

## ВИТОЛЬД ЛЮТОСЛАВСКИЙ: КЛАССИК XX СТОЛЕТИЯ

## К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

За Витольдом Лютославским (1913-1994), выдающимся польским композитором, репутация классика прочно закрепилась уже в 60-е годы прошлого столетия. В музыкальных кругах нашей страны он пользовался большим авторитетом примерно с конца 50-х: его партитуры внимательно изучало поколение Р.Щедрина, С.Губайдулиной, А.Шнитке, С.Слонимского, активно усваивая многие композиционные приемы польского мастера. Уже будучи европейски известным, Лютославский редко приезжал в СССР. Он побывал там всего трижды, в России же - ни разу.

На то были свои причины. Вначале - страх перед его «авангардистским» влиянием на советских композиторов, затем (с 1980 года) - в период активной деятельности мятежной «Солидарности» - композитора, как и многих других видных польских мастеров культуры (А.Вайду, Г.Голоубека, Д.Ольбрыхского и других), советские чиновники от дипломатии зачислили в «черный список» творцов, не допускаемых «к распространению» в СССР. А между тем, международная слава композитора неуклонно росла: произведения его издавались в Англии, во многих странах проходили фестивали творчества, буквально как из рога изобилия сыпались почетные титулы, звания, награды. В числе исполнителей его опусов - Д.Фи-

ва последней трети XX века.

Лютославский родился 25 января 1913 года в Варшаве. Годы до Второй мировой войны проходили также в Дроздово, имении Лютославских. Разоренное в годы Первой мировой, имение так и не удалось восстановить, несмотря на старания членов семьи. Именно в Дроздове остались юношеские произведения Лютославского, судьба которых до сих пор неизвестна - скорее всего они погибли во время последней войны. До поступления в консерваторию занятия музыкой носили нерегулярный характер из-за отсутствия у семьи достаточных материальных средств. Отец, Юзеф Лютославский, был расстрелян в Москве в 1918 году по приказу Дзержинского. Ему инкриминировалось незаконное формирование частей польской армии, борющейся за государственную самостоятельность Польши. После смерти отца мать одна воспитывала трех сыновей. И все же в 1932 году Лютославский стал студентом варшавской консерватории по классу композиции В.Малишевского, выпускника Санкт-Петербургской консерватории, и классу фортепиано Е.Лефельда. Это было серьезное и принципиальное решение. Оно принималось студентом математического факультета Варшавского университета и было продиктовано внутренней необходимостью и верой в свои силы. Черты же математической логики в произведениях

нуфник, выступавший в артистических кафе оккупированного города... Вся художественная, театральная, музыкальная элита приходила слушать молодых музыкантов. Среди парадных и обработок (их было более 700) в репертуаре пианистов появились Вариации на тему 40-го Каприза Вагнера на тему 40-го Каприза Паганини. По какой-то причине они сочинялись Лютославским без участия Пануфника и неожиданно для композитора стали его первым «хитом». Почти каждый из существующих фортепианных дуэтов имеет в своем репертуаре эти Вариации. А в 1978 году появилась и версия для фортепиано с оркестром (из российских пианистов эту версию исполняют Н.Петров, В.Виардо, Д.Мацуев). В 50-е годы у Лютославского случился творческий кризис, который был вызван не только идеологическим давлением, «борьбой с формализмом», но и сугубо творческими проблемами. Но вначале об идеологии. Дело в том, что еще до постулатов 1948 года, призывавших к опоре на фольклор в профессиональном творчестве, Лютославский писал обработки народных мелодий (с 1945 года) и параллельно вел эксперименты в области ладовых структур, гармонии. Новый язык все никак не складывался, а метод обработки (к народным мелодиям дописывался пикантный в звуковом отношении, противоречащий ладогармоническим функциям, заложенным в мелодии, контрапункт) был «на ходу». Вершиной этой фольклорной манеры письма стал известный Концерт для оркестра (1950-1954), произведение очень хорошее, но которое композитор впоследствии почти возненавидел: оно дало повод причислить его к социалистическому реализму. И позже, в 60-е, 70-е, 80-е годы западные критики в своих комментариях к концертам Лютославского писали, что композитор был вынужден прибегать к фольклору... Это приводило художника в ярость, и он говорил автору этих строк, что очень жалеет о том, что написал Концерт для оркестра.

В это же самое время, как говорилось, Лютославский мучительно ищет новые методы упорядочения 12-тоновой вертикали, каковые поиски к концу 50-х сложатся в его уникальный стиль. Первые результаты видны в Пяти песнях для голоса и фортепиано (1957) и «Траурной музыке» памяти Белы Бартока для струнных (1958).

