



О. Левашова

Ференц

ЛИСТ

Молодые годы

*Государственный
институт искусствознания
Министерства культуры
Российской Федерации*



Ференц Лист
С портрета А. Девериа
(1832)

О. Левашева

Ференц
ЛИСТ

Молодые годы



Москва
"Музыка"
1998

ББК 85.313(4)

Л 34

Рецензенты:

доктор искусствоведения

проф. Г. В. КРАУКЛИС

доктор искусствоведения

И. И. НИКОЛЬСКАЯ

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
проект 96-04-16116

Л $\frac{4905000000 - 040}{026(01) - 98}$ 71—98

ISBN 5-7140-0645-3

© Государственный институт искусствоведения Министерства культуры РФ, 1998 г.

© Издательство "Музыка": Оформление, 1998 г.

Введение

Каждый из посетителей всемирно известного Большого зала Московской консерватории невольно обратит взгляд на внушительный, импозантный портрет работы И. Репина, помещенный в одном из крыльев парадного фойе, у входа в партер. Величественный образ старца в черной мантии, гордый поворот головы, резко очерченный профиль, густая волна седых волос — все это сразу напомнит нам знакомое имя: Лист! Великий, неподражаемый Ференц, или, как его называли в то время, Франц Лист!

Значение этого образа символично. Среди крупнейших композиторов Западной Европы, какими так щедро одарила нас эпоха романтизма, Лист был первым и самым преданным другом русской музыки, первым, кто по-настоящему глубоко познал ее самоценность, и первым, кто смело провозгласил свою веру в ее великое будущее. Высоко оценив, еще в молодые годы, могучий талант Глинки, он и в дальнейшем продолжал зорко следить за развитием этой традиции, а на склоне лет сделался подлинным союзником Новой русской школы, в то время далеко еще не завоевавшей мирового признания. Такой поразительной интуиции не проявил тогда никто из современников Листа, посетивших Россию, — ни Шуман, ни Берлиоз, ни Вагнер, ни Верди: для каждого из них она оставалась в той или иной мере "страной непознанной". Лист же, напротив, сумел ощутить в каждом из присланных ему сочинений Балакирева, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, по собственным его словам, "живую струю обновления".

И вместе с тем пристальный интерес к России был всего лишь свидетельством главной, определяющей черты творческой личности Листа — его широкой универсальности, щедрой отзывчивости на окружающий мир. Известны его горячие симпатии ко всем новым, растущим явлениям музыкальной жизни, к молодым национальным школам Европы, будь то родная Венгрия, Чехия или Польша, Норвегия, Россия. Стремление охватить весь мировой "дух музыки" (Ницше), познать его во всей совокупности, во всем многоцветье различных музыкальных культур с первых же лет овладело молодым музыкантом. Драгоценная для романтиков идея

национальной самобытности у него как бы аккумулировалась в его всеобщем, универсальном сознании. К такому мировоззрению его привел редкий по своей насыщенности жизненный путь артиста-странника, артиста-скитальца, несущего свое искусство во все концы Европы, не знающего покоя в своих исканиях и даже к закату жизни так и не обретшего "родного угла". В строго философском значении слова, он был художник-космополит, с лицом, обращенным ко всем странам света — к Востоку и Западу, к Северу и Югу, со страстным желанием "не упустить ничего" в своем восприятии. Венгр по национальности, воспитанник венской классической школы в детские годы, француз по всем условиям формирования своей личности, великий новатор в немецкой музыке, ближайший соратник Вагнера, а в поздние годы — уникальный по своей духовной сущности представитель католической церкви, он принадлежит миру.

Не менее веской основой этой универсальности нужно считать весь строй религиозно-философского мышления Листа, сложившийся у него с юных лет. Погружаясь в захватывавшую его ум атмосферу идеалистических философских доктрин, он с особой остротой ощущал диалектику мирового процесса. Отсюда и характерная для этого апостола романтизма полярность трагических коллизий, антитеза жизни и смерти, божественного и демонического, "Христа и Антихриста", возвышенной любви и злого, опустошительного сарказма¹. Как философ он твердо верил в нерасторжимость этих начал, но как теолог хранил такую же стойкую веру в победу светлой, надсущной Божественной воли, считая ее подлинным истоком всего прекрасного на земле, и в первую очередь — искусства. Воспитанный в строгих правилах католической веры, Лист тем не менее во многом критически относился к установившимся догмам католицизма. Его идеалом был гуманизм ранних ревнителей христианства, творивших в эпоху Средневековья и Раннего Возрождения, и прежде всего — святого Франциска Ассизского, в честь которого он получил свое имя. Завещанную им проповедь милосердия, сострадания и любви он навсегда сохранил в своем сердце. И, признавая себя католиком, оставался прежде всего гуманистом, щедро распространяя вокруг себя поток добро-

¹ Напомним интересное высказывание Асафьева — итоговый вывод его очерка "Франц Лист": «И когда вновь перебираешь в мысли все созданное Листом и сводишь его громадное наследие до самого существенного, до самого главного, до сущности, до зерна, — в представлении всплывают или „пасхальная песнь“ (торжественный гимн из оратории „Христос“. — *О. Л.*), с одной стороны, или „Todtentanz“ — с другой, а в центре звенит мираж, навеянный скрипкой чërта (любовные чары „Мефисто-вальсов“). Но иногда все исчезает: и только издевательский смех духа отрицанья из третьей части „Фауст-симфонии“ звонко сотрясает пустоту» (12, 48).

ты, сочувствия и поддержки своим собратьям по музыкальному искусству.

Именно эта широта творческой природы Листа и всеохватность его мышления так властно приковывали к нему умы и сердца современников. Ни одна из его новаций не оставалась незамеченной, ни один шаг — безрезультатным. Еще при жизни композитора вокруг него разгорались жаркие споры. О нем писали поэты и музыканты, ученые и великие романисты — Жорж Санд и Бальзак, Гейне и Ламартин, Шуман и Брамс, Вагнер и Берлиоз. Писали по-разному, с различных позиций, оценивая его как композитора, пианиста, дирижера, мыслителя и человека, но при этом всегда признавая его величие. Важнейшим стимулом этого интереса служила сама личность артиста, неповторимая в своей уникальности. В течение многих лет он безраздельно царил в музыкальной жизни Европы. Создатель своей школы, окруженный толпой приверженцев, он стал поистине "человеком века", одним из лидеров "нового романтизма", проложившим пути в XX столетие.

И в то же время общая эстетическая оценка великого мастера (как, впрочем, и весь его сложный, извилистый путь эволюции) уже в его время далеко не отличалась стабильностью. В контексте времени резко менялись критерии в отношении его взглядов, его деятельности, его реформаторских позиций, испытывая сильнейшие колебания — от безграничных восторгов до полного отрицания. Так, еще в середине прошлого века, в период высшего расцвета творчества композитора, разгорелась известная в истории борьба возглавленной им "новеймарской" и более традиционной "лейпцигской" школ, печальным образом оттолкнувшая от него Шумана и Брамса. Борьба эта усиленно раздувалась второстепенными музыкантами консервативного толка, для которых новое веймарское знамя "Лист—Вагнер" являлось символом разрушения истинно прекрасного, вечных и нерушимых ценностей искусства. И даже всемирная артистическая слава Листа как "чародея звуков" не спасала его от резких нападков. В глазах широкой публики он оставался по-прежнему виртуозом, автором блестящих транскрипций и парафраз. Лучшие же творения, созданные вне этих жанров, оказывались непонятыми ("пусть бы совсем не покидал он концертной эстрады и продолжал очаровывать нас каскадом бриллиантных пассажей!"). С течением времени это положение изменилось. Уже в 1860-х годах круг адаптации листовского творчества становился все шире. К его симфоническим поэмам и программным симфониям обращались крупнейшие дирижеры мира. А к концу XIX века, в связи с мощным подъемом фортепианного исполнительства, своим расцветом обязанного тому же Листу, повсюду зазвучали самые совершенные, глубокие, духовно выношенные сочинения композитора.

Новый, XX век принес с собой и новые ракурсы восприятия. С развитием неоклассицистских тенденций существенно изменилось и отношение к Листу. Мысль музыкантов все чаще обращалась к "чистому разуму", к эмоциональной сдержанности высказывания, к искусству строгих линий; "дионисийское", интуитивно-эмоциональное восприятие романтиков отступало перед ровным и лучезарным светом "аполлонического" классицизма. Для нового поколения многое в этом смысле казалось устаревшим и в творчестве Листа. Отталкивала слишком уж яркая, чувственная прелесть его гармонии, перегруженность и "цветистость" виртуозной фактуры. Однако и в новых условиях XX века листовский идеал по-прежнему продолжал тревожить воображение крупнейших музыкантов мира, находя все новые трансформации в творчестве, исполнительстве, музыковедческой мысли. Больше того: именно в этой атмосфере нового времени, в ее накаленном духовном климате вдруг всплыло на поверхность многое ранее незамеченное, скрытое, сокровенное в обширном наследии Листа. Озарив отраженным светом творчество ряда ведущих мастеров (достаточно назвать имена Рахманинова, Скрябина, Бартока, Мессиана), листовские концепции заново возродились и в исполнительстве, и в музыкознании.

На всем протяжении XX века непрерывно растет и обогащается литературная листиана. Неоценимый вклад в нее внесли прежде всего соотечественники Листа, венгерские музыковеды, начиная от самого известного из них — Бенце Сабольчи. Широко развертывается деятельность листовских обществ, публикующих ценные материалы в специальных периодических изданиях.

Среди монографических трудов ярко выделилась первая капитальная работа на русском языке, созданная известным пианистом-исследователем Я. И. Мильштейном (19, 20). Появилось и множество работ биографического, культурно-социологического профиля, посвященных дружеским связям Листа, его окружению, его семье. Вплоть до наших дней литература о Листе продолжает распределяться по отдельным отраслям знаний, как бы подчеркивая этим особую, исключительную многогранность творческой личности мастера.

Приметы такой "дистрибуции", затрагивающей те или иные стороны творчества Листа, невольно ощущаются в каждой из лучших монографий, начиная от классических в своем роде трудов немецких музыковедов Ю. Каппа и П. Раабе и кончая упомянутой выше работой Я. И. Мильштейна, особенно богатой в отношении углубленного анализа пианистического мастерства Листа и эволюции его фортепианного стиля. Современное музыкознание еще ждет, как нам представляется, создания новой, обобщающей капитальной монографии, охватывающей мирозерцание художника в

полном объеме. И можно предположить, что прочной базой для такого рода большой, эстетически направленной монографии уже сейчас может послужить обширный материал, накопленный исследователями в XX веке.

* * *

Предлагаемый читателю очерк охватывает всего лишь первый период жизни великого музыканта — путь его долгих, настойчивых стремлений к своей реформаторской цели. От яркой, ошеломляющей, но и порой несколько внешней, эффектной виртуозности к утонченному артистизму, от популярных, излюбленных публикой жанров транскрипций и парафраз к новому синтезу музыки и поэтической мысли, к полному обновлению традиционных форм — так можно определить этот путь музыканта, завершившийся его полной победой как артиста и композитора.

Лист прожил долгую, редкую по своей насыщенности творческую жизнь. Хронологически она отражает весь самый сложный процесс эволюции, пройденный всеобъемлющим, всеохватным движением романтизма, одним из лидеров которого был он сам. Его артистическая деятельность, начавшаяся еще при жизни Бетховена, Шуберта и Вебера, завершилась в постагнеровскую эпоху, когда романтические устои уже заметно поколебались под натиском новых философских идей. Образно говоря, он сумел не только пережить, но и отобразить творчески все главные стадии музыкального романтизма: его прекрасную весну, пышный расцвет и глубокие "сумерки богов" — если соотнести это последнее определение с творчеством самого Листа и обожаемого им Вагнера.

В своих литературных трудах и письмах он не раз говорил о тех резких, решающих переменах, какими была отмечена его судьба. Причиной этих "крутых поворотов" были различные факторы, так или иначе связанные с духовной эволюцией великого музыканта. Многое здесь зависело от обстоятельств его личной жизни, в не меньшей степени — от изменившихся условий общественно-политической и культурной жизни Европы. Знаменательны уже самые даты этих, обозначенных композитором рубежей: революционные 1830 и 1848 годы, когда свою "музыкальную революцию" совершает сам Лист; затем наступивший в середине века высший подъем его деятельности и, наконец, 1861 год, положивший начало позднему творчеству Листа.

Главным же стимулом в этом процессе была неослабевавшая творческая энергия мастера, его неутолимая страсть к обновлению, поискам, дерзаниям. Зоркий и проницательный, он, как никто иной, был наделен острым ощущением времени, чувством грядущих перемен. Свой путь к самоусовершенствованию, к будущему

он искал в самых различных гранях и ракурсах музыкального искусства, — то совершая подлинную реформу в области пианизма, то погружаясь в мир новых, величественных и грандиозных композиций, то мастерски овладевая искусством дирижирования, то утверждая прочные основы национальной музыкальной культуры в родной Венгрии. Решать такие задачи можно было лишь обладая его редкой целеустремленностью и несгибаемой волей. Легко предположить, что границы трех обозначенных выше периодов он сам твердо и без колебаний провел в хронике своей жизни собственной рукой².

Из них наиболее изученным и наиболее продуктивным является второй, "веймарский" период, подаривший нам лучшие творения венгерского мастера. В 1847 году он, поразив весь мир, неожиданно прекращает публичные выступления пианиста и уезжает в тихий, уединенный Веймар, некогда город Баха, Гёте и Шиллера, с тем, чтобы целиком отдаться творчеству, завершить начатое и осуществить давно задуманные планы. Здесь ему суждено было не только возродить высокую традицию этого художественного центра Германии, но и сделать Веймар очагом музыкального прогресса, символом "музыки будущего". Именами Листа и его сподвижника Вагнера поныне славится этот город, в котором литературно-поэтическая традиция так удивительно слилась с традицией музыкальной. Для Листа город стал родным. Прожив здесь тринадцать лет, он и впоследствии возвращался туда постоянно, работая в окружении знаменитых учеников, утвердивших листовскую школу пианизма во всем мире.

Поистине трудно перечислить все написанное гениальным "капельмейстером" за его веймарские годы! Новым завоеванием Листа здесь стал его блистательный выход в сферу симфонического творчества. Об этом он мечтал с юных лет, постоянно выступая совместно с лучшими оркестрами Европы. Работа с оркестром в Веймаре принесла новую волну вдохновения. Одна за другой с начала 50-х годов появились двенадцать симфонических поэм Листа — жанр, созданный им самим, но задуманный еще раньше, в парижские годы, под влиянием французских поэтов-романтиков (широкая публика совсем еще не знала его как симфониста, когда в Веймаре впервые прозвучало одно из лучших сочинений этого жанра — "Тассо"). И как итог всей этой грандиозной работы возникли две капитальные симфонии — "Фауст" (1854) и "Данте" (1855—1856), в которых Лист отдал дань двум любимым поэтам. В

² Назовем их условно "парижским" (1830—1848), "веймарским" (1848—1861) и "римско-веймарско-будапештским" (1861—1886). Будущий автор монографии, возможно, даст им программные названия, соответствующие симфоническим поэмам Листа: "Прелюды", "Прометей", "Идеалы".

них как бы сконцентрированы все главные постулаты листовской философии, его воззрение на мир и человечество в мире. Концепции Гёте и Данте, как и в поэмах Листа, здесь подчиняются лишь самым общим понятиям литературной программы: "Фауст", "Гретхен" и "Мефистофель"; "Ад" и "Чистилище". Они в сильнейшей степени отражают его собственное мироощущение, его философское кредо, его поэтику "Неба и Земли".

В еще большей мере, с огромным душевным подъемом и титанической мощью раскрывается внутренний мир художника в Сонате си минор (1852—1853). Глубиной поэтического замысла и цельностью грандиозной, гениально организованной формы она превосходит даже известнейшие из симфонических произведений Листа, — быть может, потому, что волновавшие его думы о цели и смысле человеческого бытия в ней высказаны с особой силой интуиции, на языке самого родного и близкого ему инструмента — фортепиано.

Во всем музыкальном наследии Листа соната выделяется как высшее выражение его творческого метода и его философских концепций. На ней нельзя не остановить внимания даже и в самом кратком обзоре его творческого пути. Попытаемся же определить главные, основные черты этого замечательного памятника музыкального романтизма.

Впервые представленная на суд публики 22 января 1857 года любимым учеником Листа Гансом Бюловом, соната не вызвала единодушной восторженной оценки. Достаточно холодно отнеслись к ней и те музыканты, которым Лист показывал ее на закрытых вечерах, вскоре после ее сочинения. Главной причиной могла быть необычайная сложность, многосоставность композиционного строя этого крупного сочинения, замкнутого в пределах единой, непрерывно развивающейся "моноциклической" сонатной формы. Задуманная им сложнейшая, глубоко концептуальная "соната-монолог" (так можно кратко определить смысл и значение этого центрального сочинения Листа) воспринималась с трудом и многим казалась прямым нарушением классических традиций. А между тем нигде, ни в одном из своих сочинений он не продолжил с такой последовательностью путь своего духовного учителя Бетховена, в особенности — его поздних сонат, всегда служивших для композитора настольной книгой.

Воспринимая Бетховена с позиций романтизма, он находил у него близкие, родственные черты поэмности, пронизанной пафосом самовыражения и личностным ощущением окружающего мира. И в фортепианной сонате подобная апперцепция оправдалась сполна. Ее нередко сравнивают с "Фауст-симфонией", написанной почти одновременно. Это сравнение справедливо лишь с точки зрения ассоциативных связей с тремя основными формирующими

тезисами великой поэмы Гёте: высокие человеческие стремления, чистый идеал самоотверженной любви и фатальный "дух отрицания" (Фауст—Гретхен—Мефистофель). Однако концепция сонаты иная. В своем развитии она существенно абстрагирована от конкретных образов Гёте. Избранный Листом психологический ракурс ставит ее в особое положение как высшую форму самовыражения художника — итог пережитого и предвидение своей будущей творческой судьбы. В наследии Листа она выделяется не только как символ созданного им "нового романтизма", но и как законченный автопортрет самого композитора — Человека, Мыслителя, Художника. Во всем величии предстает здесь сам Лист с его гордой и властной, мятущейся душой, с его экстатическими порывами, его размышлениями над вечной загадкой бытия.

Драматургия сонаты определяется целым комплексом тем, в которых с поразительной силой экспрессии запечатлелось философское кредо Листа. Знаменательна уже первая, вступительная тема — метафорический образ непознаваемой Вечности. Построенная на различных модификациях венгерской гаммы (символический автограф композитора), она открывает и завершает весь сложный процесс повествования. В своей устойчивой статике этот многозначительный образ противостоит развертывающейся далее бурной и динамичной человеческой драме. Со страстной убежденностью Лист сталкивает и сопрягает противоборствующие силы порыва и созерцания, молитвенного экстаза и злого, уничтожающего гротеска. Истоки этих коллизий заложены уже в экспозиционном разделе, где властные возгласы и порывистые взлеты главной партии сразу сопоставляются с ее антиподом — зловещей, фатальной, остростаккатной "темой судьбы". Бетховенские прообразы ее очевидны. Но воля романтика вносит в эту символику особый, иронический смысл: "дух отрицанья, дух сомненья" неотступно преследует героя, подавляя, сметая высокую человеческую мечту. Своей кульминации эта коллизия достигает в репризном полифоническом разделе (*Allegro energico*), где мефистофельский, inferнальный образ злых сил полностью подчиняет себе главную тему сонаты и придает ей черты острого, саркастического гротеска.

