

Leonid Malcew

Стихотворение Циприана К. Норвида "Рояль Шопена" в русском и мировом поэтическом контексте

Acta Polono-Ruthenica 16, 79-87

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Leonid Malcew
Kaliningrad

Стихотворение Циприана К. Норвида *Рояль Шопена* в русском и мировом поэтическом контексте

Место программного стихотворения Норвида *Рояль Шопена* (*Fortepian Chopina*) в польской поэтической шопениане точно определил видный польский поэт-авангардист XX века Юлиан Пшибось: „Стихи о музыке Шопена будут создаваться в тени произведения Норвида”¹. Значение этого стихотворения выходит за границы польской художественной культуры. Норвидовский отзвук есть даже в самом известном „шопеновском” стихотворении Пастернака *Опять Шопен не ищет выгод...* (1931), являющемуся, без преувеличения, вершиной русской поэтической мысли о польском композиторе. Последнее четверостишие этого стихотворения: „[...] И, посвятив соцветьям/ Рояля гулкой ритуал,/ Всем девятнадцатым столетьем/ Упасть на старый тротуар”², – является «эхом»-аллюзией финала норвидовского стихотворения *Рояль Шопена*: „Jękły martwe kamienie: Ideał sięgnął bruku” (дословно „Застонали мертвые камни: идеал достиг мостовой”, в переводе С.Свяцкого: „Застонали глухие каменя: *Идеал* – вдребезги, в пыль”)³, и оба завершающие аккорда, пастернаковский и норвидовский, обнаруживают понимание искусства как трагедии, „судьбы”, как принятия крестной муки.

В статье о Шопене Пастернак, говоря о реализме Шопена в высшем смысле, и проводя аналогию музыки Шопена с творчеством великого реалиста Льва Толстого, пронизательно указывает на глобальный, даже космический масштаб музыки Шопена, например, его этюды „[...] обучают истории, строению вселенной и еще чему бы то ни было более далекому

¹ J. Przyboś, *Przedmowa*, [в:] *Wiersze o Chopinie. Antologia i bibliografia*, WL, Kraków 1968, с. 8. Перевод автора статьи.

² Б.Л. Пастернак, *Полн. Собр. соч.*: В 11 т., Слово, Москва 2004, т. 2, с. 77.

³ Здесь и далее оригинал этого стихотворения цитируется по изданию: *Wiersze o Chopinie. Antologia i bibliografia*, WL, Kraków 1968, с. 23–27. Русский перевод С. Свяцкого: Ц.К. Норвид, *Пилигрим, или последняя сказка. Стихотворения, поэмы, проза*, Вахазар, Москва 2002, с. 166–170.

и общему, чем игре на рояле”⁴, а в неопубликованном машинописном варианте статьи подчеркивает христоцентрический универсализм искусства Шопена: „[...] и новой совместимости старых евангельских истин с нашей манерой рождаться, расти, одеваться, передвигаться, грезить и умирать”⁵. Эти свидетельства Пастернака о музыке Шопена созвучны концепции искусства Циприана Норвида, который лично знал Шопена, писал о нем воспоминания (цикл *Черные цветы*), раскрыл сокровенную идею его творчества в философской поэме-трактате *Promethidion* и соединил в лирической форме мемуары о Шопене с поиском универсальной шопеновской идеи искусства в стихотворении *Рояль Шопена*.

В центре нашего внимания дважды повторяющийся мотив стихотворения Норвида: поэтическое видение искусства Шопена как „*Pol-ski przemienionych kołodziejów*”⁶, дословно „Польша *преображенных колесников*”, в середине (часть V) и конце стихотворения (часть X). В переводе С. Свяцкого „Польша – колесников-Пястов страна” в 5 части и, перифрастически, „колесников-Пястов создание” в 10-й. В соответствии с присущей Норvidу логикой смыслового акцентирования поэт оба раза выделяет слова „*przemienionych kołodziejów*” курсивом, призывая нас задуматься над смыслом этой поэтической характеристики.

Этими словами Норвид высказал суждение в споре по поводу творчества Шопена, которое видится, с одной стороны, порождением духа „польскости”, а с другой, образцом „космополитического” искусства. Норвидовская „*Polska przemienionych kołodziejów*” есть видение, в соответствии с установками романтизма, национального начала в творчестве Шопена. Однако евангельский фаворский топос Преображения Господнего, органически включенный в текст норвидовского стихотворения, придает универсалистскую трактовку преданиям о Пястах-колесниках, почерпнутым из хроники Марцина Бельского. Таким образом, формула „*Polska – przemienionych kołodziejów*” воспринимается как поэтический перифраз слов Норвида из некролога Шопену: „родом варшавянин, сердцем поляк, талантом гражданин мира”.

