь к нему не может быть обыкновенной, хорошо протоптанной дорогой, по которой могли бы передвигаться и «рядовые поденщики», в достаточной степени трудолюбивые и терпеливые, чтобы овладеть техникой написания партитур. Или, возможно, оно проистекало из веры, что именно так должно быть? В одном из интервью Лютославский отметил: «Настоящий композитор, композитор в полном смысле этого слова, не выдумывает свои произведения. Каждая идея, каждый замысел словно бы дарованы ему. Следовательно, в своей работе он должен вести себя как свидетель определенного явления, для которого ему предстоит в дальнейшем быть разумным администратором и руководителем»[42].

Какое-то проникновение в методы «администрирования» этими «доверенными» замыслами теперь возможно благодаря большому количеству сохранившихся набросков и эскизов, анализом которых занимались, главным образом, Мартина Хомма и Адриан Томас. Общее представление о ситуации, в которой Лютославский решался приступить к работе над очередной партитурой, дает одно его высказывание, зафиксированное во время симпозиума, проходившего весной 1984 года.

«Начиная сочинять что-либо (такой же принцип я внушаю своим младшим коллегам), мне нужно иметь две вещи:

— комплекс того, что я назвал „ключевыми идеями“, или замыслами и

— понятие о произведении в целом.

Что означают ключевые идеи и ключевые замыслы?

Легко было бы дать им определения применительно к музыке, например, XIX столетия. Ведь в том случае это были просто мелодические темы. [...] „Ключевая идея“ сегодня — это комплекс звуков, связанных между собой ближе, чем с

---

[41] Markowska (Э. Марковская), цит. соч., стр. 5.

[42] *Potęga wyobraźni dźwiękowej* (*Мощь звукового воображения*), цит. соч.

каким-либо контекстом, в котором этот комплекс имеет место. [...] [Он] должен обладать притягательной силой совершенно безотносительно к тому контексту, где он встречается. Причем сам по себе, а не потому, что находится перед или после „чего-то“. [...] Конечно, одна такая ключевая идея — это немного. Их надо иметь побольше. [...]

Перед тем, как приступить к написанию любой композиции, надлежит иметь также какое-то видение этого произведения в целом, его общую картину, хотя бы очень туманную. Очень часто я представляю себе еще не написанное сочинение как город, рассматриваемый с большой высоты, из самолета. Только позже, снижаясь, я могу конкретизировать подробности, разглядеть детали такой общей картины. Если располагаешь подобным видением, а также ключевыми идеями, которые хорошо просматриваются как раз с близкого расстояния, тогда можно приступать к написанию этого произведения»[43].

Сохранились следы повседневной работы Лютославского над такими «конкретизациями общей картины». Композитор записывал — как правило, на страницах обычной тетради по арифметике — общие картины произведения «с птичьего полета», которые на самом деле приобретали у него пространственно-архитектоническое и драматургически-динамическое измерения; им надлежало быть настолько простыми, чтобы слушатель мог их распознать и запомнить. Одновременно Лютославский записывал «ключевые идеи», появлявшиеся у него, прежде всего, в виде выразительных ритмических мотивов, но еще и в виде аккордов, своеобразных звучаний или специфической фактуры[44]. Иногда он фиксировал их неясными, сокращенными записями, в других ситуациях — с помощью подробных указаний. В случае *Виолончельного концерта* они напоминали прямо-таки настоящий «сценарий» для театрального действа, изобилующий эмоциональными подсказками[45]. Неоднократно Лютославский ссылался на свои более ранние сочинения (так, работая над *Двойным концертом*, он возвращался к послевоенным «*Колядам*», а в «*Трех поэмах*» — к относительно близким к ним по времени «*Венецианским играм*»). Желая лучше реализовать давнишний замысел, он вписывал замечания вроде: «Похоже на [такое-то] место в произведении [таком-то], но лучше»[46].

Как и в том случае, когда, уверяя, будто всё должно быть «плодом вдохновения», Лютославский одновременно давал понять, что создает музыку очень

---

[43] *Witold Lutosławski. Prezentacje...* (*Витольд Лютославский. Презентации...*), цит. соч., стр. 158.

[44] M. Homma *«Vogelperspektive» und «Schlüsselideen». Über einige Aspekte der Kompositionstechnik Lutosławskis Anhand kompositorischer Skizzen* (M. Хомма *«Взгляд с птичьего полета» и «ключевые идеи». Об одном из аспектов композиторской техники Лютославского на основании эскизов композитора*), в сборнике: *Musik-Konzepte* (*Концепции музыки*) 71–73, ред. H.-K. Metzger, R. Riehm, Мюнхен 1991, стр. 34 и 35.

[45] Homma *Zwölfharmonik...* (M. Хомма *Двенадцатитоновый гармонический строй...*), цит. соч., стр. 213.

[46] M. Homma *Witolda Lutosławskiego Trois počmes d'Henri Michaux* (M. Хомма *«Три поэмы Анри Мишо» Витольда Лютославского*), цит. соч., стр. 17.

сложную и полностью контролируемую рассудком, так и здесь тоже, декларируя необходимость скромности, композитор умел искусно напомнить или подать сигнал, что произведения, которые он сочиняет, исключительны по своим достоинствам, что их встречает прием, полный энтузиазма, и что факты эти — в известной степени — понятны. (Часть его окружения прекрасно отдавала себе отчет в той эквилибристике, какую Лютославский проделывал между осознанием собственных способностей как исключительно высоких и убежденностью в том, сколь корректно следует вести себя перед ближними. Один из музыкантов сформулировал это кратко: «Лютославский эффективно притворялся скромником».) Выступая с трибуны международного семинара ISME, композитор сказал о музыке: «... нельзя не констатировать, что она — тот жанр искусства, где труднее всего войти в контакт с потребителем и вызвать у него реакции, соответствующие намерениям авторов», но тотчас же добавил, что ему, тем не менее, установить такой контакт удалось[47]. Королевскому филармоническому обществу Великобритании Лютославский описывал обстоятельства, при которых ему заказали *Виолончельный концерт* следующим образом: «Я предложил [...] произведение для солиста с оркестром, что было воспринято с энтузиазмом»[48]. В Баранове слушатели узнали, что после того, как Дитрих Фишер-Дискау получил партитуру «*Пространств сна*», он написал композитору «чрезвычайно милое письмо, где выразил свою радость по причине воистину человечного отношения к vox humana» [человеческому голосу], и добавил, что «это особенно приятно и ценно для человека, измученного исполнением современной музыки»[49]. Деликатность этих замечаний, брошенных мимоходом, можно оценить только при их сравнении с той открытой саморекламой и явным самовосхищением, на которые решаются многие другие артисты.

Учитель

Лютославский никогда не занимался регулярной педагогической работой. Главной причиной тут предположительно было его нежелание вступать в длительную и прочную связь с каким-либо учреждением — не исключая учебного заведения, — что ограничивало бы его свободу и право самому распоряжаться временем, предназначенным на сочинение музыки. Даже в трудные послевоенные годы он предпочитал ради заработка писать песни или иллюстрации к театральным пьесам и радиопостановкам, чем подчиниться режиму штатного сотрудника. «Педагоги по композиции обучают тому, каким образом следует со-

---

[47] Łuczak (Лучак), цит. соч., стр. 119.

[48] Kaczyński *Rozmowy...* (Т. Качиньский *Беседы...*), цит. соч., стр. 76.

[49] *Spotkania muzyczne w Baranowie* (*Музыкальные встречи в Баранове*), цит. соч., стр. 112.

чинять, когда человек не ощущает к этому потребности. Не думаю, чтобы тем самым кому-либо оказывали хорошую услугу. А вдобавок все это еще и ведет к увеличению количества таких кардинально ненужных вещей, как неудачные произведения искусства», — записал он у себя в записной книжке (23 X 1959 г.).

У Лютославского неоднократно спрашивали, почему он не преподает, на что он давал разные ответы. Случалось ему утверждать, что дидактическая деятельность исключительно сильно втягивает в эмоциональном плане, а занимаются ею, как правило, творцы с неудовлетворенными амбициями, которые словно бы встраивают свою фрустрацию в процесс преподавания. С течением времени он, однако, изменял мнение на сей счет; это происходило по мере того, как его контакты с композиторской молодежью интенсифицировались. Когда у него в очередной раз спросили, почему он не решился обучать других, Лютославский ответил: «Меня бы очень интересовала педагогика, но я не занимаюсь ею, потому что не чувствую себя достаточно подготовленным к этому. Преподаватель композиции должен знать любые возможные техники сочинения музыки, какие только находятся сегодня в употреблении, и уметь донести их до своего ученика. Лично я знаю лишь одну технику сочинения, а именно, свою собственную»[50]. Однако значительно более серьезной проблемой являлось для него то обстоятельство, что преподавание отнимает много времени. Летом 1968 г. он вел курс композиции в приморском датском городе Орхус (Aarhus), но видимо посчитал это месячное мероприятие поглощающим так много времени, что с той поры принимал приглашения только на одиночные лекции. В начале июля 1969 г. Лютославский провел несколько дней в летнем лагере «Jeuneusses Musicales» («Музыкальная молодежь») в Ольштыне, и с тех пор 2–3-дневное пребывание среди молодых композиторов стало для него почти правилом. В меру своих возможностей он давал индивидуальные консультации, вел композиторские курсы. Его советами пользовались многие польские композиторы, приезжали к нему и из-за границы. Лютославский был также почти постоянным гостем летних мастер-классов Польского общества современной музыки.

Однако то, что он делал, в общем, не являлось занятиями по композиции в строгом смысле этих слов. Скорее оно сводилось к тому, что Лютославский делился с собеседниками опытом. «Обучение композиции? Да его не существует, — категорически констатировал композитор, давая интервью Эве Кофин в 1970 году. — Никого невозможно обучить сочинению музыки». Собеседница заметила, что, невзирая на такое утверждение, он сам ведь работает с молодежью на композиторских курсах. «Да, это так, но я никогда и никого не учил сочинять. Мы на курсах занимались анализом моих произведений, — возразил Лютославский. — „Учить“ [можно] только путем анализа, дискутируя по поводу конкретного сочинения... [...] На эталонных примерах адепт узнает наиболее приемлемые творческие средства, учится также — что весьма важно — хоро-

[50] Jamroziak *Rozmowa z Witoldem Lutosławskim* (В. Ямрозяк *Беседа с Витольдом Лютославским*), цит. соч., стр. 17.

шему художественному вкусу, на собственных работах научается замечать непоследовательности, неловкости, ошибки...» А когда Кофин на основании этих высказываний сделала следующий вывод: «Стало быть, обучение композиции все же существует», — Лютославский как будто согласился с нею, откликнувшись на это утверждение: «В известной степени»[51].

Лютославский не применял никакого универсального метода преподавания. Способ, каким он давал указания, ставился им самим в зависимость от способностей ученика или от специфики обсуждаемого произведения. Его замечания касались, прежде всего, техники, а особенно часто он обращал внимание на такие вопросы, как нотация и исполнительская проблематика. В качестве начинающего композитора мне довелось убедиться в этом лично, поскольку в ответ на приглашение самого Лютославского я некоторое время посещал его именно как студент. Это продолжалось не дольше, чем два года, а настоящих консультаций я получил всего лишь пять или шесть, после чего мало-помалу они видоизменились, превратившись в обычные «светские» встречи, принятые в обществе. Лютославский просматривал мои партитуры — как готовые, так и те, которые только создавались. Его замечания в общем-то касались мелочей, временами — казалось бы — совсем малозначительных, но, тем не менее, все они потом каким-то образом оказывались важными. Это было настоящее обучение, поэтому на основании собственных наблюдений мне трудно согласиться с соображениями самого Лютославского относительно его недостаточной компетентности в этой области; они мне кажутся совершенно безосновательными.

Не случалось ни разу, чтобы Лютославский дал мне какое-то конкретное задание, порекомендовал заняться другой проблематикой или настаивал на смене средств высказывания (сегодня я знаю, что аналогичным образом поступал и Малишевский). Особенно увлекательными бывали ситуации, когда он советовал внести изменения, но не делал этого путем вписывания поправок или улучшений, а излагал собственную версию моего сочинения. Такое случалось нечасто и, как правило, касалось небольших фрагментов, однако всегда выглядело убедительным и попадало в самую суть проблемы. В принципе Лютославский лишь комментировал результаты моей работы, но не подбрасывал идей или замыслов, касающихся возможных путей дальнейшего поиска. Все его замечания относились исключительно к технике, и в них сквозил характерный для него самого педантизм вкупе с приверженностью к максимальной точности. Он умел обратить внимание, к примеру, даже на такую мелкую деталь, как целесообразность изменения динамического обозначения для одного из инструментов симфонической партитуры с forte на mezzo forte. Помню, каким странным показалось ему когда-то у меня слово dolce, и он посоветовал заменить его другим. Придавал композитор значение и языковому единообразию партитур, он явно раздражался, когда обнаруживал, например, запись «Corno in F», т. е. название инструмента (валторна) по-итальянски, а его строй — по-немецки.

---

[51] Kofin (Э. Кофин), цит. соч. стр. 96

Я никогда не замечал, чтобы Лютославскому довелось откорректировать собственный взгляд или высказанное ранее мнение. Всякая дискуссия с ним, в общем-то, была бесцельной. Иногда мне удавалось найти какие-то аргументы в поддержку своей позиции, но тогда Лютославский морщил брови и словно бы недружелюбным тоном многозначительно спрашивал: «Ах, так?» Видно было, что он очень не любил, когда с его мнением спорили. Временами по какой-то неизвестной мне причине, может быть, из-за скверного настроения, он вообще отказывался от всяких оценок. Помню, как когда-то в самом начале одной из встреч я попросил его раскритиковать все те аспекты моей партитуры, которые кажутся ему неубедительными. В этот момент он взглянул на меня с неприязнью и сказал решительным тоном: «Нет».

От молодого композитора Лютославский ожидал хорошего знания музыки. Однажды наша встреча началась совершенно иначе, чем обычно. Он показал мне грампластинку с записью одного из квартетов Бетховена, а потом предложил: «Послушаем?» Положил диск на «тарелку» проигрывателя, взял партитуру в руки, и мы начали слушать. К моему изумлению, он ежеминутно задавал мне какие-то странные вопросы типа: «Это уже разработка?», — или: «Почему такая нетипичная модуляция?», — или: «Действительно ли эта тема родственна фрагменту первой части „*Eroiki*“ (*Героической симфонии*)?» Меня это удивляло тем сильнее, что Лютославский всегда слушал музыку, максимально сосредоточившись. Я пытался каким-то образом дать ему понять, что он не совсем правильно истолковывает форму у Бетховена. Но, когда мы окончили слушать, мой наставник зажмурил глаза, издал некое урчание, означавшее, что он то ли удовлетворен, то ли развеселился, и сказал: «Ну, что ж, — ты сдал мне этот экзамен».

Контакты с молодежью и разговоры о музыке с другими композиторами доставляли Лютославскому несомненное удовольствие. Его всегда искренне интересовало, что делают другие, любил он показывать и собственные, только что завершенные произведения. Благодаря этому мне представился единственный в своем роде случай увидеть рукописную партитуру «*Mi-parti*» в день её окончания (тогда этого названия еще не существовало), я держал в руках раннюю, позже отозванную версию *III Симфонии*, а также последнее сочинение композитора — *Subito* для скрипки и фортепиано. Впрочем, мне он не скупился давать технические советы и в более поздние годы. Очутившись случайно на нескольких репетициях моих произведений, Лютославский рекомендовал изменить смычковые штрихи или принять другие динамические решения для ударных. Как-то он посоветовал мне писать для арфы так, словно бы я сочинял для пианиста с очень маленькой рукой. Временами затрагивал и более общие проблемы, причем в произведениях других композиторов его особенно интересовали те вопросы, которое составляли предмет его собственных изысканий, как, например, хотя бы звуковысотная организация. Он считал себя «гармонизатором» и часто выражал сожаление по поводу того, что его современники мало или вообще не заботятся о созвучиях.

Высказываясь публично, Лютославский затрагивал также и общие вопросы, касающиеся положения молодого композитора. «Временами меня посещают мои молодые коллеги-композиторы, — писал он в 1987 году. — Показывают мне свои партитуры, мы вместе слушаем записи их произведений. В разговорах с ними я порой чувствую их потребность в совете, в ответах на беспокоящие их вопросы. По большей части все это сводится, однако, к одному принципиальному делу, выражающемуся в волнующей своею простотой фразе: „Как теперь писать?“ Мой ответ необычайно прост и всегда одинаков: „Пиши то, чего ты хотел бы услышать сам“. [...] Примененное в их вопросе слово „теперь“ сразу же служит сигналом заинтересованности молодого творца в том, как ему приспособиться к каким-то господствующим именно сейчас тенденциям, ориентациям или уж вовсе — к моде. Такая позиция в корне фальшива, во-первых, потому, что, занимая её, творец добровольно обрекает себя на роль сателлита, даже не подозревая, что сам может обладать чем-то, достойным быть переданным от него другим людям. А это последнее как раз и является единственным основанием, оправдывающим занятия художественным творчеством»[52].

Неприязненно относясь к подчинению моде, Лютославский одобрял, однако, следование кому-то и даже подражание как путь к самообразованию. «Если кто-либо поддается конкретным влияниям, то в этом он идет следом за личностью композитора, которого особенно любит, а это уже характерно для его собственной личности. Я всегда говорю своим младшим коллегам: не бойтесь копирования. Выберите себе то, что вам на самом деле нравится, тщательно проанализируйте и попытайтесь сделать то же самое, только по-своему. Это содействует формированию личности. А затем устраняйте все, что вам чуждо»[53].

Обращаясь в 1971 году к учащейся молодежи, собравшейся в Институте музыки в Кливленде, Лютославский набросал в общих чертах ситуацию молодого композитора. Сначала тот пишет музыку под чужим влиянием, но «в один прекрасный день, если только вам хватит упорства и таланта, к вам неизвестно откуда и каким способом совсем неожиданно придет сочетание каких-то нескольких звуков, которое поразит вас самого и вызовет у вас изумление. Ведь в этом сочетании будет заложено громадное количество возможностей его применения. Кроме того, указанное сочетание ни в чем не будет напоминать того, что вы уже знали прежде. Это и будет [...] момент рождения вашей композиторской индивидуальности, [...] а кроме того, он станет началом длительного процесса, продолжающегося всю жизнь, — возникновения и развития вашей собственной, индивидуальной композиторской техники»[54]. Однако до такого результата молодой композитор может дойти только благодаря художнической бескомпромиссности, трудолюбию и постоянному совершенствованию своего ремесла.

---

[52] Бюллетень «Варшавской осени» 1987, цит. соч.

[53] Witold Lutosławski. *Prezentacje*...(Витольд Лютославский *Презентации*...), цит. соч., стр. 161

[54] Lutosławski *Przemówienie w czasie Commencement w Cleveland* (В. Лютославский *Речь во время церемонии вручения дипломов в Кливленде*), цит. соч., стр. 112—113.

Глава XI
1980-е годы

«Цепь I»

В 1950-е и 1960-е годы в мире музыки царила мода присваивать произведениям названия, указывающие на технику, в которой они сочинены; отсюда, в частности, «*Контрапункты*» Карлхайнца Штокхаузена, «*Структуры*» Пьера Булеза, а в Польше — «*A piacere*» («*Произвольно*») Казимежа Сероцкого или «*Studium w diagramie*» («*Штудия в диаграмме*») Богуслава Шеффера. Довольно неожиданно к этому течению подключился и Лютославский. 20 VII 1983 г. он окончил партитуру сочинения, предназначенного для четырнадцати исполнителей, лежащего на грани камерной и симфонической музыки и продолжающегося немногим более десяти минут, а назвал его «*Цепь I*», объяснив: «Потому что оно написано в „цепной форме“. Такие формы присутствуют и в других моих произведениях, но, так как здесь этого намного больше, то я всё указанное сочинение назвал „*Цепью*“. Мне просто хотелось обратить внимание на само данное явление, и название должно было идентифицироваться с формой. А „*Цепь I*“, потому что я намереваюсь написать еще несколько таких произведений. Это не означает, что должен возникнуть цикл. Все они будут разными сочинениями, но написанными в этой форме»[1]. Впрочем, и у такой манеры давать названия тоже сложилась уже своя традиция; достаточно напомнить лишь в польской музыке такие произведения, как «*De natura sonoris I и II*» («*О природе звука*») Кшиштофа Пендерецкого и цикл «*Genesis*» («*Генезис*») Хенрыка М. Гурецкого, отдельные пьесы в составе которых, как и «*Цепи*», по сути дела, не имели друг с другом ничего общего, кроме определенной генеральной идеи.

Существо цепной техники (но не формы) состоит в том, что в ней параллельные слои начинаются и оканчиваются неодновременно, а её целью является отход от традиционной, секвенционной последовательности фраз. «В принципе вся новая музыка, — объяснял Лютославский, — базируется на определенной договоренности, сильно укорененной, хоть и негласной, а именно: форма со-

[1] *Witold Lutosławski. Prezentacje...* (*Витольд Лютославский. Презентации*), цит. соч., стр. 149.

стоит из секций, завершаемых какими-то каденциями, после которых следуют очередные секции с их каденциями, и т. д. А я хотел сломать эту условность и ввести иной принцип перехода от одной музыкальной идеи к другой — через взаимное наложение двух слоев. Неодновременный переход из одной секции в другую в двух слоях дает некоторого рода формальное освежение»[2].

При использовании этого метода отдельные слои накладываются друг на друга с таким расчетом, что их начала и концы приходятся на разные моменты времени. Сравнение с цепью может быть, однако, обманчивым, если оно наведет на мысль о том, будто очередные «звенья-фразы» сцепляются примерно таким же способом, каким предвиделись очередные эпизоды в некоторых достаточно давних произведениях (например, вступление темы финального рондо перед самым концом медленной части *Фортепианного концерта ми-бемоль мажор* Бетховена). Дело в том, что техника, используемая Лютославским, принимает самый разный облик, а похожа она, прежде всего, на мотеты XIII века, в которых ordines отдельных голосов возникали неодновременно.

Цепная техника появилась у Лютославского отнюдь не внезапно. Ее зачатки присутствуют хотя бы в *Пассакалье* из *Концерта для оркестра*, где начало темы никогда не совпадает по времени с начальным моментом очередных вариаций[3]. Кроме того, Лютославский был далеко не единственным композитором XX века, который воспользовался этой техникой; достаточно вспомнить идентичный конструкционный принцип в пассакалье из *VIII симфонии* Шостаковича.

«*Цепь I*» в принципе образуют два слоя: более важный, и другой, исполняющий роль как бы дополняющего контрапункта. Эта двухслойность, иногда в самом общем смысле припоминающая разделение на главный и сопровождающий голоса, представляет собой определенную новость — наряду со звуковыми массами, типичными для музыки Лютославского 1960-х годов, и с более поздними «тонкими» фактурами.

На фоне других сочинений Лютославского «*Цепь I*» выделяется типом звучания. Невзирая на стиль и употребленную технику, соединение полутора десятков разных инструментов не позволяет получить гомогенную окраску. По этой причине Лютославский не мог экспонировать ласкающее слух, мягкое звучание, свойственное его оркестровой музыке — особенно в tutti, — из-за чего «*Цепь I*» нередко звучит строго, почти сурово. В этом сочинении проявляется, прежде всего, сложная полифония, а не богатая палитра колористических оттенков. Подобно произведениям первой половины 1960-х годов, оно содержит исключительно много алеаторических фрагментов. Данный факт позволил трактовать отдельные инструменты в большей степени как сольные, а это почти наверняка являлось следствием того, что исполнителями «*Цепи*» предполагались великолепные музыканты оркестра London Sinfonietta. Небольшие размеры произведения предотвращали возможное ослабление формы по причине статичности, свойственной алеаторическим эпизодам.

---

[2] Nikolska *Rozmowy*... (И. Никольская *Беседы*...), цит. соч., стр. 68.

[3] Подробно эти случаи обсуждает М. Хомма (Homma), цит. соч., стр. 202–221.

Форма «*Цепи I*» развивается без перерывов; тем не менее, в ней можно выделить три обособленных члена, которым предпослано вступление. Произведение начинается энергичным и полным размаха tutti (без контрабаса) — унисоном, который быстро расслаивается до пространного двенадцатизвучия, чтобы затем сойтись обратно в унисон, но уже иной. «Эффект этого расслоения с последующим схождением, которые имеют место в самом начале произведения, является характерной чертой всей „*Цепи I*“ и действует в качестве основополагающего и унифицирующего конструкционного принципа, лежащего в основе того, каким образом композитор трактует здесь форму»[4]. Первый отрезок образуют многочисленные короткие эпизоды, и здесь цепная техника особенно заметна. В главном слое, исполняющем мелодическую роль, доминируют полутоны и тритоны[5], а среди инструментов преобладают духовые, в основном сольные. В сопровождающем — гармоническом — слое интервалика дифференцирована, а состав инструментов является по большей части многоголосным. Второй отрезок, также начинающийся унисоном (цифра 40 партитуры), изобилует мелодическими линиями cantabile и сложным, но, тем не менее, однозначным образом устремляется к кульминации — единственному во всем сочинении сильному удару тарелок, гонга и тамтама фортиссимо. Третий эпизод pianissimo — это менее чем одноминутная кода, в которой арабесковые пассажи деревянных духовых инструментов предшествуют приглушенному аккорду струнных pizzicato.

Несмотря на столь интенсивное употребление новой, цепной техники и далеко не ординарный состав инструментов, «*Цепь I*» звучит как музыка, которая хорошо известна — более того, хотелось бы даже сказать, слишком хорошо известна — и кажется почти вариациями на темы фрагментов более давних произведений Лютославского. Смешной характер дуэта флейты пикколо с гобоем (на фоне размеренного pizzicato скрипок и альтов; в цифре 6) напоминает финал *Двойного концерта,* а гротескные staccato звуков, повторяемых медными духовыми инструментами (цифры 10-12) — *Мини-увертюру*. Двухголосие трубы и тромбона, в котором мелодическая линия (у тромбона глиссандирующая) использует исключительно тритоны и малые секунды, звучит почти как карикатура начала «*Траурной музыки*». Отголоски второго *События* из *Новеллетты* отзываются в мелких мотивах «*Цепи I*», раз за разом интонируемых духовыми (цифры 8 и 15), а канонические вступления струнных (цифра 40) повторяют идею имитационной техники из *Завершения* того же произведения. Пиццикато, завершающие «*Цепь I*», напоминают один из фрагментов *Прелюдий и фуги*. А наиболее значительной реминисценцией является широкая мелодия виолончели

---

[4] Rae (Рей), цит. соч., стр. 179–180.