Многозначна и вся лирическая сфера действия, в которой каждая из тем постепенно раскрывает таящуюся в ней внутреннюю семантику, нередко оборачиваясь своей противоположной стороной. Так, уже в первом, экспозиционном разделе сонаты на основе все той же зловещей "темы-спутника" возникает нежный и хрупкий, подобный некоторым ноктюнам Листа образ любви. Кристально-чистая, прозрачная в первоначальном изложении тема далее постепенно меняет свой облик. Расцветая, обогащаясь яркими красками листовской фактуры, она приобретает особый нюанс чувственного соблазна.

Противоположен смысл другой, хорально-гимнической темы, отмеченной выразительной ремаркой "Grandioso" ("величественно"). Своей неизменной устойчивостью она вызывает прямые ассоциации с возвышенно-торжественной сферой музыки Листа, с его духовными сочинениями ораториального плана. Повторяясь на уровне высших кульминационных точек всей композиции, она звучит как "императив долга", прославляющий не только светлое божественное начало, но и величие человеческого духа.

Этот гимнический образ имеет свою антитезу: "божественное" и "человеческое" у Листа сосуществуют в неразрывном единстве. За мощным экстатическим взлетом следует погружение в мир созерцания (*Andante sostenuto*). Властным аккордам призыва отвечает простой и трогательный монолог, полный глубокой печали — "один из самых лирически впечатляющих моментов сонаты" (27, 89).

Общую композицию увенчивает замечательная в своем синтезирующем значении кода. В единый узел сплетаются в ней заложенные в экспозиции образы, теперь выступающие в новом ракурсе трагически-сумрачного эпилога. Медлительно истаивает в цепи восходящих аккордов призрачный отзвук главной темы; в новом облике погребального траурного шествия предстает и ее спутник — "тема судьбы". Затем следует конечный итог повествования — погружение в таинственную бездну небытия. Музыка выразительно связывает "начала и концы" драмы.

Уникальная во всей фортепианной литературе, Соната Листа не случайно заняла совершенно особое, рубежное положение в его творческой эволюции. С этой вершины просматривается весь путь великого музыканта, его прошедшее и будущее, стремления раннего периода и завоевания поздних лет. Новаторские принципы, найденные им в Сонате, получили широкое развитие в двух грандиозных симфониях 1850-х годов — "Фаусте" и "Данте". Но даже и в этих сочинениях, при всем величии замысла и яркости оркестрового письма, Лист не превзошел своей "фортепианной поэмы", в которой запечатлелся его сокровенный духовный мир.

* * *

Работая над капитальными сочинениями "веймарского" периода, Лист по-прежнему непрерывно трудился в излюбленной им области фортепианной музыки, уделяя внимание самым различным жанрам — этюдам, рапсодиям, транскрипциям и программным пьесам. Одной из главных его задач было усовершенствование техники фортепианного письма и ее полное подчинение художественному замыслу. Богатую красками палитру своего пианизма он еще более "очищает", снимая излишний налет "сверхвиртуозности", перегрузки пассажами, всей той трансцендентной техники,

которой он любил поражать слушателей в молодые годы. Отнюдь не утрачивая прежнего блеска, его стиль выдвигает на первый план все изумительное богатство гармонии, тембра и колорита, оригинальность художественных форм. В новой и более совершенной редакции выходят прежние циклы Листа: "Годы странствий" ("Швейцария" и "Италия"), "Этюды трансцендентного исполнения", "Этюды по каприсам Паганини" и самый ранний из циклов — "Поэтические и религиозные гармонии".

Последний из них был обогащен одним из замечательных сочинений Листа — "Погребальным шествием" ("Funérailles"). Его появление в 1849 году знаменательно. В этой надгробной эпитафии венгерский мастер отдал незабываемую, вечную дань своим соотечественникам, павшим в борьбе за независимость родины (на рукописи надпись: "Октябрь 1849" — дата казни повстанцев, а над главной темой ремарка рукой Листа: "Венгерская!"). Полная мужественной скорби, музыка Листа восходит к традициям героических маршей Бетховена. Но несомненно и ее внутреннее родство с горделивыми, рыцарственными полонезами Шопена, чья безвременная смерть в том же октябре 1849 года глубоко потрясла Листа.

Трагическое поражение венгерского восстания, скорбь о погибших друзьях обострили в нем чувство родины, которое никогда не угасало в его душе. С огромным увлечением принимается он за работу над венгерскими народными мелодиями, знакомыми с юных лет. Одна за другой выходят в свет яркие, темпераментные "Венгерские рапсодии" Листа. В них он использовал материал своих ранних обработок народных тем и вновь развернул волшебное мастерство своей виртуозности. Созданные в основном под впечатлением скрипичной музыки венгерских цыган, они поражают неукротимой энергией, дыханием "степного приволья". Наряду с новыми концертными этюдами они сразу вошли в репертуар пианистов и распространились по всему миру.

Углубляется и весь лирический строй музыки Листа. К 1851 году относится небольшой цикл пьес "Утешения" ("Consolations"), который нельзя не признать ценнейшим вкладом в область романтической фортепианной миниатюры. В своей простоте, камерности, интимности лирического высказывания они кажутся не совсем обычными для мощного, экстатического Листа. Не коснулась ли его здесь духовная атмосфера немецкого романтизма с его культом сердечной душевности, запечатленной в фортепианных пьесах Шумана и Мендельсона?

* * *

Выделяя фортепианные сочинения Листа как наиболее традиционную, рано сложившуюся сферу его творчества, исследователи подчеркивают и его особую роль симфониста, выступившего в се-

редине века наряду с Берлиозом и Вагнером. Исполнение двух его программных симфоний и целого ряда симфонических поэм стало событием: Веймар открыл публике нового Листа! Однако эта метаморфоза не была неожиданной для самого композитора, долгое время таившего в себе этот скрытый дар. Мышление симфониста созревало в нем с юных лет. Оно отразилось, как увидим далее, и в ранних эскизах Листа, и в его пристальной работе над партитурами Бетховена, Шуберта, Берлиоза.

Теперь, получив в свое распоряжение сравнительно небольшой, но высокопрофессиональный оркестр, Лист смог осуществить наконец давнюю свою мечту: услышать задуманное, воображаемое в реальном звучании. С огромным увлечением трудится он над своими симфоническими партитурами, — и каждый год приносит все новые и новые концертные премьеры.

Поражает и та интенсивность, с какой овладевает он дирижерским искусством, и широта симфонического репертуара, представленного в самых различных гранях нового и старого, своего и чужого. Внезапно прекратив концертные выступления пианиста, он столь же решительно берет в руки дирижерскую палочку. Потребность в большой концертной эстраде никогда не угасала в душе артиста, и в Веймаре она пробудилась с новой силой, отвечая огромному, небывалому взлету творческой мысли.

О дирижерском искусстве Листа сохранились обширные сведения. Его выступления с оркестром состоялись сразу же по приезде в Веймар, и к этому перелому он был внутренне подготовлен (первый дебют Листа-дирижера относится еще к 1839 году).

Техникой дирижерского искусства Лист овладевал с легкостью. Помогали пластика рук, врожденная красота жеста, магическая власть музыки, излучаемая в каждом его движении и взгляде. Многое в своей дирижерской манере он унаследовал от Берлиоза. От него же воспринял он технику работы с оркестром, принципы расположения инструментов на концертной эстраде и, наконец, многие приемы оркестровки в собственных сочинениях.

Уже в начале 1850-х годов концертные выступления Листа вышли далеко за пределы Веймара, а затем и Германии. Однако реакция публики была далеко не однозначной. Многое в его исполнении казалось тогда необычным: романтическая свобода дыхания, гибкая ритмическая пульсация, резко противоречившая привычной манере жесткого "тактирования", рельефное выделение оркестровых тембров. Все это вызывало поток недоброжелательной критики со стороны консервативно настроенных рецензентов. Особенно не удовлетворяла их листовская трактовка симфоний Бетховена.

Главной причиной этих нападков служила явная недооценка собственных сочинений Листа, трудно воспринимаемых публикой.

Наряду с произведениями Вагнера и Берлиоза он постоянно включал их в свои программы. Но слушатели того времени не отделяли дирижера от композитора и, естественно, переносили свое неприятие его музыки (которую считали "болезненной", "лихорадочной") на его дирижерский, исполнительский стиль. В своих сочинениях Лист выступал как "апостол музыки будущего", как "веймарский пророк", несущий с собой разрушительную власть "обольстительного, чарующего, но и порочного в своей основе искусства". Подобная репутация "разрушителя классических основ" прочно установилась за ним среди музыкальных критиков консервативного толка и вызвала острую полемику в печати, постепенно охватившую все крупные музыкальные центры Европы. В 1854 году (это был год создания "Фауст-симфонии" и первого исполнения симфонической поэмы "Прелюды") Лист с горечью писал своему венгерскому другу Анталу Аугусу: «Град газетных статей обрушился на мои произведения не только в Вене, но и во всей Германии, более того, даже, в несколько меньшей мере, в России и Америке. Повсюду в Лейпциге, Берлине, в долине Рейна, в Петербурге и Нью-Йорке „ученая критика“, как и в Вене, заявляет, что одобрять мои произведения или хотя бы только слушать их без предварительного осуждения — грех перед искусством, оскорбление его» (21, 195). Говоря о Вене, Лист имел в виду только что вышедшую книгу Э. Ганслика "О музыкально-прекрасном" — своеобразный манифест антиромантической эстетики, резко направленный против новаторских концепций программности и синтеза искусств, провозглашенных "веймарским кумиром". С другой стороны, ответную реакцию вызвали статья Вагнера "О симфонических поэмах Листа" и многочисленные статьи самого автора "Фауст-симфонии", в которых он отстаивал свои позиции с присущим ему полемическим жаром.

Борьба обострилась во второй половине 50-х годов, после организации "Нововеймарского общества", учрежденного Листом (к нему он привлек своих единомышленников—композиторов Й. Раффа, П. Корнелиуса, музыкального критика Р. Поля, поэта А. Гофмана фон Фаллерслебена). В Лейпциге антагонисты листианства, поборники традиционно-академического направления сплотились под знаменем недавно ушедшего из жизни Мендельсона и Шумана, который сам ни в какой мере не принимал участия в этих дебатах, но и не мог не прислушиваться к мнению окружающих. При этом в ряды противников Листа нередко попадали близкие ему люди. Большой удар его самолюбию нанесла враждебная по своему тону статья в берлинской газете "Эхо", подписанная знаменитым скрипачом Й. Иоахимом, в прошлом сотрудником Листа, концертмейстером веймарского оркестра, и молодым Брамсом, которого Лист дружески принимал в Веймаре. В разгаре этих

дискуссий, не оставивших равнодушным никого из мыслящих музыкантов тех лет, отчетливо проявлялась односторонность, категоричность воззрений. Реальные условия времени еще не допускали более широкой и объективной оценки музыкального романтизма как многосоставной, сложнейшей системы мировоззрения, охватившей различные национальные традиции, различные школы, а главное — предоставлявшей художнику полное право на выявление своей индивидуальности вне всяких, заранее предвзятых канонов и схем. И в этом смысле противостояние "богов романтизма" — Шопена, Шумана, Листа и Вагнера — было естественным, исторически подготовленным явлением, выходящим далеко за пределы борьбы "лейпцигской" и "веймарской" школ.

Опровергая новаторские устремления Листа как "разрушителя здоровых классических основ", его противники намеренно оставляли в стороне широкую просветительскую деятельность артиста, чей взгляд был постоянно обращен к незаслуженно забытым ценностям.

Широта его эстетических воззрений полностью проявилась и в веймарском оперном театре, испытавшем под руководством Листа эру невиданного до той поры процветания. За десять лет своей дирижерской деятельности (в 1857 году он официально отказался от должности капельмейстера) им было поставлено свыше сорока опер, в том числе давно забытых или же далеко не репертуарных в то время. Новое рождение под руководством Листа получила опера Шуберта "Альфонс и Эстрелла", возобновились постановки опер Глюка и были вынесены на суд публики сценические произведения Шумана, исполненные по рукописи, — опера "Геновева" и музыка к драме Байрона "Манфред". В новой интерпретации представлены были любимые творения итальянских мастеров, — Беллини, Россини, Доницетти, Верди. Главное же внимание уделялось современникам — Вагнеру и Берлиозу. Вошла в историю организованная Листом в 1852 году "неделя Берлиоза", когда при участии самого автора была поставлена опера "Бенвенуто Челлини" и прозвучали симфонии с хором "Осуждение Фауста" и "Ромео и Юлия".

Однако и здесь, в условиях дружелюбного покровительства герцогской власти, Листу приходилось преодолевать скрытую силу противодействия. Она исходила, с одной стороны, от режиссерского руководства, стремившегося сохранить в Веймаре приоритет драматического театра и оттеснить оперу на второй план, с другой — от гедонистических вкусов двора и близкого к нему круга "избранной" публики, жаждущей более легкого и доступного репертуара. За время своего "правления" в оперном театре Листу так и не удалось расширить вагнеровский репертуар, ограничившись лишь тремя операми великого реформатора. Наряду с классиче-

скими образцами приходилось ставить и трафаретные, бездарные оперы композиторов-дилетантов, пользовавшихся определенной симпатией высшего общества. Все это привело к неизбежной в данных условиях перемене. Утомленный непрерывной борьбой за свое искусство, испытавший всю горечь разочарований, Лист на пороге своего пятидесятилетия покидает Веймар.

* * *

Поздний период творчества Листа (1861—1886) вплоть до недавнего времени не получал детального освещения в музыковедческой литературе. Внимание уделялось в основном фактам его биографии, личным контактам, широкой общественной и педагогической деятельности. Собственно творческие завоевания оставались в тени. А между тем именно в них, во всем богатейшем комплексе разнообразных по жанрам произведений, созданных им в это последнее двадцатипятилетие его жизни, Лист предстает перед нами как композитор будущего века. Значительно углубляется созерцательная, медитативная сфера его творчества. Усложняется, а порой "очищается", становится более строгим музыкальный язык; гармоническое мышление выходит далеко за рамки привычной функциональной системы, уклоняясь то в сторону позднеромантических острохроматизированных комплексов, то в глубину строгой модальности, чистой диатоники старинных ладов. В излюбленном у Листа жанре программных фортепианных произведений — поэтических впечатлений, эскизов, картин — постепенно исчезают черты сверкающей виртуозности. Ослепительно яркие, броские краски фортепианной фактуры уступают место приглушенным, мягким полутонам, изысканно хрупким звучностям. Все это делало поздние сочинения Листа непопулярными в кругах широкой публики и, более того, несовершенными с точки зрения многих музыкантов, видевших в них явные признаки увядания. С известной долей скептицизма относился к ним даже Вагнер.

Существенно меняется у позднего Листа соотношение жанров. На смену монументальным симфониям и поэмам приходят духовные хоровые композиции — мессы, оратории, кантаты, псалмы. Открыто проявляется в них скорбная траурно-ламентозная направленность религиозного сознания их творца. Мысль его все чаще обращается к темам страдания и смерти, к сюжетам евангельских страстионов, к неразрешимым загадкам человеческого существования и таинствам вечного, запредельного мира. Присущая Листу возвышенная экзатичность постепенно угасает в глубинах мистического созерцания; ликующий пафос восхождения, божественного восторга уступает место смирению и покорности.

Причиной всех этих изменений являлось не только естественное осознание уходящей жизни, но и многие личные факторы,

заставившие "веймарского Орфея" нарушить свой прежний ритуал, повернуть на путь уединения, отшельничества и в результате осуществить мечту своей юности: принять монашеский сан, посвятить себя Богу. Один за другим поражают его удары судьбы: сначала смерть юного, девятнадцатилетнего сына Даниэля, затем — старшей дочери Бландины Оливье; утрата горячо любимой матери и, наконец, — кончина Мари д'Агу, матери его детей.

Поистине драматично складывались и его отношения с другой спутницей жизни — княгиней Каролиной Сайн-Витгенштейн. С ее именем тесно связаны лучшие, веймарские годы творчества Листа. Ей, своей музе и вдохновительнице, "той, которая любовью доказала свою веру" в его могучий творческий дар (21, 204), он не случайно посвятил все свои двенадцать симфонических поэм, созданных в это время. Покинувшая родину, обреченная на долгие годы изгнания, утратившая прежнее положение "в свете", она отдала всю жизнь своему великому избраннику, его трудам, его славе. Оставив Веймар, Лист твердо намеревался закрепить этот союз браком, преодолев все тяготы длительного бракоразводного процесса княгини с ее прежним супругом. Церемония была назначена в Риме на 22 октября 1861 года, в день пятидесятилетия Листа. Но накануне торжества, за несколько часов до совершения обряда, распоряжением Ватикана предстоящий брак был запрещен и все приготовления к нему остановлены. Этот удар изменил многое. И Лист, и Каролина Витгенштейн восприняли его как "знак судьбы". С этого времени Лист надолго поселяется в Вечном городе, приняв решение посвятить себя церкви. Жизнь его протекает то в кельях различных монастырей, то в Ватикане, то в предместье Рима, на исторически известной вилле д'Эсте. Мечтая о реформе церковной музыки, он весь погружен в изучение григорианских хоралов, средневековых католических гимнов, в творчество Палестрины. Неотступно владеет его воображением и музыка Баха, духовная атмосфера его пассионов и Мессы си минор.

Годы, проведенные в Риме, были временем напряженного творческого труда. Их результатом явились крупные хоровые сочинения ораториального жанра, где в существенной мере нашли продолжение принципы листовского симфонизма. Написанные для большого состава оркестра, смешанного хора и солистов-певцов, они построены в форме больших, архитектурно стройных и завершенных циклов с единой, сквозной драматургией. Такова наиболее известная из ораторий Листа — "Легенда о святой Елизавете", начатая еще в Веймаре и законченная в Риме в 1862 году. Над этим произведением он работал особенно долго и тщательно, насыщая его внутренним драматическим развитием, выстраивая всю композицию в духе мистериального действия. Нередко высказывалось мнение, что в музыкальном наследии Листа оно заменяет

отсутствующую у композитора оперу и отчасти предвосхищает вагнеровского "Парсифаля". Однако сам автор категорически возражал против сценической постановки своей оратории.

Более традиционна по жанру оратория "Христос" (1864—1866), несомненно навеянная пассионами Баха. Композитор и здесь не отказывается от широкого, монументального стиля своего "фрескового" письма, хотя и в этих формах эпического повествования уже заметно проступают черты поздней манеры Листа.

Контрастом к этому сочинению служит величественная "Венгерская коронационная месса" (1867). Написанная почти одновременно с ораторией "Христос" в связи с коронацией императора Франца-Иосифа, она продолжает традиции одного из самых значительных, этапных произведений Листа — грандиозной торжественной "Эстергомской мессы" (1855), в которой Лист, осуществляя задуманную им реформу духовной музыки, вступил в спор с верховной властью католической церкви.