Характеристика „*Polska przemienionych kołodziejów*” указывает на биографическое стечение обстоятельств, позволяющее Норvidу провести

⁴ Б.Л. Пастернак, *op. cit.*, т. 5, с. 65.

⁵ Цитируется по изданию: Е. Рашковский, *К самопознанию поэта: польская дворянская романтическая культура в поэтическом логосе Бориса Пастернака*, [в:] *Польская культура в зеркале веков*, Материк, Москва 2007, с. 405.

⁶ Здесь и далее курсив, кроме специально оговоренных случаев, Ц.К. Норвида.

аналогию между историей Польши в ее истоках и родословной Шопена по отцовской французской линии: дед композитора Франсуа, крестьянин из Лотарингии был колесником, т.е., выражаясь по-современному, „коллегой” легендарного Пяста, основателя первой польской королевской династии.

Стремление увидеть в искусстве Шопена национальное своеобразие – это только внешний смысловой пласт образа „*Polska przemienionych kołodziejów*”. Чтобы раскрыть его смысловую емкость, следует обратиться к символической „шифрограмме” колеса (круга), закрепившегося в мифологическом и художественном опыте человечества. С древнейших времен колесо связывалось с солярными мифами: прежде всего, как „символ солнечной энергии”, т.е. „солнце – это колесо, вращающееся в небесах: солнце – центр, а спицы колеса – лучи”⁷. В славянской языческой культуре „на праздник Ивана Купалы [...] втыкали на возвышенное место шест с колесом – знак Солнца”⁸. В еще более широком смысле колесо (круг) рассматривается как „один из главных символов космической движущей силы, которая управляет планетами и звездами, а также непрерывного изменения и повторения”⁹. Это значение образа в польском романтическом контексте, ближайшем и к Норvidу, и к Шопену, присутствует у Мицкевича в «Большой импровизации» с его образом „кругов небесной гармонии”: „*Wylecę z planet i gwiazd kołowrotu, tam dojdę, gdzie graniczą Stwórca i Natura*”¹⁰. (Дословно: „Я вырвусь из планет и звезд круговорота, я туда дойду, где граничит Творец и Природа”).

Связь символики колеса (круга) с солнцем подсказывает ближайший контекст фразы „*Polska – przemienionych kołodziejów*” в стихотворении *Фортепьяно Шопена*: „*I była w tym Polska od zenitu wszechdoskonałości dziejów...*” (дословно: „и была в этом Польша в зените всеобщего совершенства истории...”). Таким образом, Норвид метафорически отождествляет творчество Шопена с наивысшим положением солнца в небе. Символика круга (колеса) традиционно связана с представлением о совершенстве, которое является одним из ключевых мотивов рассматриваемого стихотворения: „*I w tym, coś grał, taka była prostota// Doskonałości Periklejskiej...*” (подстрочный перевод: „И в том, как играл, была простота

⁷ Энциклопедии. Словари. *Словарь символов*, [online] <<http://enc-dic.com/symbol/Koleso-346.html>>.

⁸ *Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы*, под ред. В. Андреевой, В. Куклева, А. Ровнера, АСТ, Москва 2006, с. 241.

⁹ Д. Тресиддер, *Словарь символов*, [online] <<http://www.litru.ru/bt/?b=71246&p=37>>.

¹⁰ А. Mickiewicz, *Utwory dramatyczne*, Czytelnik, Warszawa 1982, с. 157.

совершенства Перикла... ” (IV), „O! Ty – *Doskonale*-wypełnienie...” („О, ты, совершенное исполнение...”) (VII).

Непосредственное отношение к символике круга имеет концовка первой строфы стихотворения: „*gdy życia koniec szperce początkowi / Nie stargam cię ja – nie! – Ja – u-wydatnie*” („Будто шепчет конец началу плоти: / Я тебя не разрушу, создам щедрей”, пер С. Свяцкого). В этом контексте круг соотносим с идеей кругооборота, т.е. не только поступательного, прогрессивного движения от начала к концу, но и от конца к началу – регрессивного движения вспять: смерть Шопена и гибель фортепьяно как некий знак варварского апокалипсиса есть не конец искусства Шопена, а начало его жизни в вечности.