[5] На сей раз ограничение количества интервалов оказалось не слишком выгодной операцией, и мы скорее склонны присоединиться к скептическому мнению Рея (чем к точке зрения полемизирующей с ним Никольской), который считает, что «злоупотребление парой интервалов „полутон-тритон“ в первой части *„Цепи I“* придает ей, правда, характерный гармонический колорит, но вместе с тем приводит к тому, что ухо не в состоянии уловить различия между очередными звеньями» (Рей, цит. соч., стр. 182).

(цифра 33), которая представляет собой почти дословное повторение кантилены из *Виолончельного концерта* (см. пример 81, сравн. пример 76).

81 *Цепь I*, цифра парт. 33

Неспроста «*Цепь I*» принадлежит сегодня к числу наиболее часто исполняемых сочинений Лютославского. Она была написана с огромной уверенностью и опытом, а приведенные выше реминисценции не претят слушателям, слабее знакомым с музыкой этого композитора, хотя для знатоков звучат менее убедительно, нежели их «прототипы». Однако данное произведение, пожалуй, и не претендовало на то, чтобы конкурировать с «*Книгой для оркестра*» или, тем более, с *III Симфонией*, и кто знает, не было ли оно попросту преднамеренным «переходным творчеством». С конца 1970-х годов отдельные произведения, как правило, камерные, представляли собой для Лютославского как бы тренировочные упражнения перед более крупными партитурами. «*Эпитафия*» предшествовала *Двойному концерту*, а «*Цепь I*» подготавливала развернутую и симфоническую «*Цепь II*». Кроме того, «*Цепь I*» явилась также композицией, в известной степени, написанной к случаю, — ее инспирировал замысел оркестра London Sinfonietta устроить Лютославскому композиторский концерт. «Я не мог показать там ничего, что не было бы известно в Лондоне. Поэтому я сделал подарок для оркестра London Sinfonietta — написал „*Цепь I*“», — рассказывал Лютославский[6]. С новой композицией, посвященной Майклу Вайнеру (Vyner) и коллективу оркестра London Sinfonietta, публика познакомилась 4 X 1983 г. в Queen Elisabeth Hall (зале королевы Елизаветы). Ее быстро включил в свой репертуар оркестр Молодежной немецкой филармонии (Junge Deutsche Philharmonie) под управлением Хайнца Холлигера, и именно в их исполнении услышали «*Цепь I*» годом позже во время турне этого коллектива по Европе, в частности, на «Варшавской осени».

Цепь II

Чувство неудовлетворённости, которое могло родиться у наиболее критически настроенных слушателей после «*Цепи I*», в полной мере компенсировалось достоинствами «*Цепи II*» — *Диалога для скрипки и оркестра*. Композитор рабо-

[6] *Witold Lutosławski. Prezentacje...* (*Витольд Лютославский. Презентации*), цит. соч., стр. 149.

тал над этим произведением приблизительно полтора года, в 1983–1985 годах[7]. Партитуру заказал Пауль Захер (которому сочинение и было посвящено) для своего ансамбля Collegium Musicum в Цюрихе, а первый исполнительницей сольной партии согласно его желанию стала Анна-Софи Муттер. Уже после смерти композитора скрипачка так вспоминала начальные шаги их сотрудничества.

«В 1985 г. это явилось для меня огромным шоком, потому что никогда раньше я не исполняла современной музыки. Не умела вызвать у себя интерес к такому творчеству, и поэтому мне не хватало смелости. А может, дело обстояло наоборот: недостаток смелости не позволял мне заинтересоваться её? Лютославский был первым. Когда я получила партитуру от Пауля Захера, она показалась мне эдакой коллекцией иероглифов. Предложение исполнить „*Цепь II*“ льстило мне, однако у меня имелись опасения, сумею ли я понять эту музыку и внести в нее что-то личное. Не только сыграть, но и вдохнуть в неё жизнь... Я быстро избавилась от сомнений. Просто поняла, что композитор чего-то от меня требует и это что-то во мне есть, хотя до сих пор я не отдавала себе отчет в его существовании. Лютославский затронул во мне ноту, которая до этого времени еще не зазвучала. В „*Цепи*“ есть чудесное ощущение времени. Я думаю, прежде всего, о сольных фрагментах ad libitum, где композитор дает исполнителю чувство свободы, соисполнения, спонтанности. Лютославский достиг здесь чудесной плавности, эта музыка в самом деле плывет — всё дальше и дальше вперед. Она явилась переломом в моем музыкальном развитии. После данного первого сочинения мне захотелось сразу же играть следующее, грезился полноценный скрипичный концерт. Так как маэстро Лютославский был творцом до предела серьезным, он не сказал мне чего-нибудь вроде: „Великолепно, милая барышня, через полгода произведение будет готово“, — а отреагировал спокойно: „Что ж, у меня есть несколько фрагментов, буду над ними работать“. К сожалению, ничего из этого не вышло»[8].

Первое исполнение «*Цепи II*» состоялось 31 I 1986 г. в цюрихском Tonhalle. Тот вечер положил начал творческой дружбе между 72-летним творцом и 22-летней звездой скрипичного искусства. И отношениям этим предстояло длиться до конца жизни композитора, причем они принесли плоды в виде дальнейших сочинений.

«*Цепь II*» импонирует мастерством, исключительным даже на фоне других партитур Лютославского, и при этом захватывает находчивостью, изобретательностью — хотелось бы сказать, «по-юношески свежей». Прежде всего, однако, — это произведение редкой красоты в самом классическом значении данного

---

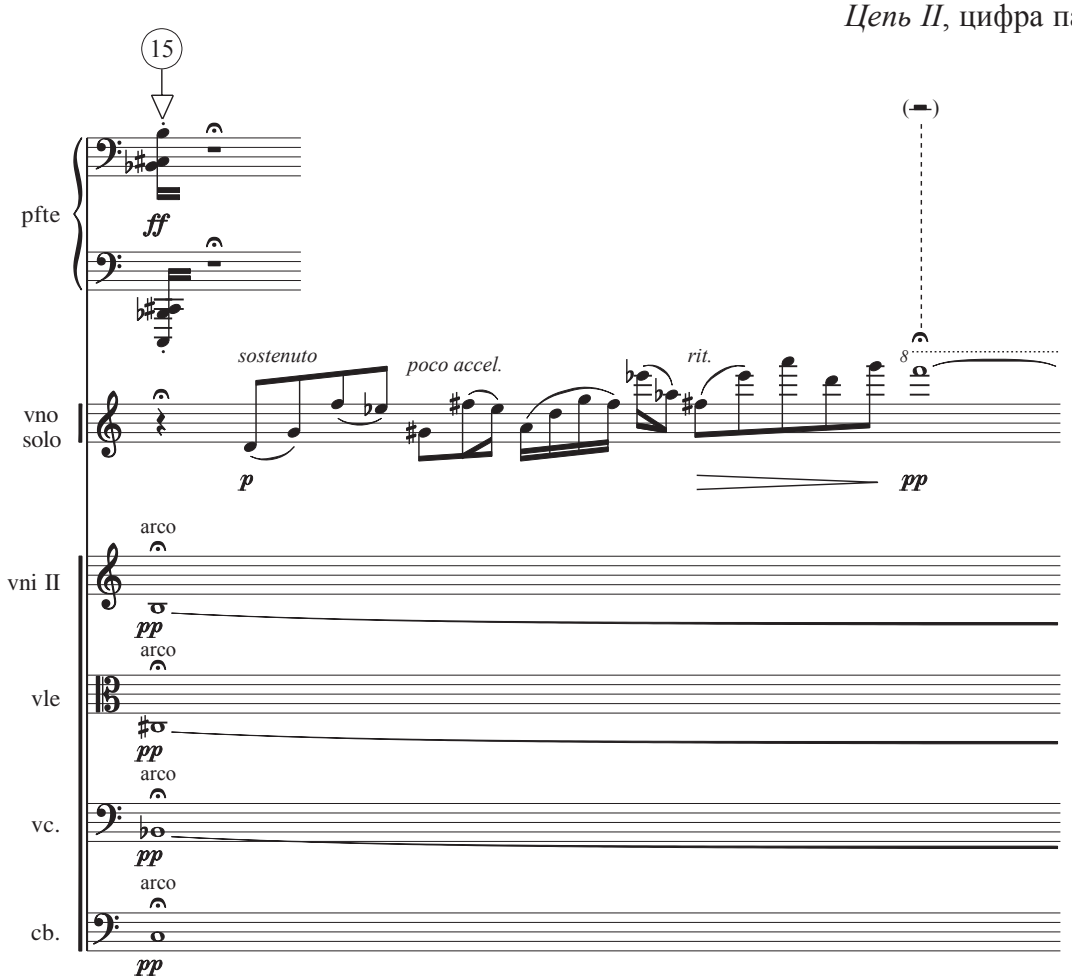
[7] Большинство публикаций указывают 1984–1985 г.г. Это неточно, так как эскизы к первой части были готовы 31 XII 1983 г. (в тот момент Лютославский еще не взялся за работу над *Партитой*, которую окончил перед «*Цепью II*») и, следовательно, композитор занимался ими в последние недели этого года. Эскизный набросок партитуры был завершен (в соответствии с датой на автографе) 6 VII 1984 г., а беловик партитуры — 7 IV 1985 г.

[8] S. Deja *Pierwszy był Lutosławski* (С. Дея. *Первым был Лютославский*), журнал «Studio» 1994, № 8.

слова, произведение, поражающее незаурядным, изысканным звучанием. Лютославский неоднократно доказывал свою исключительную восприимчивость к звуковой колористике, но ни в каком из более ранних своих сочинений не достиг подобной рафинированной утончённости. И, хоть палитра красок «*Цепи II*» заметно укоренена во французской традиции, особенно в музыке Дебюсси, всё равно она весьма оригинальна и очень характерна для собственного звукового мира Лютославского.

Самой впечатляющей новинкой в «*Цепи II*» (как и в сочинявшейся параллельно с ней *Партите*) является мелодия — чрезвычайно богатая и дифференцированная, с высоким эмоциональным накалом, насыщенная почти романтической экспрессией. Начиная с «*Mi-parti*», Лютославский все интенсивнее искал средства, которые позволяли бы создавать мелодические линии нового типа. Однако их ему не столько спонтанно подсказывало воображение, сколько навязывала принятая им организация звуковысотности, а мелодию диктовало, прежде всего, построение и последовательность созвучий. Благодаря «распределению» двенадцати тонов между гармонией и мелодией композитор получил новый вид мелодии. В партитуре «*Цепи II*» эту процедуру в общем-то хорошо видно. К примеру, в первый части мелодическая сольная партия основана на восьми тонах (d-g-e-es-gis-fis-e--a), между тем как оркестровые созвучия экспонируют оставшиеся четыре (h-cis-b-c):

82 *Цепь II*, цифра парт. 15



Композитор вычерчивает мелодические фигуры при помощи аккуратно подобранных интервалов, памятуя о правиле, которое осознал еще во время написания «*Траурной музыки*»: чем меньше привлекается интервалов, тем больше потенциал выразительности. Примером такой необычайно певучей мелодии, основанной всего лишь на трех интервалах (малой и большой терциях, а также чистой квинте), служит кантилена в третьей части (родственная, впрочем, одной из тем *III Симфонии*) (см. пример 83).

83 *Цепь II*, III часть, начало

В «*Цепи II*» Лютославский отказался от двухчастной формы, столь типичной для своей музыки. Пьеса эта складывается из четырех частей, названия которых являются вместе с тем объяснениями способа организации музыкального материала: I. Ad libitum, II. A battuta, III. Ad libitum, IV. A battuta — Ad libitum — A battuta. Цепная техника, используемая весьма сложным и рафинированным способом, нашла применение в четных частях. Форму образует искусно вытканная мозаика мотивов, появляющихся у разных инструментов оркестра, но, невзирая на это, драматургия произведения характеризуется в полном смысле симфоническим развитием.

В первой части партия скрипки играет главенствующую роль по отношению к оркестру, сопровождение которого, как правило, ограничивается простыми четырехтоновыми созвучиями. В аккомпанементе и фактура, и инструментовка постоянно изменяются, сольная партия тоже изобилует разнородными фигурами — от коротких, обрываемых мотивов, через тремоло, флажолеты, моторное движение с использованием интервалов, меньших, нежели полутон, и вплоть до аккордов и широкой кантилены. Как оно часто бывает в первых частях сочинений Лютославского, указанные музыкальные мысли предумышленно не

♩ = ca 150
fl. 1
ob. 1
2
cl. 1
2
senza sord.
tr. 1
2
trbn. 1
2
xil.
pfte
♩ = ca 150
pizz.
div.
vni I
II
vle
vc.
cb.
div.

23
fl. 1
1
ob.
2
1
cl.
2
tr. 1
1
trbn.
2
poco f
poco f
xil.
pfte
vno
solo
rude
I
vni
II
vle
vc.
cb.
div.

развиваются. Незначительные размеры этой части — она короче четырех минут — приводят, однако, к тому, что, несмотря на неясное направление, в котором идет развитие музыки, внимание слушателя все-таки не ослабевает.

Вторая часть начинается бурно и беспокойно — несимметрично разложенными акцентами (невзирая на неизменный метр 3/4), типичными для Лютославского. На фоне «истерзанной» оркестровой фактуры скрипка вступает с агрессивными, резкими созвучиями, построенными из малых секунд, квинт и тритонов, которые сопровождены определением rude (резко, жестко) (см. пример 84).

После десяти тактов солист интонирует мелодию, основанную на больших секундах, квартах и чистых квинтах и обозначенную soave (мягко)[9]. Сюжетные линии rude и soave выступают попеременно, тогда как партия оркестра постепенно, мало-помалу переходит от нерегулярных, одиночных созвучий к первому во всём сочинении полному двенадцатизвучию.

В следующей фазе скрипка исполняет длинную, напевную мелодию на фоне очень экономной оркестровой партии, которая может вызвать ассоциации с музыкой Бартока. Легко услышать здесь и намек на вторую часть *Концерта для оркестра* самого Лютославского (пассажи скрипки кончаются мажорным тритоном, который играют флейты и гобои; в *Концерте* это делали только три флейты). Более существенными кажутся, однако, четырехтоновые ячейки, присутствующие в сольной партии. Принцип их конструкции — симметричное соединение двух больших секунд с малой посередине, столь типичное для многих произведений зрелого периода в творчестве Бартока. Да и начало скрипичной кантилены с характерным скачком на квинту вверх напоминает фрагмент средней части *II Скрипичного концерта* венгерского композитора:

85 *Цепь II*, II часть, цифра парт. 38

86 Бела Барток: *II Скрипичный концерт*, II часть

[9] Рей замечает, что такие же интерпретационные определения присутствуют для похожих интервальных контрастов в последней из «*Пяти песен*».

Звучание концовки этой фазы вызывает необычное впечатление легкого, деликатного шороха. Его добивается ансамбль скрипок — солирующей и трех выделенных из оркестра, — которые повторяют звуки в таком высоком регистре, что уже трудно различить отдельные высоты. К ним присоединяются флейта пикколо и ксилофон, повторяя в каноне короткие фразы на фоне до мажорного секстаккорда (см. пример 86).

87 *Цепь II*, II часть, цифра парт. 46

Эта часть не раз очаровывает слушателя необычным звуковым колоритом. К ней принадлежит и эффект, создаваемый хриплыми, «шершавыми» звуками, которые получаются за счет сильного прижатия смычка при его одновремен-

ном медленном ведении (цифра 51). Оригинально звучат также четвертитоны у струнных (цифра 24), использованные, впрочем, способом, который известен из начального фрагмента «*Книги для оркестра*».

В последней, третьей фазе возвращаются диссонансные созвучия. Музыка отчетливо клонится к кульминации. Основанием для организации звукового материала в оркестре служит следующий простой принцип: очередные звуки хроматической гаммы появляются в разных регистрах, усиливая напряжение. В кульминации, что легко предвидеть, звучит аккорд-агрегат, после чего очень быстро наступает конец. У слушателя складывается впечатление, что накопленная энергия разрядилась только частично, и он ожидает дальнейшего продолжения данного сочинения.

В третьей части кантилена играет еще более важную роль, нежели до этой поры. Такой тип мелодии уже возникал в третьем эпизоде *Виолончельного концерта* и в средней части *Двойного концерта*, но в «*Цепи II*» она достигает значительно более высокой эмоциональной температуры, ранее не встречавшейся в творчестве Лютославского. Первая мелодия скрипки molto cantabile «имеет в себе нечто от болезненной, трагической ламентации, — замечает Барбара Смоленьска-Зелиньская. — Кантиленная мелодия ниспадающей направленности, которую ведет солирующая скрипка в сопровождении трех „траурно“ звучащих виолончелей соло, [...] создает очень сильный экспрессивный эффект»[10] (см. пример 87).

Среди нескольких блистательных идей в области инструментовки обращает на себя внимание соединение мелодии у скрипки соло с тремолирующим вибрафоном. Далеко не общепринятым и полным экспрессии выглядит также окончание. Солист, играя сначала в самом высоком регистре в унисон с группой скрипок, напоминает слушателям первоначальную мелодию, после чего — уже без участия оркестра — повторяет её фрагменты non vibrato на октаву, а затем на две октавы ниже. Возникает неодолимое впечатление, что произведение еще не завершилось, что должна еще прозвучать финальная часть.

Последняя часть носит наиболее общепринятый характер. В соответствии с традицией инструментальных концертов ее стихийная музыка полна размаха, а сольная партия кажется технически головоломной (хотя в действительности не ставит перед исполнителем каких-то исключительных трудностей). Пассажи, исполняемые в головокружительном темпе, раз за разом прерываются короткими паузами. Кульминация этой части образует вместе с тем и апогей всего произведения в целом. На фоне оркестрового tutti фортепиано, которое во всей «*Цепи II*» играло важную колористическую роль, исполняет краткую, квазисольную аккордовую каденцию. В отрезке ad libitum, идущем непосредственно после кульминации, экспрессия не ослабевает. Полная страсти скрипичная партия appassionato, идущая в отчетливо замедленном темпе, подготавливает коду.

---

[10] B. Smoleńska-Zielińska *Łańcuch 2 Witolda Lutosławskiego* (Б. Смоленьская-Зелиньская *«Цепь 2» Витольда Лютославского*), журнал „Ruch Muzyczny“ 1986, № 15.

Притормаживание и приглушение музыки перед окончанием инструментального концерта представляет собой процесс, хорошо известный по репертуару XIX века, однако же благодаря технике ad libitum и гармоническому строю, который свойственен Лютославскому, данный фрагмент звучит отнюдь не обычно. Совсем напротив, он становится оригинальной реализацией этого традиционного формального элемента. Сходное впечатление вызывает и небольшая, бурная кода, которая эффектно завершает произведение.

«*Цепь II*» — сочинение виртуозное, изобилующее средствами, которые известны из богатой скрипичной традиции; тут двойные звуки и аккорды, разнообразные флажолеты, расстояния между звуками, которые меньше полутона[11], внезапные скачки через струны, глиссандо и многое другое. В многочисленных кантиленах солист должен блеснуть еще и красивым звуком. Ни в *Виолончельном*, ни в *Двойном концерте* сольная партия не достигала подобной степени виртуозности и вместе с тем — фактурного богатства и разнородности.

«Цепь III»

В 1986 году Лютославский применил цепную технику в коротком, одночастном произведении для большого оркестра. По своим размерам «*Цепь III*» приближается к «*Цепи I*» — она продолжается немногим более 10 минут, — напоминает ее и своим трехфазным строением. Однако в отличие от интимной поэтики «*Цепи I*», эту «*Цепь*» характеризует сильный драматизм, иногда достигающий прямо-таки романтической экспрессивности.

После внезапного и бурного, но всего лишь двухтактного вступления — оппозиции унисона и двенадцатизвучия — наступает секвенция из двенадцати сюжетных линий. Только в этом отрезке применена цепная техника; вдобавок это сделано очень прозрачно и таким способом, который на самом деле может припоминать «зацепление» звеньев. За исключением последнего сюжета, здесь последовательно и систематически применена техника ad libitum (несмотря на иной подход ко времени, такое решение наводит на мысль о первой части *II Симфонии*, где идентичную функцию в конструкции формы выполняли семь столь же эпизодических отрезков *Hésitant*). Каждой из двенадцати сюжетных линий присущ свойственный только ей состав инструментов и разновидность экспрессии. Первый сюжет исполняют три флейты, колокола и альты. Очень скоро на этот состав накладывается квартет контрабасов соло. Кончается первый

[11] Однако это не четвертитоны. В четырехтоновых мотивах, исполняемых в очень быстром темпе (ч. II), Лютославский точно записал первые звуки, далее требуя от солиста ставить пальцы как можно ближе друг к другу. Анна-Софи Муттер не реализовала эту рекомендацию, решившись на традиционные полутоны.

сюжет, и на контрабасы наслаивается ксилофон с тремя скрипками. В процессе игры ксилофона со скрипками начинается сюжет, с участием трех кларнетов, и т. д. Только в последнем из сюжетов на звучание трех флейт и арфы налагаются вступления очередных деревянных духовых инструментов, и тогда — в качестве продления двенадцатой сюжетной линии — впервые звучит tutti, отчетливо завершая первую фазу сочинения. Во вступлении и конечном tutti появляются двенадцатизвучия, между тем как в сцепляющихся сюжетах использованы различные разделения хроматического материала на взаимно дополняющие друг друга гармонические полосы[12]. Мелодические мотивы чаще всего строятся из небольших, трехтоновых ячеек.

Presto, целиком выписанное традиционным способом, исполняет роль как бы главной части, хотя развитие музыкальной драматургии протекает в нём далеко не столь же однозначно, как это бывало во многих более ранних произведениях Лютославского. Появление метрической пульсации приводит, правда, к тому, что музыка начинает решительно устремляться вперед, однако ее непрерывно притормаживают. Вслед за коротким, виртуозным и вместе с тем типичным для Лютославского моторным фрагментом движение неожиданно прекращается, и начинает звучать широкая мелодия скрипки, которая ведется, в частности, на фоне повторяемых, симметриченых шестизвучных аккордов. Развивается она в трех этапах с нарастающей подвижностью, постепенно усиливая напряжение, и направляется при этом к разряжающей ее фразе, развитой и певучей. Эту фразу исполняет поочередно вся медь, делая это в рамках внезапно введенной техники ad libitum, как это часто бывает у Лютославского в подобных драматургических моментах. Однако, вопреки первому впечатлению, это еще не кульминация. Оркестр неожиданно затихает, и начинается сложный, одиннадцатиголосный полифонический эпизод, исполняемый струнными pianissimo non vibrato, умышленно лишенный отчетливых контуров и безразличный в смысле экспрессии. Незаметно возвращается техника ad libitum, музыка претерпевает ускорение, понемногу нарастает динамика. Короткие фанфары меди (они выполняют функцию, аналогичную мотивам, которые остаются на фоне «ледяного» аккорда в «*Mi-parti*») ведут к поразительно консонирующему аккорду tutti. Тоны, входящие в состав этого созвучия, образуют чистые квинты (a-e-h-fis-cis-gis-dis). Большие интервалы находятся в низком регистре аккорда, меньшие — в более высоком, и это приводит к тому, что слушатель воспринимает его как слегка загрязненное трезвучие ля мажор.

Чарльз Б. Рей замечает: «В ранних произведениях Лютославского пункт назначения крупномасштабной формы обычно синонимичен с кульминационным пунктом сочинения. В последних работах это уже не обязательно так. [...] В „*Цепи III*“ пункт назначения, к которому ведет длинная линия cantando струнных в составе второй формальной стадии, — это экспансивный пассаж cantabile группы медных духовых инструментов, играемый ad libitum между цифрами

[12] Подробный график протекания этой части см. Homma (Хомма), цит. соч., стр. 204.

37 и 38 партитуры. Кульминация, однако, откладывается до аккорда fortissimo (цифра 44). Явно памятуя о вопросах, имеющих касательство к психологическим аспектам слушательского восприятия своей музыки, композитор, похоже, избегает того, чтобы в одной и той же ситуации дважды действовать абсолютно одинаково»[13]. Это наблюдение можно было бы прокомментировать словами самого композитора: «Каждое сочинение должно быть новым приключением. Должно быть чем-то новым, что меня заинтересует, поскольку, если бы мне пришлось раз за разом повторять то же самое, то я превратился бы в фабрику, и меня бы всё это нисколько не волновало. Я бы вообще сидел и читал книгу, а не сочинял музыку»[14].

Неожиданное presto мчащих «сверху» шестнадцатых нот завершают троекратные, агрессивные аккорды tutti. За ними еще следует лаконичная кода в виде долгого, нисходящего глиссандо шести виолончелей divisi piano.

Судя по необычной точности, с какой организованы все элементы этого произведения, «*Цепь III*» родилась в результате сочетания огромного интеллектуального усилия с многолетним опытом. Многие из композиторских приемов наводят, однако, на мысль о своего рода рутине. А, может быть, и здесь вновь дала о себе знать спешка, сопутствовавшая с конца 1970-х годов возникновению многих сочинений Лютославского? «*Цепь III*», написанная в 1986 г. для Симфонического оркестра Сан-Франциско, 10 XII того же года была исполнена в зале «Davies Hall» Сан-Франциско под управлением композитора.

Партита

Партита для скрипки и фортепиано — сочетание, столь же типичное для музыки прошлого, сколь и неохотно используемое современными композиторами, — появилась на свет почти случайно и, собственно говоря, в результате недоразумения. Камерный оркестр из города Сент-Пол, в штате Миннесота, обратился к Лютославскому с заказом, причем не до конца конкретизированным. Композитор в тот момент как раз носился с намерением сочинить произведение для скрипки с оркестром, даже подготовил ряд набросков — и только тогда оказалось, что на самом деле американцы ожидают от него дуэта для скрипки и фортепиано, а вовсе не симфонического сочинения. В результате Лютославский без особой охоты отложил начатые эскизы и принялся за произведение для того состава, который от него ожидали, хотя оно не входило в его планы. Окончил он его через два месяца, осенью 1984 года. Так родилась пятнадцатиминутная *Партита*, явившаяся — наряду со *Струнным квартетом* — самым важным

[13] Rae (Рей), цит. соч., стр. 213.

[14] Nikolska *Rozmowy*... (И. Никольская *Беседы*...), цит. соч., стр. 103.

камерным сочинением Лютославского[15], а по мнению самого композитора — одним из наиболее важных во всем его творческом наследии.