С годами религиозное сознание композитора наталкивало его на новый путь поисков. Отчетливо проявляется тенденция к более сжатым, камерным формам, к строгой аскетичности изложения и в то же время — к более свободной, неканонической трактовке библейских сюжетов. Глубокой проникновенностью чисто человеческого скорбного чувства отмечен небольшой Реквием для мужского хора и органа, посвященный памяти умерших детей Листа. Впечатляет величественной суровостью псалом на излюбленную композитором тему "De profundis". Своеобразно трактован жанр духовной кантаты или нетрадиционной камерной оратории в таких произведениях, как "Семь таинств" ("Septem sacramente") и "Крестный путь" ("Via crucis") на тексты из Евангелия, католической литургии и протестантских псалмов. Небольшую ораторию "Крестный путь" можно с полным основанием назвать драматической кульминацией позднего творчества Листа. Вложив в нее все свои потаенные мысли, мучительные раздумья над целью и смыслом человеческого существования, Лист с мудрой простотой воплощает великое таинство последних земных страданий Христа, а вместе с тем "крестного пути" человечества. Скрытая сила повествования заключена в предельно строгом отборе выразительных средств: небольшой хор, иногда сведенный к одноголосию, группа солистов (бас, баритон, меццо-сопрано) и партия органа, который неизменно присутствует во всех духовных сочинениях Листа. Камерность состава подчеркивает лаконичную выразительность музыкального языка. Предельно сконцентрированы здесь все грани музыкальной экспрессии, характерные для позднего Листа: чистота григорианских мелодий, ладовая модальность "палестриновского" стиля — и обостренная хроматика баховской традиции, уже претворенной в модификациях позднеромантического мышления.

Присущий позднему Листу духовный религиозно-созерцательный строй чувств пронизывает и его фортепианную музыку, которая по-прежнему составляет основную, лидирующую линию его творчества. Здесь эта тематика, естественно, приобретает более личностный, субъективный смысл, преломляясь в форме небольших фортепианных пьес — “дневниковых записей”, воспоминаний, поэтических впечатлений.

Особенно выделяется в этом плане третья, последняя тетрадь цикла “Годы странствий”, отображающая римские впечатления композитора (1866—1867). Все в ней пронизано углубленным религиозно-созерцательным настроением, таинственным ощущением запредельного мира и кротким примирением с неизбежным концом угасающей жизни. Открывая тетрадь мистически-просветленной молитвой (“Angelus”), Лист погружается в сумрачную сферу траурных эпитафий: о вечном покое, о тайнах потустороннего мира напоминают печальные размышления “У кипарисов виллы д’Эсте” — две пьесы, написанные в жанре тренодии (траурные песнопения древних греков). С ними перекликается сумрачная элегия, напоминающая о неизбывном человеческом горе. “Слезы людские” — так хочется словами Тютчева определить эту пьесу, которой Лист дал латинское название “Sunt lacrymae rerum”. И вновь привлекает ее необычный ладовый строй с двумя увеличенными секундами. Начальная тема-эпиграф (нисходящая венгерская гамма в низком регистре) вызывает прямые ассоциации с лейттемой Сонаты си минор. Таинственное, экстатическое заключение (“Sursum corda” — “Вознесите сердца”) завершает цикл, создавая структурную арку всей композиции (напоминание о начальном образе “Молитвы ангелам”).

В кругу этих сосредоточенных медитаций, то скорбных, то полных мистического просветления, ярким пятном выделяется лишь один солнечный “этюд с натуры”: сверкающая “Игра воды в фонтанах виллы д’Эсте”. Ярко, рельефно выступают на первый план чисто колористические задачи — игра гармонических комплексов, светлых бликов и красок переливающейся звонкой фортепианной фактуры. Эту пьесу не случайно считают прямой предшественницей аналогичного “пейзажа” Равеля “Игра воды”. Нельзя не напомнить в то же время, что такое художественное восприятие природы, стремление “запечатлеть мгновенье” в явлениях окружающего мира проявлялось у Листа еще в ранних произведениях (напомним пьесы “У ручья”, “Блуждающие огни”). Теперь оно проникает даже в сочинения, связанные с религиозно-философской тематикой. Тем же прямым прозрением импрессионизма наполнены две поэтические “Легенды о святом Франциске Ассизском”, особенно первая из них — “Проповедь птицам” (“Predication aux oiseaux”). Черты утонченного, как бы завуалированного,

овеянного дымкой воспоминаний звукового письма Лист вносит в один из лучших своих маленьких циклов поздних лет — три "Забытых вальса".

В последних пьесах 70-х и 80-х годов все более обостряются тенденции, сближающие Листа с XX веком: лаконизм музыкальной экспрессии, аскетическая строгость, как бы "обнаженность" фортепианной фактуры, заметное расслоение чистой диатоники и самой изысканной хроматики, расширяющей границы традиционных ладовых систем. Таковы скорбные элегии, посвященные памяти друга, — "У могилы Рихарда Вагнера" и "Траурная гондола". Им противостоят жесткие, насыщенные суровой диатоникой венгерские пьесы — "Упрямый чардаш" и "Чардаш смерти", прокладывающие прямой путь к Бартоку.

В иных случаях Лист словно приглушает яркие краски своей гармонии и четкие контуры фортепианной фактуры, создавая мягкую, затаенную звучность ("Серые облака" — прямое предвидение аналогичных образов Дебюсси). Подобные "прорывы" в стилистику будущего века, ярко выраженные черты импрессионизма и символизма в художественных концепциях Листа лишь много позже привлекли внимание исследователей³. Для большинства его современников они оставались скрытыми, а поздние произведения — недоступными. Это хорошо сознавал он сам, когда писал в одном из своих писем 1866 года: "Пятьдесят пять лет сделали меня стариком, и музыка моя одинока" (21, 271).

Но слава "старого Листа" не угасала. Ей он был обязан не только своим наследием прежних лет, не только прежним триумфом "короля пианистов", но всем своим благородным служением музыкальному прогрессу во всех его гранях и ракурсах.

На протяжении трех последних десятилетий особенно широко разворачивается музыкально-общественная, педагогическая и просветительская деятельность Листа. Повсюду, во всех странах мира несет он яркий свет "большого" фортепианного искусства, повсюду находит, отбирает, поддерживает прогрессивные творческие явления в различных композиторских школах "Старого и Нового Света".

Жизнь его проходит теперь, по собственному признанию, "в утомительном треугольнике трех городов" — Рима, Веймара и Будапешта. С неустанной энергией продолжает он свой путь странника и по другим городам Европы. Этой кипучей энергии не могли сломить ни естественное чувство усталости, ни тяга к отшель-

³ Порой это новое "открытие" позднего Листа приводит к парадоксальным выводам о полном преодолении романтизма в мировоззрении великого романтика XIX века! Таково мнение английского пианиста и замечательного исполнителя листовских произведений Джона Огдона (см.: 54, 135).

ничеству, охватившая его в Риме, ни даже посвящение в монашеский сан, состоявшееся в 1865 году в Ватикане. Приняв пострижение, он, по существу, не нарушал обычного образа жизни: по-прежнему его худощавая фигура, облаченная в черную сутану, появляется на концертных площадках, за дирижерским пультом — то в Вене, то в Будапеште, то в Париже, вызывая всеобщее восхищение. Не прекращаются и его выступления в благотворительных целях. Не отказываясь от любимого инструмента, Лист охотно выступает в закрытых музыкальных вечерах с тем, чтобы "своими десятью старческими пальцами" приносить пользу музыкальному делу.

Это касалось в первую очередь любимой родины. Все более укрепляются в эти годы дружеские связи с Венгрией, венгерской культурой, венгерской народной музыкой. Приняв большое участие в открытии Музыкальной академии в Будапеште (1865), Лист становится постоянным ее профессором, а с 1875 года — президентом. Общение с венгерскими музыкантами, занятия с молодыми пианистами и посещения оперного театра чередовались с поездками по стране, с прекрасными днями отдыха на природе, в имении близкого друга А. Аугуса, где Лист мог ближе познакомиться с традиционным венгерским фольклором. Отзвуки этих впечатлений сохранились в последних "Венгерских рапсодиях" (№ 16—19) и чардашах, а в фортепианном цикле "Венгерские исторические портреты" отдана дань крупнейшим деятелям страны: Иштвану Сечени, Ференцу Деаку, Ласло Телеки, Йожефу Этвёшу, Михаю Вёрёшмарти, Шандору Петефи, Михаю Мошони.

С нетерпением ожидали Листа в Германии. Надолго, по личным причинам, покинув Веймар, он снова вернулся туда в 1869 году и с тех пор уже не оставлял этот желанный приют. Особенно широко развернулась здесь педагогическая работа Листа, ставшего мудрым наставником многих выдающихся пианистов мира. В общении с талантливой молодежью он черпал новые силы и мысленно возвращался к своей блистательной юности, к дням "романтических бурь", сотрясавших Европу.

Вся обстановка, окружавшая Листа в его веймарском "доме придворного садоводства", который он занимал в те годы, весь скромный, почти аскетический образ его жизни хорошо известны в мемуарной литературе. Ярчайшим свидетельством остаются здесь замечательные письма Бородина, посетившего Листа в Веймаре летом 1877 года. Живой облик великого мастера отражен также и в ценных воспоминаниях А. И. Зилоти — одного из последних учеников Листа. Окруженный толпой молодых музыкантов, щедро даривший им свои силы, он прямо напоминал о тех гигантах эпохи Возрождения — создателях своих школ — Леонардо и Микеланджело, к которым всегда тяготела его мысль.

Речь может идти, разумеется, не только об этой школе "большого", концертного пианизма. Как композитор он также зорко следил за новыми направлениями современной ему музыкальной жизни и умел находить в них ценнейшие ростки будущего. Здесь вновь приходят на память драгоценные для нас связи Листа с русской музыкой и русскими композиторами, наследниками Глинки. С начала 1860-х годов все более расширялись его контакты с Новой русской школой. В поле его зрения попадают только что созданные сочинения Балакирева, песни Мусоргского (особенно восхищался он циклом "Детская"), симфонии и романсы Бородина... Это знакомство подкреплялось и личным общением — с тем же Бородиным, с Серовым, А. Рубинштейном и, наконец, с совсем еще юным Глазуновым, встреча с которым состоялась в 1884 году.

В последние годы Лист как бы повторял "годы странствий" своей молодости, переезжая из Вены в Брюссель, из Венеции в Байрейт на вагнеровские фестивали. Незадолго до смерти, весной 1886 года он вновь посетил Париж и Лондон, где огромный успех имели его крупные хоровые произведения — "Легенда о святой Елизавете" и "Эстергомская месса", двадцать лет назад потерпевшая полный провал в столице Франции. Большую радость доставило ему и превосходное исполнение его симфонических поэм в концертах знаменитого дирижера Э. Колонна. Подобное возрождение листовских традиций во Франции, временно охладевшей к своему прежнему кумиру, явилось признаком больших перемен, наступивших в музыкальном мире, которых не мог не ощутить автор "Фауст-симфонии".

Жизненный путь "вечного странника" закончился в Байрейте, и эти последние дни полны глубокой символики. В искусстве Вагнера он видел прямое предназначение того объединяющего, всемирного, всечеловеческого художественного синтеза, о котором мечтал с юных лет. Уже смертельно больной, собрав последние силы, присутствует он на представлениях "Парсифаля" и "Тристана"; звуками вагнеровской музыки были наполнены последние часы его угасающей жизни. Смерть наступила 31 июля 1886 года, в дни шумных и многолюдных вагнеровских торжеств. Затем состоялся простой и краткий обряд погребения. Здесь, на байрейтском кладбище, недалеко от могилы Вагнера Лист обрел свой последний приют. Судьба вновь соединила его с великим другом.

* * *

Огромный путь эволюции, пройденный Листом, неизбежно заставляет исследователей обратиться к проблеме мировоззренческих истоков его творчества, генезиса его музыкальных реформ. Как и в каких условиях совершался процесс формирования этой уникаль-

ной личности, воплотившей в себе "золотой век" музыкального романтизма? Как складывались принципы его музыкальной эстетики и как пришел он к своим четко осознанным принципам философской программности, к реформе сонатно-симфонических циклов, к своим идеалам поэмности и к монотематической системе музыкальных структур?

Внимательный анализ произведений Листа, относящихся к первому, "довеимарскому" периоду, приводит к выводу, что эти принципы определились достаточно рано. Уже в первых эскизах будущих циклов, таких, как "Поэтические и религиозные гармонии", "Дневник путешественника", он проявляет себя как музыкант-мыслитель, горячо увлеченный своей идеей универсальности, всеобщности музыкального искусства.

К этому приводила и вся концептуальная направленность оригинальных сочинений Листа, сосредоточенных вокруг "вечных", глобальных тем: человек и природа, человек и религия, жизнь и смерть. Мировоззрение молодого музыканта складывалось под перекрестным воздействием немецкого и французского романтизма, а в чисто философском аспекте — в сфере влияния романтиков йенской школы. Идеи раннего немецкого романтизма могли подспудно проникать в сознание Листа еще в юности, во время его странствий по разным культурным центрам Австрии, Германии, Чехии, общения с избранным кругом художественного мира. Мысль о соотношении реального и духовного, несовершенства окружающего мира и всемогущей силы искусства как некоего рода "абсолютной действительности, которая выше всякой возможной действительности" (18, 46), уже тогда прочно завладела его душой. С ней неразрывно сочеталась идея могущества человеческой личности, духовного потенциала человека-творца. Именно этот высокий идеал так волновал воображение молодого Листа, когда с неукротимым рвением постигал он труды Платона, заново открывал для себя страницы Библии, а затем увлекался поэзией Данте и Петрарки, Гёте и Байрона. Понятие Искусства приобретало для него особое, едва ли не мифологическое значение и возводилось на уровень бесконечности, космоса, универсума, высшей духовной силы, творящей мир.

Большое влияние оказали на него труды Шеллинга, духовного вождя и теоретика йенской романтической школы. С его "Системой трансцендентального идеализма" он познакомился еще в 1830-е годы в Швейцарии при помощи Жорж Санд, посетившей его в то время. Выдвинутая знаменитым философом теория натурфилософии — природы как саморазвивающегося духовного организма — увлекала обоих друзей. В ней находила свое подтверждение идея нерасторжимого единения человека с природой, прочно укоренившаяся в глубинах романтического сознания и провозгла-

шенная еще гениальными предшественниками романтизма. Одновременно глубоко захватила Листа и шеллингианская теория тождества, единства реального и духовного, рационального и подсознательного. Прослеженный философом путь эволюции природы — от бессознательного к сознательному и человеческого духа — от сознательного к иррациональному, к высшему творческому процессу полностью отвечал романтическим тезисам "вдохновения свыше", непостижимой природы гения.

Но, разумеется, эти постулаты шеллингианской философии могли оказать на Листа не столько прямое, сколько опосредованное воздействие, преломляясь сквозь строй духовной ауры времени. Как художник он чутко воспринимал всю атмосферу немецкой романтической поэтики с ее ощущением тайны, погружением в мифологический мир народных сказаний, безграничным полетом фантазии и, наконец, с ее тончайшей "гофмановской" иронией, способной по-новому освещать малейшие детали окружающей жизни. Недаром Гофман в литературе и Вебер в музыке принадлежали к числу его любимых избранников.

И все же влияние немецкого романтизма в то время совершалось у Листа в условиях французской культуры, непосредственно ему близкой. Уже в конце 1820-х годов юный венгерский музыкант столкнулся с новыми яркими явлениями художественной жизни Франции. Талант его формировался в тесном союзе с вождями "Молодой Франции"; рядом с ним были Гюго и Жорж Санд, Мюссе и Виньи, Бальзак и Мериме. Французский язык стал для него родным, а свою литературную деятельность музыкального критика, писателя и рецензента он начинал на страницах передового журнала "Revue et gazette musicale de Paris", в котором постоянно выступал Берлиоз. Дружба с этим последним, символически начавшаяся в 1830 году (год великих революционных преобразований и год "Фантастической симфонии"!), для юного Листа оказалась решающей. Именно Берлиоз с его пылкой энергией реформатора мог укрепить в нем идею содружества всех искусств, универсального значения музыки. Именно он ввел начинающего композитора в круг более широких литературных интересов и пробудил в нем горячее увлечение "Фаустом", который с тех пор оставался для Листа настольной книгой. Этот союз еще более укрепился в совместных выступлениях двух друзей, вызвавших живую реакцию в музыкальной среде. Все это заставляло современников решительно причислять Листа к движению "Молодой Франции" и даже критически оценивать в нем черты утрированной экстравагантности, внешней аффектации, резкой категоричности суждений.

Односторонность такого мнения очевидна. Процесс приобщения Листа к различным направлениям французской культуры — литературе и философии, эстетике и теологии — был достаточно

сложным. В эпоху расцвета французского романтизма в нем со всей ясностью обозначились два противоположных потока: глубокая созерцательность, отрешенность, медитативность ранних романтиков (Шатобриан, Ламартин, Сенанкур) — и пламенный, бунтарский пафос освободительных идей Гюго.

Оба они, нередко обозначаемые вульгарной схемой "реакционного" и "прогрессивного" направлений, фактически уходили в глубь общих исторических условий, порожденных грозными событиями предшествующего времени. Неудивительно, что Листу с его открытой душой они оказались в равной степени близкими. Со всем пылом юности впитывал он и "мировую скорбь" поэзии Шатобриана, и грустные медитации Ламартина, и таинственную экзотику романтических повестей Нодье, и волнующую патетику исторических драм Гюго, взорвавших каноны классицизма. В творениях французских романтиков он сумел оценить не только духовную значимость провозглашаемых ими идеалов (пусть по-разному понятых, по-разному трактованных в образно-сюжетных ракурсах), но и чисто художественную новизну стиля, формы, манеры письма, чему способствовала и его постоянная связь с литературным окружением.

К этому присоединялся еще один важнейший фактор религиозного сознания Листа, составлявший одну из существенных сторон его психологического склада. В мистической лирике Ламартина, в завораживающей напевности его стихов он находил прямой отклик на свои состояния экзальтации, "божественного восторга", свои погружения в "бездну вечности", свои размышления о жизни и смерти. Глубокое впечатление в его душе, несомненно, оставила и знаменитая книга Шатобриана "Гений христианства и красота христианской религии". Как и в поэзии Ламартина, молодой Лист находил в ней созвучие своим теологическим концепциям. Самые принципы католицизма связывались у него с характерной для романтиков идеализацией Средневековья, вызывавшего у него ассоциации с единением народа и Бога, исторически сложившимся союзом божественного и человеческого начал. Эту мысль о величии духовной власти Средневековья будущий композитор высказал в первой же написанной им статье, противопоставляя объединяющую миссию средневековой церкви формальному догматическому католицизму позднейших веков. "Духовная власть Средневековья, столь величественная и часто столь благотворная для своего времени, теперь подобна надломленному тростнику, едва мерцающей светильне, — писал Лист. — Она не обладает более внутренней силой, чтобы проникнуть своими корнями в глубь почвы, чтобы озарить небо и землю чудесным золотым сиянием. Она давно выпустила из рук бразды управления общественной жизнью" (16, 53). Христианскую религию молодой философ воспринимал как пропо-

ведь гуманизма, способного нести сочувствие к "глубокой тоске, снедающей молодые поколения", успокоить "мучительный голод и жажду справедливости, свободы, милосердия" (16, 53).