Образ „Польши колесников-Пястов”, несомненно, имеет отношение к норвидовской концепции искусства-труда, искусства-ремесла, разработанной в философской поэме-трактате *Promethidion*. Согласно этой концепции, искусство метафорически характеризуется как „знамя на башне дел человеческих” („*chorągiew na grac ludzkich wieży*”), т.е. оно органической цепью связывается со всем разнообразием деятельности человека, начиная от рутинного труда, от усилий первого человека Адама, трудящегося „в поте лица”, через совершенствование творческих навыков к созданию шедевров человеческой мысли. Норвид утверждает притчеобразно, что творчество Шопена могло даже на генетическом уровне иметь отношение к ремеслу колесников-Пястов и к ремеслу французских предков великого композитора.

Согласно стереотипу, музыка Шопена ассоциируется с элитарным, „салонным” искусством, с „чистым” искусством, малопонятным неподготовленному слушателю. Программой искусства-труда, искусства-ремесла Норвид пытается предотвратить разрыв между „элитарным” искусством и искусством „для народа” и видит одно из „знамен человеческих трудов” в искусстве Шопена. На первый взгляд, это парадоксальное утверждение, поскольку связь искусства и ремесла очевидна не столько в музыке, сколько в пластическом и изобразительном искусствах, к которым, как известно, имел прямое отношение Норвид. В поэме-трактате справедливо говорится о том, что в эпоху романтизма еще не достигла высот польская скульптура и живопись, только искусство Шопена может послужить соотечественникам эталоном, ориентиром развития не только музыки, но искусства вообще. И этот образец Шопена Норвид стремится „привить” польской скульптуре, живописи, поэзии.

С символикой круга (колеса) соотносим в трехмерном пространстве шар (сфера), обладающий, в свою очередь, сложной совокупностью значений. Традиционно обращается внимание на глобус, т.е. земной шар, но ведь обладают сферическими образами Солнце и все планеты солнечной системы, и здесь „пересекаются” символические образы круга (колеса) и шара. В стихотворении *Рояль Шопена* Норвид пишет о «недостатке» земного шара: „Piętnem globu tego – niedostatek...” („Клеймо этого глобуса – изъян...” (VII). В той же строфе большими буквами поэт выделяет синонимичное „niedostatek” слово „brak”, что означает по-польски отсутствие, нехватку чего-то, но в более широком контексте оно свидетельствует о многогранности словоупотреблений Норвида и о том, что многозначность для Норвида всегда есть отправная точка конструирования параболических смыслов. Итак, слово „брак” в производственном значении напрямую отсылает к ключевой норвидовской проблематике ремесла, качественно или, наоборот, некачественно сделанной, забракованной вещи. В первом (программном) стихотворении из цикла *Vade tecum* под названием *Общие места (Ogólniki)* в трех афористических строфах выражена мысль, с одной стороны, о совершенстве, а с другой, изъяне глобуса – земного шара и, в связи с этим, поэтическое кредо Норвида: „Odpowiednie dać rzeczy – słowo!” („Дать в слове точный образ вещи”). Таким точным словом для музыки Шопена в сознании Норвида был образ „Польши колесников-Пястов”.

Норвид прямо не наделяет музыку Шопена эпитетом „божественный”, как это сделали по отношению к *Комедии* Данте ее восхищенные читатели, но несомненно вкладывает в свою поэтическую характеристику именно этот смысл. В норвидовском восприятии музыка Шопена сама по себе избавлена от несовершенства глобуса, т.е. земного бытия, она зрительно может быть представлена в образе космического колеса, совершенного круга.

Цикл *Vade tecum*, в который входит *Фортепьяно Шопена*, названием связан с *Божественной комедией*: *Vade tecum* (лат. иди за мной) есть обращение к поэтической традиции, ее символизирует роль проводника, которую берет на себя Вергилий по отношению к Данте. Согласно замыслу Норвида, его поэтический цикл должен включать сто стихотворений, в чем прослеживается связь с дантовой *Комедией*, состоящей из ста песен. Греческая этимология слова „цикл” (*kyklos*) непосредственно связана с интересующей нас символикой круга (колеса). Слова Норвида об „изъяне”, „недостатке” оказались пророческими по отношению к его собственному

творению: большинство стихотворений не дошли до читателя, не сохранился образ целого, норвидовский круг разрушился под внешним давлением, судить о целом современный читатель может лишь по кусочкам, такова судьба этого гениального художника.