На склоне 1970-х годов Лютославский, в творчестве которого камерная музыка была до этого момента лишь чем-то второстепенным — за исключением, разумеется, уже названного *Струнного квартета*, — всё более отчетливо ощущал, что неумение писать музыку с простой фактурой, рассчитанную на небольшой состав, представляет собой изъян в его композиторской технике, который он должен восполнить. При этом композитор придерживался мнения — о чем мы уже упоминали, — что в этом смысле переломным произведением стала для него «*Эпитафия*». «Я искал пути к тому, чтобы овладеть умением создавать более рафинированные фактуры, утонченные мелодии или целые произведения для двух либо всего лишь одного инструмента с аккомпанементом. [...] Я сознавал, что был уже очень близок к этому, и вот в какой-то день, на протяжении буквально одной секунды это случилось. [...] В результате многое для меня изменилось, в том числе и время, за которое я сочинял одно произведение. Двадцать лет назад для меня было бы невозможным написать в течение двух месяцев такую пьесу, как *Партита*...»[16]

Союзником Лютославского в деле столь быстрого и успешного продвижения работы над *Партитой* могла послужить и еще одна причина: отчасти это произведение возникало с использованием довоенных набросков к фортепианному концерту[17]. Лютославский, впрочем, не ограничил своего «возврата к прошлому» этим конкретным, к тому же собственным проектом, которым он занимался много лет назад. Комментируя *Партиту*, композитор констатировал, что ритмика четных частей ссылается на инструментальную музыку XVIII века[18], а в разговоре с Ириной Никольской подчеркнул, что в данном сочинении видно, насколько важным стал для него в последние годы «флирт» с традицией[19]. В эпоху все более отчетливых постмодернистских тенденций, принципиально и программно обращающихся к прошлому, это была, конечно же, более чем актуальная декларация, хотя вытекала она из эволюции индивидуального стиля и интересов самого Лютославского.

Партиту образуют пять частей. Сильнее всего в ней развиты нечетные части, выписанные традиционным способом, тогда как четные — зафиксированные в технике ad libitum — исполняют роль коротких связок (ad libitum появляется также в одном из фрагментов последней части). Нечетные части состоят из

---

[15] Первая часть была завершена 8 IX, третья — 30 X, вторая — 10 XI 1984 г.

[16] *Witold Lutosławski in Conversation with Krzysztof Zanussi* (*Витольд Лютославский в беседе с Кшиштофом Занусси*), цит. соч.

[17] Kominek *Nigdy nie byłem neoklasykiem* (М. Коминек *Никогда я не был неоклассиком*), цит. соч. Лютославский в разговоре с Никольской упоминал о сходстве между началом *Партиты* и проектировавшегося концерта (*Conversations*... [*Беседы*...], цит. соч., стр. 104). Следовало бы, однако, принять, что эти наброски и эскизы он сохранял в памяти.

[18] Программа «Варшавской осени» 1988, стр. 135.

[19] Nikolska *Rozmowy*... (И. Никольская *Беседы*...), цит. соч., стр. 82.

нескольких сегментов: первая и третья — из четырех, а последняя — из пяти. В них также нашла применение цепная техника.

Безотносительно к присутствию многих черт и качеств, характерных для индивидуального стиля Лютославского, одним из наиболее поразительных свойств Партиты, а особенно крайних ее частей, является традиционный способ развития музыкального действия. Моторное движение шестнадцатых нот кажется как будто бы «пересаженным» из той неоклассической системы норм и договоренностей, по отношению к которой композитор всегда декларировал далеко идущую сдержанность (моторные фрагменты, присутствующие в его музыке, которая сочинялась после 1961 года, никогда до сих пор не вызывали подобных ассоциаций). В *Партите*, правда, отсутствует характерный для неоклассицизма ритмический схематизм, и достигнуто это благодаря тому, что в ней метр и ритм раз за разом претерпевают изменения, а музыка развивается в манере, не поддающейся предвидению; тем не менее, в музыкальном повествовании доминирует традиционный жест. Последовательное течение шестнадцатых, сгруппированных по четыре, и репетиции, типичные для музыки XVIII столетия, слышны с первых же тактов:

88 *Партита*, начало

Композитор раскрыл, что в начале первой части ритм должен напоминать Largo из барочных концертов, а последнюю часть сравнил с быстрой, трехфазной жигой[20]. При этом более внимательное рассмотрение произведений, предшествовавших *Партите*, позволяет констатировать, что похожие моторные ходы

[20] Цит. соч., стр. 81.

время от времени уже наблюдались в его музыке. Примером этого (вместе с характерной репетицией звуков) может послужить следующий фрагмент *Grave*:

89 *Grave*

Детальный анализ партитуры, как обычно, приносит информацию о точно выверенной, а зачастую прямо-таки рафинированной конструкции всех элементов произведения. Однако наиболее интересной в этом сочинении кажется их роль в достижении впечатляющей в художественном плане согласованности диаметрально различных звуковых миров. Псевдобарочная ритмика и артикуляция быстрых крайних частей стыкуется с алеаторикой интермедий, а в центральных фрагментах произведения господствует эстетика, которую не назовешь иначе, как в полной мере романтической (этот контраст особенно сильно поражает в оркестровой версии данного сочинения). В результате нагромождения этих иногда, как будто взаимно исключающих факторов, эклектики, однако, не возникает. Дело в том, что всё здесь подчинено единой системе организации звуковысотности, присущей одному Лютославскому, который блистательно объединил множество разнородных элементов в органичное целое[21].

Средняя часть *Партиты* принадлежит к числу тех композиций Лютославского, которые более всего трогают слушателя. Необычный эмоциональный гра-

[21] Похожее явление наблюдается, например, в коде «*Эпитафии*», хотя соединение мелодии гобоя с октавами в фортепианной партии звучит безусловно не столь изысканно.

дус этой музыки напоминает, впрочем, третью часть «*Цепи II*». С первого такта скрипка ведет «бесконечную мелодию» cantabile с нерегулярной ритмикой. Партия фортепиано ограничивается только аккомпанементом, причем в самом дословном значении этого слова. Равномерные аккорды в правой руке (иногда даже трехзвучные!) противопоставляются октавам в левой, чтобы вместе с мелодией скрипки создавать фактуру, известную по многим сочинениям XIX века:

90 *Партита*, начало III части

Одновременно очередные «звенья» между инструментами сцепляются столь отчетливо прочитываемым образом, что возникает прямо-таки модельный пример цепной техники[22].

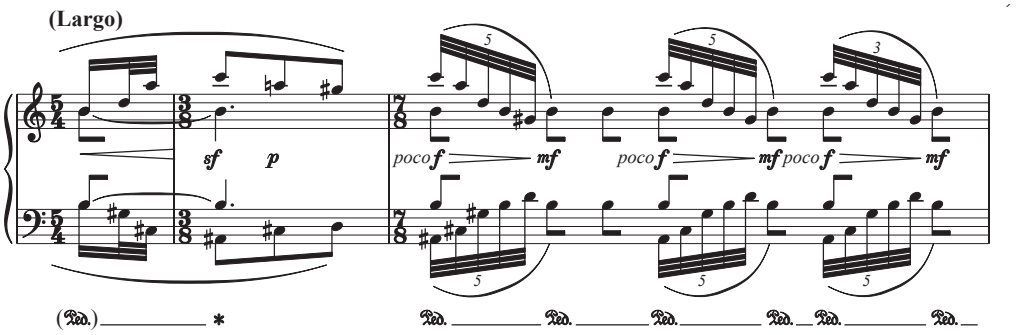
Ч. Б. Рей верно услышал сходство между хроматически перемещаемыми аккордами в правой руке и гармоническим строем мазурки Шопена фа минор ор. 68 № 4. Зато сам Лютославский в комментариях на тему *Партиты* не сказал об этой аналогии ни слова, хотя, зная его отношение к Шопену, трудно подозревать, что композитор её не заметил. В то же время он подсказал, что в третьей

[22] Скрипка: звено «a» — такты 1–10 (без двух последних звуков), звено «b» — такты 9 (два последних звука) — 15, повторно звено «a» — такты 17–21. Фортепиано: звено 1 — такты 1–12, звено 2 — такты 13–18, повторно звено 1 — такты 19–21, и т. д. Удивительно, что Ч. Б. Рей не счёл это цепной техникой и заявил, что в *Партите* она вообще отсутствует (Рей, цит. соч., стр. 188).

части *Партиты* слышны отголоски «генделевских адажио»[23], что, в свою очередь, представляется малоубедительным.

Самым страстным в смысле накала чувств является завершение третьей части с ее исключительной, почти симфонической протяженностью дыхания и отчетливой направленностью к кульминации. Скрипка, которая начинает вести мелодию в самом низком реестре, мало-помалу поднимается вплоть до четвертой октавы. Фортепианная фактура содержит октавные удвоения (являющиеся относительно новым элементом в языке Лютославского[24]) и до мажорные трезвучия в чистом виде (!; впрочем, они вытекают из комплементарного сопоставления звуков фортепиано по отношению к скрипке). В какой-то момент дело доходит даже до симметричного расположения рук[25] (см. пример 91).

91 *Партита*, III часть



Партита изобилует неожиданными деталями. Например, в тактах 41 и 43 пятой части внезапно появляется целый ряд натуральных флажолетов, играемых скрипкой на фоне одиночного звука до-диез у фортепиано. Они однозначно ассоциируются с «*Мифами*» Шимановского, где в последней части «*Дриад и Пана*» (т. 55–56) имеет место очень похожее «шествие» флажолетов, которые согласно указанию композитора должны имитировать флейту Пана. Сходство между этими фрагментами настолько заметно, что оно воспринимается как цитата. (Похожий намек, на сей раз на Шопена, появится в медленной части *Фортепианного концерта*). Если не считать фольклорных произведений, Лютославский, собственно, никогда не пользовался цитатами, а то исключение, каким явилась отсылка к Дебюсси в *Grave*, было продиктовано личной мотивацией, что лишь подтверждало указанное правило. А потому этот поклон в сторону Шимановского кажется еще более необычным, особенно с учетом того, что данный фрагмент не укладывается в стилистику всей *Партиты*. Строя всяческие домыслы и догадки на эту тему, ст**о**ит, однако же, помнить о следующих словах

[23] Nikolska *Rozmowy...* (И. Никольская *Беседы...*), цит. соч., стр. 83.

[24] В похожем виде они присутствуют в коде *III Симфонии*.

[25] Со времен *«Венецианских игр»* Лютославский пользовался симметричными двенадцатитоновыми аккордами, но скептически относился к симметричному голосоведению, не веря, чтобы оно могло обогатить его систему и несколько раз упоминал об этом в разговорах (сообщение К. Мейера).

Paul Sacher, Anne-Sophie Mutter i Witold Lutosławski

Лютославского: «Любые присутствующие в моей музыке возможные намеки на прошлое — это выражение очень глубокой потребности»[26].

Первое исполнение *Партиты* состоялось 18 I 1985 г. в Сент-Поле с участием Пинхаса Цукермана и Марка Нойкруга (Neikrug). Спустя некоторое время композитор услышал это сочинение в исполнении Анны-Софи Муттер. «[Её] игра произвела на меня одно из наиболее сильных впечатлений, — вспоминал Лютославский. — Я испытал потрясение. Каждая фраза была наполнена глубоким смыслом. Казалось бы, я знаю все ноты, которые сам написал. Тем не менее, я не мог предполагать, что при жизни мне удастся услышать столь превосходное воплощение моей музыки»[27]. Весьма вероятно, что именно завороженность великолепным исполнительским искусством молодой скрипачки повлияла на то, что в 1988 г. Лютославский решил подготовить версию *Партиты* для скрипки с оркестром. Ошеломляющее богатство оркестровых красок, причем самых утонченных, рафинированных оттенков стало причиной того, что указанная версия *Партиты* является не обычной инструментовкой — как это произошло в случае *Grave*, — но по существу новым произведением, хотя ни один ее такт не претерпел изменения. Оркестровую версию *Партиты* композитор посвятил Анне-Софи Муттер, которая и исполнила ее в первый раз 10 I

[26] И. Никольская *Статьи, беседы...*, цит. соч., стр. 107 и 103.

[27] Цит. соч., стр. 55–56

1990 г. в Мюнхене. Солистке аккомпанировал оркестр мюнхенской филармонии под управлением самого Лютославского (публичной премьере предшествовала запись, осуществленная в 1988 г.).

Партита принадлежит к наиболее часто исполняемым сочинениям своего автора. При составлении программ симфонических концертов к ее оркестровому варианту прибегают сегодня безусловно чаще, чем к «*Цепи II*». В свою очередь, оригинальная версия *Партиты* в репертуарном отношении остается почти вне конкуренции, так как на протяжении долгих лет композиторы избегали сочетания скрипки с фортепиано, казавшегося им слишком традиционным, а если уж решались на него, то скорее с тем, чтобы искать новые эффекты, а не возвращаться к кантилене.

Интерлюдия

У оркестровой версии *Партиты* и характер инструментовки, и тип звуковой колористики был привязан к «*Цепи II*», а это родство склонило композитора к соединению обоих этих произведений, причем способом, который далек от общепринятого. В 1989 году, получив очередной заказ от Пауля Захера, Лютославский сочинил короткую, всего лишь пятиминутную *Интерлюдию* для оркестра. Это произведение было задумано как средняя часть квазитриптиха, открывать который должна была *Партита*, а завершать — «*Цепь II*». Лютославский допустил возможность совместного исполнения всех трех сочинений подряд с солистом, который бы всё это время оставался на эстраде. Таким образом, возникли как три самостоятельные композиции, так и цикл с собственной драматургией, удерживающий слушателя в напряжении на протяжении почти трех четвертей часа и завораживающий его феерией самых благородных красок и гармоний.

Размещение в программе симфонического вечера одной лишь *Интерлюдии* (точно так же, как и первой *Постлюдии*) кажется мало практичным по причине небольшого размера этого 80-тактового произведения. Тем не менее, *Интерлюдия* представляет собой одно из наиболее необычных достижений Лютославского. Выдержанная в очень медленном темпе (четверть = 50) и в неизменном метре 3/4, она с начала и до конца должна исполняться в экстремально тихой динамике[28]. Исключительное настроение создают в ней, прежде всего, созвучия, играемые струнными инструментами. Они настолько характерны для гармонической системы Лютославского, что распознаются с первого же такта. Струнные, разделенные на восемь голосов, исполняют целый ряд восьмизвуч-

[28] Струнные все время играют con sordino *ppp*. Краткие вступления остальных инструментов выдержаны в piano. Только челеста, а потом фагот и фортепиано играют по одному такту в динамике mezzo forte.

ных аккордов, причем каждый из голосов попеременно играет два звука этого аккорда. Созвучия претерпевают очень медленные трансформации. На фоне квазихорала струнных нерегулярно слышны короткие мотивы, доверяемые парам инструментов; при этом все инструменты, за исключением тромбона, появляются только по одному разу. Высоты звуков, присутствующих в этих мотивах, комплементарны по отношению к хоралу[29]. *Интерлюдия* оставляет впечатление музыки целиком статичной, и этот эффект может дополнительно усиливаться за счет контраста с окончанием *Партиты* — бурным и полным энергии.

Сосредоточенная экспрессия и вместе с тем простота *Интерлюдии* представляют собой уникальное явление в творчестве Лютославского. За тридцать один год до этого простота крайних частей «*Траурной музыки*» оказалась опытом, который во многих смыслах остался единичным. Существует такое понятие «Spätwerk» («позднее творчество») — имеются в виду произведения, создаваемые артистом ближе к закату жизни, в которых тип красоты и экспрессии кажутся настолько лишенными реальных черт и оторванными от действительности, что порой подобные творения воспринимаются как прощание с жизнью. В музыке это такие сочинения, как, например, последние сонаты и струнные квартеты Бетховена, поздние фортепианные циклы Брамса, «*Песнь о земле*» Малера, «*Introitus*» Стравинского или *Альтовая соната* Шостаковича. Произведения подобного рода отмечены необычной экономностью средств, эмоциональной сдержанностью и исключительной сосредоточенностью. Эти качества присутствуют и в *Интерлюдии* (хотя, разумеется, их предзнаменования появлялись уже ранее, в частности, в коде *III Симфонии*). Она отличается большой концентрацией выразительности, беспредельным спокойствием, а также простотой и тем мастерством, которое удается достигнуть лишь очень редко. И никакой анализ, даже самый тщательный, можно сказать, мелочный, не в состоянии приоткрыть тайну музыки, метафизическая сила которой захватывает слушателя с первого же звука.

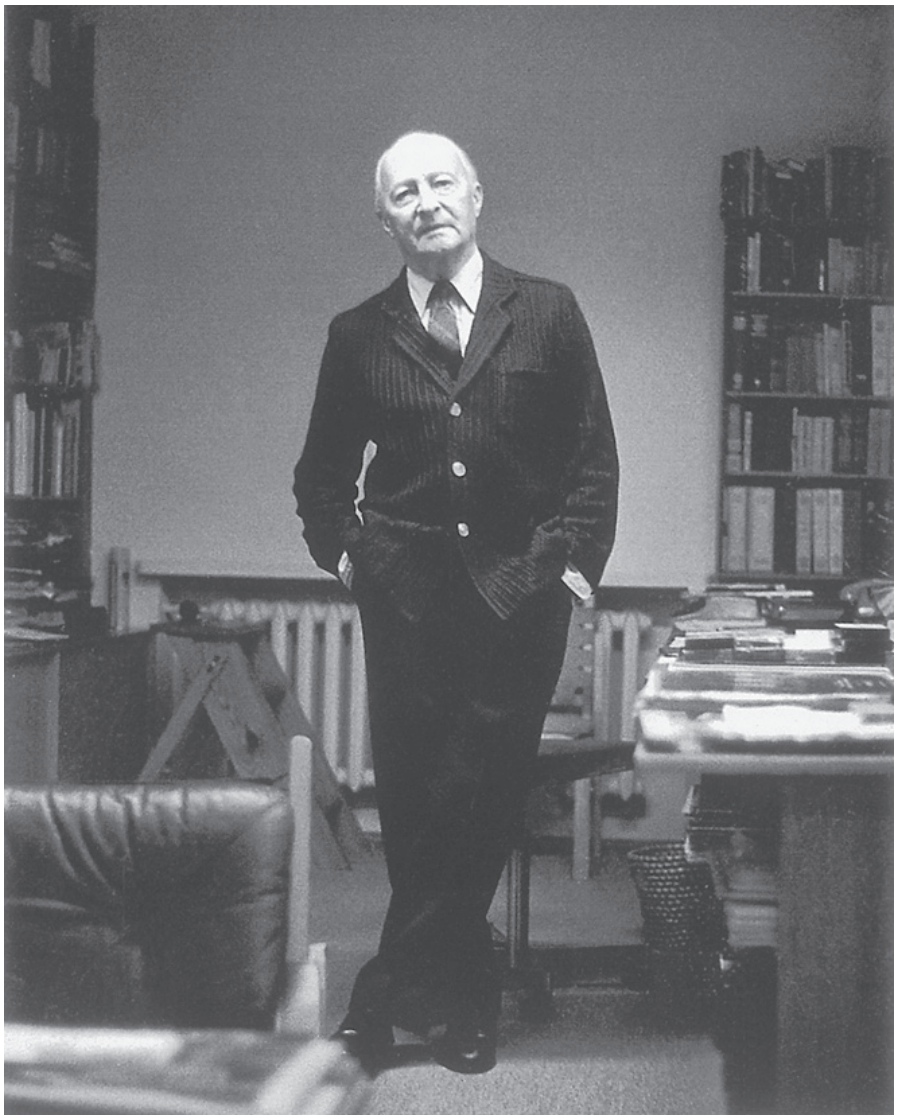
Классик и авторитет

Семидесятилетний Лютославский оказался на пике творческих возможностей, о чем свидетельствовали *III Симфония*, *Партита* и «*Цепь II*», и жизненного успеха — на это указывал хотя бы дождь наград, который хлынул на него

[29] В этом смысле фактура *Интерлюдии* напоминает *Постлюдию I*, где аналогичным образом в крайних эпизодах основной гармонический слой исполняли струнные инструменты, а на их фоне раздавались короткие мотивы у духовых и ударных инструментов, у арфы и фортепиано. Рей обратил внимание на сходство этого эффекта с пьесой «*The Unanswered Question*» («*Вопрос, оставшийся без ответа*») Ч. Айвза, где манера введения групп инструментов предвосхищает гораздо более позднюю алеаторическую технику Лютославского (Рей, цит. соч., стр. 197).

в последние годы. Его рассматривали как «классика музыки XX столетия». Это слово раздавалось все чаще, поскольку и для самого Лютославского, и для энтузиастов его творчества именно звание классика, заслуженное художником, представляло собой наивысший сан, в который его можно возвести. Впрочем, композитор очень верно диагностировал это во время разговора с Эвой Солиньской, когда на ее вопрос о том, чувствует ли он себя классиком, Лютославский ответил: «В Вашем вопросе я ощущаю страстную потребность обзавестись классиком» [30]. Однако до конца жизни он не отрицал, что достижение статуса классика было бы его мечтой.

Мысль о классичности могло навевать уже само творчество Лютославского, где доминировали крупные оркестровые формы, в которых царило неизменно



Kompozytor w swojej pracowni,
Warszawa 1984
(fot. M. Suchecki)

[30] E. Solińska, B. Możdżyński *Witold Lutosławski — Komponowanie nie jest intelektualną zabawą* (Э. Солиньская, Б. Мождиньский *Витольд Лютославский: Сочинение музыки — это не интеллектуальная игра*), газета «Sztandar Młodych» («Знамя молодых») 25 X 1976 г.

подчеркиваемое комментаторами равновесие между интенсивностью экспрессии и точной, продуманной упорядоченностью музыкального материала. Закреплению этого образа способствовал и имидж, создававшийся высказываниями самого композитора: фигура вдохновенного артиста и вместе с тем конструктора, который с максимальной сосредоточенностью работает над очередными партитурами, руководствуясь желанием создавать по-настоящему вневременные произведения, опирающиеся на прочные, фундаментальные основы. Публика могла питать обоснованное убеждение в том, что Лютославский относится к ней с высочайшей серьезностью и знакомит ее с добросовестными и неподдельными результатами своего честного труда. В начале 1970-х годов Лютославский говорил: «В последнее время мы наслушались и насмотрелись разных вещей, столь далеко отклоняющихся от любых шаблонов, что даже о самом минимальном возмущении какими-либо новациями в музыке уже не может быть и речи. Наблюдается скорее противоположный процесс — грусть и мечтания о чем-то прочном. Не о том, что в состоянии только шокировать нас, а, напротив, что могло бы дать нам переживание — новое, но глубокое»[31].

Все весомее и убедительней Лютославский подчеркивал, что произведения можно оценивать и в этических категориях. «Музыкальное сочинение правдиво в том случае, когда оно отражает личное, оригинальное художественное высказывание, сделанное без оглядки на последствия. Я глубоко убежден, что только такое искусство на самом деле и нужно. А произведения, основанные на лжи, — иными словами, на измене самому себе, причем зачастую ради сиюминутных целей или по таким фривольным причинам, как стремление ублажить чьи-то вкусы (критиков, публики) с целью добиться похвал, славы или денег, — так вот, подобные произведения не только никому не нужны, но и вредны. Ведь они появились на свет по соображениям, далеким от чисто художественной мотивации!»[32]. Жаль, что эти слова никогда не спровоцировали вопроса, каким же путем можно оценивать искусство на основании мотивации творца — ведь, как правило, ее наличие в общем-то предполагается и так, — и в чем могла бы состоять вредность, понимаемая таким образом, но со словами Лютославского по сути и не полемизировали. Серьезность и пафос, с какими Лютославский высказывался на тему моральных обязательств артиста, могла бы претить читателям, настроенным более скептически по отношению к действительности, или же смешить их. Тем не менее, перед лицом нарастающей коммерциализации искусства, от которой, как это ни парадоксально, польских творцов долгими годами предохранял «реальный социализм», и в обстановке, когда «сиюминутные и фривольные» варианты мотивации все более повсеместно рассматривались в качестве путеводных маяков артиста, благие намерения этого призыва не вызывали сомнения.

Лютославскому «соблюдение верности самому себе» приносило, впрочем, повсеместное общественное признание, а свидетельств тому имелось более чем

---

[31] Kaczyński *Rozmowy*... (Т. Качиньский *Беседы*...), цит. соч., стр. 145.

[32] Gieraczyński (Герачиньский), цит. соч.

достаточно, в том числе и в середине 1980-х годов. А в первую очередь не жалели Лютославскому доказательств признания в Англии. В 1985 г. его удостоили там звания почетного члена Ассоциации профессиональных композиторов (Association of Professional Composers). Осенью следующего года исполнением *III Симфонии* под управлением композитора торжественно отметили вручение ему самой высокой из английских музыкальных наград — золотой медали Королевского филармонического общества. В 1987 г. Кембриджский университет удостоил Лютославского степени почетного доктора наук — это была уже десятая такая степень, которой его отметили, и четвертая, исходившая от английского учебного заведения (это сделало Англию страной, наиболее щедро присваивавшей ему данное почетное звание); с того момента в Англии и Австралии творца «*Траурной музыки*» величали «доктором».

Принимая в декабре 1984 г. почетную степень доктора наук, которую ему присвоил Ягеллонский университет в Кракове (Лютославский стал после Шимановского и Падеревского третьим музыкантом, удостоенным этой чести), он в своем ответном слове сконцентрировался на мысли об обязанностях человека перед другими людьми, подчеркивая ответственность артиста за свой талант, то есть за «доверенное ему достояние», которое он должен приумножать и передавать ближним. «Меня наградили за то, что я лишь в небольшой степени могу считать своею заслугой. Ведь ценность музыкальных сочинений зависит главным образом от ценности самого таланта, которым наделен композитор. Талант же — это скорее привилегия, чем заслуга. Созидающий художник не вправе считать его своею собственностью. Это доверенное ему достояние, которое предназначено для того, чтобы передавать его другим людям в виде готовых сочинений, пригодных для исполнения. Можно было бы, правда, усматривать заслуги художника-творца в его трудолюбии или в том, насколько разумно он распоряжается этим доверенным достоянием. Здесь, однако, тотчас же возникают новые сомнения. Работа, преодоление трудностей и всевозможные усилия, связанные с творчеством, — это ведь жизненная страсть каждого из нас, и тут не требуется никаких побед над самим собой...»[33].

Награды, пусть даже и «незаслуженные», не лишены, однако, значения. Лютославский признал это годом раньше, когда принимал награду Сименса: «Каждый из нас переживает моменты веры и сомнения, воодушевления и уныния, интенсификации творческой энергии и ее крайнего истощения. Поэтому поступающие извне доказательства признания [...] — это просто бесценная помощь. Ведь тем самым нас награждают еще и убежденностью в том, что усилия, которым мы посвящаем всю свою жизнь, могут кому-либо на что-то пригодиться»[34].

В 1980-е годы рыночные механизмы еще не оказывали сколько-нибудь большого влияния на польскую художественную жизнь, а по причинам политиче-

---

[33] Podziękowanie wygłoszone przez Witolda Lutosławskiego, (Благодарность произнесена Витольдом Лютославским) «Ruch Muzyczny» 1985 № 2.