При этом религиозные воззрения Листа никогда не заглушали в нем тот дух сопротивления и протеста, которым жили представители "Молодой Франции". С восторгом встретив революционный переворот 1830 года, пылкий юноша горячо откликнулся и на "духовную революцию", порожденную передовой мыслью Франции. Искусство "воинствующих романтиков" в сильнейшей степени сформировало и его социальные взгляды. Давно знакомые призывы к "свободе, равенству и братству" вновь пробудились в молодых, горячих сердцах, но и приобрели особый, одухотворяющий смысл. Преломляясь сквозь строй романтического сознания, они были обращены к Человеку как высшей ценности мироздания, к свободе и раскрепощению личности и ее мощного духовного потенциала. Выдвинутый именно в этой сфере образ романтического героя, свободного, сильного и независимого, с тех пор навсегда завладел воображением Листа, воплотившись в его симфониях, симфонических поэмах и даже в произведениях, лишенных конкретной литературной программы (назовем Первый фортепианный концерт или Этюд фа минор из цикла "Трансцендентные этюды").

Немалую роль в сознательном утверждении этого романтического кредо сыграл еще один вдохновитель Листа — великий Байрон. Уже с начала 30-х годов постоянно зачитывался он его "Чайльд-Гарольдом", "Дон-Жуаном" и экзотическими поэмами с их колоритом Востока. С поэзией Байрона перекликались у Листа его национально-освободительные идеалы, сочувствие поработенным странам Европы, мечты о независимости родной Венгрии. Недаром титул "музыкального Байрона" присваивали Листу многие его современники.

Весь этот круг "литературных мечтаний" молодого музыканта неизменно привлекает к себе внимание. Ведь именно с этими "внемузыкальными" истоками были, по существу, связаны важнейшие завоевания его музыкальных реформ. Прислушиваясь к голосу времени — будь то бунтарский дух байроновской поэзии или волнующий пафос героических драм Гюго, — он преследовал, говоря его собственными словами, одну главную цель: "найти в себе Художника" (49, 7). И к этой цели шел твердо, настойчиво, то поражая всех убеждающей силой нового исполнительского мастерства, то выплескивая поток обуревавших его мыслей в горячих публицистических статьях, то (и в этом — главное!) предаваясь композиторскому труду, создавая свои оригинальные сочинения, написанные пока еще "для себя и для немногих".

Мечты о композиторском творчестве овладели им с детства. Свой артистический путь он начал в 1820-е годы. То было вре-

мя, когда музыкальный романтизм, опираясь на уже сложившиеся позиции романтизма литературного, проходил свою раннюю стадию труднейших, мучительных исканий. Право первенства, в силу исторического процесса, принадлежало здесь представителям австро-немецкой культуры — Шуберту, Веберу и их современникам — Маршнеру, Шпору. Но имя Шуберта за пределами Австрии было еще малоизвестным, а гениальному Веберу, творцу немецкой романтической оперы, приходилось выдерживать серьезное соперничество с кумиром европейской оперной сцены — “упоительным Россини”. В театре вкусы широкой публики по-прежнему тяготели к итальянской опере. В концертном же репертуаре прочно удерживались традиции классицизма. Они отчетливо проявлялись и в фортепианном творчестве той группы композиторов, которых можно причислить к этому переходному периоду: Филда, Гуммеля, Клементи, Черни. На их произведениях воспитывался и Лист. приметой нового времени являлось в этой сфере развитие блистательной, тонкой, “брильянтной” техники, преимущественно мелкой, пассажной, отчасти связанной с усовершенствованием самого инструмента, но главным образом — с эстетическими запросами времени. Наступившая “эпоха виртуозности” предъявляла свои права. От оперного певца, скрипача, пианиста требовали чуда, ждали высокого, сверхъестественного мастерства, способного поразить воображение слушателя. И этим требованиям полностью отвечал молодой виртуоз, романтический “сын далекой Венгрии”, щедро одаряя публику блестящими фантазиями на темы из опер Россини, Спонтини, Пачини и других корифеев оперной сцены.

Но подлинной основой его творческой мысли всегда оставались высокие традиции венского классицизма. Еще подростком, мечтая о собственном творчестве, юный музыкант погружался целиком в мир музыки Моцарта, Гайдна и более всего — Бетховена, которого считал своим духовным отцом. Первые впечатления впитал он в Вене. Этот город стал колыбелью его музыкального воспитания, а много позже — ареной решающих концертных триумфов, провозгласивших его “первым пианистом мира”.

Приехав в Париж и продолжая концертную деятельность, Лист выступает горячим пропагандистом бетховенских творений. Этому способствовало частое общение с Берлиозом, вполне разделявшим бетховенские увлечения своего младшего друга. Работа над партитурами Бетховена вооружила Листа тем методом обобщенно-симфонического мышления, который нашел развитие во всех его крупных сочинениях, не исключая и фортепианных. В творчестве Бетховена он ценил прежде всего скрытые психологические процессы внутреннего движения и острые коллизии душевных состояний, как бы не лежащих на поверхности открытой бетховенской героики. Присущая великому мастеру диалектика симфонического

процесса у Листа переходила в область более личного, субъективного плана, в сферу "борьбы с самим собой", неразрешимых противоречий душевной жизни лирического героя. И в этом смысле едва ли можно считать убедительным известное в литературе сопоставление методов Бетховена—Листа как "диалектического и монологического" типов развития (см.: 25, 335—346). Ведь именно от своего великого наставника Лист по-своему воспринял не только диалектику симфонического процесса, но и глубокую медитативность, монологичность высказывания, столь ярко проявившуюся в знаменитых речитативах Бетховена, в медленных частях его сонатно-симфонических циклов (естественно, что с особым вниманием Лист должен был обратиться к позднему творчеству мастера). Сохранив верность бетховенским заветам, по-новому модифицируя их в своем сознании романтика, молодой Лист постепенно приходит к принципу монотематизма и связанной с ним идее моноцикличности, к сквозному и непрерывному развитию сонатного аллегро, вбирающего в себя структуру сонатно-симфонического цикла. Работа над симфониями Бетховена привела его к особой системе дедуктивного мышления, к методике выведения всей структуры из заданной краткой темы-эпиграфа или темы-зерна. Основой же композиционной техники служили приемы варьирования, возведенные на уровень высшего преобразования, модификации центрального образа вплоть до его полярной противоположности⁴. Этой системой преобразований Лист в совершенстве овладел еще в ранних транскрипциях и парафразах, далеко выходящих за рамки салонной виртуозной продукции эпохи. Характерный для романтического мышления метод жанрового переосмысления темы был им впервые осуществлен в столь органичной связи с драматургией сквозного развития в пределах целостной сонатно-симфонической композиции. Сама же форма этого сложного моноциклического повествования, продиктованного единой мыслью, единой "сверхзадачей", вполне заслуживает присвоенного ей самим композитором названия поэмы, а разработанный им метод — поэмности (см. об этом: 13, 10—30).

И вновь имя Бетховена здесь отнюдь не покажется чуждым. Предвестник романтической мысли (напомним одни только имена Шумана, Вагнера, Листа), он, по существу, уже подошел к этой концепции в ряде своих фортепианных сонат. "Величественной поэмой" и "загадкой сфинкса" назвал его Сонату ор. 106 ("Hammerklavier") Берлиоз. И это определение, конечно, не могло

⁴ Характерно мнение О. Л. Бекман-Скребковой, определяющей листовский монотематизм как опыт совмещения принципа лейтмотивизма и жанрового варьирования, являющихся основными, наиболее общими и типическими принципами стиля романтиков (см.: 1, 159).

не закрепиться в памяти гениального интерпретатора этой сонаты — Листа, который, как "новый Эдип", впервые открыл истинный смысл этой "загадки" (см.: 2, 80).

Разумеется, общее понятие "поэчности" как принципа композиции единой моноциклической формы складывалось у Листа постепенно. Самый же термин "поэма" был утвержден им лишь в 1850-х годах. Это понятие формировалось в теснейшем сопряжении с листовской концепцией программности, с его идеей синтеза искусств. Декларированная Листом в известном "Письме к Берлиозу" (1839), эта идея сразу предстала у него в очень своеобразном, резко очерченном ракурсе. Широкое восприятие художественного мира не ставило для него границ между пространственными и временными категориями, между пластическими и литературно-поэтическими образами. То могла быть поэзия Данте или Петрарки, Ламартина или Гюго, живопись Рафаэля или скульптура Микеланджело, иногда — мгновенно запечатлевшаяся картина природы... Но в каждом отдельном случае нас поражает целостность восприятия художника, сумевшего воплотить зримый или поэтический образ во всей его внутренней сущности, но без конкретной сюжетности развития в литературе и без излишней детализации, иллюстративности в живописи. Все это уже в творчестве молодого Листа сразу же выделяло его среди современников и побуждало их противопоставлять его метод более развернутой литературно-программной или театрализованной системе мышления Берлиоза. Одна центральная, ведущая мысль (поэмы "Прелюды", "Идеалы"), один образ поэта (Данте, Петрарка, Тассо) или романтического героя ("Долина Обермана") владеют его воображением и получают свое музыкальное возрождение в столь же законченной, монолитной композиционной структуре.

Постепенно созревающие новаторские принципы Листа, естественно, тогда не могли в должной мере привлечь к себе внимание. В то время он — пока еще только ослепительный виртуоз, иногда вдохновенный импровизатор, немедленно реагирующий своими парафразами на новые, модные оперы Россини, Беллини, Доницетти. И не случайно во многих монографических трудах зарубежных авторов этот первый этап его творческой жизни носит название "виртуозного периода". Лучшие же произведения 30-х — начала 40-х годов, такие, как пьесы из цикла "Италия" ("Мыслитель", "Обручение") или этюды ("Вечерние гармонии", "Метель", "Блуждающие огни"), создавались им преимущественно "для себя" и часто вызывали недоумение. Процесс композиторской реформы шел скрытым путем, таясь под покровом явной и неоспоримой листовской "фортепианной революции". Но именно эта двойственность творческих исканий и заставляет исследователя вновь и вновь обращаться к искусству молодого Листа, совершавшего луч-

шие творческие откровения параллельно с новациями мощного, ослепительного, оркестрального пианизма. Истоки этой двойной реформы лежали в той ауре "романтической весны", в том мощном взрыве романтического движения, которые и сделали его истинным "героем своего времени".

Настоящая работа — всего лишь ряд очерков или этюдов, посвященных этой многообещающей поре жизни великого реформатора. Она не содержит последовательного описания всех сочинений, эскизов, набросков, созданных в это время, и намечает лишь самые важные, кульминационные, результативные точки его стремительного пути. Многие из ранних сочинений Листа были впоследствии полностью отброшены и зачеркнуты их создателем. Но в цикле "Годы странствий" он уже гений, первооткрыватель новых путей. Как в зеркале отразилась здесь яркая индивидуальность автора.

Большое внимание в этой связи будет уделено личности Листа и главным событиям, определившим формирование его таланта. Портрет художника в рамках его эпохи — традиционная задача общих монографических работ, посвященных композиторам прошлого. В ракурсе биографии Листа она усложняется исключительной многогранностью его психологического склада. Блистательный артист и одинокий странник, пылкий "цыган" (так он любил себя называть) и отрешенный от мира монах-отшельник, блестящий собеседник светских салонов, любивший пощеголять своим галльским остроумием, и мудрый наставник молодежи, друг вельможных герцогов и венгерских магнатов и горячий защитник "отверженных" обществом, изысканный аристократ по своему внешнему облику и стойкий демократ по убеждениям, взращенный эпохой Сен-Симона, — таковы многочисленные и столь контрастные психологические параллели этого впечатляющего образа, обычно именуемые "противоречиями" мятежной и страстной натуры. Вызывая восторг, но и завистливое недоумение современников, они нередко приписывались его тщеславию и неистощимым пристрастиям к эффектной сценической позе. Внешне эти метаморфозы отражены в многочисленных портретах, запечатлевших его то в облике модного денди, то в скромном плаще одинокого странника, то в пышном костюме венгерского рыцаря, то облаченным в мрачную сутану монаха, где перед нами предстает "вечно новый" Лист. "Актер, лицедей, коварный Протей, постоянно меняющий свой облик", — говорили о нем недоброжелатели. И в этих "наветах" есть доля истины. Покоритель сердец, властитель концертной эстрады, он был воспитан своей эпохой и более всего — театральной средой Парижа, где так ревниво оценивался каждый жест и каждый взгляд выходившего на подмостки артиста.

Но в этих ли превращениях заключена тайна неповторимой личности Листа? В свете современных исследований они полностью преодолеваются внутренним единством его мироощущения, сложившегося еще в 1830-х годах. Эстетика романтизма нашла в нем своего верного рыцаря; до конца дней служившего своему идеалу "божественного искусства", в котором музыка занимала особое положение высшей, трансцендентной силы, способной сплотить художественный мир. Этому романтическому кредо отнюдь не противоречила широта его литературно-философских интересов и тех впечатляющих образов, с которыми он невольно ассоциировал свое "я". Как мощный потенциал сознания влились в его душу и гордая независимость байроновских героев, и "мировая скорбь" Шатобриана, и созерцательная религиозность поэзии Ламартина, и мефистофельский сарказм, и мятежный дух Фауста. И думается, именно эта могучая власть литературных влияний, определивших психологический строй молодого романтика, так рано помогла ему продвинуться к желанной цели и совершить свой "чудесный акт рождения музыки из духа поэзии" (12, 10—11).

Глава I

Пролог

”Лист родился в год кометы (1811): он исключительное явление”.

Асафьев (Игорь Глебов)

I

«...Отцовская воля вырвала меня из степей Венгрии, где я вырос свободно и непринужденно среди диких орд, и бросила меня, несчастного ребенка, в салоны блестящего общества, отметившего меня позорно лестным прозвищем „маленького чуда“. С тех пор мною овладела ранняя меланхолия, и лишь с отвращением переносил я дурно скрываемое пренебрежение к артисту, низводящее его до положения лакея» (16, 66).

Так с присущим ему патетическим жаром, с горьким чувством осуждения и печали писал о своем детстве молодой Лист, в то время уже кумир парижских салонов. В немногих строках очертил он свой путь восхождения к славе — путь, полный противостояния, отмеченный той драматичной антиномией жизненных ситуаций, которая будет сопровождать его до последних дней. Простим ему романтическую гиперболу: конечно, не ”дикие орды”, а скромная обстановка деревенского дома питала его первые впечатления. Но дух свободы и независимости, дух самоутверждения витал над ним с колыбели. Ему он оставался верен, прислушиваясь к внутреннему голосу своего ”я”, велению скрытого в нем дара творчества. Он-то и заставлял его, прошедшего через все искушения виртуозной эпохи, устремляться к той высшей цели философски насыщенного искусства, которую он называл ”своим магическим кругом”.

Нелегкой ценой досталась ему эта победа. Детские и юношеские годы явились первым этапом преодоления.

Будущий автор ”Фауст-симфонии” увидел свет 22 октября 1811 года, в селе Райдинг (ныне Доборьян), принадлежавшем все-сильному венгерскому магнату, ”великолепному” князю Миклошу (Николаю) Эстерхази. Здесь отец будущего композитора Адам Лист занимал должность управляющего и казначея овцеводческого хозяйства и обитал в более чем скромном, вернее, бедном деревенском доме с молодой женой Марией Анной. На следующий день

после рождения их сына в церковной книге местного прихода была сделана соответствующая запись о крещении мальчика. При совершении обряда ему было дано имя Франциск (Franciscus)¹. Выбор этого имени, данного в память великого гуманиста эпохи Средневековья святого Франциска Ассизского оказался далеко не случайным: в судьбах отца и сына, Адама и Франца, оно, как увидим далее, сыграло свою символическую роль.

Знаменательным, полным предвестий был год рождения будущего венгерского гения. Именно в эти дни, осенью 1811 года вошла над Европой зловещая комета, сулившая, по народным представлениям, "конец света", время неслыханных перемен. Красноречиво описанная великим летописцем наполеоновских войн Л. Н. Толстым, она и здесь, над венгерской землей, "с невыразимой быстротой пролетев необозримые пространства по параболической линии, вдруг, как вонзившаяся стрела в землю, вцепилась тут в одно избранное место на черном небе и остановилась, энергично подняв кверху хвост, светясь и играя своим белым светом между бесчисленными другими мерцающими звездами". Эту небесную посланницу, по общему мнению, предвестницу катастроф, родители Листа, ожидавшие первого ребенка, считали, наоборот, символом счастья.

Огромное, почти глобальное, космическое значение придавал ей он сам. Тайнственная комета, символ заката наполеоновской империи, казалась ему знаком его собственной необычной, неординарной судьбы. "Я родился в счастливый год, — писал он впоследствии одной из своих учениц. — Как возвестила о том великая комета, она оказалась не просто блуждающей звездой, но знаком иного мира, которому суждено было излить на меня свет и милость" (66, 30).

Но народные предчувствия оправдались. Время уже успело провести, говоря словами историка, свою "огненную борозду между восемнадцатым и девятнадцатым веками" (14, 116). Уже назревало падение империи Наполеона, готовился фатальный для властелина русский поход. На родине Листа прочно укрепилась диктатура хитроумного Меттерниха, предвидевшего и близкое торжество Реставрации, и власть Священного союза. Уже виделся впереди небывалый по своему размаху натиск реакционных сил, окончательно опровергнувший давние мечты о "равенстве и братстве".

И те же события заново всколыхнули духовную жизнь Европы, мощно подняв ее на новый уровень общественного сознания. В

¹ Родители Листа, австрийцы по воспитанию, говорившие в семье только по-немецки, называли его именем "Франц". Так он именвал себя сам в течение всей жизни. Венгерский вариант этого имени — Ференц — стал общепринятым лишь в современной литературе, преимущественно венгерской и русской.

борениях и порывах, сомнениях и мечтах рождалась новая эпоха духовного Возрождения, новое восприятие вечных ценностей человеческого бытия. Трудно представить себе всю силу нравственного, этического потенциала, сосредоточенного в развитии философской мысли, литературы и искусства, созданных новым поколением 1810-х годов. В одной только сфере музыкального творчества, для которого XIX столетие стало поистине "золотым веком", ближайшими современниками Листа оказались Шопен, Шуман, Вагнер, Верди. В недалеком будущем должны были поднять свои голоса те страны, которые донныне полностью исключались из мира звучащей музыки в крупнейших центрах Запада. В орбиту западноевропейской культурной жизни должны были войти такие понятия, как русская, польская, венгерская, чешская, норвежская музыка. Все это еще предстояло узнать ребенку, родившемуся в деревенской глуши, в селе, затерянном среди степей, и с гордостью называвшему себя впоследствии "сыном Венгрии".