Что касается Шопена, то красноречивым примером циклической организации его творчества являются двадцать четыре прелюдии, которые композитор оформил как цикл в первый период совместной жизни с Жорж Санд, во время пребывания на испанской Майорке. О кажущейся импровизационности шедевров, на самом деле старательно обработанных рукой мастера, свидетельствуют знатоки творчества Шопена. Я. Ивашкевич пишет о единстве и многообразии цикла: „Принцип контрастов и внутренних подобий выдержан здесь – благодаря великому сознанию композитора, и наверняка его интуиции, мы находим в этих 24 драгоценностях монолитное произведение, играющее всеми радужными цветами художественной шлифовки”¹¹. Б.В. Асафьев утверждает, что в этих музыкальных миниатюрах уместилась полная гамма эмоциональных переживаний, поэтический микрокосмос композитора: „Шопен создал свои гениальные прелюдии – 24 кратких *слова*, в которых сердце его волнуется, трепещет, страдает, негодует, ужасается, томится, нежится, изнывает, стонет, озаряется надеждой, радуется ласке, восторгается, снова печалится, снова рвется и мучается, замирает и холодеет от страха, немеет среди завываний осенних вихрей, чтобы через несколько мигнов опять поверить солнечным лучам и расцвести в звучаниях весенней пасторали”¹². О музыкальном энциклопедизме Шопена пишет И. Ф. Бэлза, с той оговоркой, что в прелюдиях отсутствует эмоциональный настрой шутки в ее чистом, „беспримесном” выражении: прелюдии охватывают „небывало широкий круг эмоциональных образов, из которого, впрочем, Шопен совершенно исключил «скерцозные» настроения. Можно найти в этом цикле прелюдии, которые приближаются к жанрам этюда, ноктюрна, мазурки, похоронного марша, элегии, но нет в нем ни одной «прелюдии-скерцо» (если только не понимать последнее в том смысле, какое придавал ему Шопен)”¹³.

И.Ф. Бэлза обратил внимание на параллель цикла прелюдий с *Божественной Комедией*: Данте и Шопен одинаково поставили перед собой „задачу классификации человеческих чувств, страстей и характеров”.

¹¹ J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, Czytelnik, Warszawa 1984, с. 184.

¹² Цит. по: В.С. Галацкая, *Музыкальная литература зарубежных стран*, вып. 3, Музыка, Москва 1981, с. 514.

¹³ И.Ф. Бэлза, *Шопен*, Наука, Москва 1991, с. 101.

В каждой из прелюдий „Шопен стремился создать предельно лаконичный музыкальный образ – концентрированный эмоциональный сгусток, вызывающий в памяти сжатость и пластичность дантовских образов”¹⁴. Эту констатацию исследователь дополняет любопытным фактом: Делакура, прослушав цикл прелюдий в исполнении Шопена, приступил к работе над *Плафоном Гомера*. „В одной из частей, – пишет далее критик, – он изобразил Вергилия (придав ему черты сходства с собою), подводящего Данте к Гомеру. В облике Данте здесь изображен Шопен”¹⁵.

Суждение М.Л. Лозинского о *Комедии* Данте в ее единстве и разнородности составных частей соответствует восприятию прелюдий польского композитора Бэлзой, Асафьевым, Ивашкевичем: „*Божественная Комедия* цельна, едина и законченна в своей великолепной стройности [...]. Тем и замечательно искусство Данте, что разнороднейшие струи он умеет слить в сплошной поток [...]. Когда мы перелистываем его книгу, она, как его таинственный грифон, предстает перед нами «то вдруг в одном, то вдруг в другом обличье» (*Чист.*, XXXI, 123). Так ограненный алмаз, если его вращать, загорается то синим, то алым, то желтым огнем”¹⁶. Стремлением к дантовой многогранности образного мировидения отличался и современник Шопена Юлиуш Словацкий, писавший в поэме *Беневский*: „Хочу, чтобы послушный мне язык / Являл оттенки мысли человеческой. / Порою тяжек, точно грома рык / Уныл, как степь, плывущая далече. / Порою нежен, словно нимфы вскрик. / Прекрасен, будто ангельские речи. / Пусть мчится он крылатою звездой. / Строфа аккордом будет, не уздой” (пер. С. Свяцкого).

И.Ф. Бэлза обращает особое внимание на поэтическую нумерологию Данте, „прием цифровой зашифровки” – число 515, приковавшее внимание исследователей. Польский романтизм, считает ученый, находится в русле дантового внимания к языку чисел, известнейшее свидетельство этому – „сорок и четыре” Мицкевича в поэме *Дядя*. И. Ф. Бэлза указывает также на первоисточник нумерологического творчества Данте и Мицкевича – Откровение Иоанна Богослова¹⁷.

Количество прелюдий в цикле Шопена также имеет прямое или косвенное отношение к последней книге Библии. Двадцать четыре – одно

¹⁴ Ibidem, с. 94.

¹⁵ Ibidem, с. 108.