[34] Maszynopis w Fundacji Paula Sachera. (Машинопись в Фонде Пауля Захера.)

Witold Lutosławski podczas uroczystości nadania tytułu doctora honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 6 XII 1984

ского свойства важную экспертно-рекомендательную роль играли в ней люди, которые зачастую демонстративно противостояли этим механизмам и нарочито руководствовались системой ценностей, опиравшейся на христианскую традицию, культивируя при этом интеллигентский этос. Именно в таком мире воспитывался Лютославский и его ценности чтил. Теперь же, оказавшись в элите, он стал авторитетной личностью, устанавливающей в своей среде определенные нормы обхождения и поведения.

Уважение, которое питали к Лютославскому, прежде всего, произрастало из признания высоких художественных достижений «маэстро», — но это чувство пробуждали также его позиция и повседневное поведение. Оказавшись в привилегированном финансовом положении, Лютославский не изменил морали и нравственности своего круга. Гостеприимство, лишенное показной пышности, было таким, что ни завсегдатаям, ни эпизодическим гостям его дома на улице Смелой не приходилось вынужденно ощущать ту финансовую пропасть, какая в тогдашние годы отделяла их от хозяев. Частную жизнь в этой среде четко отделяли от профессиональной деятельности, причем считалось весьма неуместным и даже неприличным смешивать их с целью снискать популярность. По мнению Лютославского, человек родился, чтобы работать, творить и делать добро. «Я воспитывался в глубоко религиозной католической семье. И ощущал влияние церкви достаточно долго, да и теперь не могу сказать, чтобы я отдалился от католического мировоззрения. Считаю христианскую этику наиболее совершенной и полностью её одобряю. Такие тексты, как Нагорная проповедь Иисуса Христа, — это фундамент для формирования человека. Я по сей день базируюсь на этом фундаменте, веруя, что самое важное в жизни человека — творить добро».[35]

[35] Nikolska *Rozmowy*... (И. Никольская *Беседы*...), цит. соч., стр. 31–32.

Когда-то Лютославский сказал, что современным композиторам живется значительно лучше, чем их музыке. «У меня всего есть очень много. Но зачем оно мне нужно для написания музыки?» — прокомментировал он чье-то замечание на тему мнимой бедности многих творцов. Сам композитор, впрочем, очень быстро начал материально поддерживать малоимущих. Начиная с 1960-х годов, он регулярно передавал определенные суммы на детские дома и другие заведения для сирот, а в следующем десятилетии по мере того, как его доходы умножались, систематически наращивал суммы, предназначавшиеся на благотворительные цели. Немало людей из музыкальной среды, очутившись внезапно в тяжелых жизненных обстоятельствах, получили от Лютославского поддержку. Даже по неполным данным, установленным лишь на основании документов, которые хранятся в фонде Пауля Захера, просматриваются внушительные размеры этой помощи. Регулярно передавал композитор средства на лечение многих детей, нуждавшихся в медицинских услугах за границами Польши. Долголетней финансовой помощью Лютославского с удовольствием пользовалась варшавская отоларингологическая клиника, пациентом которой он был. «Особенно в годы военного положения он предоставлял нам очень значительную материальную помощь. Благодаря нему мы получали самые ценные как в научном смысле, так и по стоимости, книги и учебники из области отоларингологии, — писал тогдашний руководитель этой клиники, д-р Гжегож Янчевский. — Еще более важными были покупки запасных частей к западноевропейскому оборудованию, на которые не имелось денег ни в медицинской академии, ни в министерстве здравоохранения. Речь шла об аппаратуре и инструментарии, спасающем жизнь, а, прежде всего, спасающем слух»[36]. Лютославский помогал и молодым музыкантам, давая им возможность обучения за рубежом. Окружающие узнавали о помощи, которую композитор оказывал неоперившимся артистам, только благодаря самим заинтересованным. Да и финансовую поддержку больным он предоставлял также с максимальным тактом, деликатностью и уважением к чужим тайнам.

Лютославского воспринимали еще и как образец повседневной личной культуры. Ему было чуждо пренебрежительное отношение к ближним, зато типична — забота о том, чтобы никого не уязвить своим поведением. Он умел тактично, но, тем не менее, результативно дать понять, что не желает продолжения затронутой темы или вообще дальнейшего разговора. С ледяной вежливостью отвергал он неприятные для себя предложения, поступавшие к нему в письмах. Дело в том, что Лютославский отвечал всем, кто написал ему, хотя это и требовало значительных затрат времени (говорят, он нарушил этот принцип всего лишь единственный раз и не ответил на письмо, в котором студентка, занимавшаяся теорией музыки, спрашивала у него, написал ли он в своей жизни какую-нибудь фугу). Проявлением невоспитанности считал композитор публичное демонстри-

[36] Письмо проф., д-ра мед. наук, руководителя клиники Гжегожа Янчевского от 5 I 1995 г., адресованное авторам.

рование кем-то дурного настроения, да и сам, пожалуй, никогда не вышел из себя в присутствии других. Дисциплинирующее воздействие Лютославского на окружение приводило к тому, что в его присутствии заседания самых разных органов протекали чётче и эффективнее, чем в тех случаях, когда он отсутствовал.

В 1980-е годы авторитет Лютославского в Польше дополнительно укрепляла его позиция демонстративного «болельщика оппозиции». Кшиштоф Занусси комментировал его поведение следующим образом: в 1970-е годы Лютославский «был официальной фигурой, но его отношения с властями оставались двусмысленными, [...] зато со времени введения военного положения он решительно стал на сторону оппозиции»[37].

«В нашей ситуации существует большая потребность в моральных авторитетах, и художник призван играть такую роль — невзирая на его согласие или отказ. В силу Вашего выдающегося положения это касается и Вас», — обратился к Лютославскому Гжегож Михальский (Michalski), интервьюируя его в январе 1988 г. для католического ежемесячника «Знак».

— [...] Это не только вопрос художественной позиции. Как известно, многие люди искусства в прошлом вели себя таким образом, что их можно было бы сурово раскритиковать, хоть их весьма уважали и признавали в качестве больших артистов, но не в качестве людей. Тот факт, что дары, полученные от природы, делают меня человеком, за которым наблюдают другие, к чему-то меня обязывает. Но справляться с этой ролью я способен без особого труда, так как комфортно чувствую себя в ситуации, когда просто веду себя порядочно. И ощущаю я себя при этом хорошо. [...]

— ... Хотелось бы спросить, не испытываете ли Вы потребности выйти из роли музыканта, выйти к людям, который ожидают от Вас рецепта, как надо жить?

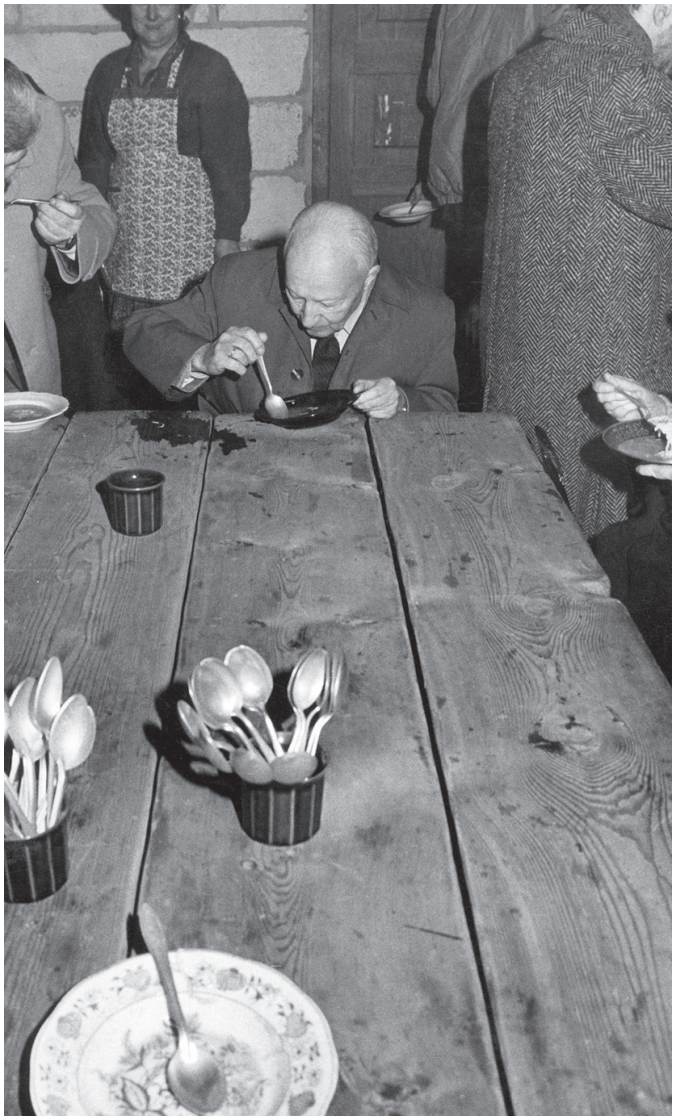
— Видите ли, все мы живем в такой ситуации, когда человек не в состоянии избежать вопроса о том, как ему поступать. Но я не компетентен давать людям некие рецепты по поводу того, каким образом надо жить, — я вообще не смог бы ответить на такой вопрос. Что надо сегодня делать в ситуациях, которые жизнь подбрасывает почти каждый день, — в этом я более-менее отдаю себе отчет, и, если кому-то мое поведение может для чего-либо пригодиться, то я очень счастлив, это делает мне честь. Но не вижу, каким образом я мог бы сделать что-нибудь сверх этого...»[38].

Уже шла речь о том, что Лютославский отстранился от общественной жизни и участвовал в жизни музыкальных кругов весьма избирательно. Временами он включался в мероприятия сообществ, независимых от власти, — скажем, таких, как церковные. Политизации имиджа композитора способствовала не только его демонстративная «внутренняя эмиграция», но и несколько внятных деклараций в поддержку оппозиции. Когда в октябре 1983 года офицеры службы безопасности убили священника Ежи Попелушко, Лютославские как раз находились

---

[37] Łużyńska (Лужиньская), цит. соч.

[38] Michalski (Г. Михальский), цит. соч.



Witold Lutosławski podczas przerwy w Posiedzeniu Komitetu Obywatelskiego, Warszawa 12 III 1989 (fot. E. Ciołek)

в Польше. В кругу ближайших друзей они проводили время в одном из соборов, напряженно ожидая известий о судьбе пропавшего. Сохранилось также письмо благополучно уцелевшего водителя автомобиля, из которого похитили священника Попелушко, отправленное позднее Лютославскому со словами благодарности за «прекрасный жест солидарности». Годом позже, 2 XI 1984 г., Лютославский стоял в почетном карауле у могилы ксендза Попелушко. Еще в сентябре 1987 года композитор, узнав из прессы, что ему присудили премию «за выдающиеся достижения и прославление польской музыки в мире», отреагировал отказом принять ее. «Призн**а**юсь, эти известия я воспринял с немалым удивлением, — писал Лютославский министру культуры. — Мне уже представлялся случай (за который я Вам весьма благодарен) уточнить свое отношение к государственным отличиям в той ситуации, в какой мы теперь живем. Я надеялся, что мои объяснения будут приняты Вами к сведению и учтены в дальнейшем. К сожалению, получилось как раз наоборот: их полностью проигнорировали, что я воспринимаю с немалым разочарованием и неудовольствием. При сложившихся обстоятельствах я не смогу принять присужденную мне награду, а тем самым и участвовать в торжестве 27-го сего месяца»[39].

Весной и летом 1988 года Польшу охватила новая волна забастовок. Одна из наиболее серьезных привела к полной остановке металлургического комбината «Сталёва-Воля», расположенного в Прикарпатье, и Лютославский выразил солидарность с бастующими, щедро поддержав репрессированных деньгами[40]. А

[39] Копия письма Александру Кравчуку от 25 X 1987 г., фонд Пауля Захера

[40] Об этом свидетельствуют находящиеся в фонде Пауля Захера письма с благодарностями от тех, кто получил такие дары.

когда после переговоров между Лехом Валенсой и министром внутренних дел Чеславом Кищаком 11 сентября появилось заявление о восстановлении профсоюзного плюрализма, то есть «Солидарности», и права свободно объединяться в профсоюзы, среди 91 лица, которые подписали декларацию по этому вопросу, присутствовала и фамилия Лютославского. 18 XII в соборе на ул. Житней в Варшаве был учрежден Гражданский комитет при председателе Независимого самоуправляющегося профсоюза «Солидарность». В этом комитете оказались два музыканта: Стефан Киселевский, которого, однако, уже много лет рассматривали, прежде всего, как оппозиционного публициста, и — Витольд Лютославский.

Фортепианный концерт

На протяжении многих лет Лютославский мечтал сочинить фортепианный концерт. Впервые он пробовал свои силы в этом жанре еще в 1937-1939 годах, примеряясь к «такому необарочному концерту»[41], в котором сам был бы возможным исполнителем. Возник целый ряд набросков, но во время войны они пропали — погибли вместе с другими проектами и композициями, сложенными в тот ящик, который был оставлен в Дроздово. После войны Лютославский вернулся к идее концерта для фортепиано с оркестром, и в 1948 г. музыкальная пресса даже поместила информацию, что такое произведение уже почти готово. В 1950-е годы написать фортепианный концерт Лютославского усиленно уговаривал его друг со времен молодости Витольд Малцужиньский, и композитор даже признался когда-то публично: «В настоящий момент я работаю над большим симфоническим произведением и концертом для фортепиано с оркестром»[42]. Однако же и на сей раз ничего из этого не вышло. Малцужиньский в начале 1970-х годов возобновил уговоры и снова настаивал на концерте «для себя», но Лютославский был поглощен тогда партитурой *Прелюдий и фуги*; кроме того, он уже принял заказы на другие произведения и потому не мог взяться за эту работу. А в июле 1977 года Малцужиньский умер, так и не дождавшись произведения.

Кристиан Цимерман через несколько лет после победы на Шопеновском конкурсе случайно встретил Лютославского в Эдинбурге. «Я мечтал о том, чтобы [Лютославский] написал фортепианный концерт, и не обязательно именно для меня — просто для всех пианистов, — рассказывал позже Цимерман. — С момента встречи в Эдинбурге мы достаточно часто контактировали — непосредственно или через третьих лиц либо, наконец, взаимно читая в прессе те ин-

---

[41] Kominek (М. Коминек), цит. соч.

[42] Журнал «Muzyka» («Музыка») 1951, № 3–4, стр. 56.

тервью, которые давали. Г-н Лютославский узнавал из них, что с моей стороны всегда существует готовность бросить — в любую минуту — буквально всё и запланировать исполнение его концерта даже „на вчера“. Я же, в свою очередь, узнавал о том, что и он уже подошел к полномасштабному продумыванию вопроса о крупной композиции для фортепиано и оркестра»[43].

В середине 1980-х годов дирекция Зальцбургского фестиваля сделала Лютославскому предложение написать к 1988 году фортепианный концерт. Первым исполнением нового произведения намеревались отметить приходящуюся именно на этот год 75-ю годовщину со дня рождения самого композитора. «Не скрою, насколько сильным источником вдохновения являлся для меня тот факт, что Кристиан Цимерман проявлял чрезвычайную заинтересованность подобным произведением и давал мне самые разные доказательства этого, — рассказывал позже композитор. — Это служило мне большим стимулом и выпало на такой счастливый момент, когда мой музыкальный язык был уже достаточно полным и всесторонним, чтобы я мог справиться с такого рода задачей»[44].

Основная работа над *Фортепианным концертом* пришлась на 1987 год, и вскоре после начала следующего года он был уже готов[45]. На свет появилось сочинение, крепко связанное с традициями жанра и построенное из четырех контрастирующих частей, которые идут attacca.

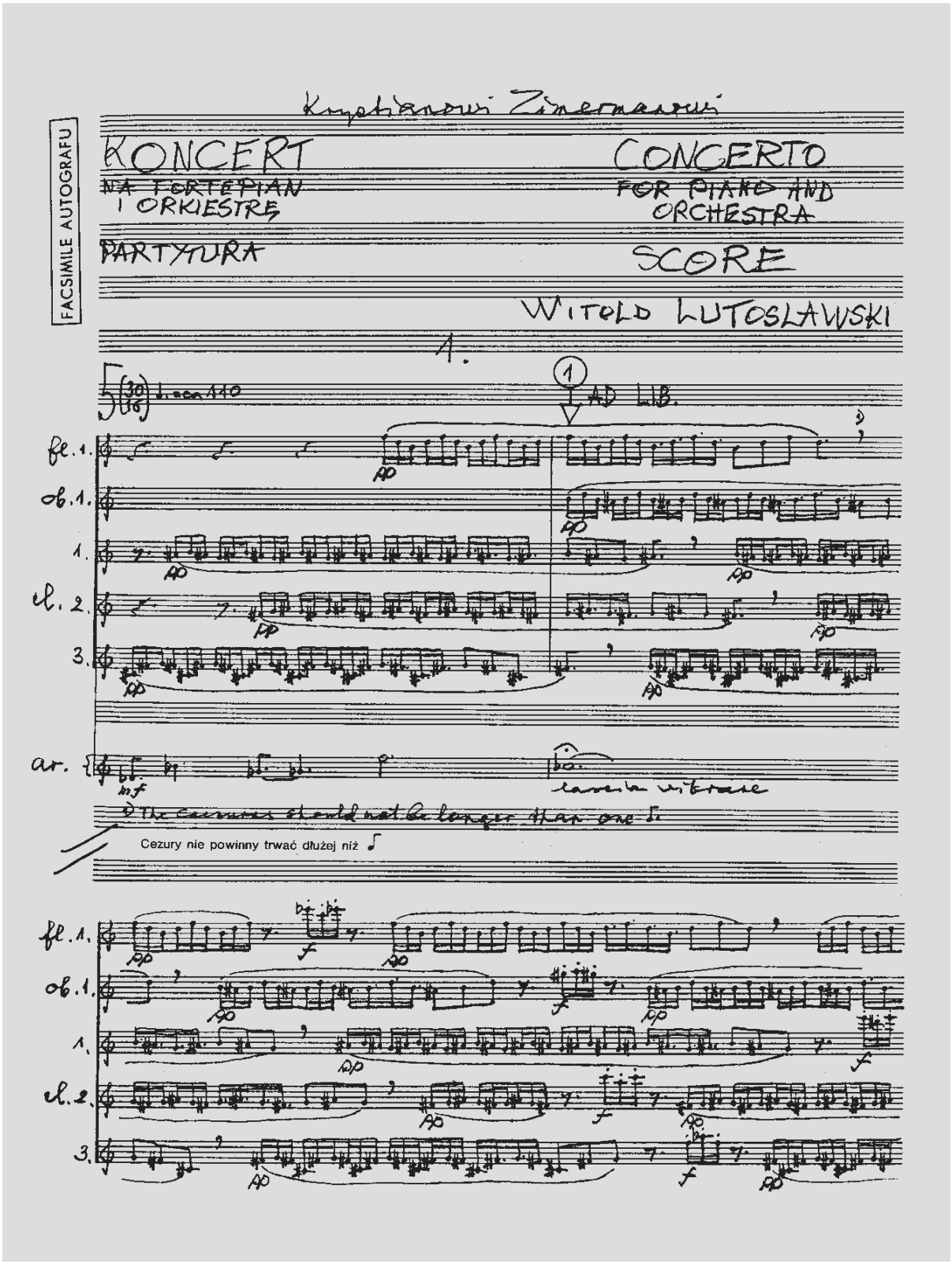
Хотя первая часть и состоит из четырех сегментов, она содержит две основные музыкальные мысли, что навевает определенные ассоциации с сонатным дуализмом, и это несмотря на то, что в *Концерте* отсутствуют темы в строгом значении этого слова. Вторая часть (Presto), изобилующая фактурными контрастами, — это изрядных размеров квазискерцо, определение которому дал сам композитор с помощью названия moto perpetuo («вечное движение»). У пианиста имеется в этой части замечательная возможность проявить себя и по-настоящему блеснуть, исполняя в головокружительном темпе как моторные квазипассажи, так и типично романтические октавные и аккордные ходы. Более спокойное ее окончание подготавливает вступление третьей части, которую открывает развернутый речитатив солиста, переходящий в распевную тему largo. Средний сегмент данной части, который начинается у оркестра, вводит драматические акценты, и музыка, становящаяся все более бурной, устремляется к патетической кульминации, после чего возвращается мягкая первоначальная тема. В развитом финале композитор сослался на барочную чакону, применяя при этом — как когда-то в *Концерте для оркестра* — цепную технику. Вступления темы

---

[43] T. Kaczyński *Z Krystianem Zimermanem o Koncercie fortepianowym Witolda Lutosławskiego* (Т. Качиньский *С Кристианом Цимерманом о Фортепианном концерте Витольда Лютославского*), журнал «Ruch Muzyczny» 1988, № 21.

[44] Markowska *Utwór winien być owocem natchnienia* (Э. Марковская *Произведение должно быть плодом вдохновения*), цит. соч.

[45] В факсимильном издании партитуры, опубликованном Польским музыкальным издательством, приводятся даты завершения очередных частей: первой — 16 X 1987 г., второй — 1 XI, третьей — 24 XII, четвертой — 20 I 1988 г.



Witold Lutosławski *Koncert na fortepian i orkiestrę*, fragment partytury. Faksymile autografu, Kraków 2004

и остальных слоев имеют место неодновременно, а встреча их всех происходит только раз, в конце сочинения. Эффектная, традиционно бравурная кода венчает произведение.

Несмотря на наличие отчетливых намеков на традицию, форма *Фортепианного концерта* полна искусных, индивидуально придуманных и тщательно выписанных деталей, которые не всегда, однако, улавливаются ухом. Прежде всего, это касается чаконы, изобилующей разнообразными музыкальными идеями и изменчивыми фактурными структурами. Да и в первый части только чтение партитуры выявляет присутствие четырех сегментов, тогда как во время прослушивания значительно четче выделяются два контрастирующих характера: квазиимпрессионистский и патетико-романтический, причем последний опирается на каскады аккордов, принадлежащих словно бы новой теме. Однако у того факта, что в *Фортепианном концерте* невозможно выловить ухом все его конструкционные тонкости, совсем иная питательная среда, чем у похожих моментов в «*Венецианских играх*» или «*Трех поэмах*». В тех произведениях сложными были, прежде всего, гармонические комплексы. Между тем в *Фортепианном концерте* — точно так же, как и в большинстве поздних произведений Лютославского, — присутствие «тонких фактур», то есть значительно более простых гармоний приводит к тому, что созвучия становится легче расслышать. Гораздо труднее зато осознать для себя принципы упорядочивания и этих созвучий, и остальных элементов, то есть ритмики, колорита, а, прежде всего, формы. Они достигают настолько высокого уровня сложности, что присутствие порядка, правда, чувствуется, но его не всегда удается охватить слухом. Подробный анализ показывает дальнейшее обогащение гармонической системы новыми элементами[46].

Импонируют колористические открытия, как в сольной партии, так и в сочетаниях фортепиано со звучанием оркестра. Особенно выделяется в этом смысле первая часть. В ней доминируют быстрые звуковые «пробежки» оркестра и фортепиано, переливающиеся самыми разнообразными звуковыми красками и размещенные, прежде всего, в высоком регистре. Оркестр применяется весьма скупо, ограничиваясь, как правило, одной группой, а иногда даже всего лишь несколькими инструментами. Фактура, близкая к камерной, так и искрится нежными, деликатными красками, мерцание которых подчеркивается присутствием техники ad libitum (см. пример 92).

Примерно то же самое происходит и во второй части сочинения. Один из эпизодов вызвал особый восторг Цимермана: «Самый современный, фантастический, прямо-таки гениальный момент — это аккорд, выдерживаемый на долгой педали, и фигуры, которые исполняются staccato, secco и принадлежат к тематическому материалу (отрезок 47, 48, 49 партитуры). В этом месте важную

---

[46] Детальный анализ звукового материала Фортепианного концерта представил Ch. B. Rae (Рей) w гл. X своей докторской диссертации *«Pitch Organization in the Music of Witold Lutosławski since 1979»* (*«Высотная организация в музыке Витольда Лютославского после 1979 года»*), Uniwersity of Leeds (Университет Лидса) 1992.

роль играет оркестр, вводящий [необычный] диалог с роялем»[47]. Еще оригинальнее выглядит «журчащий» эффект в диалоге между солистом и флейтой пикколо с ксилофоном (см. пример 93), представляющий собой развитие подобной идеи из второй части «*Цепи II*» (цифра 46–48 партитуры — сравн. пример 87).

На фоне более ранних сочинений Лютославского *Фортепианный концерт* решительно выделяется своими связями с традицией. До определенной степени данное явление уже давало о себе знать в *Партите*. Однако *Концерт* — это своеобразный гибрид, удивляющий соединением пианизма XIX столетия с индивидуальным стилем Лютославского. При этом во всем произведении нет ни единой цитаты, а присутствующие в нем намеки носят такой характер, что в них больше ощущается дух, атмосфера музыки, на которую они ссылаются, нежели её конкретное звучание.

Годами размышляя над этим сочинением, Лютославский в полной мере осознавал те огромные трудности, какие данный жанр ставит перед композитором. Эпоха больших фортепианных концертов ушла в историю, а в 1950-е годы фортепиано низвели до роли инструмента, трактуемого, прежде всего, как ударный, чего Лютославский не одобрял и не принимал: «Считаю, что нынешний пианизм пребывает в упадке (я говорю не об исполнительстве, а о сочинении музыки для фортепиано). Единственное, что могут предложить совре-

[47] Kaczyński *Z Krystianem Zimermanem*... (Т. Качиньский *С Кристианом Цимерманом*...), цит. соч. (см. пример 50).

47
pfte
ff
p secco (senza Ped.)
Ped. II
arco.
sul pont.
vle
pp
arco.
sul pont.
vc.
pp
48
pfte
ff
Ped. II
p secco (senza Ped.)
(Ped. II)
*
I
vni
II
sul pont.
p
sul pont.
p
vle
vc.
pfte
(Ped. II)
8
I
vni
II

менные композиторы, — это примитивизированный пианизм, ограниченный до нескольких или до пары десятков „трюков“. [...] Считаю это второстепенным использованием фортепиано, к тому же очень нетворческим и скучным...»[48] Лютославский питал известные сомнения по поводу возможности создания нового, современного пианизма: «Мне было бы трудно [...] извлечь из фортепиано совершенно новые вещи, которых еще не было и которые были бы сравнимы с достижениями пианизма XIX века. Я не смог бы найти в себе нечто такое за сколько-нибудь короткое время. Нужны многие годы, дабы родилось что-нибудь похожее»[49]. Именно по этой причине он решил столь явно обратиться к традиции и соединить давний пианизм с собственным звуковым миром.