Генеалогия рода Листа с трудом прослеживается современными исследователями². Сам он говорил о себе как о потомке обедневших мадьярских дворян³. С точностью установлены данные лишь о его ближайших предках. Известно, что еще в середине XVIII века прадед композитора Шебештьен (Себастьян) Лист поселился в западной части Венгрии близ города Эденбурга (ныне Шопрон). Еще более точные сведения сохранились о его сыне Дёрде Адаме Листе — школьном учителе и способном музыканте, долгое время выполнявшем обязанности церковного органиста в имениях князей Эстерхази.

Мать Листа Мария Анна Лагер (1788—1866) происходила из многодетной семьи австрийского крестьянина Матиаса Лагера, имевшего небольшую торговлю в Кремсе. Рано лишившись родителей, она была вынуждена с юных лет начать трудовую жизнь и служить горничной в богатых домах Вены. По обычаям того времени эта должность личной служанки, "камеристки", требовала хорошего знания этикета, светских манер, которые она, по-видимому, старалась привить своему сыну (недаром высокородный князь Миклош Эстерхази, прельщенный миловидностью молодой Анны Лист, милостиво отметил изысканность ее манер — "superben Manierlichkeit"). Жизненные испытания развили в ней трудолюбие и выносливость, ровность и стойкость характера. Боготворившая своего гениального сына, она на всю жизнь осталась для

² В краткой форме она изложена в книге: 21, 5—9.

³ В 1881 году, к 70-летию Листа, на его родном доме была установлена мемориальная доска с посвящением "великому сыну Венгрии". Но в 1911-м, к юбилейной дате — 100-летию со дня рождения композитора — на той же стене появилась другая надпись на немецком языке: "Великому немецкому мастеру от немецкого народа".

него верной помощницей и другом, хранительницей семейных традиций, избавлявшей его от "низменных забот" окружающей жизни. Впоследствии, уже на склоне лет, в беседах с учениками он говорил о ней с глубоким и нежным чувством: "Я был хороший сын своей матери, помните это" (11, 23).

От матери Лист унаследовал также врожденное религиозное чувство — душевную потребность религиозного созерцания и преклонения перед Всевышним и Всемогущим, которая впоследствии переросла у него в философское понимание христианства как символа Божественной воли к милосердию, добру и красоте. Под влиянием матери ребенок с первых лет проникся величием церковного католического обряда. Глубоко религиозная, не пропускавшая ни одной сколько-нибудь значительной церковной службы, Анна Лист приучила его встречать каждый день с молитвенником в руках, и этому правилу он старался не изменять до конца своей жизни. "Она охраняла меня на пути к небу", — говорил Лист о матери (66, 40).

Музыкальный же дар великого венгра был, по-видимому, завещан ему отцовскими предками. Хорошим органистом считался, как уже сказано, его дед Дёрдь Адам Лист. Еще более выделялся музыкальной одаренностью отец композитора Адам Лист (1776—1827). Об этом пылком, неуравновешенном, страстно любившем музыку человеке сохранились достаточно точные сведения. Получив начальное образование под руководством отца, он постепенно овладевал игрой на фортепиано, гитаре, скрипке, виолончели. Затем обучался в Королевской католической гимназии в Пожони (Пресбург, ныне Братислава). Дальнейшая судьба Адама, горячо преданного католической вере, привела его в монастырь Францисканского ордена. Однако мечта о религиозном призвании оказалась несостоявшейся — видимо, в силу независимого нрава непокорного юноши. Покинув стены монастыря, он некоторое время занимался на гуманитарном отделении пожоньской Академии, изучал философию и продолжал с увлечением музицировать, брал уроки инструментовки и пробовал сочинять. Вскоре это стремление нашло благодатную почву: появились новые, незабываемые впечатления. В конце 1790-х годов молодой Адам Лист поступает на службу к Миклошу Эстерхази в качестве писаря, а затем счетовода. Сначала работавший в одном из княжеских поместий, он вскоре переходит в Эйзенштадт — главную резиденцию этого аристократического рода, прославившегося своим меценатством. Здесь он играет на виолончели в княжеском оркестре, знакомится с Гайдном (чье имя в течение тридцати лет было связано с этим княжеским родом), с Иоганном Непомуком Гуммелем — известным пианистом и композитором, учеником Моцарта, а затем с Керубини, иногда выступавшим во дворце Эстерхази. Концерты

княжеского оркестра происходили не только в Эйзенштадте, но и в княжеском дворце в Вене, и существует предположение, что Адам Лист мог участвовать здесь в исполнении симфонических произведений Бетховена.

Однако счастливому пребыванию в Эйзенштадте скоро приходит конец. С "повышением в должности" Адама Листа переводят в Райдинг — унылую захолустную деревню, где уже нет места художественным впечатлениям, нет и необходимой среды, общения с людьми, равными по образованию и таланту. Здесь, в этом своеобразном изгнании, тридцатичетырехлетний Адам знакомится с милостивой и привлекательной Анной Лагер и вскоре, 11 января 1811 года, вступает с ней в брак.

На всех этих фактах биографии Листа-отца не может не задержаться исследователь: в них скрыты важные проблемы генеалогии, преемственности поколений и плодоносных корней искусства, уходящих в далекое прошлое. Воспитанный в гайдновской атмосфере, Адам Лист был, несомненно, способным, мыслящим музыкантом. Нелегкая трудовая жизнь, погоня за куском хлеба не позволили ему завершить образование и отдаться любимому искусству. Себя он считал неудачником. Легко понять, какую радость он испытал, заметив у сына, совсем еще маленького слабого ребенка, признаки яркой, феноменальной одаренности. С тех пор забота о сыне, его карьере, его профессии наполнила всю жизнь Адама. В нем он видел не только любимое единственное дитя (после Франца у супругов Лист родился только один ребенок — мальчик, умерший в раннем детстве), но и осуществление всех своих несбывшихся надежд, всего того, что было для него целью и смыслом существования. В течение десяти с лишним лет он мужественно боролся за будущее Франца, за его славу. Огромные трудности этой борьбы со всей ответственностью еще в юные годы ощущал сам "сын Венгрии", когда, по его словам, воля отца вырвала его из привольных степей родного края.

* * *

Маленький Франц рос слабым и хрупким, задумчивым ребенком. Тяжелые заболевания, иногда сопровождавшиеся обмороками, заставляли родителей опасаться за его жизнь. С годами заботы матери, здоровая деревенская обстановка и вольный воздух степей восстановили его силы. Но общий облик тонкого, худощавого, аскетически-хрупкого подростка с узкими плечами и слегка впалой грудью сохранился на долгие годы (это был "бледный, болезненный с виду мальчик", — говорил о нем его учитель Карл Черни). Выросший в тесном кругу семьи, он был в то же время общительным и открытым, приветливым и ласковым в обращении. Любовь и симпатия окружающих сопровождали его с первых дней.

О первых проявлениях музыкального таланта сына рассказывал в своих заметках Адам Лист. По его словам, "он жадно ловил все звуки, доносившиеся до его ушей". Маленькому Францу было около шести лет, когда он смог безошибочно повторить, напеть услышанные им темы фортепианного концерта Ф. Риса, в то время модного, популярного композитора.

Но можно предположить, что этот случай был далеко не первым. По некоторым сведениям, музыкальное обучение Франца началось еще в пятилетнем возрасте, в дни, когда он вместе с отцом посетил Пожонь. Здесь его первым учителем стал чешский музыкант, имени которого композитор не сообщил (37, 49). Вспоминая сына шестилетним ребенком, Адам Лист, по-видимому, имел в виду то время, когда его музыкальное обучение стало систематическим. Слушая игру отца, ребенок не отходил от инструмента, впитывая "ушами и глазами" совершавшееся перед ним чудо, и сам настойчиво просил учить его музыке. Нотную грамоту он освоил с невероятной для его возраста быстротой, научившись "читать ноты прежде слов"⁴.

Нет сомнения в том, что восприимчивому ребенку сразу же западали в душу все те разнообразные впечатления, которые питали его чуткий слух. То были не только образцы классической или модной в то время виртуозной салонной музыки, услышанные им от отца. Глубокий след в памяти мальчика оставила музыка венгерских цыган, проходивших через степные просторы Венгрии и нередко посещавших Райдинг. Их буйные напевы, их огненные пляски навсегда закрепились в его памяти. Есть сведения, что цыганские темы (а для него они были именно "венгерскими"!) он уже тогда включал в круг своих детских импровизаций. Огромное впечатление на мальчика Листа произвела игра знаменитого цыганского скрипача Бихари, которого ему удалось слышать в Вене в 1822 году. "Как капли огненной влаги, падали звуки его скрипки", — вспоминал впоследствии Лист.

С другой стороны, свою формирующую роль сыграло религиозное воспитание, полученное в семье под руководством родителей. Под сводами местной деревенской церкви Франц рано познакомился с ритуалом католической службы. С восторгом внимал он звукам органа, строгим григорианским напевам ритуальных хоровых песнопений — и погружался в таинственный мир запредельных, высоких чувств, мир созерцания и покоя. Так постепенно, с первых лет жизни, созревал в нем духовный склад романтика, мир острых полярных антитез, борьбы "земного" и "небесного", страсти и созерцания, порыва и медитации — его мир "цыгана и проповедника".

⁴ Подлинное свидетельство композитора.

Более чем скромными были успехи в области общего образования. Заметив исключительную музыкальную одаренность сына и оберегая его слабое здоровье, родители не хотели утомлять мальчика обычной школьной программой. Не стесненный школьной рутинной, он проводил свободное время в общении с природой, среди степей и лугов родного края. Позже Лист с радостью вспоминал эти детские впечатления, "обширные луга" и стада овец, "лес, звеневший от кликов охотников".

Местный капеллан Рорер учил его читать, писать и считать, начаткам латинской грамоты. И это был весь тот "интеллектуальный багаж", с которым вступил в жизнь маленький музыкант, впоследствии один из самых просвещенных, широко мыслящих композиторов Европы.

Едва ли можно считать реальным знакомство мальчика с древними, исконными образцами венгерской народной музыки, с традиционным мадьярским фольклором. Уже в пожилые годы, на склоне лет, Лист признавался, что его вдохновляла не столько венгерская народная музыка, которую он, в сущности, не знал, сколько искусство другого народа, живущего среди его родного народа, — музыка венгерских цыган (66, 47). В домашнем кругу он говорил только по-немецки и, не зная венгерского языка, по-видимому, совсем не общался с крестьянскими детьми. Однако язык его родины, "язык простонародья", все же был в некоторой степени знаком его отцу, Адаму Листу. На нем он говорил в общении с подчиненными, крестьянами, работниками на ферме. Первый в семье, он начал писать свое имя, согласно венгерской транскрипции, с буквой "z" ("Liszt" вместо ранее принятого написания "List")⁵. Сам Франц, по свидетельству современников, говорил по-немецки с мягким австрийским акцентом, вплоть до старости выдававшим его происхождение. А вскоре новые встречи и новые впечатления познакомили мальчика еще с одним языком — французским, широкоупотребительным в кругах венской аристократии. Посещая театры Вены, где в то время царствовал Россини, он рано узнал также красоту итальянского языка, одинаково благозвучного в пении и в живой речи.

Отцу не приходилось принуждать маленького Пуцци (так звали его в семье) к занятиям музыкой. Напротив: чем более подрастал мальчик, тем труднее становилось отрывать его от инструмента, за которым он проводил долгие часы, не замечая времени. Уже тогда он свободно импровизировал, хорошо читал с листа, с лег-

⁵ По некоторым сведениям, согласно утверждению А. Листа, у его предков, которых он причислял к дворянскому сословию, эта фамилия имела и более правильное мадьярское написание: Liszthy (см.: 44, 49).

костью овладевал популярным в то время репертуаром — пьесами Гуммеля и Риса.

Умный и проницательный отец вскоре убедился в невозможности продолжать с ним занятия: для этого у него не было необходимых знаний и технической оснащенности профессионального пианиста. Возникла мысль о серьезном, фундаментальном образовании будущего музыканта — мысль, трудноосуществимая в бедной, малообеспеченной семье. В этих условиях представлялся один, единственно возможный путь — путь концертной эстрады, публичных выступлений, общественного признания, а следовательно — карьеры "чудо-ребенка", которую нужно было не упускать ввиду быстротекущего времени. Уже с самого начала занятий Адам Лист охотно демонстрировал талант сына, рассчитывая на поддержку меценатов, среди которых наиболее влиятельным ему казался все тот же князь Миклош Эстерхази.

В семилетнем возрасте Франц играет в Бадене, близ Вены; затем поражает слушателей в Эйзенштадте, где некогда играл в оркестре его отец. К этому времени (4 августа 1819 года) относится знаменательный исторический документ: первое прошение Адама Листа, обращенное к князю Эстерхази с просьбой перевести его на службу в Вену с тем, чтобы дать талантливому мальчику возможность получить основательное образование. "Ваше сиятельство изволили удостоить особым вниманием музыкальный талант моего сына семи с половиной лет и одновременно милостиво приказали мне, чтобы я представил в письменном виде свою высказанную на словах всенижайшую просьбу о высоком покровительстве, а также мои планы о наиболее целесообразном его образовании", — писал Адам Лист. И далее подробно излагал эти планы, видимо, давно им продуманные. В его задачи входило дать мальчику не только прекрасную профессиональную подготовку, но и широкий эстетический кругозор — помочь ему, как он говорил, "распознать эстетический дух, красоту, лучше сказать — душу музыкального произведения". При этом он настоятельно указывал на необходимость участия юного музыканта в музыкальной жизни с тем, чтобы "слушать церковную музыку, посещать оперу, публичные концерты, участвовать в домашнем музицировании". Такую возможность могло предоставить ему лишь постоянное пребывание в Вене — к чему и сводились, в конечном счете, все доводы Адама Листа, "всенижайше" просившего своего патрона перевести его на работу в столицу Австрии (21, 16—17).

Однако к его просьбе князь Миклош Эстерхази остался глух. Продолжая жить в деревне, Адам настойчиво боролся за будущее сына. В следующем своем прошении, весной 1820 года он уже более конкретно говорит о его феноменальных успехах: "...За двадцать два месяца преодолеть все трудности Баха, Моцарта, Бетховен-

на, Клементи, Гуммеля, Крамера и других, без ошибок и точно играть с листа, строго соблюдая темп, даже самые трудные произведения для фортепиано — это, согласно моему разумению, следует рассматривать как развитие гигантскими шагами” (21, 17). Но, несмотря на все доводы, эта новая просьба о переводе в Вену также осталась без ответа.

А между тем в сентябре того же года, приехав в Эйзенштадт, Франц по-прежнему восхищает слушателей своей игрой и даром импровизатора. На его талант, конечно, не мог не обратить внимания могущественный князь Эстерхази, которому предоставлялась тогда полная возможность закрепить в летописях отечественной культуры свою репутацию просвещенного мецената. Но просьбе скромного служащего он не внял. Единственным знаком участия его в судьбе маленького пианиста был роскошный, расшитый золотом национальный венгерский костюм, который он подарил миловидному мальчику и в котором тот выступал на эстраде в течение нескольких лет⁶.

Оставалось последнее средство: привлечь внимание более широкой аудитории, а с тем и обрести материальную поддержку. В октябре 1820 года девятилетний Лист дает свой первый публичный концерт в Эденбурге (Шопрон). По обычаю того времени программа была смешанной. Наряду с Листом в концерте выступал юный флейтист-любитель барон фон Браун. Но можно не сомневаться, что главный успех выпал на долю “чудо-ребенка”, слух о котором давно прошел в этом городе.

Следующий концерт принес маленькому артисту полную победу. Он состоялся 22 ноября 1820 года в Пожони — городе, хорошо знакомом его отцу, в фамильном дворце Эстерхази. Искусство Франца на этот раз не только вызвало шумное одобрение (с тех пор за ним утвердилась слава “маленького Моцарта”), но и предоставило долгожданную материальную помощь. Присутствовавшие на концерте венгерские магнаты — графы Амадэ, Сапари, Аппони и Михаэль Эстерхази — пришли к единодушному решению: обеспечить мальчику ежегодную стипендию в 600 гульденов. В дальнейшем это решение едва ли систематически выполнялось. Основным источником существования вскоре становятся очередные выступления самого вундеркинда. Уже приближалось время, когда юный Лист станет опорой для всей семьи.

Успех пожоньского концерта, отмеченного хвалебной рецензией в местной печати (то был первый печатный отклик на выступ-

⁶ Именно в этом облике маленького венгра запечатлел десятилетнего Листа художник Ф. де Лютгендорф-Лейнбург на первом известном нам портрете композитора. Подлинник портрета не сохранился. Сделанная по нему литография находится в Национальном музее в Братиславе (см.: 37, 51, 176).



Ф. Лист в венгерском национальном костюме
С литографии по портрету Ф. де Лютгендорфа-Лейнбурга
(1821)

ления Листа), окончательно укрепил Адама в его намерении перебраться в Вену. Получив наконец, после долгих настойчивых просьб, желанный годичный отпуск, он поселился в столице Австрии. С тех пор, с весны 1822 года, начались недолгие, но плодотворные годы учения Франца Листа, о которых он навсегда сохранил благодарную память.

* * *

Судьба послала Листу двух превосходных педагогов, двух опытных музыкантов, сразу же оценивших в нем редкий, многообещающий дар. Первый из них — известный пианист и композитор, один из лучших учеников Бетховена Карл Черни (1791—1857) — давно завоевал в Вене репутацию лучшего преподавателя фортепиано. Вторым был широко образованный музыкант, композитор и дирижер, руководитель придворного театра и придворной капеллы в Вене Антонио Сальери (1750—1825).

Особая роль принадлежит Черни — единственному и высокоценному учителю, давшему Листу основы фортепианной техники. Чех по происхождению, он был уроженцем Вены, известным концертирующим пианистом и воспитателем юных дарований. В детские годы он брал уроки у Бетховена и получил от своего великого учителя лестный письменный отзыв. Много времени Черни уделял композиции. Наряду с многочисленными этюдами, донине незаменимыми в педагогической практике, он много работал в традиционных жанрах фортепианной сонаты и фортепианного концерта. Фанатически преданный любимому искусству, не имея своей семьи, воспитывая сотни учеников, он, по словам Листа, жил только музыкой. "В то время у Хаслингера (нотного издателя. — *О. Л.*) в полдень обычно собирались музыканты, — вспоминал Лист. — И это было единственное свободное время, которым располагал мой учитель Черни; в другое время он сочинял непрерывно" (37, 49). Добавим: и непрерывно давал уроки, принимая по десять учеников в день.