¹⁶ М.Л. Лозинский, *Данте Алигьери*, [в:] Данте, *Божественная комедия*, Художественная литература, Москва 1988, с. 250.

¹⁷ См.: И.Ф. Бэлза, *Пушкин и Мицкевич в истории музыкальной культуры*, Музыка, Москва 1988, с. 131.

из значимых чисел новозаветного Откровения, кратное четырем и двенадцати. Оно может иметь соответствие в четырех временах дня, временах года, сторонах света, стихиях, типах темперамента, в двенадцати месяцах, в двенадцати знаках Зодиака, в двадцати четырех часах в сутках. Мысль о соответствии двадцати четырех прелюдий кругу Зодиака могла иметь дантову инспирацию. Лейтмотивом *Божественной Комедии* является мысль о циклической, т.е. круговой структуре вселенной. Это находит отражение в кругах ада и чистилища, но с наибольшей полнотой – в третьей части *Рай*, например, в главе 10: солнце проходит круг Зодиака, называемый „наклонным кругом” (перевод М.Л. Лозинского) или «косвенным» (перевод Д.Е. Мина). В переводе Д.Е. Мина читаем: „Впери ж со мной, читатель, орган зренья / К колесам высшим, к высшей точке той, / Где пересеклись между собой движенья. // И здесь начни вникать в природы строй, / В который век Зиждитель взор вперяет, / Зане любви к нему он полн святой. // Смотри же, как себя здесь разветвляет / Круг косвенный, планет несущий ход...”¹⁸.

В заключительной 33 главе речь идет о проблематике квадратуры круга, находящей аналог в пушкинском стремлении „поверить алгеброй гармонию”. Цитируем снова по Д.Е. Мину: „Как геометр, что весь свой ум направил / Чтоб круг измерить и в уме своем / К тому найти не может нужных правил, – // Таким я был при новом чуде том:/ Желал прозреть, насколько соразмерен / Наш образ с кругом, как вместился в нем”. И, наконец, предпоследняя строка *Божественной комедии*: „Но все желанья, дум моих все бездны, / Как колесо, уж дух Любви кружил...”¹⁹, – имеющая прозрачное соответствие в стихотворении Норвида *Фортепьяно Шопена*: „О Ты! Со jesteś Miłości-profilem...” (VII) – „И предстанешь Ты *Ликом-Любовью...*” (пер. С. Свяцкого). Таким образом, дантовская „подсказка” Норvidу, что круг (колесо) есть символический „лик”, „профиль”, „образ” любви, легло в основу философско-поэтического видения искусства Шопена в творчестве польского романтика. Одну из многочисленных поэтических реминисценций дантовского „колеса” Шопена в метафоризованном понимании Норвида мы находим у Беллы Ахмадулиной в образе пластинки, тоже имеющей, как известно, округлую форму (*Мазурка Шопена*): „и расходились эти круги,/ как будто круги по воде”²⁰.

¹⁸ Данте Алигьери, *Божественная комедия*, Алетейя, Санкт-Петербург 2003, с. 350.

¹⁹ Ibidem, с. 462–463.

²⁰ Б. Ахмадулина, *Мазурка Шопена*, [в:] *Библиотека поэзии*, [online] <<http://ahmadulina.ouc.ru/mazurka-shopena.html>>.

Данте и Шопен, согласно Норvidу, были гениальными „колесниками”, предназначение „колесника” видел в себе и Норвид: для него эта метафора имеет обоснование в теории искусства-труда. Размышляя об эстетическом совершенстве и желая, вслед за Данте, прозреть, „насколько соразмерен наш образ с кругом”, Норвид поставил знак равенства между искусством Шопена, пронизанным болью и страданиями польского народа, и умо-зрительно-космическим „образом любви”.

Streszczenie

„Fortepian Chopina” Cypriana Kamila Norwida w kontekście rosyjskim i światowym

Artykuł zawiera analizę utworu Norwida *Fortepian Chopina* w rosyjskich i światowych kontekstach poetyckich (na przykładzie twórczości Pasternaka i Dantego) oraz określa sens kluczowego obrazu „Polski przemienionych kołodziejów” i związanej z tym symboliki koła w kulturze polskiej i światowej.

Summary

Cyprian Norwid's "Chopin's grand piano" in Russian and world context

The article contains an analysis of Cyprian Norwid's poem, *Chopin's grand piano* in the context of Russian and world poetry – specifically, it refers to the works of Dante Alighieri and Boris Pasternak. A particular emphasis is made on the central image of Piast the Wheelwright's Poland in this poem, and a related concept of a wheel (circle) in Polish and world culture.