«„Женить“ противоречия — временами это стремление становится для меня смыслом существования, попросту говоря, причиной взяться за какую-либо работу. [...] В *Фортепианном концерте* тоже присутствует эдакая разнородная смесь — как когда-то в *Концерте для оркестра* существовал фольклорный материал и необарочные формы. [...] Смысл создания того произведения состоял в том, чтобы сочетать с фольклорным сырьем определенные методы, заимствованные из барокко. Так вот, с *Фортепианным концертом* дело обстоит очень похоже; речь в нём идет о том, чтобы „поженить“ ту, может быть, не совсем целиком завершенную, но в любом случае достаточно богатую композиторскую, звуковую технику, которая уже является моей собственностью, с намеками на большой пианизм XIX века, то есть на пианизм Шопена, Листа и Брамса. Эти три

[48] Markowska (Э. Марковская), цит. соч.

[49] E. Markowska (Э. Марковская), цит. соч.

намека отчетливо видны в моем сочинении. [...] Я обращаюсь также к образцам пианизма, оставшимся после Прокофьева, не говоря, разумеется, о Дебюсси»[50].

Лютославский решил ссылаться, прежде всего, на Шопена. Во время разговора с Мечиславом Коминеком он дошел до признания, что его желанием было «этого Шопена — не сказал бы „украсть“, но, во всяком случае, немного его „употребить“ и переварить через посредство моего музыкального языка», — после чего добавил, уже выходя за рамки проблем, связанных непосредственно с *Фортепианным концертом*: «Думаю, ст**о**ит поддерживать контакт с такими великими душами прошлого. Это помогает вознестись в какие-то лучшие, более высокие сферы»[51].

Ему мечталось сочинить концерт в полном значении этого слова: эффектный, виртуозный, доставляющий пианисту массу удовлетворения. «Мне известно чувство радости в процессе игры или при достижении определенного эффекта, — признался композитор Гжегожу Михальскому. — Этот эффект совсем не обязательно должен быть мелким или плоским. Примером именно такой виртуозности является музыка Шопена — вплоть до последних композиций Шопен остается виртуозом. Причем в самых глубоких сочинениях, скажем, в *Полонезе-фантазии*, *Баркароле* [...]. В них чувствуется радость от того физического процесса, каким является игра на рояле и вытекающий отсюда звуковой эффект. Для людей, которые никогда этого не изведали, всё это совершенно неведомо»[52].

Таким образом, прежде всего, здесь звучат отголоски шопеновского *Фортепианного концерта* фа минор, причем несколько раз. Во второй и четвертый частях своего *Концерта* Лютославский обратился ко второй теме из первой части произведения Шопена, сделав это посредством очень похожей фортепианной и оркестровой фактуры (цифры 64 и 105). Еще более заметное сходство поражает в среднем отрезке третьей части, напоминающем драматический фрагмент шопеновского Larghetto: в обоих произведениях на фоне тремоло струнных звучит декламационный речитатив фортепиано в октавном удвоении и в высоком регистре (у Лютославского это цифры 67–69). Слышен также целый ряд мелких намеков на Шопена; например репетиция «си» 2-й октавы (в цифре 5) может — хотя и не обязательно должна — вызывать ассоциации с началом *Grande Valse Brillante* (*Большого блестящего вальса*) ми-бемоль мажор ор. 18.

В гармонии слышны отдаленные отголоски Равеля, от влияния которого, по мнению Рея, Лютославский никогда полностью не избавился, начиная еще с довоенной *Фортепианной сонаты*. Влияние Равеля «всплывает на поверхность в гармонии последних работ, особенно в тех видах звучания, которые характеризуются соединением в пары интервалов малой терции и чистой квинты. В *Фортепианном концерте* такая гармония играет важную роль, а в тех моментах,

---

[50] *Refleksje o tradycji, sztuce pianistycznej i twórczym natchnieniu* (*Размышления о традиции, пианистическом искусстве и творческом вдохновении*), цит. соч., стр. 26.

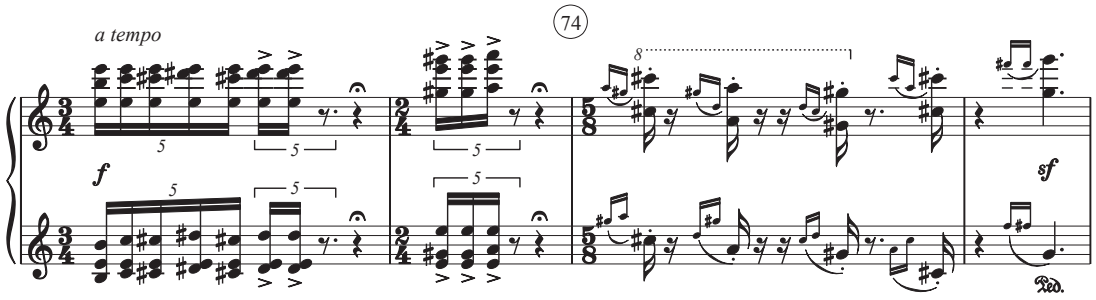
[51] Частное высказывание от 1 X 1990 г., G. Michalski (Г. Михальский), цит. соч.

[52] Там же.

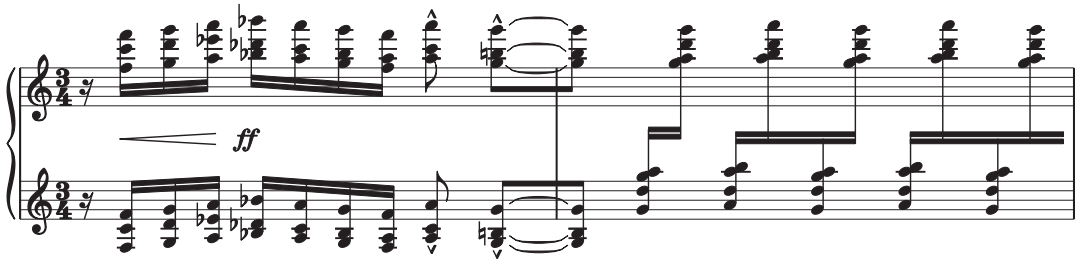
когда она особенно подчеркивается, вполне возможно, что намек на Равеля может ощутить и слушатель»[53]).

Аккордовая фактура неоднократно напоминает музыку Бартока, особенно в тех фрагментах, где в обеих руках появляются секвенции аккордов, связанные с мелодической линией, которая основана на последовательности больших и малых секунд:

95 *Фортепианный концерт*, III часть, цифра парт. 74



96 Бела Барток: *II Фортепианный концерт*, I часть, цифра парт. 24



Да и моторное протекание фортепианной партии в начале второй части может ассоциироваться с Бартоком, хотя в данном случае скорее следовало бы согласиться, что оба композитора обратились к схожим образцам из прошлого.

В согласии с намерением композитора в концерте много элементов романтического пианизма, прежде всего, листовского. Они никоим образом не интегрируются со стилем Лютославского. Это стереотипные гаммы (такт перед цифрами 43 и 44, а также 119 партитуры) либо патетическое «каскады» октав и аккордов в каденции второй части, в эпизоде, предшествующем кульминации третьей части, а также в коде четвертой. Похожее впечатление вызывают общепринятые, восходящие к девятнадцатому веку фактурные структуры, где правая рука исполняет эффектные пассажи, тогда как левая аккомпанирует ей, играя, правда, «грязноватые», однако простые трезвучия. Мир романтического пианизма не всегда согласовывается со стилем Лютославского — столь рациональным и рафинированным в звуковом отношении. Эффектная виртуозность сольной партии иногда лишь с трудом стыкуется с наиболее характерными чертами его мелодики и гармонического строя, а тем более — с техникой ad libitum. Сознавая несовершенство этого компромисса, композитор как бы оправдывал-

[53] Rae (Рей), цит. соч., стр. 224.

ся: «Быть может, своим концертом я с пианистической точки зрения внес и не слишком много, но, во всяком случае, в нём нет ни одного места, которое не было бы написано в соответствии с идеей чистого пианизма. Это сочинение не принадлежит к разряду чрезмерно трудных, оно написано очень удобно. Трудности, разумеется, имеются, но только необходимые, без которых не удалось бы достигнуть определенных результатов. Одновременно *Концерт* является для пианиста достаточно серьезной технической задачей, чтобы им вообще стоило заниматься. Это отнюдь не концертино и не сочинение для молодежи, а концерт для серьезного пианиста»[54].

Цимерман с присущей ему скрупулезностью готовил *Концерт* в меру своих временных и организаторских возможностей, пользуясь в этом помощью композитора. Они встречались в самых разных местах Европы, а о двух таких встречах пианист рассказывал много лет спустя и, пользуясь представившимся случаем, делал при этом интересные замечания. «[Раньше] многие сочинения писались просто на конкретный инструмент — не на какой-то „Стейнвей“ вообще, а на один совершенно конкретный „Стейнвей“. Я стал осознавать эту проблему в то время, когда Лютославский написал свой *Фортепианный концерт*. Помню, как мы встретились в Лондоне, и он спел мне все произведение, чертовски ясно объясняя, что ему нужно. Я принялся за дело, и все казалось очевидным, кроме одного места, которого я вообще не мог понять. Там есть сколько-то нот, написанных, собственно говоря, staccato, а Лютославский спел мне это, словно эдакое „уа. И сказал: „Знаешь, ты должен это так и сыграть: ‘уа’“. Ну, замечательно. Я стал пробовать как-то сделать это „уа“, но ничего не выходило. Приехал я в Варшаву, чтобы встретиться с Лютославским. Мы ели обед и при этом распевали себе за столом. Я говорю, что, однако, не понимаю этой второй части. А он мне на это: „Нет-нет, ты должен просто начать вот так: ‘уа’“. Я и говорю: „Знаешь, но это же не совсем то, что написано“. Сел к инструменту, сыграл... и рояль сам сделал „уа“!»[55].

Первое исполнение *Концерта*, посвященного Цимерману, состоялось 19 VIII 1988 г. в Малом фестивальном зале (Kleinesfestspielhaus) Зальцбурга. Оркестром телеканала ORF дирижировал композитор. Первую часть программы составили «*Траурная музыка*» и «*Цепь II*» с участием Анны-Софи Муттер, вторую — «*Цепь III*» и *Фортепианный концерт*. Момент первого исполнения мог показаться неудачным, так как на этот же самый час был запланирован «*Дон Жуан*» под управлением Герберта фон Караяна, а еще через два с половиной часа должно было состояться шоу Фридриха Гульды под названием «*Chopin and beyond*» («*Шопен и далее*»), — тем не менее, судьба благоприятствовала музыке Лютославского. Караян ввиду какого-то конфликта отказался дирижировать представлением оперы, а Гульда отменил свое выступление. Тем самым концерт музыки Лютославского стал самым важным событием того фестивального дня.

---

[54] Michalski (Г. Михальский), цит. соч.

[55] M. Kominek *K. Zimerman. Do usłyszenia* (М. Коминек *К. Цимерман. До встречи, услышимся*), журнал «Studio» («Студия») 1999, № 1.

Podczas wykonania z Krystianem Zimermanem *Koncertu fortepianowego* w ramach Festiwalu „Warszawska Jesień", Warszawa 25 IX 1988 (fot. A. Glanda)

Кристиан Цимерман вскоре исполнил *Фортепианный концерт* Лютославского в Стокгольме под управлением Эса-Пекки Салонена, в Берлине с Эрихом Лейнсдорфом, в Мюнхене с Вольфгангом Заваллишем, а затем в Париже и Милане, где дирижерская палочка находилась в руке самог**о** композитор[56], после чего Цимерман сыграл его в Нью-Йорке с Зубином Мета. В ноябре 1989 г. Цимерман с Лютославским и Симфоническим оркестром Би-Би-Си записал это сочинение на диск для фирмы Deutsche Grammophon. Относительно быстро появилось и несколько дальнейших записей.

Фортепианный концерт «красивее» и по многим соображениям «совершеннее», чем *Виолончельный*, точно так же, как в смысле традиционно понимаемого «благородства» звучания *Партита* превосходит *Струнный квартет*. А посему, хотя *Концерту* и не хватает той необычности, какой отмечено большинство произведений Лютославского, написанных в конце 1960-х годов и в первую половину 1970-х годов, он нашел место в репертуаре, и к нему непрерывно обращаются всё новые и новые исполнители.

[56] Во время концерта в миланской «Ла Скала» забастовка привела к удлинению антракта до 40 минут. Не сориентировавшийся в обстановке Лютославский с огорченным видом сказал вдруг Цимерману: «Им не нравится моя музыка...»

Глава XII
Последние творения мастера

«Гражданин Лютославский»

«Я — не только композитор, но еще и гражданин этой страны, а потому не могу оставаться равнодушным перед лицом всего, что происходит вокруг», — говорил Лютославский в телевизионной беседе с Кшиштофом Занусси. Между тем с начала 1989 года в Польше происходили огромные изменения. Переговоры Круглого стола, начавшиеся в феврале, привели в апреле к соглашению между представителями властей и оппозиции, в результате чего 4 июня состоялись выборы в сейм, в которых кандидаты, пользовавшиеся поддержкой Леха Валенсы, одержали триумфальную победу. В августе пост премьер-министра занял Тадеуш Мазовецкий, в декабре изменили название государства, что предрешило и окончательно зафиксировало формальный конец ПНР, а из конституции страны вычеркнули положение о ведущей роли Польской объединенной рабочей партии. Месяцем раньше с одной из варшавских площадей — ставшей с тех пор называться, как и до войны, Банковой — убрали памятник Феликсу Дзержинскому; с этого момента, направляясь из центра города к себе домой, в Жолибож, Лютославский уже не был вынужден проходить мимо монумента, который увековечивал преступника, виновного в гибели его отца. Несмотря на известные опасения перед возможным вмешательством извне, в Польше росли чувства самостоятельности и независимости, тем более что в сопредельных странах также происходили перемены: в ноябре рухнула берлинская стена, в России продолжалась «перестройка». В такой обстановке Лютославский вернулся из «внутренней эмиграции» в официальную жизнь, воспринимая свое участие в происходящих изменениях как патриотический долг. И открыто выражал свое отношение к происходящему и на общественном уровне, участвуя в работах советов, учрежденных при премьере и президенте, и в частном порядке — отложив запланированный ранее отъезд, чтобы отдать свой голос на выборах.

И, если в предшествующем десятилетии композитор очень переживал свою позицию и всячески подчеркивал ее, то теперь он старался не подчеркивать

свою вовлеченность в происходящие изменения и тем более избегал ситуаций, которые могли бы выдвинуть его на роль видной фигуры публичной жизни. «Не чувствую я себя предрасположенным к какой-нибудь политической деятельности, — писал Лютославский выдающемуся кинорежиссеру Анджею Вайде, — да и не думаю, чтобы подобная моя деятельность могла бы обладать какой-то ценностью. Вдобавок мне тогда пришлось бы полностью поменять свою жизнь и планы...»[1] В Вайде композитора восхищало умение сочетать политическую активность с художественной, причем — как подчеркивал Лютославский — без ущерба для какой-либо из них. И признавался, что сам он этого бы не сумел. Кроме того, его не покидало чувство резкой нехватки времени. «Каждое занятие, которое отличается от моей повседневной домашней работы, является, конечно же, определенным расходованием той вещи, которая для меня ценнее всего, — и это отнюдь не деньги и не какие-то другие дела, а только время», — подчеркивал Лютославский во время той же беседы с Занусси. Но, невзирая на эти оговорки и сомнения, он всё равно сделался полуофициальным представителем музыкального сообщества перед новыми властями.

На рубеже 1989–1990 годов министр культуры Изабелла Цивиньская многократно приглашала к себе на встречи представителей творческих кругов, чтобы сообща подумать о будущем культуры при новом общественном строе, так как в облике экономической реформы, подготавливавшейся Лешеком Бальцеровичем, артисты все отчетливее ощущали угрозу основам своего прежнего существования. Участвовавший в этих встречах Лютославский не разделял подобных опасений, утверждая, что творчество из-за реформ не пострадает. Возвращаясь в воспоминаниях к годам оккупации, он подчеркивал, что даже в столь катастрофических условиях искусство, правда, не расцветало, но, однако же, смогло выжить. Заявляя о решительной поддержке свободного рынка, композитор считал, что это явление не представляет собой опасности для «подлинных творцов», поскольку они всё равно сочиняют музыку, рисуют картины или пишут книги из внутренней потребности, а не ради денег[2]. Лучший способ преодоления трудностей Лютославский видел в трудолюбии, подчеркивая следующее: «Считаю, что из всех видов вреда, который мы изведали от нашего восточного соседа, самый большой вред — это деморализация, развращение общества. Советское господство привело к тому, что во многих людях сформировалось убеждение, будто им нет нужды работать и они должны все получить от государства. [...] На мой взгляд, самое важное из того, что можно сделать для нашей страны, — это работать на совесть, проявлять как можно больше энергии и инициативы, а также поверить, что из этого что-то выйдет. А выйдет из этого Польша. Та Польша, которая будет в состоянии каждого накормить и каждому дать жилье»[3]. Говоря

---

[1] Фрагмент письма, черновик которого находится в фонде Пауля Захера.

[2] Сообщение Г. Михальского (Michalski), тогдашнего заместителя министра культуры.

[3] J. A. Łużyńska *Nie wolno zgubić Polski. Rozmowa z Witoldem Lutosławskim* (Я. А. Лужиньская *Нельзя потерять Польшу. Беседа с Витольдом Лютославским*), журнал «Ruch Muzyczny» 1993, № 4.

Podczas spotkania z Ojcem św. w Teatrze Wielkim; w środku: Jan Paweł II, obok: ks. Wiesław Niewęgłowski i Witold Lutosławski, Warszawa 8 VI 1991 (fot. A. Urbanek)

таким образом, Лютославский в известной степени обращался к собственному опыту, ибо ни он, ни его жена за небольшим исключением никогда, собственно говоря, не занимали штатных должностей и не состояли на государственной службе, которая нередко обеспечивала сносные условия существования за достаточно умеренный труд.

С момента, когда в октябре 1992 года при президенте Лехе Валенсе был образован Совет по культуре, Лютославский все время оставался его членом, участвуя в работах комиссии по делам музыки и по вопросам её популяризации. Особое значение он придавал защите и сохранению традиций. Во время переговоров на тему приватизации фирмы «Polskie Nagrania» («Польские грамзаписи») он подчеркивал, что, хотя с экономической точки зрения это правильное решение, но не следует забывать, что данное предприятие за истекшее длительное время смогло собрать чрезвычайно ценный архив, который представляет собой общенародное достояние и не должен перейти в руки частного владельца наподобие разного оборудования.

«Chantefleurs et chantefables»

Намерение написать цикл песен для сопрано и оркестра сопутствовало Лютославскому с давних пор. В начале 1980-х годов, получив заказ именно на такое сочинение от французского министерства культуры, он размышлял над музыкальным переложением какого-нибудь из стихотворений видного французского литератора первой половины XX века Жюля Сюпервьеля (Supervielle). Цикл песен хотел у него заказать и фестиваль «Штирийская осень», желая доверить их первое исполнение выдающей темнокожей вокалистке Джесси Норман (Norman). Лютославский, однако, этого проекта не реализовал, хотя и не отказывался от него. «Мне хотелось иметь сочинение для голоса с оркестром, которое подходило бы к моим авторским концертам. Я думал о чем-то вроде поэмы для сопрано. И достаточно долго искал соответствующий текст; впрочем, я до сих пор его по-настоящему не нашел, но в процессе этих поисков припомнил стишки Робера Десноса для ребят. В этой связи я поменял свою идею и решил написать цикл песен на эти стихотворения»[4]. Таким образом, по истечении почти сорока лет Лютославский вновь вернулся к детской поэзии — и после перерыва, продолжавшегося более десятка лет, вторично обратился к стихам Робера Десноса.

Вдохновила композитора книга Десноса, написанная в 1940 году для детей многочисленных друзей поэта и содержавшая 80 коротких, простых стишков о цветах и животных. Впервые этот томик опубликовали в 1952 г., причем не целиком, поскольку часть стихотворений затерялась во время войны. После того, как они отыскались, в 1955 г. был издан полный сборник под названием «Стихи для умных деток», куда входили тридцать «chantefables» и пятьдесят «chantefleurs» (эти слова выдумал сам поэт[5]). Стихи эти — очень остроумные и легкие, временами лиричные, иногда трогательные. И они прекрасно вводят читателя в мир детского воображения со всей его наивностью и живописной условностью, истолковывая этот мир с помощью простой, но одновременно изобретательной системы образов. В них совсем немного содержания, часто не хватает «здравого смысла»; собственно говоря, трудно сказать, в какой степени эти качества вытекали из желания подражать детской фантазии, а в какой — из сюрреализма, столь близкого поэту. В сущности, изысканно изящная поэзия Десноса — это, прежде всего, выражение тоски взрослых по свежести детства и свидетельство их ностальгии, тем более понятной, что она усилена обстоятельствами войны, так что самых лучших читателей эта поэзия найдет скорее в родителях, чем в детях. Да и музыка Лютославского, вдохновленная данными стихами, адре-

---

[4] E. Markowska *Chantefleurs et chantefables na «Warszawskiej Jesieni». Witold Lutosławski o swoim nowym utworze, (Э. Марковская Chantefleurs et chantefables на «Варшавской осени». Витольд Лютославский о своем новом произведении)*, журнал «Ruch Muzyczny» 1991, № 18.

[5] Эти слова, ставшие название вокального цикла Лютославского, можно было бы перевести как «Песни-сказки и песни-цветы» (*примеч. перев.*).

сована скорее взрослой, сведущей публике, которая посещает симфонические концерты, нежели детям. Особенно с учетом того, что в нескольких фрагментах она представляется редкостно личным признанием 76-летнего творца.

Witold Lutosławski *Le papillon* z *Chantefleurs et chantefables*, fragment partytury. Faksymile autografu, Kraków 1996

Композитор выбрал девять стишков: 1. Dziwaczek (Красавица ночи[6]), 2. Konik polny (Кузнечик), 3. Weronika (Вероника[7]), 4. Dzika róża, głóg, glicynia (Шиповник, боярышник, глициния), 5. Żółw (Черепаха), 6. Róża (Роза), 7. Aligator (Аллигатор), 8. Anżelika (Ангелика[8]), 9. Motyl (Бабочка). Они образуют пары отчетливых противоположностей, которые вместе с тем по-разному дополняют друг друга в смысле настроения. Четыре «chantefables» юмористически рисуют разных живых существ, в двух других рождение сонных сюрреалистических картин вдохновляют уже растения («Красавица ночи» и «Роза»). Героями двух стишков выступают влюбленное в цветок животное (Бычок) или птица (Синичка), тогда как в еще одном стихотворении на пространстве размером в несколько строк переплетаются растения, птица, краски, движение и пение. Собственно люди в этих виде**н**иях отсутствуют, но степень персонификации животно-растительного мира так велика, что это не кажется чем-то странным.

Импрессионистически красочные «chantefleurs» (№ 1, 3, 4, 6 и 8) образуют драматургический стержень цикла, характеризуясь отчетливо нарастающей эмоциональной температурой. Они развиваются от «Красавицы ночи» — онирической и полной неосознанной тоски, — через меланхолически-шутливые ухаживания Быка за Вероникой и восторги по поводу сорванной Розы вплоть до экстатического объяснения в любви, обращенного к Ангелике, которое звучат, словно прощальная песня. Лютославский никогда не посвящал своих произведений близким, и цикл «*Chantefleurs et chantefables*» стал его очередным подношением Паулю Захеру, однако многое указывает на то, что он был, пожалуй, самым личным произведением во всем творчестве композитора.

Красавица ночи — растение, расцветающее после захода солнца и поэтому получившее во Франции такое название, — источает атмосферу сна, которая просто навязывает ассоциацию с довольно давним сочинением Лютославского, «*Les espaces du sommeil*» («*Пространства сна*»). Песня начинается полным сосредоточенности, немного таинственным ostinato, которое играют первые и вторые скрипки в сопровождении вибрафона senza motore. Каждая из этих партий ритмизирована иначе, благодаря чему контуры ostinato стираются (это может наводить на мысль о том, что в лунном свете очертания всего окружающего теряют резкость и размываются). На этом фоне сопрано мягко поет:

«Когда я засну и сплю крепко очень,
Пробуждается красавица ночи.
Входит в комнаты дома
через окно балкона
в лунном своем платочке.
Красавица ночи, красавица ночи...»

---

[6] Красавица ночи (ялапа, Mirabilis Jalapa) — многолетнее травянистое растение родом из Латинской Америки (*примеч. перев.*).

[7] Здесь это не женское имя, а вероника (Veronica) — род одно-, дву- или многолетних трав, иногда полукустарничков (*примеч. перев.*).

[8] Ангелика (Angelica, дудник) — род растений из сем. зонтичных; садовый, или лечебный дягиль (*примеч. перев.*).

Музыка лучится спокойствием и вместе с тем явно что-то «рисует» звуками, хотя ни поэзия, ни тем более музыка не подсказывают никаких однозначных ассоциаций. Особенно в том случае, когда они разворачивают картину сонных мечтаний и грез, которые «возносятся» до с**а**мой луны, — впрочем, этот мотив часто встречается в иллюстрированных книжках для детей (см. пример 95).

97 *Красавица ночи*

В среднем фрагменте возникают новые краски: на фоне долгих аккордов у струнных (родственных созвучиям из средней части *Партиты*) дважды раздается звонкая фигура, которую играют фортепиано и колокольчики. В концовке этого все более «озаренного светом ноктюрна» возвращается первоначальный мотив, но теперь вибрафон заменяется стеклянным звуком челесты, а скрипки взбираются по звукоряду во всё более высокие регистры, полностью лишая атмосферу этой необычной музыки всякой связи с реальностью.

Мотив сна возвращается в «Розе». Однако в отличие от погруженной в мечтания, возносящейся к луне «Красавицы ночи» фон этой картины, залитой ярким светом, создает летнее солнце, и поэтому звучание оркестра с его плотной,

густой фактурой помещено в относительно низкий регистр. Несмотря на последовательное применение Лютославским рациональной гармонической системы и характерной для него, а по существу импрессионистской инструментовки лирическая «Роза» отличается исключительным эмоциональным накалом. Во всем творческом багаже композитора нет, пожалуй, более красивого обращения к эстетике, которая является в чистом виде романтической. Вначале это спокойная колыбельная («Роза, роза, роза, что бела, / чайная, / на летнем солнце тихо спала»). Восторг, нарастающий вплоть до слов «rose d'or» («Белая роза, роза, роза, / роза златая»), ведет к вдохновенно экстатическому взлету (струнные forte), и этот момент можно рассматривать в качестве первой лирической кульминации цикла. Заключительная фраза («запах её дурманит, как сон, / прерванного сновидения грусть») застывает на одной, повторяемой певицею ноте, которая гармонично взаимодополняется мягко звучащим тритоном соль-диез минор с септимой, к которому в последнем аккорде присоединяется трезвучие до мажор.