Композитор всегда отличался жестко избирательной позицией к новым приемам композиционной техники и, что, пожалуй, более существенно, умением авторизовать новые средства, открывать в них неожиданный ракурс. Лютославский создал собственную 12-тоновую систему звуковой организации, обогатив ее оригинальным прочтением метода алеаторики, воспринятым от американца Джона Кейджа. Так родилась «ограниченная алеаторика» Лютославского, снискавшая ему славу одного из наиболее выдающихся новаторов в 60-е годы. Однако художник всегда оставался на фундаменте основополагающих музыкальных европейских традиций, поэтому его открытия не просто изменили звуковую субстанцию музыки, но проникли в наиболее ее консервативную сферу - форму и новаторски изменили ее. Лютославский создал уникальную двухчастную форму с ярко выраженной направленностью к концу. Такая форма имела вступительные части или часть, в которой музыкальные мысли были лишь намечены, но недостаточно развиты, здесь избегались высокие точки-кульминации. Вся эта недосказанность реализовывалась в главной части, построенной как сквозной симфонический процесс с мощным нагнетанием к кульминации. Та-

кая форма прочитывается в «Венецианских играх» для оркестра (1960), «Траурной музыке», Трех постлюдиях (1958-1960), Второй симфонии (1967), «Книге для оркестра» (1968), Виолончельном концерте (1970), Прелюдии и фуга для струнных (1972), «Mi parti» для оркестра (1976), Третьей симфонии (1983). Надо сказать, что устремленность формы к единственной мощной кульминации, расположенной на границе с кодой, обострялась фактурным оформлением кульминационного пункта: возник резкий контраст между организованной ритмически предкульминационной зоной и «обвалом» хаотической алеаторики в кульминационном моменте (*tutti ad libitum*). Этот контраст производил и производил сильнейшее драматическое впечатление. Персонифицирующий эффект противопоставления дирижируемых и недирижируемых фрагментов сочинения с нагнетанием и последующим крушением в кульминации присутствует и в Виолончельном концерте, который пользовался у российских слушателей большим успехом в исполнении М.Ростроповича и Н.Гутман. Неудивительно, что многие из композиционных приемов Лютославского оказали существенное влияние на композиторские школы СССР, Чехословакии, Югославии, Венгрии и других стран.

В 80 - 90-е годы Лютославский продолжал работать в области симфонической формы: с одной стороны, заметно его стремление к развитию находок 60-х годов (Двойной концерт для гобоя, арфы и струнных, 1980; «Chain 1» для камерного ансамбля, 1983; «Chain 3» для оркестра, 1986), а с другой - поиски свежих контактов с классическими традициями (Партита для скрипки и фортепиано, 1984, оркестровая версия, 1988; Фортепианный концерт, 1988; Третья и Четвертая симфонии, 1983 и 1992). Разрабатывались новые виды алеаторического контрапункта в сочетании с новой звуковой вертикалью - детищу Лютославского 80-х; как бы наново опробовались жанры концерта, партиты, симфонии... Зрелый Лютославский - композитор еще более, чем раньше, деликатный и тонкий, гораздо более мелодичный, более контрастный и изысканный в сопоставлении гармоний, более гибкий в структурных очертаниях формы.

Лютославский - представитель элитарной культуры, той ее линии, которая связана с именами Клода Дебюсси и Игоря Стравинского. Поэтическая одухотворенность, очищенность от прямых жанровых влияний (за редкими исключениями) и вместе с тем острая современность гуманистических по сути образов - в этом весь Лютославский. Бросается в глаза близость его мирозерцания к шопеновскому. Оба - и Шопен и Лютославский - относятся, возможно, к одному национальному генотипу: оба соприкасались с французской культурой, оба обнаружили (каждый в рамках своей эстетики и стиля) тяготение к классической стройности архитектоники, оба стремились к тщательному отбору выразительных средств, а эмоции пропускали через строящийся эстетический фильтр.

Подспудный драматизм, прорывающийся в остроте трагических звучаний, божественно красивые «созерцания», растворяющие время в пространстве, лирическая интимность - таковы впечатления от музыки Витольда Лютославского, которую сам композитор считал «лекарством от одного из самых мучительных недугов человечества - чувства одиночества».

Ирина Никольская



шер-Дискау, М.Ростропович, А.С. Муттер, К.Цимерман, П.Булез, Дж.Шолти. Все произведения Лютославского записаны на диски лучшими фирмами грамзаписи (в 90-е годы сам композитор даже затруднялся составить полную дискографию своих сочинений). Его последнее сочинение - Четвертая симфония (1992) - была признана в 1993 году лучшим произведением года (премия The Classical Music Awards). Многие музыкальные критики и знатоки музыкального искусства причисляли Лютославского, наряду с Оливье Мессианом, к самым выдающимся представителям музыкального творчест-

Лютославского заметны каждому, кто анализировал его партитуры...

Малишевского Лютославский вспоминал добрым словом, хотя учитель и не признал исканий своего ученика, выразившихся в «Симфонических вариациях». Музыкальный дебют Лютославского состоялся уже за рамками консерватории и службы в армии. Дальнейшие планы стажировки в Париже у знаменитой Нади Буланже были сорваны начавшейся Второй мировой войной. Действующая армия, немецкий плен, побег, оккупированная Варшава... Фортепианный дуэт Лютославский - Па-