С талантом маленького Франца Черни впервые познакомился в 1819 году, до переезда этой семьи в Вену. Еще в то время Адам Лист сделал первую попытку привлечь к воспитанию сына крупного музыканта — и обратился к знаменитому Гуммелю, жившему тогда в Веймаре (с ним он был лично знаком). Но тот, еще не прослушав мальчика, запросил за свой труд такую солидную сумму, что от уроков пришлось отказаться. Второй попыткой был визит к Черни. К нему, уже изрядно уставшему от непрерывных занятий, отец и сын явились "в недобрый час". Заранее предупредив, что не может давать регулярных уроков, он все же согласился прослушать игру юного пианиста — и остановился, пораженный необычным

впечатлением (см.: 65, 37). В автобиографии, доньше не опубликованной полностью, Черни оставил яркое свидетельство об этой первой встрече. "Однажды в 1819 году пришел ко мне утром господин с маленьким мальчиком, которому было приблизительно около восьми лет, и обратился ко мне с просьбой послушать игру мальчика на фортепиано. Ребенок выглядел слабым и бледным и во время игры качался на стуле точно пьяный, так что мне все казалось, что он вот-вот свалится на пол. Игра его также была совершенно неправильна, нечиста и сбивчива; об аппликатуре он не имел ни малейшего представления и совсем произвольно бросал свои пальцы на клавиши", — писал Черни (цит. по: 19, 87).

Но тут же убедился в том, что перед ним — чудо. Дав ему тему для вариаций, он увидел, что мальчик "без всякого знания гармонии вложил в свою импровизацию какой-то гениальный смысл". Не менее поразили его пианистические данные ребенка: применяя совершенно произвольную, "собственную" аппликатуру, не имея представления о традиционной правильной постановке рук, он свободно воплощал на клавиатуре задуманную мысль, а затем в темпе читал с листа предложенный ему нотный текст. "...Сама природа создала его пианистом", — вспоминал Черни. Он тут же дал отцу советы и предписания по дальнейшему обучению ребенка, показал необходимые упражнения.

Но систематическое обучение пришло намного позже. После переезда Франца в Вену Черни сразу же согласился давать ему уроки бесплатно и, по его словам, посвящал мальчику "почти все вечера". Взаимоотношения учителя и ученика вскоре приобрели дружеский характер. Природный ум мальчика, его живой и общительный нрав сделали его общим любимцем. Родители Черни "считали его за родного сына", а сам Черни любил его "как брата". Он не только учил его совершенно бесплатно, но и снабжал "необходимыми музыкальными пособиями, которые были в употреблении и считались хорошими в то время" (19, 88).

Занимаясь со своим учеником упражнениями, Черни старался прежде всего развить и укрепить его "техническое искусство", приучить мальчика "к изящному удару по клавишам, к хорошему тону, к правильной расстановке пальцев и к правильной музыкальной декламации". Говоря об этом, проницательный педагог отмечал "превосходное строение его рук", позволявшее с легкостью преодолевать сложнейшие технические пассажи.

В отборе репертуара Черни следовал своему обычному методу: сначала необходимые для "выравнивания техники" сонаты Клементи, произведения Гуммеля и Крамера и, разумеется, собственные этюды. Затем — развитие вкуса, приобщение к Баху, Моцарту, Бетховену. Кумиром Франца с тех пор на всю жизнь становится Бетховен.

Вопреки установившемуся мнению о сухости и педантичности Черни Лист навсегда сохранил о своем учителе самые теплые воспоминания. Ему он посвятил один из лучших своих фортепианных циклов — "12 этюдов трансцендентного исполнения", снабдив их надписью: "Карлу Черни — в знак благодарности, уважения и дружбы". Метод обучения Черни, зафиксированный в его этюдах, действительно давал прочную "энциклопедическую" основу той виртуозной техники, которая бурно расцвела в искусстве пианизма 1820—1830-х годов. А безупречный вкус этого педагога, несомненно, помог юному артисту проложить путь к высоким ценностям творчества, пробираясь к ним сквозь дебри "брильянтной" салонной продукции, необходимой тогда для утверждения карьеры виртуоза.

Достаточно плодотворными были, по-видимому, и занятия с Сальери. Под его руководством юный пианист занимался чтением партитур, изучением основ гармонии и контрапункта. К этому времени относится первое, не сохранившееся хоровое произведение Листа — "Tantum ergo" на традиционный текст католического песнопения — символический предвестник будущих духовных хоровых сочинений композитора, которыми завершился его творческий путь. Можно предположить, что общение с талантливым мальчиком доставляло старому маэстро немало приятных минут. По крайней мере известно, что Сальери, пораженный успехами маленького "Франческо" (так называл он своего ученика), сразу же взял его под свое покровительство и даже обратился к князю Эстерхази с официальным прошением — предоставить мальчику более удобные условия для занятий и дать ему возможность жить в хорошей квартире, ибо, как он указывал, "музыкальный талант бедняжки заслуживает всяческого внимания". Это ходатайство не осталось безрезультатным: уже осенью 1822 года мы видим семью Листа поселившейся в центре города, вблизи придворного театра.

Легко представить, какое сильное впечатление произвела на даровитого мальчика вся обстановка Вены — одного из крупнейших художественных центров Европы, жившего вопреки перенесенным военным потрясениям активной, непрекращавшейся музыкальной жизнью. Благодаря своим покровителям мальчик Лист мог посещать и придворный театр, в котором постоянно шли оперы Глюка, Моцарта и Россини, и венские "академии", где исполнялись произведения Бетховена, и знаменитый концертный зал "Аугартен", где постоянно выступали прославленные пианисты — Черни, Мошелес, Калькбреннер. Да и весь облик города, с его роскошными дворцами и парками, не мог не поразить его воображение. По-новому стройно, величественно звучали для него знакомые католические песнопения в знаменитом соборе Святого Стефана, где пел известный на всю Европу кафедральный хор.

В столице Австрии процветало домашнее музицирование. По вечерам в уютных особняках, окруженных садами (в летние дни — цветущими кустами сирени, жасмина, шиповника), зажигались свечи и раздавались звуки фортепиано, скрипки, гитары или арфы, слышались голоса певцов — напевы проникновенных австрийских *Lieder*. Вершиной в этой звучащей стихии, наполнявшей быт города, были знаменитые "шубертиады". О них, без сомнения, был наслышан маленький музыкант. Существует предположение, что Лист мог в эти годы встречаться с Шубертом (55, 29).

Другим очагом музыкального быта Вены были роскошные салоны меценатов — Лобковица, Кинского, Разумовского. Здесь к музыкальным вечерам привлекались светила артистического мира начиная с Бетховена, и так называемое "музицирование" в этой среде носило отнюдь не домашний характер. Сюда, в этот блистательный мир, вскоре получил доступ и мальчик Лист. Его приглашают в частные дома, где все восхищаются его игрой, его обаятельной, уже тогда романтически-утонченной внешностью, его прекрасными "аристократическими" манерами, которые он, с присущей ему наблюдательностью, усваивает очень скоро. Так начинается его сознательная жизнь артиста — жизнь на эстраде, под зоркими взглядами публики, принуждавшими его к постоянному самоконтролю и самоутверждению в непрерывно менявшихся условиях артистических странствий.

Созревало и характерное для художника-романтика осознание себя как личности. Слова Листа о ранней его карьере и о себе, отмеченном "позорно лестным прозвищем маленького чуда", на деле были им выстраданы. Прошло много лет, прежде чем он своим искусством сломал барьер между артистом и "обществом" и, более того, утвердил всемогущую власть художника в духовном, интеллектуальном развитии общественной жизни. Но почва для осознания этой миссии была заложена уже тогда, в той атмосфере великолепной австрийской столицы, где стойкую борьбу за признание вели до него Моцарт и Гайдн.

Труднейшими, порой подлинно жестокими, драматичными, были первые шаги Листа на этом пути. Унизительные просьбы отца, чуть ли не на коленях умолявшего своего "патрона" Эстерхази о помощи, по-прежнему оставались без ответа. Переселившись с семьей в Вену, Адам Лист истратил последние сбережения и стоял на пороге нищеты. Обещанная стипендия в 600 гульденов, которую Франц завоевал на концерте в Пожони, по-видимому, в дальнейшем не выплачивалась: о ней забыли. Последней надеждой оставался талант сына. Можно не сомневаться, что не только публичные концерты, но и случайные выступления в салонах любителей музыки приносили известную мзду. В период 1820-х годов, в реакционной меттерниховской Вене, стойко сохранялся феодальный

порядок "обслуживания" парадных приемов и вечеров известными артистами. При этом положение музыканта-слуги, за редкими исключениями, оставалось обособленным от высшей касты привилегированной знати. Неписанные законы этого этикета мог хорошо почувствовать и маленький Лист, к которому с любопытством присматривались, с которым охотно беседовали, любясь им — милым ребенком, в то время как его отец нередко сидел в передней со слугами.

С публичными выступлениями надо было поторопиться. 1 декабря 1822 года состоялся первый открытый концерт Листа в Вене. В нем приняли участие молодая, но уже широко известная певица Каролина Унгер и семнадцатилетний французский скрипач Сен-Любен. Лист выступил с блестящим успехом, исполнив Концерт Гуммеля и собственные импровизации на заданные темы⁷. "Опять перед нами юный виртуоз, который спустился к нам с небес и вызвал огромное восхищение", — писал венский корреспондент лейпцигской газеты.

На следующем, дневном концерте, состоявшемся 13 апреля 1823 года в зале Редута, по преданию, присутствовал Бетховен. Поднявшись на эстраду, он наградил юного артиста поцелуем. Сам Лист с глубоким чувством говорил позже о том благословении, которое он получил от создателя Девятой симфонии. 8 апреля 1853 года он писал Вагнеру: "Однажды он, пока еще не окончивший своих жизненных странствий великий изгнанник, благословил меня поцелуем в лоб" (36, 233).

Свиданию с Бетховеном, видимо, содействовал Шиндлер. Об этом свидетельствует соответствующая запись в разговорной тетради композитора, а также почтительное приглашение Листа, написанное в той же книге рукой его отца: "Я неоднократно выражал господину Шиндлеру мое желание удостоиться чести высокого знакомства с Вами и весьма обрадован, что ныне это может состояться, так как в воскресенье 13-го я даю концерт и покорнейше прошу одарить меня высоким присутствием" (58, 4, 230).

Известно, однако, что многими современными исследователями сам факт этой встречи оспаривается. Больной, уставший, раздраженный постоянными просьбами и очень неблагоприятно относившийся к воцарившемуся в то время культу вундеркиндов, Бетховен, по их мнению, не мог откликнуться на приглашение мальчика.

⁷ Любопытно, что с тем же Концертом (ля минор) Гуммеля и в том же 1822 году в Петербурге выступил на выпускном экзамене М. И. Глинка, окончивший Благородный пансион при Педагогическом институте. Выступление Глинки было отмечено в печати.

Но свидетельство самого Листа не подлежит сомнению: слишком уж важное значение он придавал этой символической встрече. Неуточненным остается только конкретное "обстоятельство места". Вернее всего было бы предположить, что "благословение Бетховена" Лист принял не на публичном концерте, а на одном из учебных вечеров, какие постоянно устраивал у себя Черни (55, 21).

Одновременно судьба свела два этих великих имени и на другой почве. К 1823 году относится первое известное нам опубликованное произведение Листа — вариация на вальс Диабелли. Она вошла в цикл коллективных вариаций, сочиненных по заказу этого предприимчивого издателя и композитора, сумевшего привлечь к разработке собственного "творения" крупнейших музыкантов Вены — в том числе Шуберта, Бетховена, Гуммеля, Черни и других. Появилось в сборнике и имя Листа. Написанная им вариация № 24, выполненная целиком в традициях этюдов его учителя Черни (простые и ломаные арпеджио, перекрещивание рук), пока еще не выдает ни малейших признаков творческого почерка будущего гения романтизма. Но самый факт публикации, снабженной указанием "Франц Лист, мальчик 11-ти лет, родился в Венгрии", конечно, наполнил гордостью сердце маленького артиста. Ведь на ту же тему Диабелли, которую он считал ничтожным пустяком, Бетховен одновременно создал свой грандиозный цикл из 33 вариаций ор. 120 — одно из самых глубоких, значительных произведений данного жанра.

Концерт в зале Редуга окончательно укрепил Адама Листа в его решении придать карьере сына широкий, международный резонанс. Получив от Эстерхази "милостивое" разрешение на поездку в Венгрию и Чехию, а затем в Западную Европу (но также вновь без оплаченного отпуска), он окончательно расстается со своей службой. Несмотря на увещания Черни, считавшего необходимым продолжить обучение мальчика, отец и сын направляются в Пешт, в Пожонь и далее — в Германию и во Францию.

Нельзя не заметить, что к тому времени слава Листа уже вышла далеко за пределы его страны. Имя его было, в частности, хорошо известно в Варшаве. Это заставило польских любителей музыки сравнивать его с другим восходящим светилом музыкального мира — юным Шопеном, искусством которого по праву гордилась его родина. 26 февраля 1823 года, после выступления Шопена на музыкальном вечере, газета "Kurier dla rzei pieknej" писала: "...Мы наверняка уже не будем завидовать Вене, где находится пан Лист, ибо наша столица обладает равным ему, а может быть,

и превосходящим его исполнителем (не видим причины скрывать имя юноши, снискавшего всеобщие похвалы) в лице молодого пана Шопена..." (28, 30).

1 мая 1823 года Лист дал свой первый концерт в столице Венгрии Пеште. То было его первое соприкосновение с древним городом, куда он через много лет вернется триумфатором, "королем пианизма". В афишах, расклеенных на улицах Пешты, появилось печатное обращение юного виртуоза — яркая декларация его патриотических чувств: "Милостивые государи! Высокопочтимое дворянство, достопочтенное воинство, уважаемая публика! Я венгр, и сейчас, накануне поездки во Францию и Англию, для меня нет большего счастья, чем в знак привязанности и благодарности преподнести моей дорогой родине первые плоды моего воспитания и образования" (21, 24—25).

После блестящего дебюта (исполнив виртуозные пьесы Мошелеса и Риса, Лист вновь продемонстрировал перед публикой свой импровизаторский дар) в Пеште состоялись еще два концерта. Программа этих выступлений показывает, что приведенное обращение к публике не было пустым звуком. Второй из пештских концертов пианист посвятил венгерской музыке. Лист вызвал общий восторг публики своей импровизированной транскрипцией знаменитого "Ракоци-марша" и далее — импровизациями на темы венгерских музыкантов Чермака, Лавотты и Бихари. Трудно согласовать этот факт с общепринятым мнением некоторых биографов Листа, утверждавших, что с ходовым репертуаром венгерской музыки он познакомился только в зрелые годы!

После нескольких концертов, проведенных в уже знакомой ему Пожони, Лист едет с отцом в Мюнхен, где выступает в присутствии короля Баварии и всей баварской знати — вновь с огромным, сенсационным успехом. Его называют "новым Моцартом" и сравнивают с известными виртуозами Европы: "Слышали мы и Гуммеля, и Мошелеса и смеем утверждать, что этот ребенок ни в коей мере не уступает им", — писала газета "Augsburger Allgemeine Zeitung" (21, 27). Следующие выступления "чудо-пианиста" в Аугсбурге, Штутгарте и Страсбурге подтвердили сложившееся мнение.

Наконец 11 декабря 1823 года Франц — теперь уже подросток, только что отметивший свое двенадцатилетие, прибывает в Париж. Заканчивается очень краткий, менее чем двухлетний "венский период" его творческой жизни. С тех пор и надолго юный музыкант всецело принадлежит Франции, впитывает ее язык, ее культуру, ее традиции и вскоре заставит свою новую родину оспаривать его у других стран Европы.

II

На почву древней Лютеции — Парижа — Лист вступил в переломное для французской культуры время. Достаточно ясно обозначена в трудах французских историков даже конкретная дата этих многообещающих сдвигов: 1824 год. В политической жизни страны он ознаменовался сменой правительства, не изменившей коренных устоев реставрационной системы, но и усилившей репрессии. Слабовольному Людовику XVIII наследовал последний представитель династии Бурбонов Карл X, в прошлом носивший титул графа д'Артуа, тупой и жестокий защитник "старого режима", всеми ненавидимый и презираемый. В широких кругах французской интеллигенции его правление, укрепившее власть клерикальной верхушки, вызвало ответную реакцию. Именно в это время, во второй половине 1820-х годов борьба за новое художественное мышление, за романтизм приняла особенно острые формы⁸. Повсюду, на всей территории Франции разгорались дискуссии о путях и направлениях отечественной, национальной литературы. Достигла высшей точки конфронтация трех поколений — старшего, среднего и молодого, представленного группой "либеральных романтиков".

В 1824 году выходит знаменитый журнал "Le Globe", возглавляемый Стендалем и Мериме. В нем публикуется декларативный трактат Стендаля "Расин и Шекспир", направленный на искоренение догматов классицизма. Со всей непримиримостью брошен на страницах журнала воинствующий лозунг романтиков, возвещающий эру грядущих перемен: "Дух Франции ожидает свое 14-е июля!"⁹.

Выступления романтиков вызвали резкое противодействие со стороны реакционных сил. Оплотом консерватизма стали Академия, Университет, в более узкой профессиональной сфере — Консерватория и в особенности так называемая Конгрегация, усиленно поощряемая правительством, объединявшая представителей высшего духовенства. Романтиков клеймили как разрушителей религиозных устоев, ниспровергателей высоких традиций французской классики и даже как противников просветительских идеалов, воспринимаемых прежде всего как принципы "порядка и разума". Характерно, что к этому консервативному воинству принадлежал будущий духовный наставник Листа, известный аббат Ламенне. В журнале "Mémorial catholique" (1824) он выступил с резкой статьей, в которой оценивал новую литературу как "революционную",

⁸ См. характерные определения в современных трудах: "Романтические дебаты проясняются. Распри 1824 года" (53, 96); "1824 год: поворотный этап" (46, 173).

⁹ Статья молодого писателя и публициста Л. Вите, одного из основателей журнала "Глобус" ("Globe").

стоящую "на краю зияющей пропасти", вышедшую "из недр протестантизма" и разрушающую истинные основы христианской религии (53, 105). С призывом уничтожить "вредную секту романтиков" выступали руководители Академии, Парижского и местных университетов. "У них настоящая лига!" — восклицал критик Дюссо.

Однако в условиях предреволюционной Франции наступление клерикальной верхушки могло лишь породить встречное движение — процесс консолидации молодых, прогрессивных сил. Пестрая, многоликая, очень разнообразная по своим эстетическим и политическим взглядам группа романтиков — роялисты и демократы, ревностные католики и атеисты — теперь постепенно объединяется в общее мощное течение под знаменем "свободы творчества".

На сторону романтизма явно склоняется мнение читающей публики, отдающей предпочтение тому или иному автору, тому или иному жанру, но в целом уже не склонной поддерживать идеологию столпов классицизма. Громкой славой именно в это время пользуются творения романтиков старшего поколения, духовных наставников юного Листа: философски настроенного, глубоко религиозного, но отнюдь не догматического Шатобриана и элегического Ламартина с его созерцательными "Размышлениями". По-новому оцениваются труды предвестников романтизма — Бенжамена Констана, Этьена Сенанкура, Жермены де Сталь. Входят в моду фантастические, таинственные повести Шарля Нодье, одного из организаторов нового журнала "La muse française" (1823). А рядом с ними общее внимание привлекает группа молодых, только вступающих в жизнь романтиков, среди которых выделяется многообещающий Гюго — в будущем друг и почитатель Листа — и даровитый Альфред де Виньи, поэт и прозаик, автор прославленного исторического романа "Сен-Мар" (1826).