В песнях № 3 и № 8 представлены две пары влюбленных, и сделано это юмористически-меланхолическим способом, но вместе с тем романтично. В обеих песнях объектами чувств выступают цветки, латинские названия которых великолепно поддаются персонификации. «Вероника» своим настроением отчасти напоминает первую песню, хотя по сравнению с ней она даже еще более лирична и интимна. Начинается она очень похоже — ритмически смазанной линией струнных. Их сопровождает арфа, и достигнутый звуковой эффект вызывает ассоциации с шелестящим шумом воды («Раз Вероника с Бычком / болтали над ручейком»). Тот факт, что налагающиеся друг на друга звуки струнных и арфы, а также мелодия основаны почти исключительно на малых и больших секундах, еще усиливает это впечатление. Несмотря на обоюдную увлеченность, встреча, однако, кончается всего лишь словами восторга — и только («Бычок сказал: „Ты очень красива“, — / а Вероника: „Какое ты диво“»). Дело в том, что пара оказалась исключительно неподходящей, и это подчеркивает музыка, где с сопровождающим Веронику нежным, мягким звучанием контрастируют низкие и тяжелые аккорды фортепиано, а также заунывный мотив (тоже «ритмически размытый»), который вверху повторяют гобой и труба con sordino, — они рисуют влюбленного Бычка. После внезапного crescendo оркестра и нескольких брутальных аккордов иллюзорное настроение идиллии развеиваться, поскольку, как говорит поэт: «Вероника — девица, невеста / А Бычок — это бык, хоть тресни», — что убедительно акцентируют низкие звуки контрафагота.

Иначе выглядит вторая пара влюбленных, то есть Синичка и Ангелика. Признание в любви, полное жара и восторга, достигает кульминации в тот момент, когда несколько раз повторяются слова «Angélique d'amour» («Ангелика любви»). Это один из тех эпизодов, который невозможно слушать без чувства взволнованности. В «Ангелике» нет никаких иллюстративных элементов вроде всяческих «птичьих» мотивов, которые так легко представить в этом контексте. Относительно низкий регистр и полноценное звучание оркестра не вызывают даже минимальных ассоциаций с синичкой — любительницей попеть да

почирикать. А сильнее всего поражает то, что мелодия в конце понижается, из-за чего песня в еще меньшей степени звучит как экстатическое признание в зарождающемся чувстве, зато в еще большей — как подтверждение очень прочной и зрелой любви. Особенно с учетом того, что пение это раздается в сумерки...

Характерный для Лютославского внезапный возврат после кульминации к «рассыпанной» музыке, которая сводит на нет достигнутый ранее эффект, нашел в этом цикле блистательное воплощение. Скрепив цикл, как целое, сюрреалистическими образами, композитор в качестве заключения выбрал «рябящую в глазах», но при этом чрезвычайно забавную картину трехсот миллионов бабочек, которые, трепеща крылышками, «слетаются в Шатильон, где ждет их в чашечке бульон». Таков неспокойный, динамичный финал, весь переливающийся звуковыми красками и предоставляющий как солистке, так и оркестру замечательную возможность блеснуть. Этот элемент цикла является его самым протяженным и развитым звеном, а вместе с тем и единственной песней, где нашла применение алеаторическая техника. Когда речь заходит о тех страдальцах, кого бабочки лишили глазков в бульоне («Жалейте же людей из Шатильона! Там жирные жемчужинки исчезли из бульона»), музыка на несколько мгновений замедляет движение и становится комически-жалкой. Однако через пару секунд весь оркестр вновь энергично вступает, а мчащиеся вверх и вниз пассажи («бабочек триста миллионов») эффектно завершают целое.

Примеряя «*Chantefleurs et chantefables*» к тем формальным принципам, которым следовал Лютославский, можно было бы отнестись к зоологическим «chantefables» как к «интермедиям» между лирическими песнями (тем более, что они всегда начинаются так, будто им отведена роль отрезков с «меньшим удельным весом»), если бы они не были слишком изысканны и богаты для такой роли. В отличие от «chantefleurs», они лишены однозначно развивающейся драматургии, в них много разных контрастов и дополнений.

Противоположностью ситуации из финальной «Бабочки», причем сразу в нескольких отношениях, является седьмая «chantefleur», — тоже шутливая миниатюра, полная иллюстративных эффектов. В ней представлен прожорливый аллигатор, у которого «сбежал» ужин («На реке Миссисипи, голодный, / аллигатор дремал, нырнув в воду, / мимо скользнул негритенок, как тень»). Сюрреалистически-гротескное настроение этой ситуации воспроизводят низкие звуки фагота, бас-кларнета и пиццикато виолончели, которые посредством непокорного, упрямо изменчивого метра рисуют неуклюже волочащуюся, неповоротливую рептилию (см. пример 96).

Мальчика представляет простая, полутоновая секвенция струнных. Она образует ostinato для лирической вокальной фразы, которая вносит сильный контраст по отношению к предшествовавшей музыке — очень неспокойной. Пресмыкающееся приглашает мальчика поговорить, делая это с помощью мелодии, которая полна фальшивой, коварной вежливости, но негритенок любезно отвечает «Спокойной ночи» и удаляется.

«На берегу Миссисипи-реки
наш аллигатор злостью кипит,
у него ведь от голода слюнки текли,
но ужины все от него утекли».

Лютославский всегда открещивался от иллюстративности в музыке, а между тем в этой песне он так превосходно «рисует» разочарование аллигатора, что, слушая забавные, четырехкратно опускающиеся глиссандо струнных в низком регистре и повторения начальной секвенции, слушатель без труда может вообразить не только ползущее животное, но даже его злость.

Ничуть не менее образно контрастируют две другие «chantefables»: о трудолюбивом (!) кузнечике (он «впрыгивает» в цикл сразу же после онирической «Красавицы ночи») и о вялой, самовлюбленной черепахе (та «вползает» непосредственно вслед за феерией эфирно-воздушных эффектов из «Шиповника, боярышника, глицинии»). Отрывистые, всего лишь трехзвучные мотивы, ко-

торые играют деревянные духовые инструменты, поддерживаемые пиццикато струнных и маримбой, подражают прыжкам кузнечика, а также изображают его летучую легкость. Сопрано упорно повторяет простой терцовый мотив на слова «saute, saute, saute, saute, saute, sauterelle» («прыгай, прыгай, прыгай, прыгай, прыгай, попрыгунчик»), образцом для которого могли бы послужить детские считалки. Когда речь идет обо всех тех днях недели, в которые кузнечику полагается прыгать, мелодия становится серьезнее, а в оркестре раздаются деликатные, легкие звуки кларнета, арфы и скрипки. В последнем эпизоде движение усиливается, звучание оркестра становится плотнее, а кружащиеся гаммы приводят к небольшой кульминации, словно бы изображающей исступленное самозабвение скачущего насекомого.

Необычайно забавно проиллюстрировал композитор черепашью неповоротливость. Соответствующая песня начинается медленным, ниспадающим мотивом, который вместе с «неуклюжим» пиццикато у струнных должен наглядно изображать манеру, в которой передвигается черепаха, то есть тяжеловесные, медлительные и сбивчивые шаги с внезапными ускорениями.

«Я красотка-черепаха, вот так да,
только крыльев нет, но это — ерунда,
и тогда бы я смотрелась ласточкой.
Что там? Что?»

— объявляет героиня стишка, а юмористически звучащие ритмические фигуры и контраст между окраской духовых и пиццикато струнных в удаленных регистрах убедительно иллюстрируют ее слова. Мотивные имитации между голосом и инструментами как бы подражают детскому передразниванию. Характер музыки неустанно меняется, и умиротворенность живет в ней по соседству с беспокойством, а гротеск смешивается с погруженностью в мечты.

Между меланхолическими песнями о влюбленном Бычке и мечтательной Черепахе нашло себе место, пожалуй, самое загадочное стихотворение — «Шиповник, боярышник, глициния». Музыка, выдержанная в быстром темпе, переливается настоящей феерией звуковых красок — пестрых, словно в калейдоскопе («Шиповник, боярышник — красное, белизна»). Мелкие, подвижные пассажи в партии оркестра, а иногда и более диссонирующие созвучия кипят энергией («Пролетела птица, и ария картинная: шиповник, боярышник — летит, летит, летит — хвать! / Глициния»). Фактурно этот отрезок напоминает вторую часть *Концерта для оркестра*, где нерегулярно повторялись аккорды, а им противопоставлялись гаммы деревянных духовых в сопровождении малого барабана (см. примеры 97, 98).

Неспокойная мелодия достигает кульминации в полном воодушевления взлете ко всё более высоким областям звукоряда («Пролетела птица, и ария картинная!») под аккомпанемент аккорда, увеличиваемого на очередные терции («И хвать, хвать, хвать!»). Песня заканчивается приведенной раньше квазицитатой из *Концерта для оркестра*; любопытно, насколько преднамеренно и целенаправленно ввел ее композитор.

Несколько обстоятельств, связанных с партитурой «*Chantefleurs et Chantefables*», производят впечатление нетипичных. В отличие от того, как было в случае «*Вытканных слов*» и «*Пространств сна*», Лютославский, сочиняя этот цикл, не имел в виду никакой конкретной исполнительницы. И лишь когда сочинение было готово, он отыскал для него интерпретатора: случайно услышал норвежскую певицу Сольвейг Кринглеборн (Kringleborn) и посчитал, что та будет великолепной солисткой в новом произведении. Композитор, как правило, всегда готовый объяснять свои партитуры, на сей раз избегал подроб-

ных комментариев на тему только что написанного сочинения, зато охотно высказывался по другим вопросам и произведениям, а еще охотнее — о Десносе. Перед первым лондонским исполнением Лютославский долго распространялся по поводу своей принадлежности к бетховенско-гайдновской традиции, в которой большую роль играет формальная концепция произведения, а в интервью, данном непосредственно перед польской премьерой, он почти буквально напомнил то, о чем говорил много лет назад на тему соотношения между музыкой и текстом в «*Пространствах сна*» и в «*Трех поэмах Анри Мишо*»[9]. Видимо, у композитора родилось произведение, слишком интимное для того, чтобы ему хотелось делиться с публикой его тайнами.

Первое исполнение «*Chantefleurs et chantefables*» состоялось 8 VIII 1991 г. в Лондоне, с участием Симфонического оркестра Би-Би-Си под управлением

[9] E. Markowska (Э. Марковская) *«Chantefleurs et chantefables» на «Варшавской осени»*..., цит. соч.

композитора. «Редко сегодня случается, чтобы, слушая новое произведение впервые, влюбиться в него до безумия. Но именно это приключилось со мной в четверг на лондонском променад-концерте во время исполнения „*Chantefleurs et chantefables*“. Какая же это радость — слушать музыку, сочиненную из чистого удовольствия и страсти создавать красоту звука», — писал Майкл Кеннеди (Kennedy) на страницах воскресной «Санди таймс». «Эта композиция не могла быть ни проще, ни экономнее, но перед нами мастерская экономия средств, которая достигается только через опыт, — не скрывал энтузиазма Пол Драйвер (Driver) в другом номере той же газеты. — При помощи всего лишь нескольких нот скрипка, вибрафон и сопрано начинают первую фразу этого произведения, которая тотчас же завораживает».

Сочиняя «*Chantefleurs et chantefables*», Лютославский чувствовал себя отменно. Он, однако, осознавал уходящее время, и кто знает, не это ли чувство стало причиной его обращения к жанру и источнику вдохновения, которые так сильно напоминали написанные много лет назад «*5 песен на слова Иллакович*», — первое сочинение, не считавшееся им «суррогатным творчеством». Может быть, это было скрытое «провоцирование судьбы» или желание помериться с задачей, похожей на ту, которая положила начало принципиальному, очень важному этапу в его творческой жизни, — но теперь сделать это уже с полным сознанием обретенного мастерства и со свободой, в то время еще недостижимой. «*Chantefleurs et chantefables*» с самого начала очень нравились слушателям, и чаще всего их характеризовали словом «прелестные». В контексте «серьезных» достижений Лютославского-симфониста кое-кому было, по-видимому, трудновато употребить перед названием этого произведения другое, хотя и полностью заслуженное прилагательное: гениальные.

IV Симфония

«Теперь мне уже остается только написать своего „*Фальстафа*“», — пошутил Лютославский во время разговора с Мартиной Хоммой в апреле 1988 года[10]. Вскоре он начал работу над очередным сочинением крупного масштаба, откликаясь тем самым на заказ, с которым к нему обратился филармонический оркестр Лос-Анджелеса. 76-летний композитор поблагодарил за предложение, которое — он это специально подчеркнул — польстило ему, но, не будучи уверенным, как пойдет работа над партитурой, не взял на себя обязательства завершить ее к какому-то конкретному сроку и не принял предложенного ему

[10] M. Homma *Gleichzeitigkeit des Ungleichartigen. Witold Lutosławskis Vierte Sinfonie — Sythese seines Schaffens* (*Одновременность разнородного. Четвертая симфония Витольда Лютославского*), альманах «Musik Texte» 54, стр. 54.

высокого аванса. Зная о том, что рождение предшествующей симфонии заняло у Лютославского одиннадцать лет, американцы не надеялись, что дождутся этого произведения. Между тем всего лишь через три года (за это время успели появиться еще и «*Chantefleurs et chantefables*») композитор смог написать Ирине Никольской: «Несколько недель назад я окончил эскиз (а в нём — вся музыка) *IV Симфонии*. Теперь меня ждет кропотливая работа над полной партитурой, но это уже всего лишь переписывание из наброска и из памяти» (22 XII 1991 г.)[11]. О существовании готового черновика *Симфонии* он доверительно известил нескольких коллег, а, встретив Эса-Пекку Салонена, который с 1992 года руководил оркестром Лос-Анджелесской филармонии, упомянул в ходе разговора: «Кстати говоря, эта твоя новая симфония готова». Переписывать партитуру набело композитор окончил 22 VIII 1992 г.

Первое исполнение *IV Симфонии* оказалось последней при жизни Лютославского премьерой его сочинения. Это событие состоялось через неполных две недели после 80-летия композитора, 5 II 1993 г., в Лос-Анджелесе, под его собственным управлением. В Великобритании, где *IV Симфония* в первый раз прозвучала 27 августа, ее признали «произведением года». К сожалению, композитор уже не успел принять «Classical Music Award 1993» (премию по классической музыке за 1993 год), которой он был удостоен за эту *Симфонию*, и во время торжественной церемонии в лондонском королевском Альберт-холле, проходившей 21 I 1994 г., от его имени указанное отличие принимал Чарльз Бодман Рей.

Энтузиасты *IV Симфонии* склонны видеть в ней синтез всего творчества Лютославского. Главной причиной такой оценки стал, однако, тот факт, что непреднамеренно она оказалась последним симфоническим произведением своего автора. Не вызывает сомнения, что в ней содержится целый ряд элементов, известных из более ранних произведений Лютославского, но в этом смысле она как раз совершенно не отличается от многих предшествующих его произведений. В данном контексте более любопытным может выглядеть лишь то, что в *IV Симфонии* появляются определенные реминисценции стиля, восходящего к 1940-м и 1950-м годам, в том числе такие, как широкие мелодические лиги, соединение и смешивание разных оркестровых красок, присутствие темы в традиционном ее понимании и т. п. В период своей близости к авангарду Лютославский старательно избегал подобных средств, но уже за полтора десятка лет перед возникновением *IV Симфонии* он мало-помалу начал возвращаться к ним, и, пожалуй, впервые они дали о себе знать в более или менее крупных масштабах в *Двойном концерте* и в *III Симфонии*. Стремление усматривать в *IV Симфонии* некий синтез — это, прежде всего, рефлекс музыковеда, который, зная место данного сочинения в творческом наследии композитора, готов приписывать ему исключительное значение.

Образ Лютославского, настойчиво и последовательно развивающего и улучшающего свой музыкальный язык, настолько прочно закрепился в сознании

---

[11] И. Никольская *Статьи, беседы...*, цит. соч., стр. 196.

комментаторов его музыки, что и в преклонном возрасте артисту часто задавали вопросы, выдающие явное ожидание какого-то подтверждения тезиса, что ему, наконец, удалось окончательно создать свою систему — полную, всестороннюю и совершенную. Весной 1990 года Тадеуш Качиньский спросил у Лютославского, завершена ли уже его система, на что получил следующий ответ: «Набор [моих] средств неполон, потому что он в какой-то степени изнашивается, и его непрерывно надо освежать. Таким образом, система не является и никогда не будет полной. Я не перестаю работать над сам**о**й техникой сочинения музыки [...], работаю над этим непрерывно и без такой работы не смог бы, вероятно, сочинять отдельных произведений»[12]. В разговоре с Ядвигой Анной Лужиньской (Łużyńska) Лютославский аналогичным образом объяснял, почему он непрерывно модифицирует свою систему: «Если бы я сказал себе, что у меня уже теперь достаточный набор средств, дабы использовать их в отдельных сочинениях, то музыка тотчас же утратила бы для меня всю свою силу. Любое новое сочинение, которое я пишу, должно обладать определенными чертами свежести. Разумеется, я пользуюсь опытом, родившимся и накопившимся у меня за многие годы работы над музыкальным языком. Нельзя каждый день констатировать, что всё, созданное ранее, ничего не ст**о**ит, и ежедневно создавать нечто новое». Как это ни парадоксально, но Лютославского, который всегда ясно и убедительно подчеркивал, что «творчество — это плод вдохновения», а вот техника — вещь настолько вторичная, что она вообще несущественна, окружающие воспринимали в качестве воплощения артиста, продуманно создающего собственную систему, то есть идеальное техническое орудие!

Зато неоспоримым остается тот факт, что *IV Симфония* представляет собой конгломерат многих, иногда поразительно несхожих средств, взятых из разных периодов творчества своего автора. Так, в ней слышны отчетливые отсылки к таким произведениям, как «*Цепи*», *Фортепианный концерт* и «*Chantefleurs et chantefables*», местами проявляются аналогии с *III Симфонией* и *Новеллеттой*, а кое-где заметны связи даже с гораздо более ранними сочинениями — *II Симфонией*, «*Книгой для оркестра*», *Виолончельным концертом* и «*Mi-parti*». Временами такое родство проявляется в формальной концепции — тут достаточно указать хотя бы на способ, каким начинается *IV Симфония*, — он перенят из «*Mi-parti*». В сфере фактуры поражает аналогия между кодой *III-ей* и началом *IV Симфонии*. Рей метко констатирует сходство гармонических и ритмических идей между начальными четырнадцатью тактами *IV Симфонии* и тринадцатитактовым вступлением к медленной части *Партиты*[13]. Капризная тема в скрипичной партии в начальной фазе второй части *IV Симфонии* (цифра 23 парт.) напоминает соло из конечных фрагментов первой части «*Цепи II*» и кантилену из медленной части того же произведения (цифра 68 парт.).

---

[12] Kaczyński *Potrzeba natchnienia* (Т. Качиньский *Потребность вдохновения*), цит. соч., стр. 63.

[13] Rae (Рей), цит. соч., стр. 238.

101 *IV Симфония*, цифра парт. 23

Дальнее родство связывает между собой и сравнительно мелкие детали. Инструментовка фрагмента второй части *IV Симфонии* (цифры 86-92), основанная на соединении краски солирующей скрипки с тремоло вибрафона и маримбы, напоминает срединный фрагмент медленной части «*Цепи II*» (цифры 67–70). В цифре 27 слышны отчетливые реминисценции начала третий главы из «*Книги для оркестра*», а в цифре 34 появляются характерные глиссандо вниз и вверх, которые делятся между парами инструментов, — они в схожем виде присутствовали в *III Симфонии* (см. пример 99).

102 *IV Симфония*, цифра парт. 35

Тем, что заметно отличает *IV Симфонию* от предшествующих произведений, является присутствие мелодии, причем в такой степени, какая до сих пор у Лютославского не встречалась. Он уже и раньше постулировал необходимость «возвращения к мелодии, к новой мелодии с применением всех двенадцати тонов нашего звукоряда»[14], о чем упоминалось в его замечаниях по поводу *III Симфонии*. Сильная экспрессия, естественным образом связанная с мелодией и напевностью, хоть и редко, правда, но получала возможность проявить себя в более ранних сочинениях композитора. После 1961 года она впервые подала о

[14] В разговоре с К.М.

себе весть в последней части «*Вытканных слов*», еще через несколько лет — в *Виолончельном концерте*. Отчетливо проявилась мелодия в 1980-е годы: перед кодой *III Симфонии*, а также в медленных частях «*Цепи II*», но, прежде всего — в *Партите*. Вполне вероятно, что она бы подчеркивалась в музыке Лютославского все сильнее, так как именно на это указывают наброски к неоконченному *Скрипичному концерту*. Можно было бы задуматься, не подразумевал ли композитор, проповедуя необходимость возвращения к мелодии, в сущности, прежде всего, необходимость вернуть музыке — после долгих лет звуковых экспериментов и восхваления технических новаций — эмоциональную силу и способность передавать и пробуждать чувства. Время увлечения «игрой в бисер» как будто прошло, однако по-прежнему было сподручнее говорить о необходимости мелодии, чем глубокого волнения.

Для *IV Симфонии* характерны широкие, очень протяженные мелодические лиги. Пример 99, однако, наглядно показывает и позволяет осознать, насколько строгим и рациональным способом конструировались эти мелодии. Превосходную иллюстрацию «мелодии нового типа» представляет собой и кантилена струнных из второй части с ее широким дыханием (она возвращается в дальнейшем по ходу произведения; цифра 23). Непосредственно перед кульминацией медные духовые инструменты в унисон и forte исполняют мелодию, отличающуюся исключительной для Лютославского патетичностью — высокопарной и прямо-таки напыщенной (см. цифры 82–85). В творческом наследии композитора, который старался избегать выражения сильных эмоций и остерегался яркой выразительности, это весьма необычно (см. пример 100).

В *IV Симфонии* попадаются фразы, играющие роль как бы классических тем. Лютославский, всегда великолепно предвидящий реакции слушателей, вводит их в моментах исключительного напряжения либо ожидания и тем самым придает им особую весомость. Указанные фразы настолько характерны, что легко узнаются в повторах, а это, в свою очередь, дает возможность ориентироваться в развитии формы. Примером такой темы может служить процитированная в примере 99 капризная линия скрипки, звучащая в первых тактах второй части. От внимания слушателя не может ускользнуть факт ее напоминания кларнетами (в сокращенном виде) сразу же вслед за первой кульминацией. А когда после генеральной паузы она еще раз возвращается в начале коды, однако теперь уже в более быстром темпе, трудно противостоять впечатлению, что музыка однозначно устремляется к завершению.

В эпизоде, предшествующем генеральной кульминации данного сочинения (цифры 64–73), появляется не встречавшаяся до сих пор фактура, на которую обратил внимание сам композитор. «[Это] нечто новое, чего ранее не было и на что лишь намекалось в последней песне цикла [...] „*Chantefleurs et chantefables*“[15]. Я

[15] Хотя эта информация исходит от самого композитора, она неточна: на самом деле данный эпизод возник перед последней песней *«Chantefleurs...»* (*«Le Papillon», «Бабочка»*), так что именно *Cantando* из *Симфонии* послужило прототипом для песни, а не наоборот.

имею в виду новый тип полифонии. Она отличается своей структурой, а также эмоциональной независимостью трех слоев, вместе образующих полифоническую секцию (заметим в скобках, что эти три слоя целиком „укладываются“ в характерное двенадцатизвучие — проще говоря, в аккорд). Я бы назвал такую организацию музыкальной ткани „многособытийной“. Полифония этого типа в более ранних моих сочинениях не наблюдалась»[16].

В среднем слое этой «многособытийной полифонии» располагается Cantando, не слишком, пожалуй, точно названное композитором хоралом[17]. Первый его

---

[16] И. Никольская *Статьи, беседы...,* цит. соч., стр. 118.

[17] Быть может, объяснением такого названия, присвоенного композитором, станет следующее его замечание: «Ритмическая модель [...] в известной степени была вдохновлена органным хоралом соль мажор Баха, а точнее, *Прелюдией* к этому хоралу, где наблюдается похожая ритмическая иерархия. Источник не имеет никакого значения для художественного результата, моя музыка ни в чем не похожа на баховскую, и такого рода ассоциация никому не придет в голову» (И. Никольская *Статьи, беседы...*, цит. соч., стр. 118).

«этап» представляет собой 16-тактовую мелодию. Во втором, который является транспозицией первых тридцати трех звуков на целый тон вверх и купирован до тринадцати тактов, мелодии противопоставлен нижний голос. В третьем, всего лишь пятитактовом «этапе» к главной мелодии присоединяются два дополняющих голоса:

104 *IV Симфония*, цифра парт. 64–73

Медленной мелодии Cantando с контрапунктами струнных, сопутствуют два отдельных звуковых слоя — выше и ниже, — каждый из которых развивается в другом темпе. В нижнем слое (играемом виолончелями, а позже тромбонами) доминирует движение восьмыми нотами, тогда как в верхнем — шестнадцатыми (достигаемый эффект усиливает инструментовка: флейты и гобои попеременно с разными ударными инструментами и арфой). «И, хотя оба эти слоя как

будто бы лишь аккомпанируют, — объясняет композитор, — но на самом деле в них происходят события, которые обращают на себя внимание слушателей. Они не являются одним только декоративным фоном»[18]. На протяжении 34 тактов совершается монументальное симфоническое развитие, находящее продолжение в плотном tutti, которое экспонирует более ранний тематический материал. Такая искусная, «многоэтажная» конструкция Cantando, со скрытой симметрией отдельных элементов, импонирует читателю партитуры, тогда как слушателю позволяет, как максимум, предчувствовать наличие определенного порядка.

Другую новинку содержит развитый эпизод, предшествующий Cantando (цифры 52–64). В более ранних сочинениях композитора такой фрагмент был бы записан в алеаторической технике. Это обеспечило бы характерную для Лютославского фактуру — красочную и ритмически изменчивую, но статичную с точки зрения драматургического развития. Между тем в *IV Симфонии* композитор применил традиционную метрическую запись, которая позволяет осуществлять строгий контроль за ритмом и гармоническими изменениями, не отказываясь при этом от эффекта фактуры, мерцающей ничуть не менее, чем алеаторическая. На сей раз это новое решение следовало бы считать заслугой не только воображения ее творца, но, вероятно, еще и виртуозности первых исполнителей *IV Симфонии*. Сочиняя ее для превосходного оркестра, Лютославский предположительно посчитал, что может позволить себе пойти на достижение желаемого звукового эффекта, не отказываясь от такого динамического развития, какого теперь требовало его чувство формы[19].

Говорят, композитор опасался, что новое сочинение окажется слишком серьезным, а при том еще и чрезмерно коротким по сравнению с ожиданиями руководства лос-анджелесского оркестра. Существенно, что из всех его четырех симфоний эта — самая непродолжительная, так как длится она всего 22 минуты. Указанная *Симфония* содержит, как отмечал Лютославский, две части, но ее двучастность отличается от той формы, к которой он уже успел в прошлом приучить слушателей (и читателей своих комментариев). Дело в том, что взаимное отношение частей здесь другое, чем во *II Симфонии* или в *Струнном квартете*, поскольку между ними не только отсутствует сколько-нибудь сильный контраст, но их даже не удается свести к простому соотношению «ожидание — свершение». Различия между частями стерты до такой степени, что *IV Симфонию* можно воспринимать как развитую, обширную, но одночастную симфоническую поэму.

Строение первой части очень заметно напоминает начало «*Mi-parti*». Открывает её постепенно развивающаяся и традиционно записанная музыка, лишен-

---

[18] Там же.

[19] В сравнении с двумя предшествующими симфониями в *Четвертой* техника коллективного ad libitum применяется значительно более скупо. Стремление ограничивать ее отмечалось в последних партитурах Лютославского всё отчетливее (в «*Chantefleurs et chantefables*», за исключением последней песни, эта техника вообще отсутствует). На данное изменение повлияла экспансия всё более развитой мелодики, которая требовала традиционной, строгой записи.

ная той изюминки, роль которой берет на себя фрагмент ad libitum. Сочинение начинается таким способом трижды, и только на третий раз оно приобретает нужный размах, чтобы в последнем блоке ad libitum достигнуть кульминации. Невзирая на близость концепций у обоих произведений, музыка первой части *IV Симфонии* слишком весома в смысле экспрессивности, чтобы относиться к ней — как это позволяло начало «*Mi-parti*» — всего лишь как к вступлению.

Лютославский наметил границу между частями *IV Симфонии* в том месте, где происходит изменение темпа с «четверть = 55» на «четверть с точкой = 85» (цифра 22 парт.). Эта цезура не слишком отчетливо фиксируется во время прослушивания сочинения, потому что его первая часть кончается, правда, очень выразительно — тремя повторениями сложного аккорда tutti, разделяемыми все более длинными паузами, — но начало второй не представляется столь же однозначным с формальной точки зрения. Динамика быстро стихает до piano, ниспадающая направленность аккордов дополнительно ослабляет напряжение, но, прежде всего, не хватает того, чему Лютославский всегда придавал огромное значение, то есть «ключевой идеи», которая сосредотачивала бы на себе особое внимание слушателя. Все вместе это приводит к тому, что начало новой части произведения может ускользнуть от его внимания.

Вторая часть приносит непрестанные флуктуации напряженности без однозначной направленности на кульминацию. В ней можно выделить четыре фазы. Упоминавшаяся уже начальная носит переходный характер. Следующая фаза (она начинается с цифры 53), обладающая наибольшим симфоническим размахом, довольно запутанным способом приводит к очень выразительному эпизоду Cantando, который без труда западает в память. Третья фаза (от цифры 86) исполняет роль очень развитой, обширной связки. Доминирует в ней настроение ожидания дальнейшего музыкального действия, поскольку короткие, от всего оторванные фразы, играемые скрипкой соло, ведут в никуда. Последнюю фазу (от цифры 92) составляет лапидарная и быстрая кода, начинающаяся с пиццикато виолончелей. Оркестровое tutti staccato повторяет двенадцатизвучный аккорд, а эффектное завершение пробуждает ассоциации с кодой *Фортепианного концерта*, «*Chantefleurs et chantefables*» и *III Симфонии*.

Аналогично тому, как обстояло дело в случае *Фортепианного концерта*, в *IV Симфонии* дифференциация примененных средств также может иногда вызывать сомнения эстетической природы. Отрезки, требующие максимальной сосредоточенности, соседствуют с эффектной, но поверхностной звуковой виртуозностью, а места, отличающиеся чрезвычайно высоким эмоциональным накалом, сочетаются с эпизодами, носящими относительно общепринятый характер. Необычайные достоинства многих фрагментов приводят к тому, что слушатель может почувствовать себя дезориентированным или даже смущённым и обеспокоенным, вынеся из всего этого впечатление об отсутствии должной гармоничности между отдельными деталями и целым. Кажется, будто Лютославский временами позволял увлечь себя рутине, выбирая решения вроде бы надежные и проверенные, хоть и не обязательно самой высокой пробы.

Событийно красивым выглядит начало *IV Симфонии*. Пожалуй, никогда ранее музыку Лютославского не пронизывала столь глубокая экспрессия. На фундаменте регулярно повторяемой педальной ноты «ми» постепенно формируется трехзвучный аккорд, играемый струнными con sordino. Созвучие дополняется очередными тонами и вместе с тем претерпевает постоянные изменения, вытекающие из перемещения звуков в среднем регистре. В четвертом такте кларнет играет полную выразительности мелодию, которую несколько мгновений спустя подхватывает флейта. Пульсирующая педальная нота, звучание, густеющее на ее фоне, и интенсивно нарастающая напряженность заметно напоминают завершение предшествующей симфонии, хотя пробуждают также ассоциации с началом *Концерта для оркестра*, и это несмотря на различия гармонии и характеров (см. пример 102).

Тем временем вступление эпизода ad libitum (цифра 3) мгновенно разрушает это необычное, хотелось бы сказать, неземное настроение, опуская слушателя «с небес на землю» и напоминая ему об аналогичных, хорошо известных алеаторических отрезках, знакомых по многим предшествующим сочинениям Лютославского. Композитор как будто испугался почти мистической красоты собственной музыки и вопреки всяким ожиданиям прервал её фразой, которая не только ошеломляет контрастом, но еще и производит впечатление не более чем эффектной игры звуков. С чисто формальной точки зрения источник этой идеи известен: она уже зарекомендовала себя в начале «*Mi-parti*». Однако, если в том произведении фрагменты ad libitum своей выразительностью вели происхождение от традиционно записанных лирических эпизодов и представляли собой их дополнения, то в *IV Симфонии* возник странный, эстетически затруднительный «тектонический удар». Трудно также вообразить, какими путями шло воображение композитора, когда оно подбросило ему идею сочетать вступление с хлесткой фразой, которую играют трубы (цифра 4).

Еще раз музыка первой части достигает исключительной убедительности после третьего фрагмента ad libitum[20]. В обширном, развитом эпизоде (цифры 14–19) основным элементом является пронзительное, прямо-таки трагическое мелодическое повествование первых и вторых скрипок в унисон, а тем временем в самом нижнем регистре звучат навязчиво повторяемые, размеренные шаги виолончелей и контрабасов (иногда попеременно удваиваемые фаготами и валторнами), которые мотивно родственны началу секвенции Dies irae (в обращении). Начиная от цифры 17, инструментовка отчетливо опираетя на традиции позднеромантического оркестра, что заметно в хоральном звучании медных духовых инструментов, а особенно валторн. Захватывающее, по-настоящему симфоническое развитие музыки однозначно устремляется к tutti, после чего эту секвенцию прерывают настойчивые аккорды медных духовых, которые яв-

[20] Начальный фрагмент второго эпизода, к сожалению, уступает началу по силе выражения. Широкую кантилену кларнета заменяет гибкая мелодия флейты в более мелких ритмических длительностях, которая лишена того необычайного спокойствия, что характеризует начало *Симфонии*.

105 *IV Симфония*, педальна нота «ми» в начале (клавир Чарльза Бодмана Рейа)

ляются как бы далекой реминисценцией брутального вмешательства оркестра непосредственно перед кульминацией *Виолончельного концерта*. Пожалуй, Лютославский ни в каком из более ранних сочинений не достигал таким простым способом столь драматического, воистину театрального напряжения. И снова возникает вопрос: почему после этих аккордов квазитема, начинающая вторую часть, столь мало выразительна? Отчего по сравнению с другими фрагментами *IV Симфонии* этот отрезок так мелок в выразительном отношении и не выходит за рамки поверхностной виртуозности?

Подобные сомнения могут порождаться и многими иными эпизодами. Почему после изысканного в звуковом отношении perpetuum mobile во второй

Witold Lutosławski *IV Symfonia*, fragment partytury. Faksymile autografu, Kraków 1995

части внезапно вступает партия фортепиано, которую не назовешь ни особо пианистической, ни рафинированной в гармоническом смысле (цифра 40) и которая скорее напоминает агрессивные вступления различных инструментов во *II Симфонии* (см. цифру 126)? Да и мелкие мотивы, излагаемые фортепиано в первой части *IV Симфонии* (перед цифрами 6 и 13), столь типичные для первых алеаторических сочинений Лютославского, в этом контексте звучат довольно-таки обыденно. С какой целью прозрачность и разборчивость «хорала» Cantando была смазана уже упоминавшейся архиусложненной фактурой, а потом всё заслонило tutti, в котором инструментовка настолько сложна, что вступления ряда инструментов порой остаются неслышными (например, мотивы гобоев и кларнетов в цифрах 76 и 77)?

Несмотря на многократное общение с *IV Симфонией*, эти впечатления не стираются. Вероятно, они не составляли бы ни малейшей проблемы, если бы не ощущение, что остаток произведения — это плод гениального воображения творца, который в момент возникновения данной партитуры был крупнейшим из живущих симфонистов XX века. По странному стечению обстоятельств, на вопрос, который я [КМ] задал ему сразу же после завершения этого произведения: «Какова же новая Симфония?», — я в ответ услышал: «Ты можешь испытать разочарование: моя *Четвертая* после моей *Третьей* — это немного похоже на то, какова *Четвертая* Бетховена после „*Эроики*“»[21].

Последний год

Несмотря на предубежденное отношение к собственным юбилеям, Лютославский был не в силах предотвратить торжественное празднование своего 80-летия, намеченное любителями музыки во многих странах. В 1993 году он дирижировал исключительно большим количеством концертов. 7, 8 и 9 января выступил в Мюнхене, 14 и 15 — во Франкфурте-на-Майне, а 28, 29 и 30 января — в Сан-Франциско, где несколько ранее, 24 I, воспользовавшись присутствием композитора, в Фонде польского искусства и культуры (The Polish Arts & Culture Foundation) был организован прием по случаю дня его рождения. Далее, 5, 6 и 7 февраля Лютославский в Лос-Анджелесе дирижировал первым исполнением *IV Симфонии*. В отсутствие юбиляра концерты по случаю его годовщины прошли в Лондоне: 25 I — в соборе св. Иоанна, 5 II в Барбикан-Холле (Barbican Hall), где Анна-Софи Муттер исполнила *Партиту*, а 10 II Невилл Марринер (Marriner) со знаменитым оркестром Academy of St. Martin-in-the-Fields напомнил *Малую сюиту*. Вскоре композитор лично пожаловал в Англию, чтобы 12-19 II принять участие в цикле концертов «Lutosławski Live» («Лютославский вживую»), органи-

[21] В разговоре с К. Мейером осенью 1992 г.

Danuta i Witold Lutosławscy w rozmowie ze szwedzką parą królewską, Karolem Gustawem i królową Sylwią przy okazji wręczenia kompozytorowi Polar Music Prize, Sztokholm 18 V 1993 (fot. H.T. Dahlskog)

зованных в Манчестере с участием, в частности, оркестра «London Sinfonietta», а также филармонического оркестра Би-Би-Си (BBC). Радиостанция BBC 3 назвала Лютославского — не впервые — «композитором недели» и в ежедневных часовых передачах давала полный обзор его творчества. Серию торжественных презентаций в Лондоне дополнило выступление известного Alban Berg Quartet'a со *Струнным квартетом* Лютославского. Октябрь и ноябрь композитор также провел в поездках. Он продирижировал концертом в Торонто, а через неделю — в Монреале, после чего отправился в США и Японию.

Шведская академия музыки удостоила юбиляра Полярной музыкальной премии — «Polar Music Prize». Эта «музыкальная Нобелевка» в размере миллион шведских крон[22], учрежденная продюсером песен ансамбля ABBA, была максимальной дотированной музыкальной наградой в мире. Торжественное вручение премии с участием короля Швеции состоялось 18 мая, в день св. Эрика, покровителя Стокгольма, во время концерта, который напоминал телевизионное шоу. Исполнялась народная музыка, популярные песенки, а из творческих достижений Лютославского Питер Яблонски (Jablonsky) сыграл *Вариации на тему Паганини* в версии с оркестром, которые в программе концерта ошибочно на-

[22] В то время размер обычной Нобелевской премии был близок к миллиону долларов, тогда как 1 доллар составлял 6,5–7 шведских крон (*примеч. перев.*).

звали *Рапсодией*. Присутствовавшие среди приглашенных гостей театральная художница и актриса Кристина Захватович (Zachwatowicz) и ее муж Анджей Вайда (Wajda) с уважением наблюдали, как прекрасно владеет собой Лютославский, который даже на секунду не подал виду, насколько ему была не по нутру эта ужасная «сборная солянка». В ноябре Лютославский получил премию, учрежденную фондом Инамори в Киото. В речи, произнесенной по этому случаю, композитор вернулся к теме, которая волновала его уже много лет. Он говорил о музыке, которая должна пониматься, прежде всего, как искусство, то есть как творения Баха или Шопена, а между тем многие люди относятся к ней как к звуковому месиву или же манной каше, не задумываясь над тем, что этим самолично уничтожают свою естественную, прирожденную восприимчивость. «Музыка в первом значении этого слова нуждается в защите и охране», — взывал он к собравшимся. Юбилейную коллекцию Лютославского обогатил еще и германский орден «Pour la Merite» («За заслуги»).

Преображения, сопровождавшие трансформацию общественного строя в Польше, неоднократно наносили достаточно болезненные удары даже самым большим сторонникам реформ, и как раз так случилось с Лютославскими. В результате изменения правил оба супруга с 31 III 1993 г. теряли право на полагавшуюся им уже очень много лет привилегию пользования правительственной лечебницей, что означало необходимость обеспечить себе медицинское обслуживание в другом месте, а в случае какой-то более серьезной болезни полагаться на «нормальные» больницы, которые в ту пору все больше беднели и приходили в упадок с точки зрения оснащения и организации. Лютославских, которые оплачивали совершенно чужим людям дорогие операции за рубежом, обеспокоили не финансовые последствия новой ситуации, но — как подчеркивал композитор в письме по этому вопросу, направленном тогдашнему главе управления делами Совета Министров Яну Роките (Rokita), — потеря «чего-то намного более ценного, нежели деньги, — времени»[23]. По просьбе Лютославского ему и жене продлили возможность пользования правительственной клиникой, но только на период в двенадцать месяцев.

В 1993 году круглую дату праздновал и Кшиштоф Пендерецкий. 23 XI Лютославский прибыл в Национальную филармонию на концерт по случаю 60-летия коллеги, после чего отправился на прием в Королевский замок. Данута и Витольд Лютославские, встретив там очень многих знакомых, оказались в числе последних, кто покидали это мероприятие. Никто из присутствовавших не думал, что на публике встречается с Лютославским в последний раз.

Вскоре после возвращения из Киото Лютославский отправился к врачу. Он заметил небольшую родинку на груди, а во время дирижирования ощутил присутствие бугорка под мышкой. Исследование установило наличие меланомы — одного из самых злокачественных новообразований. Ничто, однако, не указывало на то, сколь продвинутой стадии достигла болезнь, тем более, что ком-

[23] Копия письма в фонде Пауля Захера.

позитор поддерживал отличную физическую форму. Поэтому в начале декабря он подвергся процедуре удаления небольшой опухоли. Операция, сделанная в правительственной лечебнице, по мнению врачей, прошла удачно. «После разговора с хирургом, — вспоминал Марцин Богуславский, — я с чистой совестью мог сказать ему [Лютославскому], что он наверняка закончит свой *Скрипичный концерт*. На мои слова он ответил, что совершенно не принимает этого близко к сердцу, поскольку у него всегда будет иметься что-то незавершенное, а моей матери сказал: "У меня столько замечательных идей, причем таких, которые готовы к записи на бумагу"»[24].

Во время пребывания в клинике Лютославский не прерывал работу, и именно в такой ситуации его застал Ян Кренц, который, узнав о состоянии здоровья композитора, безотлагательно приехал в больницу. «Последнюю встречу мне не забыть никогда. Я навестил его в клинике, где сначала он лежал в общей палате, вместе с несколькими другими пациентами. Не хотел из-за своей скромности просить отдельную. Я ему помог в этом деле. С замиранием сердца стучась в дверь его палаты, я рассчитывал застать совершенно разбитого, страдающего пациента, который не встает с постели. Между тем Витольд приветствовал меня сдержанной улыбкой, сидя около кровати, на которой лежала партитура его цикла песен («*Chantefleurs et chantefables*»), — автор занимался их корректурой и подготовкой к печати. Он жил музыкой даже в больнице — как будто ничего не произошло, — хотя наверняка в полной мере осознавал серьезность положения. Вел себя, словно капитан из романа Конрада, который даже на тонущем судне верой и правдой до конца исполняет свой долг[25]»[26].

Близкие скрывали пребывание Лютославского в больнице, и почти никто в музыкальном мире об этом не знал. Данута Лютославская целыми днями не отходила от мужа и только поздним вечером возвращалась домой. 15 декабря ему провели очередную операцию, а 23 декабря врачи разрешили пациенту возвратиться домой, чтобы Рождественские праздники он мог провести в кругу семьи.

В пожилом возрасте онкологические заболевания, как правило, развиваются медленно, однако этот процесс может значительно ускориться вследствие хирургического вмешательства, и именно так получилось в данном случае. После короткого периода успешного, как тогда казалось, выздоравливания болезнь стала внезапно и очень быстро прогрессировать. Пациент начал заметно терять силы и вскоре был уже не в силах принимать визиты даже ближайших знакомых. Жена никого не подпускала к больному, охраняя его спокойствие. К числу очень немногих лиц, кому еще удалось посетить Лютославского, принадлежала Ирина Никольская. Она как раз приехала на несколько дней в Варшаву и 27

---

[24] Письмо М. Богуславского авторам книги от 4 XII 1998 г.

[25] Имеется в виду роман английского писателя Джозефа Конрада (Conrad) «Лорд Джим» (1900, рус. пер. 1926) (*Примеч. перев.*).

[26] E. Markowska *Jana Krenza pięćdziesiąt lat z batutą. Rozmowy o muzyce polskiej* (Э. Марковская *Пятьдесят лет Яна Кренца с дирижерской палочкой. Беседы о польской музыке*), Краков 1996, стр. 98.

декабря навестила Лютославских. «Витольд выглядел неплохо. Однако он решительно отказывался говорить о своей болезни: „На эти темы я не разговариваю“. Рассказывал о путешествии в Японию, о том, как его принял император, о необычайном впечатлении, которое произвела на него страна восходящего солнца, о концертах в Канаде... Интересовался политикой и нашим Жириновским, который в ту пору сделался политической сенсацией. Расспрашивал о новинках российской литературы, восхищался недавно прочитанной книгой Венедикта Ерофеева „Москва-Петушки“».[27]

Сознавая всю серьезность ситуации, Лютославский действовал, однако, так, словно его жизнь по-прежнему текла нормально. Еще в конце декабря он составлял программы концертов, которыми собирался дирижировать в следующем году. К началу марта композитора ожидали в Кливленде, а затем в Цюрихе, где предусматривалось его выступление с Кристианом Цимерманом. В апреле он планировал сначала пребывание во Франкфурте-на-Майне, а ближе к концу месяца — в Дрездене. В письме Цимерману Лютославский упоминал о своем выздоравлении, хотя слово это красноречиво заключил в кавычки. Дело в том, что состояние его здоровья непрерывно ухудшалось, с каждым днем он терял силы.

В середине января 1994 Лютославских обеспокоил приближающийся срок истечения возможности пользования медицинским обслуживанием в известной клинике на ул. Эмилии Плятер. 18 I композитор обратился с письмом к главе управления делами Совета Министров. Свою просьбу о продлении этой возможности он аргументировал так: «В последнее время я перенес в больнице две операции и нахожусь под постоянным контролем и опекой коллектива врачей, которые эти операции провели. Тот факт, что как эта опека и контроль, так и возвращение в больницу в случае такой необходимости стали бы невозможными после 1 апреля с. г., был бы для меня несомненным ударом и создал бы угрозу процессу моего дальнейшего выздоровления. Оно имеет для меня особое значение, потому что я, невзирая на мой возраст, нахожусь как композитор в наивысшей форме. В свое время меня лишили права на пользование данной больницей, потому что — как мне пояснили — у меня нет звания профессора. Я не занимаюсь и никогда не занимался педагогической работой. Однако, мне представляется, что отсутствие у меня звания профессора могло бы уравновеситься наличием 17 степеней почетного доктора наук в Европе и Америке (в т. ч. таких университетов, как Варшавский, Ягеллонский, Кембриджский), а также членство в 14 академиях (среди них Académie des Beaux-Arts [Академия изящных искусств] в Париже, The Royal Academy of Music [Королевская академия музыки] в Лондоне, The American Academy of Arts and Letters [Американская академия искусств и литературы] в Нью-Йорке)»[28]. Стечение обстоятельств стало причиной того, что в то же самое время, когда ситуация принудила Лютославского обратиться с процитированным письмом, канцелярия президента Леха

[27] И. Никольская *Статьи, беседы...*, цит. соч., стр. 197–198.

[28] Черновик письма в фонде Пауля Захера.

Валенсы по телефону проинформировала композитора, что он удостоен самой высокой польской награды — ордена Белого Орла. В коммунистические времена его не вручали и восстановили только после 1989 года. Лютославский стал вторым кавалером этого ордена, после папы Иоанна Павла II.

Болезнь развивалась все быстрее, и 20 I Лютославский в безнадежном состоянии вновь оказался в больнице. 7 II в десять часов вечера он умер в больнице в присутствии жены, пасынка Марцина и невестки Габриели.

По желанию покойного тело кремировали. Погребальная церемония состоялась через восемь дней после кончины, 16 II, на варшавском кладбище Повонзки. В соответствии с волей Дануты Лютославской похороны должны были пройти скромно и тихо, без речей, в присутствии лишь самых близких лиц. Однако сохранить абсолютную тайну в вопросе о дате и месте церемонии оказалось невозможным. Несмотря на отсутствие всякой информации, на кладбище явились примерно двести человек. Никаких наград и отличий публично не выставляли, сделав исключение только для ордена Белого Орла. Прах Лютославского был погребен в той части кладбища, где уже много лет хоронили видных деятелей искусства. Поэтому Лютославский покоится по соседству с могилами его друзей и коллег — Стефана Яроциньского, Витольда Ровицкого, Тадеуша Берда и Казимежа Сероцкого.

После смерти мужа Данута Лютославская не хотела никого видеть, опасаясь, что встречи с друзьями и знакомыми будут вызывать у нее слишком сильные воспоминания и становиться источником дополнительных страданий. Полностью сломленная, она на протяжении одиннадцати недель почти не покидала кабинет мужа, приводя в порядок ноты и документы. Супруга композитора благодарила также за некоторые из соболезнований, но писем со словами сочувствия пришло настолько много, что попытка отреагировать на все была выше ее сил. Поэтому она отвечала лишь более дальним знакомым, преднамеренно избегая переписки с друзьями, ибо это бы слишком болезненно напоминало о минутах, проведенных в кругу тех, кто был так предан ее мужу. Написала она тогда письмо и Дьердю Лигети, который должен был весной произнести похвальное слово во время церемонии вручения Лютославскому ордена «Pour la Merite»: «Cher Ami (Дорогой друг), благодарю Вас за красивое письмо, которое очень меня тронуло. Весьма сожалею, что мы не встретимся в Бонне, но я не покидаю нашего дома и ни с кем не вижусь. Мое единственное желание — умереть, а единственное утешение в том, что я стара, и моя жизнь уже не будет продолжаться долго»[29].

К числу тех очень немногих, кому удалось тогда увидеться с Данутой Лютославской, принадлежал и Чарльз Бодман Рей. Он прилетел в Варшаву, чтобы привезти статуэтку «Classical Music Award» («Премия по классической музыке») и первый экземпляр своей книги о Лютославском. Г-жа Лютославская предложила ему просмотреть последние эскизы композитора, а среди них — набросок

[29] Письмо от 20 IV 1994 г., фонд Пауля Захера.

Скрипичного концерта, писавшегося для Анны-Софи Муттер. Почти каждый день она виделась с Кристиной Захватович-Вайдой. В 1980-е годы Лютославские очень сдружились с Вайдами, а интенсивности их контактов благоприятствовало близкое соседство.

22 апреля погода была исключительно скверной, низкое давление, сильный ветер и дождь донимали людей, страдающих болезнями сосудов. Данута Лютославская, которая с давних пор страдала коронарной недостаточностью, в эту ночь почувствовала себя настолько плохо, что оказалось необходимым вызвать врача. Скорая помощь забрала её в ту же самую больницу, где прошли ее последние минуты с мужем. Умерла она в три пополудни. 29 апреля урну с прахом Дануты Лютославской захоронили на Повонзковском кладбище, рядом с мужем...

Хронологический перечень сочинений

1922–1926
Мелкие произведения для фортепиано (утер.)

1927
3 прелюдии для фортепиано (утер.)
(I) **Соната** для скрипки и фортепиано (утер.)
ПИ: 1928, Варшава, Лидия Кмитова (Kmitowa) и В.Л.

1928
(II) ***Соната*** для скрипки и фортепиано (утер.)
ПИ: 1928 г., Варшава, Лидия Кмитова и В.Л.
Poème для фортепиано (утер.)

1929
Вариации для фортепиано (утер.)

1930
Танец химеры для фортепиано (утер.)
Scherzo для оркестра (утер.)
ПИ: 1931?, Варшава, оркестр театра Qui Pro Quo, дириж. Иво Весби (Iwo Wesby)
Песни для школьного мужского квартета (утер.)

1931
Гимн учеников государственной гимназии им. Стефана Батория в Варшаве для хора a cappella (1930 или 1931)
Слова: Станислав Млодоженец (Młodożeniec)
ПИ: 1931 г., Варшава, ученики гимназии им С. Батория
Гарун аль-Рашид (утер.)
Музыка (балетная?) к пьесе Януша Макарчика (Makarczyk) *Гарун аль-Рашид*
Исполнение: Варшава (?)

1932
Гарун аль-Рашид для оркестра (фрагменты из музыки к пьесе Я. Макарчика; утер.)