На театральной сцене классическая трагедия явно отступает на второй план перед завоевавшей симпатии зрителей мелодрамой. Широкую популярность приобретают пьесы Пиксерекура ("Дикая гора"), Дюканжа ("Тридцать лет, или Жизнь игрока"), Нодье ("Вампир"). Но появляются и переделки драм Шиллера. Впервые в 1825 году выходит французский перевод "Фауста" Гёте.

Подлинный переворот в театральной жизни Парижа произвели выступления английской труппы, показавшей в 1827—1828 годах трагедии Шекспира, признанного кумира молодых романтиков. Эмоциональная, раскованная манера игры английских актеров — знаменитых Макреди, Кембла и боготворимой Берлиозом Гарриет Смитсон, их выступления в "Гамлете", "Отелло", "Ромео и Джульетте" полностью опровергли хранимые классицизмом принципы рационального "подражания природе". Английские гастроли

в театре "Одеон", по мнению молодого Делакруа, уже в ту пору возвестившего новую романтическую эру французской живописи, решительно "ниспровергли самых стойких защитников классицизма... Наши артисты берут у них уроки с широко раскрытыми глазами. Последствия этих новаций неисчислимы" (46, 196).

Уже один этот факт свидетельствует о плодотворности межнациональных связей, мощно продвинувших вперед новое, прогрессивное течение французского искусства. Сформировавшаяся несколько позже, чем у ближайших соседей — Германии и Англии, эстетика французского романтизма испытала с их стороны сильнейшее, перспективное воздействие. Свои результаты дала философия Шлегеля, усвоенная на французской почве в значительной мере через труды Жермены де Сталь, ее знаменитой книги "О Германии". Надолго оставил след в творчестве французских писателей все тот же бессмертный "Вертер". Увлекали и высокие идеалы шиллеровской драмы, героические образы "Разбойников", "Дон-Карлоса" и "Марии Стюарт" (в 1820-е годы Шиллера начали активно переводить на французский язык).

Не менее стойким оказалось влияние английского романтизма. Исторические романы В. Скотта, лирика "озерных поэтов" и Томаса Мура, таинственная романтика "готического романа" надолго завладели вниманием французских читателей. Однако в описываемое время, в преддверии Июльской революции, все эти веяния отступили перед могуществом двух гигантов: Шекспира и Байрона, вдохновителей всех новых национальных школ Европы. Героическая смерть Байрона в 1824 году, вызвавшая многочисленные отклики, с особой силой столкнула консервативные и прогрессивные силы французской литературы и вновь заставила романтиков задуматься над проблемой духовного могущества независимой человеческой личности (не случайно впоследствии был присвоен Листу пусть спорный, но и многозначительный титул "музыкального Байрона"). То было время, когда даже мистически настроенный, религиозный Ламартин создает свою «Последнюю песнь „Странствий Чайльд-Гарольда“» в память погибшего поэта; когда преданный роялист Виньи пишет поэму "Моисей", навеянную "Манфредом" Байрона; когда молодой Делакруа выставляет яркое, восточно-экзотическое полотно "Смерть Сарданапала" на тему байроновской драмы, а молодой Гюго заканчивает сборник "Восточных стихотворений", по-новому трансформируя байроновские образы Востока.

И вместе с тем, увлекаясь Байроном и Шекспиром, молодые романтики открыто декларировали в своих новаторских исканиях верность национальным традициям и "национальному вкусу" — "le respect du goût national" (53, 114). Воспринимая новые эстетические принципы, они углублялись в почву отечественной истории,

духовной жизни французского народа, его сознания, его нравов. Во всей полноте эти черты проявились позднее. Но задачи "национального возрождения" французского искусства были уже поставлены и вызов брошен.

Мощные силы противостояния пока еще не дали развернуться национальному романтическому движению во всей его самобытности. Художественное сознание самих молодых новаторов, воспитанных в жестких условиях католических колледжей, формировалось в мучительных поисках и сомнениях. И даже сам великий Гюго, в будущем глава воинствующего романтизма, с трудом нащупывал свой путь, продвигаясь от тех роялистских песнопений, какими были его первые "Оды и другие стихотворения", изданные в 1822 году, к подлинно национальной исторической драме.

Новые течения, подавляемые Реставрацией, созрели подспудно — с тем, чтобы разразиться ошеломляющим взрывом в огне революционных событий 1830 года. К этой эпохе, сумрачной и тревожной, полной надежд и ожиданий, относится юность Листа, вступившего в Париж пока еще мальчиком-артистом, юным виртуозом, облаканным вниманием высокопоставленной публики. Но на пороге зрелости, в 17—18 лет, он уже вовлечен в круг великих избранников романтизма и всем сердцем ощущает их стремительный прорыв в будущее.

* * *

Шесть лет, проведенных Листом в Париже до знаменательной даты Июльской революции, были наполнены не только напряженным трудом, далеко превышавшим его юные силы, но и тяжелыми, горестными событиями, о которых он позже вспоминал с глубокой печалью. Отвергнутый Парижской консерваторией, он напрягал все силы для того, чтобы утвердиться в своем призвании, развиваться и совершенствоваться в искусстве. Новый удар — внезапная смерть отца — поражает шестнадцатилетнего юношу. Огромное напряжение, испытанное в течение непрерывных гастролей, приводит к душевному срыву, к тяжелой депрессии, еще усугубившейся личной драмой. Первая любовь к девушке-аристократке терпит крушение; "высшее общество" не признает в нем равного. Результатом всего испытанного явилась первая печатная статья Листа (вернее — ряд очерков, автобиографических, публицистических и философских) "О положении людей искусства и об условиях их существования в обществе", опубликованная в 1835 году.

О первом тяжелом ударе, который он получил сразу же по приезде в Париж, Лист достаточно подробно пишет в названной выше статье. Из этого рассказа, постоянно цитируемого во всех его биографиях, мы узнаем, с каким священным трепетом приближал-

ся он к зданию Парижской консерватории на улице Фобур-Пуассоньер, как готовился чуть ли не пасть на колени перед ее директором, великим Керубини, который в свое время "дерзал перечить даже Наполеону", и как готов был поцеловать его руку. "Но в этот миг, впервые в моей жизни, я подумал, что, может быть, во Франции это не принято, и мои глаза наполнились слезами" (16, 40—41). Холодный официальный ответ ошеломил его: Парижская консерватория не допускает в свои стены иностранцев. Не помогли ни усиленные просьбы отца, ни рекомендательное письмо Меттерниха.

Трудно понять, как мог проявить такое административное рвение Керубини — сам итальянец (и даже, по свидетельству Берлиоза, не очень хорошо владевший французским языком), недавно назначенный директором консерватории и обладавший достаточно весомым авторитетом, чтобы нарушить столь жесткие правила.

Но вспомним и ту нелестную характеристику, какую дает маститому композитору Берлиоз, поступивший в ту же консерваторию двумя годами позже (1826). "Как только Керубини был назначен директором консерватории взамен скончавшегося Перне, он захотел ознаменовать свой приход неслыханными дотоле строгостями во внутреннем распорядке школы, где пуританство не стояло на повестке дня" (3, 64). Усердие директора в руководимом им, действительно отнюдь не пуританском учреждении доходило до того, что установлены были даже отдельные входы для студентов и студенток консерватории, препятствовавшие общению юношей и девушек между собой! Официальные правила распространялись, по-видимому, на весь процесс обучения. Будущий друг Листа с присущим ему злым сарказмом описывает шаблонные требования профессоров, немыслимо устаревшие условия проведения конкурсов по композиции, в которых ему пришлось потерпеть поражение трижды. И даже если отдать должное личной неприязни великого новатора к традиционным методам музыкального образования, его свидетельство многое объясняет в печально известном факте биографии Листа. Демократическая консерватория, основанная в годы Французской революции, в эпоху Реставрации была уже не прежней!

И тем не менее Франц был безутешен. Факт непризнания ему, уже известному артисту, казался тяжелым оскорблением. С большим трудом Адаму Листу пришлось успокоить его обещаниями продолжить начатое образование и пригласить для руководства лучших профессоров той же консерватории.

Этот проект вскоре был выполнен. Учителем юного Листа по композиции в 1824 году становится известный итальянский композитор, автор многих опер и дирижер Итальянского оперного театра

Фердинандо Паэр. В качестве другого руководителя через некоторое время был приглашен (в 1826 году) чешский композитор и теоретик Антонин Рейха, в прошлом друг юности Бетховена и ученик Сальери, а затем — известный педагог, учитель Берлиоза, Гуно и Франка. Опытный, эрудированный музыкант, он продолжил с Листом те занятия по полифонии и композиции, которые были начаты в Вене. Позанимавшись с юношей около года, Рейха дал о нем блестящий отзыв и признал его музыкально-теоретическое образование "вполне законченным". Как показывают сохранившиеся сведения, эти уроки не были систематическими. И Рейха, и Паэр, по-видимому, не утруждали себя длительными занятиями и возлагали все надежды на феноменальную одаренность своего ученика, которым очень гордились.

Собственные же музыкальные впечатления Листа в этот период не могли быть особенно обильными — отчасти в силу его непрерывных гастролей, отчасти по причине известной неустойчивости парижской театрально-концертной жизни, еще не получившей в то время того огромного размаха, какой она приобрела позже, в годы Июльской монархии. Достаточно широкий общественный резонанс в Париже вызвал приезд Россини, назначенного в 1824 году директором Итальянского театра. Премьеры опер Россини "Магомет II", "Осада Коринфа", "Граф Ори" вызвали острые споры. Но подлинным событием стало сценическое рождение последней оперы итальянского мастера — "Вильгельм Телль" (1829), вступившей "в соревнование" с популярнейшей в те годы оперой Обера "Немая из Порточи" (1828).

Оперную труппу Королевской академии музыки (в дальнейшем "Гранд-опера") возглавляли талантливый певец-тенор Адольф Нурри и прославленная Мария Малибран, выступавшая также на итальянской сцене. Основной репертуар составляли оперы Россини, с которыми юный Лист был хорошо знаком еще в Вене и которые чаще всего доставляли ему материал для его концертных импровизаций.

В сфере концертной жизни внимание Листа могло привлечь первое в Париже исполнение симфоний Бетховена под управлением Антуана Габенека — дирижера оперного театра, основавшего в 1828 году "Общество концертов консерватории" (правда, по отзывам Берлиоза, трактовка этих симфоний, изуродованных купюрами, была далека от совершенства).

Все эти впечатления могли стать постоянными уже в конце 20-х годов, когда Лист временно расстался с карьерой концертующего виртуоза. Но все же и в первые парижские годы, в разгаре непрерывных выступлений он чутко прислушивался к окружающему его музыкальному миру и находил в нем пищу для своей богатой фантазии.

Большую роль в судьбе молодого артиста сыграл его новый друг и покровитель — известный музыкальный деятель, замечательный мастер клавишных инструментов Себастьян Эрар, только что продемонстрировавший на парижской выставке изобретенное им фортепиано с двойной репетицией. Чуткий, доброжелательный человек, он первый принял в свой дом двух венгерских странников, сумел утешить и ободрить отчаявшегося мальчика, потерпевшего, как ему казалось, непоправимую катастрофу. Он же помог Адаму Листу организовать первые концерты Франца в Париже.

Эти концерты начались на самом высоком уровне — при королевском дворе. Покровительство новых друзей Листа — Паэра и Эрара — открыло ему двери знатнейших домов Франции. Повсюду "маленький Литц" ("le petit Litz" — так произносили его имя парижские меломаны) становится сенсацией дня. Уже через несколько суток после приезда Адам Лист с восторгом сообщает Черни: "За время нашего пребывания здесь мы приняли приглашения на 36 вечеров в самых знатных домах, ни в одном из которых за вечер не платят меньше 100 франков, а часто даже 150... Чтобы не мешать отдыху и занятиям мальчика, мне пришлось отказаться от многих приглашений. Однажды, когда он играл у герцога Беррийского и импровизировал на четыре заданные ему темы, там присутствовала вся королевская семья. Три раза он играл у герцога Орлеанского. Успех был так велик, что в эти два высочайших дома его приглашали еще несколько раз" (21, 28—29)¹⁰.

Легко понять, что с внешней стороны выступления были обставлены с соблюдением строжайшего этикета. Артисты входили во дворец через особую дверь и ожидали выхода в специальном помещении; вознаграждение выдавалось через придворных или посылалось на дом.

Но Франц Лист в то время — еще ребенок. Он с радостью принимает из рук герцога Орлеанского, будущего короля Луи Филиппа, самый дорогой для него подарок — нарядную куклу-полишинеля и долго играет с ней. С ним охотно беседуют, его ласкают; особую милость оказывает ему герцогиня Беррийская, вдова последнего наследника французского престола из династии Бурбонов, убитого в 1820 году демократом Лувелем. "Маленький Литц" производит фурор; его приглашают наперерыв в самые недоступные, самые замкнутые салоны Сен-Жерменского предместья, где все напоминает о минувших "золотых временах старого режима".

¹⁰ Во время концертных поездок юного Листа его отец вел подробный дневник, к сожалению, не сохранившийся или сохранившийся лишь в отрывках. Содержание этих ценнейших записей удалось отчасти восстановить по письмам Адама Листа, хранящимся в Музее Листа в Будапеште. Опыт литературной реконструкции дневника дает в своей монографии современный автор Д. Ш. Гаал (см.: 5, 52—60).



Ф. Лист
С литографии Ф. Виллена по рисунку А. К. Лепренса
(1824)

Господствующий белый цвет в отделке комнат и мебели (цвет лилии Бурбонов); белые бальные туалеты дам, значительно более скромные и заставляющие забыть о слишком смелой "античной моде" наполеоновских лет; декламация певучих стихов Ламартина; звуки арфы; чувствительные романсы — таков внешний фон, на котором как нечто новое, необычное появилась хрупкая фигурка юного виртуоза. В эти дни Лист — будущий вольнодумец, бунтарь, поклонник Сен-Симона — пока еще полностью любимец аристократии, "музыкант правых" ("musicien de droite"), как называл его французский исследователь Ж. Шантавуан.

Не довольствуясь этими успехами, Адам Лист организует публичный концерт сына. Он состоялся 7 марта 1824 года в Итальянском театре при участии знаменитой Джудитты Паста. Дирижировал Россини.

Концерт привлек все высшее общество Парижа. Своим искусством чудо-пианист заморозил даже оркестр: после исполнения каденции в концерте, которую он полностью импровизировал, музыканты, внимательно слушавшие юного артиста, даже пропустили свое вступление в тугти!

Интересное свидетельство о памятном парижском концерте оставил Адам Лист. В письме к своему эйзенштадтскому другу он с наивным восхищением и со слезами восторга рассказывает о феноменальном успехе сына. "Концерт этот был для моего мальчика настоящим триумфом; как только он вышел, раздались нескончаемые аплодисменты; с каждой паузой энтузиазм восхищения разгорался все больше, и после каждой пьесы его вызывали по дватри раза... Газеты уже заранее оповестили о редком таланте моего мальчика, но после концерта началось нечто невероятное; вообрази только — 9 марта о его даровании, как бы соревнуясь, писали 14 журналистов, и этому еще нет конца. Его единодушно называют чудо-ребенком, возродившимся юным Моцартом. Друг мой! Знаешь ли, что я могу еще прибавить? Я проливаю слезы — и говорю тебе прямо, что именно его необычайная сила фантазии приводит в сильнейшее изумление и восхищение всех дам и господ в Париже. Представь себе, почти каждый день мы бываем в обществе, и повсюду он фантазирует, импровизирует, играет на заданные темы, причем все единодушно утверждают, что слышат все это в первый раз. А также сочинил он здесь множество новых пьес для фортепиано и для пения, которые все хотят услышать и за которые мне удастся получить хорошую цену; однако еще более выгодно надеюсь поторговать ими в Лондоне..." (66, 65—66).

Но все эти успехи обходятся дорого. Постоянные разъезды, наемные кареты, модная одежда, хорошие квартиры в Париже стоят огромных денег. Организуется новая поездка, на этот раз в Англию, при помощи того же Эрара. 21 июня 1824 года Франци (так

звал его отец) дает первый концерт в Лондоне. На нем присутствуют прославленные мастера пианизма, на чьих произведениях он воспитывался с первых лет: Клементи, Крамер, Калькбреннер и Рис. Затем посыпались приглашения ("пять гиней за вечер", "у одного только французского посланника 20 фунтов", — с гордостью пишет Адам Лист). И наконец — выступление в королевском дворце в Виндзоре, где Франц играет один в течение двух часов перед Георгом IV, оказавшим ему самый любезный прием¹¹. "Подобного я еще не слышал, — изрек властелин Великобритании. — Поражает не только совершенство его игры, но и богатство мыслей" (21, 31).

С тех пор три года проходят в непрерывных гастролях — сначала по городам Франции, затем снова в Англии (весна и лето 1825 года), по югу Франции (начало 1826-го), в Швейцарии (зима 1826—1827 годов) и в третий раз в Англии (май 1827-го), когда игра Листа вызывает искреннее восхищение Игнаца Мошелеса.

Но не оставлены и занятия по композиции. Напротив: уже не только импровизации, но и законченные, записанные сочинения все чаще входят в репертуар пианиста. Еще в 1824 году Адам Лист сообщал Черни о новых сочинениях сына, изданных в этом году (Экспромт на темы Россини и Спонтини, Вариации *As-dur*, Блестящие вариации на арию Россини, *Allegro di bravura*, *Rondo di bravura*, Скерцо *g-moll*). Вскоре появились более крупные формы: два концерта ("очень милые", по отзыву отца, и более трудные технически, чем концерты Гуммеля), Соната в четыре руки, камерные ансамбли. Эти произведения, к сожалению, не сохранились. Интересно, что Мошелес, прослушав в Лондоне один из фортепианных концертов Листа, нашел в нем "хаотические красоты".

Но подлинным этапом творческого развития музыканта стал первый эскиз крупного фортепианного цикла — "Этюдov в 48 экзерсисах во всех мажорных и минорных тональностях". Задуманный, очевидно, под влиянием "Хорошо темперированного клавира" Баха, он послужил начальным толчком к созданию знаменитых "Этюдov трансцендентного исполнения". Из этого цикла весной 1826 года Лист написал 12 пьес — и этот план так и остался впоследствии неизменным, несмотря на все колоссальные трансформации первоначального эскиза. С годами страсть к сочинению все сильнее овладевает юным музыкантом. О его успехах в этой области Адам Лист по-прежнему дает подробные отчеты Черни и неизменно прислушивается к его советам — не отдавать в печать незавершенные, неотделанные сочинения.

¹¹ Это был, по всей вероятности, первый в жизни композитора сольный клавирабэнд — новая форма концерта, к которой он впоследствии сумел приучить публику.