ПИ: 28 V 1933 г., Варшава, Симфонический оркестр Варшавской филармонии, дириж. Юзеф Озиминьский (Oziminski)

1934

Wodnica (***Водяная***) и ***Kołysanka lipowa*** (***Липовая колыбельная***) для голоса и фортепиано (утер.)

Слова: Казимера Иллакович (Kazimiera Iłłakowiczówna)

ПИ: 1941 г., Варшава, Эва Бандровска-Турска (Bandrowska-Turska) и В. Л.

Соната для фортепиано (оконч. 29 XII)

ПИ: [ч. I] до 15 V 1934 г., Вильно, В. Л.; [целиком] 19 II 1935, Варшава, В. Л.

1935

Музыка к короткометражному фильму ***Zwarcie*** (***«Короткое замыкание»***), реж. Стефан и Францишка Темерсоны (Themerson)

1936

Двойная фуга для оркестра (утер.)

ПИ: 28 V 1937 г., Варшава, Оркестр Варшавской консерватории, дириж. Валериан Бердяев (Bierdiajew)

Прелюдия и ария для фортепиано (утер.)

Музыка к короткометражному фильму ***Uwaga*** (***«Внимание»***), реж. Эугениуш Ценкальский (Cękalski) (утер.?)

1937

Requiem aeternam для хора и оркестра (утер.)

Lacrimosa для сопрано, хора и оркестра

ПИ: X или начало XI 1938 г., Варшава, Хелена Варпеховская (Warpechowska), Оркестр Варшавской филармонии, дириж. Тадеуш Вильчак (Wilczak)

— Версия для сопрано и органа

ПИ: 16 II 1994 г., Варшава, Стефания Войтович (Woytowicz), Михал Домбровский (Dąbrowski)

Музыка к короткометражному фильму ***Gore*** (***«Горе»***), реж. Эугениуш Ценкальский (Cękalski) (утер.?)

Suita kurpiowska (***Курпёвская сюита***) для оркестра (эскизы, утер.)

Фортепианный концерт (эскизы, утер.)

1938

Симфонические вариации для оркестра (1936–15 XI 1938)

ПИ: [по радио] 9 III 1939 г., Варшава, OSPR[1], дириж. Гжегож Фительберг (Fitelberg); [концертное] 17 VI 1939 г., Краков, OSPR, дириж. Гжегож Фительберг

---

[1] Национальный симфонический оркестр Польского радио (НСОПР) несколько раз менял название: OSPR — с 1935 (с местопребыванием в Варшаве, с 1945 г. в Катовице), WOSPR (БСОПР) — с 1 VIII 1947 г., WOSPRiTV (БСОПРиТВ) — с 1 IX 1968 г., WOSPR (БСОПР) — с 1 I 1994 г., NOSPR (НСОПР) — с 1 II 1999 г.. В данном перечне название этого оркестра приводится в соответствии с написанием в момент концерта или студийной записи.

1941

2 *этюда* для фортепиано (1940–41)

ПИ: [по радио] 6 V 1947 г., Амстердам, NN; [концертное] 26 I 1948, Краков, Мария Билиньская-Ригер (Bilińska-Riegerowa) (*Этюд I*); 2 V 1975, Эванстон (Evanston), Ванда Пол (Paul) (*Этюды I и II*)

Вариации на тему Паганини для 2 фортепиано

ПИ: 1941 г., Варшава, Анджей Пануфник и В. Л.

1940–1944

Обработка совместно с Анджеем Пануфником свыше 200 произведений для 2 фортепиано; в их числе *«Болеро»* М. Равеля, фрагменты из *«Кармен»* Ж. Бизе, *Чардаш* В. Монти, *«Грезы любви»* Ф. Листа, фрагменты *«Харнаси»* К. Шимановского, токкаты И. С. Баха, вальсы И. Штрауса и И. Брамса, произведения К. Дебюсси, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, И. Стравинского, джазовые стандарты и др. (1940–1944; утер.)

«Pieśni walki podziemnej» (***«Песни подпольной борьбы»***) для голоса и фортепиано (1942–1944)

ПИ: [только 1?] лето 1942 г., Варшава, труппа Военного театра АК; [целиком] 8 XII 1947 г., Краков, Мария Древняк (Drewniakówna) и NN

1943–1944

50 мелких полифонических произведений: 10 интерлюдий для гобоя и фагота, 10 канонов для 2 кларнетов, 10 4-голосных канонов, 11 4–5-голосных миниатюр, 9 канонов для 3 кларнетов

1945

Трио для гобоя, кларнета и фагота (1944–1945)

ПИ: 2 IX 1945 г., Краков, Северин Снецковский (Śnieckowski), Теофил Рудницкий (Rudnicki) и Базилий Орлов (Orłow)

Народные мелодии. 12 легких пьес для фортепиано

ПИ: 22 VII 1946 г., Краков, Збигнев Джевецкий (Drzewiecki)

3 коляды для голоса соло, смешанного хора и камерного ансамбля

Слова: Александр Малишевский (Maliszewski)

ПИ: 1945 г., Варшава, ансамбль Польского радио

Музыка к документальному фильму ***«По Одре до Балтики»,*** реж. Станислав Мождженьский (Możdżeński)

Музыка для радио

1946

20 коляд для сопрано и фортепиано

ПИ: [11, 15, 17, 18 и 20] 31 I 1947 г., Краков, Анеля Шлеминьская (Szlemińska) и Ян Хоффман (Hoffman)

Музыка к документальному фильму ***«Suita warszawska»*** (***«Варшавская сюита»***), реж. Тадеуш Макарчиньский (Makarczyński)

Музыка к радиоспектаклям и поэтическим радиопередачам

1947

I Симфония (1941–1947)

ПИ: 1 IV 1948 г., Катовице, БСОПР, дириж. Гжегож Фительберг

«Piosenki dziecinne» (***«Детские песенки»)*** для голоса и фортепиано на слова Юлиана Тувима (Tuwim)

(1) *Taniec (Танец)*; (2) *Rok i bieda (Год и нужда)*; (3) *Kotek (Котик)*; (4) *Idzie Grześ (Идет Гжесь)*; (5) *Rzeczka (Речка)*; (6) *Ptasie plotki (Птичьи сплетни)*

ПИ: 20 X 1947 г., Краков, Анеля Шлеминьская и Ян Хоффман

«Spóźniony słowik» (***«Опоздавший соловей»***) и ***«O Panu Tralalińskim»*** (***«О пане Трулялинском»***) для голоса с фортепиано

Слова: Юлиан Тувим

ПИ: 20 X 1947 г., Краков, Анеля Шлеминьская и Ян Хоффман

Театральная музыка и музыка для радио

1948

Koperczaki (***Заигрыванья***) для голоса соло, хора и малого оркестра (утер.)

Слова: народные

ПИ: 4 I 1949, Варшава, Kazimiera Zlotnicka (Złotnicka) — sopran, Tomasz Dombrowski (Dąbrowski) — tenor, Zygmunt Skowronski (Skowroński) — bas, Народная капелла Варшавской радиостанции, дириж. Станислав Наврот (Nawrot)

Музыка для радио

1949

«Lipcowy wieniec» (***«Июльский венок»***) для баритона, мужского хора и оркестра (VII)

Слова: Константы Ильдефонс Галчиньский (Gałczyński)

Нет данных о первом исполнении

Увертюра для струнных (осень 1948–IX [?] 1949)

ПИ: 9 XI 1949 г., Прага, оркестр Пражского радио, дириж. Гжегож Фительберг

«Lawina» (***«Обвал»***) для голоса и фортепиано

Слова: Александр Пушкин в переводе Юлиана Тувима

ПИ: 26 IX 1950, Краков, Леслав Финце (Finze) и NN

Театральная музыка и музыка для радио

1950

Малая сюита для камерного оркестра

ПИ: [по радио] 1950, Народная капелла Варшавской радиостанции, дириж. Станислав Наврот (Nawrot)

Массовые песни для голоса (или хора unisono) и фортепиано:

«Warszawie — Sława!» (***«Варшаве — Слава!»***), кантата для тенора, хора и оркестра (1950?)

Слова: Эва Шельбург-Зарембина (Szelburg-Zarembina)

Нет данных о первом исполнении

Театральная музыка и музыка для радио

1951

10 польских танцев для камерного оркестра (возможно, 1950)

ПИ: (запись), Варшава, Камерный ансамбль Варшавской филармонии, дириж. В.Л.

«Słomkowy łańcuszek oraz inne dziecinne utwory» (***«Соломенная цепочечка и другие детские произведения»***) для сопрано и меццо-сопрано, а также флейты, гобоя, 2-х кларнетов и фагота (1950–1951)

Слова: Янина Поразиньская (Porazińska), Теофил Ленартович (Lenartowicz), Люцина Кшеменецкая (Krzemieniecka), и народные

ПИ: 1 XII 1951 г., Варшава, Алина Болеховская (Bolechowska), Янина Годлевская (Godlewska), ансамбль, дириж. NN

«Tryptyk śląski» (***«Силезский триптих»***) для сопрано и симфонического оркестра

ПИ: 2 XII 1951 г., Варшава, Мария Древняк (Drewniakówna), WOSPR (БСОПР), дириж. Гжегож Фительберг

Recitativo e arioso для скрипки и фортепиано (26 VIII)

ПИ: XI 1952 г., Краков, Эугения Уминьская (Umińska) и Ядвига Шамотульская (Szamotulska)

Детские песенки для Польского радио

10 польских народных песен на солдатские темы для мужского хора a cappella

Обработка *Малой сюиты* (от 1950) для симфонического оркестра

ПИ: 20 IV 1951, Фестиваль новой музыки, Варшава, WOSPR (БСОПР), дириж. Гжегож Фительберг

Обработки песен, музыка для радио

1952

Bukoliki (***«Буколики»***) для фортепиано

ПИ: IV 1953, Вроцлав, В. Л.

Обработка ***Народных мелодий*** № 1–2, 10–12 (от 1945) для струнного оркестра

ПИ: 9 XII 1983 г., Оркестр филармонии в Зеленой Гуже, дириж. Андрей Андреев

Детские песенки

Театральная музыка и музыка для радио

1953

3 сочинения для молодежи для фортепиано

ПИ: IV 1953 г., Вроцлав, В. Л.

Детские песенки для голоса и фортепиано

Солдатские песни для голоса (или хора unisono) и фортепиано

Miniatura per due pianoforti (***Миниатюра для двух фортепиано***)

ПИ: 17 XI 1985 г., Гамбург, Петер-Юрген Хофер (Peter-Jürgen Hofer) и Петер Роггенкамп (Peter Roggenkamp)

Dmuchawce (***Одуванчики***) для оркестра (скорее всего, обработка 10 польских танцев 1951 г.; утер.)

Театральная музыка и музыка для радио

1954

Детские песенки для меццо-сопрано и камерного ансамбля

Zimowy walc (***Зимний вальс***) (*ранее 6 II*)

Концерт для оркестра (1950–1 VIII 1954)

ПИ: 26 XI 1954 г., Варшава, Симфонический оркестр Варшавской филармонии, дириж. Витольд Ровицкий (Witold Rowicki)

4 оркестровые фанфары (законч. 10 XI)

ПИ: 17 I 1955 г., Варшава Симфонический оркестр Варшавской филармонии, дириж. Витольд Ровицкий (Witold Rowicki)

Preludia taneczne (***Танцевальные прелюдии***) для кларнета и фортепиано (законч. 21 XII)

ПИ: [одна ч.] 24 IV 1954 г., Варшава, Людвик Куркевич и Сергиуш Надгрызовский (Ludwik Kurkiewicz, Sergiusz Nadgryzowski); [целиком] 15 II 1955 г., Варшава, Людвик Куркевич и Сергиуш Надгрызовский

4 melodie śląskie (***4 силезских мелодии***) для 4 скрипок (обраб. *Народных мелодий* № 9–12 от 1945 г., законч. 30 V)

ПИ: 22 X 1954, NN

Музыка для радио

1955

Обработка ***Танцевальных прелюдий*** (от 1954) для кларнета и камерного оркестра (законч. 5 IX)

ПИ: [по радио] VI 1955, Алойзы Шульц (Alojzy Szulc), WOSPR (БСОПР), дириж. Ян Кренц (Jan Krenz); [концертное] VI 1963, Олдборо, Жерваз де Пейе (Gervase de Peyer), Английский камерный оркестр, дириж. Бенджамин Бриттен

Театральная музыка и музыка для радио

1956

Музыка для радио

1957

Zasłyszana melodyjka (***Подслушанная мелодийка***) для фортепиано в 4 руки (17 II)

ПИ: 16 XII 1957, Вроцлав, Зофья Овиньская (Zofia Owińska) и Эльжбета Броневская (Elżbieta Broniewska)

5 песен для голоса с фортепиано (1956–28 VIII 1957)

I. *Morze (Море)*; II. *Wiatr (Ветер)*; III. *Zima (Зима)*; IV. *Rycerze (Рыцари*; V. *Dzwony cerkiewne (Церковные звоны)*

Слова: Казимера Иллакович

ПИ: 25 XI 1959, Катовице, Кристина Шостек-Радкова (Krystyna Szostek-Radkowa) и Алина Ливская (Alina Liwska)

Музыка для радио

Танцевальные песенки под псевдонимом Дервид (Derwid)

1958

«Muzyka żałobna» (***«Траурная музыка»***) для струнного оркестра (1955–10 I 1958 г.)

ПИ: 26 III 1958 г., Катовице, WOSPR (БСОПР), дириж. Ян Кренц (Jan Krenz)

Обработка ***5 песен на слова Казимеры Иллакович*** (от 1957 г.) для голоса и 30 солирующих инструментов (законч. 31 III 1958 г.)

ПИ: 12 II 1960 г., Катовице, Кристина Шостек-Радкова (Krystyna Szostek-Radkowa), WOSPR (БСОПР), дириж. Ян Кренц (Jan Krenz)

Детские песенки

Театральная музыка

Танцевальные песенки под псевдонимом Дервид (Derwid)

1959

6 коляд для трех продольных флейт (законч. 21 VII):

ПИ: 19 I 1986 г., Варшава, Рышард Боровский (Ryszard Borowski), Чеслав Палковский (Czesław Pałkowski) и Яцек Урбаняк (Jacek Urbaniak)

3 Постлюдии для оркестра (I: законч. 14 IX 1958 г.; II: законч. 27 VIII 1960 г.; III: законч. 4 IV 1959 г.)

Первые исполнения: *I Постлюдия* – 1 IX 1963 г., Женева, оркестр Романской Швейцарии (de la Suisse Romande), дириж. Эрнест Ансерме (Ernest Ansermet); *II* и *III Постлюдии* — 8 X 1965 г., Краков, оркестр Краковской филармонии, дириж. Хенрык Чиж (Henryk Czyż)

Обработка ***Танцевальных прелюдий*** (от 1954 г.) для 9 инструментов

ПИ: 10 XI 1959 г., Лоуна (Чехия), Чешский нонет

Музыка для радио

Детские песенки

Танцевальные песенки под псевдонимом Дервид (Derwid)

1960

Театральная музыка и музыка для радио

Танцевальные песенки под псевдонимом Дервид (Derwid)

1961

«Венецианские игры» (***«Jéux vénitiéns»***) для оркестра (1960–28 VIII 1961 г.)

ПИ: [только три части] 24 IV 1961 г., Венеция, Камерный оркестр Краковской филармонии, дириж. Анджей Марковский (Andrzej Markowski); [целиком] 16 IX 1961 г., Варшава, симфонический оркестр Национальной филармонии[2], дириж. Витольд Ровицкий (Witold Rowicki)

Танцевальные песенки под псевдонимом Дервид (Derwid)

1962

Обработка ***Буколик*** (от 1952 г.) для альта и виолончели

ПИ: 1970, Стефан Камаса (Stefan Kamasa) и Анджей Оркиш (Andrzej Orkisz)

Танцевальные песенки под псевдонимом Дервид (Derwid)

---

[2] 21 II 1955 г. Варшавскую филармонию переименовали в Национальную филармонию.

1963

«Три поэмы Анри Мишо» (***«Trois poèmes d'Henri Michaux»***) для 20-голосного смешанного хора и оркестра (серед. 1961–17 IV 1963 г.)

I. *Pensées (Мысли)*; II. *Le grand combat (Великая битва)*; III. *Repos dans le Malheur (Отдых в несчастье)*

Слова: Анри Мишо (Henri Michaux)

ПИ: 9 V 1963 г., Загреб, оркестр и хора Загребского радио, дириж. В. Л. и Славко Златич (Slavko Zlatić)

Танцевальные песенки под псевдонимом Дервид (Derwid)

1964

Струнный квартет (1964–XII 1964 г.)

ПИ: 12 III 1965 г., Стокгольм, квартет LaSalle Quartet

1965

«Paroles tissées» (***«Вытканные слова»***) для тенора, струнных, арфы, фортепиано и ударных (законч. 15 IV 1965 г.)

Слова: Жан-Франсуа Шабрен (Jean-François Chabrun)

ПИ: 20 VI 1965 г., Олдборо (Aldeburgh), Питер Пирс (Peter Pears), Лондонский оркестр «Philomusica», дириж. В. Л.

1967

II Симфония (1965–24 IV 1967 г.)

ПИ: [ч. II] 15 X 1966 г., Гамбург, Norddeutscher Rundfunk (Радио Северной Германии), дириж. Пьер Булез (Pierre Boulez); [целиком] 9 VI 1967 г., Катовице, БСОПР (WOSPR), дириж. В. Л.

1968

Inwencja (***Инвенция***) для фортепиано

Нет данных о первом исполнении

«Livre pour orchestre» (***«Книга для оркестра»***)

ПИ: 18 XI 1968 г., г. Хаген (Hagen, Германия), Городской оркестр, дириж. Бертольд Леман (Berthold Lehmann)

1970

Концерт для виолончели с оркестром (1969–VII 1970 г.)

ПИ: 14 X 1970 г., Лондон, Мстислав Ростропович, Борнмутский симфонический оркестр (Bournemouth Symphony Orchestra), дириж. Эдвард Даунз (Edward Downes)

1972

Прелюдии и фуга для 13 струнных инструментов (1970–VIII 1972 г.)

ПИ: 12 X 1972 г., Вайц (Weiz) близ Граца, Австрия, Камерный оркестр радио и ТВ в Загребе, дириж. Марио ди Бонавентура (Mario di Bonaventura)

1974

A maiori... для оркестра (1972–74; только эскизы)

Концерт для гобоя (только эскизы)

1975

Wariacja Sacherowska/Sacher-Variation (***«Захер-вариация»***) для виолончели соло (законч. XII)

ПИ: 2 V 1976 г., Цюрих, Мстислав Ростропович

«Les espaces du sommeil» (***«Пространства сна»***) для баритона и оркестра (1974–17 XI 1975 г.)

Слова: Robert Desnos (Робер Деснос)

ПИ: 12 IV 1978 г., Берлин, Дитрих Фишер-Дискау (Fischer-Dieskau), оркестр Берлинской филармонии, дириж. В. Л.

1976

«Mi-parti» для симфонического оркестра (1975–15 VI 1976 г.)

ПИ: 22 X 1976 г., Роттердам, оркестр Concertgebouw, дириж. В. Л.

1977

Обработка ***Вариаций на тему Паганини*** (от 1941 г.) для фортепиано с оркестром (V)

ПИ: 18 XI 1979 г., Майами (США), Фелисия Блюменталь (Blumental), Флоридский филармонический оркестр, дириж. Брайан Престмен (Priestman)

1979

Novelette (***Новеллетта***) для оркестра (1978–5 V 1979 г.)

ПИ: 29 I 1980 г., Вашингтон, Вашингтонский национальный симфонический оркестр, дириж. Мстислав Ростропович

«Epitafium» (***«Эпитафия»***) для гобоя и фортепиано (VIII)

ПИ: 3 I 1980 г., Лондон, Джанет Крэкстон (Craxton) и Иан Браун (Brown)

1980

Двойной концерт для гобоя, арфы и камерного оркестра (1979–31 III 1980 г.)

ПИ: 24 VIII 1980 г., Люцерн, Хайнц Холлигер (Holliger), Урсула Холлигер, оркестр Collegium Musicum, дириж. Пауль Захер (Sacher)

1981

Grave. Metamorfozy (***Метаморфозы***) для виолончели и фортепиано (начало 1981 г.)

ПИ: 22 IV 1981 г., Варшава, Роман Яблоньский (Jabłoński) и Кристина Боруциньская (Borucińska)

«Nie для Ciebie» (***«Не для тебя»***) для сопрано и фортепиано (XI)

Слова: Kazimiera Iłłakowiczówna (Казимера Иллакович)

ПИ: 9 XII 1981 г., Краков, Эльжбета Шмытка (Szmytka) и Халина Кохан (Kochan)

1982

Мини-увертюра для квинтета медных духовых инструментов (1981 — законч. 6 I)

ПИ: 11 III 1982 г., Люцерн, Philip Jones Brass-Ensemble (Ансамбль медных духовых Филипа Джонса)

Обработка ***Grave. Метаморфозы*** для виолончели и струнного оркестра (законч. 31 III)

ПИ: 26 VIII 1982 г., Париж, Миша Майский (Maisky), Польский камерный оркестр, дириж. Ежи Максимюк (Maksymiuk)

Lord Tennyson Song (***Песня лорда Теннисона***) для 4 голосов

Слова: Альфред Теннисон (Tennyson)

Нет данных о первом исполнении

1983

III Симфония (1981–31 I 1983 г.)

ПИ: 29 IX 1983 г., Чикаго, Чикагский симфонический оркестр, дириж. Георг Шолти (Solti)

Łańcuch I (***«Цепь I»***) для 14 исполнителей (законч. 20 VII)

ПИ: 4 X 1983 г., Лондон, оркестр London Sinfonietta, дириж. В. Л.

1984

The Holly and the Ivy (***«Остролист и плющ»***) для хора unisono и фортепиано (VI)

Слова: народные

ПИ: 19 I 1986 г., Варшава, детский хор американской школы, Сильвия Чели (Cheli), Джош Кендилл (Candill), Стивен Папагеоргиу (Papageorgiu) и Алиция Дуфанец (Dufaniec, форт.)

Tune (***Мелодия***) — ***For Martin Nordwall*** (***«Мартину Нордваллу»***) для трубы (13 VII)

ПИ: Нет данных о первом исполнении

Partita (***Партита***) для скрипки и фортепиано (IX–10 XI)

ПИ: 18 I 1985 г., Сент-Пол (Миннесота, США), Пинхас Цукерман (Zukerman) и Марк Нойкруг (Neikrug)

1985

Łańcuch II (***«Цепь II»***). ***Диалог для скрипки и оркестра*** (1983–7 IV 1985 г.)

ПИ: 31 I 1986 г., Цюрих, Анна-Софи Муттер (Mutter), оркестр Collegium Musicum, дириж. Пауль Захер

1986

Łańcuch III (***«Цепь III***) для оркестра

ПИ: 10 XII 1986 г., Сан-Франциско, Симфонический оркестр Сан-Франциско, дириж. В. Л.

Fanfare for Louisville (***Фанфара для университета Луисвилла***)
для симфонического оркестра без струнных (22 VIII)

ПИ: 19 IX 1986 г., Луисвилл, оркестр Луисвилла, дириж. Лоренс Лейтон Смит (Lawrence Leighton Smith)

1987

Fanfare for CUBE (***Фанфара для ансамбля медных Кембриджского университета***) для квинтета духовых инструментов

ПИ: 11 VI 1987 г., Кембридж, ансамбль медных духовых инструментов Кембриджского университета

1988

Концерт для фортепиано с оркестром (1987–20 I 1988 г.)

ПИ: 19 VIII 1988 г., Зальцбург, Кристиан Цимерман (Zimerman), Симфонический оркестр ORF, Вена, дириж. В. Л.

Обработка ***Партиты*** (от 1984 г.) для скрипки и оркестра

ПИ: 10 I 1990 г., Мюнхен, Анна-Софи Муттер (Mutter), Мюнхенский филармонический оркестр, дириж. В. Л.

«Slides» (***«Слайды»***) для 11 солистов (законч. 13 IX)

ПИ: 1 XII 1988 г., Нью-Йорк, ансамбль Speculum Musicae («Музыкальное зеркало»), дириж. Роберт Блэк (Black).

1989

Prelude for G.S.M.D. (***Прелюдия для Guidhall School of Music and Drama [Гейдхоллская школа музыки и драмы]***)

ПИ: 11 V 1989 г., Лондон, Гейдхоллский симфонический оркестр, дириж. В. Л.

Lullaby for Anne-Sophie (***Колыбельная для Анны-Софи [Муттер]***) для скрипки и фортепиано

Нет данных о первом исполнении

Fanfare for Lancaster (***Фанфара для Ланкастерского университета***) для 11 медных духовых инструментов и барабана

ПИ: 12 X 1989 г., Ланкастер, участники симфонического оркестра RHCM, дириж. Тимоти Рейнич (Reynich)

Interludium (***Интерлюдия***) для оркестра (законч. 19 X)

ПИ: 10 I 1990 г., Мюнхен, Мюнхенский филармонический оркестр, дириж. В. Л.

1990

Tarantella (***Тарантелла***) для баритона и фортепиано

Слова: Хилери Беллок (Belloc)

ПИ: 20 V 1990 г., Лондон, Дэвид Уилсон-Джонсон (Wilson-Johnson) и Дэвид Норрис (Norris)

«Chantefleurs et chantefables». *Цикл песен* для сопрано и оркестра (1989–1990)

I. *La belle-de-nuit* (*Красавица ночи*); II. *La sauterelle* (*Кузнечик*); III. *La véronique* (*Вероника*); IV. *L'églantine, l'aubépine et la glycine* (*Шиповник, боярышник, глициния*); V. *La tortue* (*Черепаха*); VI. *La rose* (*Роза*); VII. *L'alligator* (*Аллигатор*); VIII. *L'angélique* (*Ангелика*); IX. *Le papillon* (*Бабочка*)

Слова: Робер Деснос (Desnos)

ПИ: 8 VIII 1991 г., Лондон, Сольвейг Кринглеборн (Kringleborn), Симфонический оркестр BBC (Би-Би-Си), дириж. В. Л.

1992

IV Симфония (1988–22 VIII 1992 г.)

ПИ: 5 II 1993 г., Лос-Анджелес, Филармонический оркестр Лос-Анджелеса, дириж. В. Л.

Subito для скрипки и фортепиано

ПИ: 16 IX 1994 г., Индианаполис, Джульетта Канг (Kang) и Мелвин Чен (Chen)

1993

Fanfare for Los Angeles Philharmonic (***Фанфара для Филармонического оркестра Лос-Анджелеса***) для оркестра

ПИ: 4 XI 1993, Лос-Анджелес, Филармонический оркестр Лос-Анджелеса, дириж. Esa-Pekka Salonen

Скрипичный концерт (неоконч.)