Неудачным оказался всего лишь единственный опыт в области оперной музыки. Огромный, сенсационный успех, сопровождавший первые выступления "маленького Литца", привел к несколько неожиданным результатам: после первого же большого концерта, состоявшегося в зале Итальянского театра, мальчик получил заказ на сочинение оперы! Нет сомнений, что этим почетным заданием он был обязан протекции своего нового учителя Паэра, модного в то время композитора, с легкостью изготовлявшего свои оперы по старым, привычным трафаретам¹². Пригласив в качестве либреттистов двух второстепенных литераторов — Рансе и Теолона, почтенный маэстро сам принял деятельное участие в создании сценария и либретто. Опера носила название "Дон Санчо, или Замок любви". Сюжет ее был заимствован из рассказа сентиментального писателя конца XVIII века Ж. П. Флориана, чьи произведения в эпоху Реставрации по-прежнему пользовались огромной, неумирающей популярностью (на стихи из романа Флориана "Эстелла" писал в юности свои романсы даже такой новатор, как Берлиоз). Характерные мотивы старинного рыцарского романа (рыцарь Дон Санчо силой своей любви должен покорить сердце прекрасной и неприступной принцессы Эльзиры) были тщательно разработаны либреттистами по всем канонам пышного оперного спектакля — с балетами, превращениями, декоративными эффектами¹³. Под руководством Паэра, который не только инструментовал оперу, но, несомненно, и принял участие в ее сочинении, Лист добросовестно трудился над этой партитурой в перерывах между концертными гастролями в 1824 и 1825 годах. В июле 1825 года он уже смог представить оперу на рассмотрение театрального комитета. В него входили крупнейшие музыканты Франции: Керубини, Лесюэр, Катель, Бертон, Буальдье. Юный композитор сам превосходно сыграл и спел всю партитуру, был награжден аплодисментами — и оперу приняли к постановке.

Премьера состоялась 17 октября 1825 года в Королевской академии музыки. Дирижировал знаменитый Рудольф Крейцер; главную партию исполнял премьер оперы Адольф Нурри, впоследствии один из близких друзей и единомышленников Листа. Но, несмотря на блестящий состав исполнителей, спектакль оставил публику холодной — по-видимому, в силу достаточно безличной, очень неровной музыки. Разочарованной оказалась и критика: "Это еще не маленький Моцарт, а только хороший ученик", — писали газеты. Более снисходительный и объективный отзыв прозвучал в

¹² Слава Паэра не миновала в то время и Россию. Напомним пушкинские строки о путешествии графа Нулина, вернувшегося только что из Парижа "с последней песней Беранжера, с мотивами Россини, Пэра, et cetera, et cetera" (1825).

¹³ Подробно об опере см.: 19, 111—115.

"Gazette de France", где рецензент, справедливо сославшись на возраст четырнадцатилетнего автора, отметил наиболее выразительные лирические моменты оперы: "Музыкальное выражение чувств более мягких и нежных он решил очень удачно и умело. Чего еще можно требовать сверх этого?" (21, 34). После двух последующих представлений оперу сняли с репертуара. Партитура ее долгое время считалась утерянной, и лишь в начале XX века она была опубликована Ж. Шантавуаном в виде фрагментов по экземпляру, хранящемуся в библиотеке Парижской оперы (см.: 19, 111—112).

Неудача с постановкой оперы, видимо, не принесла Листу больших огорчений. Сочиняя ее, он лишь послушно выполнял задания своего учителя и мысленно был далек от блестящего театрального зала "Гранд-Опера". Именно в это время, к пятнадцати годам, стремительно созревает проницательный ум подростка. Все больше влекут его к себе серьезная музыка, высокие идеалы Баха и Моцарта; все чаще размышляет он о своей профессии виртуоза, о низменных вкусах публики, не способной воспринимать то, к чему стремится его душа. В письмах сквозят первые нотки иронии по адресу светского общества, блестящего окружения аристократических салонов. Но публика требует непрерывного "изобретательства", все более броских, бравурных пьес, все более эффектных головоломных пассажей. Фантазия юного пианиста истощается в непрерывной демонстрации своего таланта, во всех этих "вариациях на заданные темы", в бравурных транскрипциях арий Россини или Спонтини. В противоречии с ними у Листа зреют собственные замыслы этюдов и концертов, в которых исследователи видят уже зерна будущего.

Такое положение не могло оставаться неизменным. Летом 1827 года, после блестящих выступлений в Англии, юношу поражает тяжелый душевный кризис. Заканчивая концерт, он близок к потере сознания. Наступает сильнейшее физическое истощение, апатия, полное безразличие к окружающему. Как бы оценивая свои прежние успехи, он задумывается над смыслом и целью существования — и ищет спасения в религии, в которой видит источник истинного искусства. К отчаянию отца, он решительно отказывается от дальнейшей карьеры пианиста и твердо заявляет о своем намерении уйти в монастырь.

Отец, в свое время уже испытывавший сковывающий ритуал монастырской жизни, настойчиво отговаривает его: "Пойми, это не твой путь! Храни талант, данный тебе Богом!" Но сам ощущает в то же время безмерное утомление от многолетней борьбы за славу сына, от непрерывного утверждения его статуса "в первых рядах артистов".

По совету врачей Адам и Франц некоторое время отдыхают в Булони, на берегу моря. Покой был недолог. Внезапная тяжелая болезнь, видимо давно уже назревавшая, поразила отца. 24 августа Лист писал матери, оставшейся в Австрии: "Сейчас, когда я пишу Вам, я в большом беспокойстве за отца. Уже когда мы прибыли сюда, ему слегка нездоровилось, но болезнь усилилась, и сегодня врач сказал мне, что она может стать опасной. Отец просит Вас быть мужественной; он чувствует, что тяжело болен, и, сознавая это, велел мне написать Вам: быть может, Вы смогли бы приехать во Францию!" (21, 36—37).

Наступили последние, самые тяжелые дни. В предсмертных муках Адам Лист успел прошептать последнее наставление сыну: "Франц! Берегись женщин: они завладеют тобой". Давно заметивший то неизгладимое впечатление, которое производит на окружающих прекрасный подрастающий юноша, отец еще не предполагал, что его слова могут иметь и обратный смысл, что в будущем именно во власть сына попадут многие женские судьбы и женские сердца.

28 августа Адам Лист скончался. После простой церемонии похорон, состоявшихся в Булони, Франц возвращается в Париж, продает часть вещей, вызывает из Австрии мать и поселяется с ней в скромной квартирке на улице Монтолон. Прекрасный рояль фирмы Эрара пришлось продать. Концертные выступления временно прекратились. Теперь Лист — давно уже не вундеркинд, а молодой музыкант, каких немало в Париже. Зарабатывая на жизнь уроками музыки, он не бросает мысли о самосовершенствовании. Юноша весь погружен в чтение; изучает Руссо, Канта, Шеллинга и вновь возвращается к любимым Шатобриану и Ламартину, к мыслям о созвучности религии и искусства. "В этот период я в течение двух лет был болен, — писал он в знаменательном "Втором письме к Жорж Санд", по существу задуманном как автобиографическая исповедь. — За время этой болезни мое неукротимое стремление к вере и самопожертвованию нашло свой исход в строгом искусстве католицизма. Мой пылающий лоб склонялся к сырým ступеням церкви Saint-Vincent de Paul. Мое сердце истекало кровью, моя мысль смирилась. Женский образ, целомудренный и чистый, как алебастр священных сосудов, был жертвой, которую я в слезах приносил христианскому Богу. Отречение от всего земного стало единственным стимулом моей жизни" (16, 66).

Говоря о тяжелом, переломном периоде, наступившем после смерти отца, Лист намекает здесь и на свою первую личную драму, заставившую его со всем пылом юного чувства пережить давно назревший протест против жестокой социальной несправедливости.

Вскоре после переезда в Париж он начал давать уроки в доме графа де Сен-Крика — крупного сановника, министра в правительстве Мартиньяка. Дочь графа, семнадцатилетняя Каролина сразу пленила юношу не только очарованием редкой красоты, но и умом, образованностью, тонким пониманием искусства. Возникли долгие беседы о музыке, литературе, философии; оба делились впечатлениями; звуки музыки чередовались с чтением вслух — и дружба вскоре перешла в пылкое взаимное чувство. В то время, говорит Лист, "я предстал перед всеми таким, каким был: полным энтузиазма ребенком, пламенным художником, непоколебимым приверженцем веры — одним словом, таким, каким бываешь в восемнадцать лет, когда твое подобное раскаленному углю сердце излучает любовь к Богу и людям и ты не затронут еще цепенящим дыханием светского эгоизма..." (16, 67). Свидания юных Ромео и Джульетты нередко затягивались надолго. К этому идеальному роману достаточно благосклонно относилась мать Каролины, чуткая и деликатная женщина, лишенная сословных предрассудков.

Но вскоре идиллия потерпела катастрофу. Графиня де Сен-Крик внезапно скончалась. Отец Каролины грубо отказал от дома молодому музыканту, передав приказание не принимать его лично и не передавать от него никаких знаков внимания¹⁴.

Лист, только что оправившийся от длительного кризиса, вновь тяжело заболел. Пелена окончательно спала с глаз: "высшее общество", в котором он только что был баловнем, фаворитом, не признает в нем человека! Болезнь оказалась слишком серьезной. В Париже распространился слух о смерти молодого пианиста, а газета "Étoile" даже напечатала некролог.

И снова музыка — его вторая жизнь, его истинная сущность — возвращает упавшие силы. Пробуждается дар творчества. Память об ушедшем отце вызывает в воображении далекую родину. 21 мая 1828 года Лист пишет одно из самых значительных и далеко "заглядывающих вперед" ранних произведений: пьесу "На память" ("Zum Andenken") на темы венгерских народных музыкантов Антала Чермака и Яноша Бихари, первый эскиз будущих "Венгерских рапсодий". Как видим, звуки родины далеко еще не изгладились из его памяти.

Большое значение для него в эти тяжелые дни имела встреча, а затем дружба с одним замечательным музыкантом — Кристианом Юраном, первым скрипачом Королевской академии музыки, страстным поклонником Бетховена и одним из первых пропаган-

¹⁴ После этой драмы девушке не удалось уйти в монастырь, как она заявляла отцу. По его желанию она вскоре стала женой нелюбимого графа д'Артиго. Жизнь ее сложилась несчастливо. Лист никогда не мог забыть свою первую любовь и много позже, летом 1844 года, посетил Каролину д'Артиго в ее доме в По, на юге Франции.

дистов тогда еще неизвестного во Франции Шуберта¹⁵. Суровый, сосредоточенный, религиозный до фанатизма, вечно погруженный в свои мысли, он не был общительным собеседником. Друзья называли его "монахом XIX века": Бог и музыка, церковь и оркестр, религия и искусство наполняли всю его жизнь. Но в юном Франце, больном, страдающем, ущемленном, он нашел близкую, родственную душу и глубоко сочувствовал его думам о высокой, реформаторской миссии художника. В это время будущий автор "Фауст-симфонии" взволнован не только мыслью о социальной несправедливости, о ничтожестве светской черни, которую он должен победить своим духовным превосходством. Он внимательно присматривается и к окружающему его миру артистов — виртуозов рояля, премьеров и примадонн оперы, вполне довольных своим положением. Достойны ли артисты служить "божественному искусству"? Да: таков Юран, чудесный исполнитель сонат Бетховена; таков Нурри, интерпретатор бессмертных песен Шуберта; таков и Берлиоз — он уже знает его. А прочие, дремлющие в своем "спокойном безразличии"? Ведь музыка божественна в своей сущности, это культ, которому нужно отдать себя без остатка. И больше того: истоки музыкального искусства нужно искать и далее, в другой сфере, среди "людей мысли", писателей, философов и поэтов. Так на пороге 30-х годов завязывается будущая лейттема листовской эстетики, идея синтеза искусств, выхода за пределы "собственно музыки" — с тем, чтобы сделать ее высшей силой, властительницей дум и сердец человеческих.

У Листа возникают знакомства в литературном мире. 5 мая 1829 года состоялась его первая встреча с Гюго, Мериме и Сент-Бёвом, будущими звездами "Молодой Франции" (52, 427).

Не может он удержаться и от публичных выступлений. В ноябре, на одном из вечеров консерватории Лист впервые исполняет свой любимый Пятый концерт Бетховена, совсем еще не знакомый парижской публике, в дальнейшем — один из лучших номеров в его концертном репертуаре. Уже недалеко время больших перемен Июльской революции — то время, когда любящая мать Листа, окрыленная надеждой на его окончательное выздоровление, скажет: "Пушки разбудили его!"

Закончился пролог его творческой жизни. Молодой музыкант вступает в ту самую напряженную, активную пору, которую он сам обрисовал в следующих словах: "Учение ошущью и работа в Париже, Женеве и Италии до моего вторичного выступления в Вене (1838), успех которого определил мою дальнейшую карьеру виртуоза".

¹⁵ Имя Кретьена Юрана (Uhrahn), произносимое так во Франции, фактически было иным: Ауэрхан (Auerhahn). Музыкант происходил из немецкой семьи.

Глава II

”Молодая Франция”

”Париж выполняет роль нервного центра земли. Если он содрогнется, вздрагивают все”.

Гюго

I

События, пробудившие чуткую душу Листа, с не меньшей силой отозвались в сердцах его современников. Для некоторых из них июльские дни 1830 года казались внезапным взрывом, сокрушительной катастрофой, навсегда отрезавшей путь к возврату ”прекрасного прошлого”. Другие воспринимали их как начало новой эры, возвестившее торжество истинной свободы и справедливости. К таким принадлежало новое, второе поколение романтиков, известное под названием ”Молодая Франция”.

В творениях ее гениальных вождей — Гюго и Делакруа — эти тревожные дни запечатлелись навеки. Второму из них принадлежит известное полотно ”Свобода на баррикадах”, где яркое изображение восставшей толпы напоминает о буре народного гнева, пронесшейся над Европой. А через много лет те же события ожили вновь под пером его друга Гюго в бессмертном романе ”Отверженные”. Воодушевлявший художника символический образ Свободы и окружавшие ее фигуры мужественных повстанцев воскресли вновь на страницах романа, приняв черты героев Июльской революции — стойкого, несгибаемого Анжольраса, отважного парижского гамена Гавроша и их соратников. Романтизированные писателем, возвышенные в полете его фантазии, они все же более впечатляюще расскажут потомкам о мощном взрыве 1830 года, чем горы исследований, написанных историками позднейших лет.

В течение ”трех славных дней” — 27, 28 и 29 июля — Париж содрогался в огне восстания.

«То было в рубище мужских сердец биенье,
И пальцы грязные тогда
Держали карабин тяжелый и граненый,
А руганью набитый рот
Сквозь зубы черные кричал, жуя патроны,
„Умрем, сограждане! Вперед!“» —

писал свидетель этих дней поэт Огюст Барбье¹.

¹ Перевод О. Мандельштама.

В круг революционных событий сразу же вовлечен и Франц Лист. В течение всех трех дней он находится в лихорадочном возбуждении. Мимо окон его мансарды, по улице Прованс, бегут толпы повстанцев. Их пылающие лица, их стойкая решимость и устремленность навстречу смерти запомнились ему навсегда. Под звуки "Марсельезы", под гром пушечных залпов и тревожные звон колоколов он словно пробуждается от долгой летаргии. Бросаясь к фортепиано, он жаждет запечатлеть увиденное в звуках и пишет первое в своей жизни программное сочинение — "Революционную симфонию".

На черновом, поспешно начертанном экземпляре (рукопись Веймарского архива Листа) точно указана дата исторических "славных дней" — 27, 28, 29 июля. Из кратких замечаний, сделанных на полях нотной бумаги, выясняются и предполагаемая программа симфонии, и ее восторженный, экстатический строй. Словами "мщение", "негодование", "возмущение", "неистовые крики", "свобода" и, наконец, "энтузиазм! энтузиазм! энтузиазм!" Лист выражает обуревающие его чувства. Мгновенно возникли в его воображении и все темы предполагаемой симфонии, связанные с освободительным движением прошлых веков: гуситская песня, повествующая о героических днях восстания Яна Жижки, знаменитый протестантский гимн "Ein feste Burg ist unser Gott" (через несколько лет использованный Мейербером в опере "Гугеноты") и "Марсельеза", увенчивающая всю композицию. Посвятив свое произведение генералу Лафайету — поборнику свободы, борцу за независимость Северной Америки, а ныне главнокомандующему Национальной гвардией, юный Лист выразил твердую веру в победу народных сил.

В своих ожиданиях он не был одинок. Чувство восторженного подъема, неудержимой энергии, неслыханной эйфории охватило парижскую молодежь. "Казалось, все получили в июле солнечный удар", — писал французский историк (см.: 24, 9). О том, как нависала над обществом угроза "утраченных иллюзий", думали еще немногие. Пока, в эти первые дни, все предвещало победу демократии. Водворились долгожданная свобода печати, свобода слова, сняты цензурные запреты. Отрекся от престола ненавистный Карл X, бежавший в Англию. Низвергнуто "божественное право" короля, замененное "полузаконной" (*quasi légitime*) властью Луи Филиппа Орлеанского. И даже сам "король-избранник", "король-гражданин" на первых порах умело разыгрывает свою роль поборника демократических прав: публично протягивает руку Лафайету, заменяет белое знамя Бурбонов трехцветным национальным знаменем и провозглашает национальным гимном Франции "Марсельезу".

Все эти новшества вызвали взрыв энтузиазма в литературных кругах. Расцветает публицистика, резко обозначается борьба отдельных политических групп и направлений, в которой участвуют представители всех сословий. "Все стали журналистами, — писал современник, — епископ, вельможа, судья, ученый, бывший пэр Франции, бывший депутат, студент, покидающий школьную скамью, — все протягивают руки, чтобы ухватиться за столь мощный в то время рычаг периодической прессы" (см.: 24, 14). Один за другим появляются журналы различных направлений, бурно обсуждаемые на всей территории Франции: "Le National", "Le Constitutionnel", "Le Temps", "L'Avenir". Усиливается демократическая линия знаменитого журнала "Le Globe", главного органа сен-симонистов. Большим успехом пользуется "Парижская музыкальная газета" ("Gazette musicale de Paris"), в которой начиная с 1835 года участвует Лист.

На волне этого подъема могучим всплеском ворвались в мир молодые силы французской литературы. В борьбе мнений — зачастую резко противоположных, полных открытой конфронтации — ярко проступает то качество, которое провозглашалось романтиками как едва ли не главный критерий самоценности искусства: индивидуальность, неповторимость, исключительность личности творца, его мировоззрения, стиля и почерка. Во всей полноте проявляют себя корифеи слова: Гюго и Жорж Санд, Стендаль и Бальзак, Виньи и Мюссе. "Когда-нибудь июль 1830 года будет признан датой столько же литературной, как и политической", — писал Гюго в предисловии к своей драме "Марион Делорм". И в самом деле, трудно не удивляться редкому изобилию великих произведений, появившихся уже в первые годы Июльской монархии. В 1831 году выходит из печати роман Гюго "Собор Парижской Богоматери" — классический образец философски насыщенного и социально окрашенного исторического романа нового типа. За постановкой "Эрнани" (1830), вызвавшей целую битву, последовали столь же сенсационные драмы — "Марион Делорм", "Король забавляется", "Мария Тюдор" и другие. Эти спектакли, подробно описанные Теофилом Готье в его "Истории романтизма", с бою брала парижская молодежь. Обращаясь к отечественной истории, к ее социальным истокам и параллелям, Гюго стал в подлинном смысле слова национальным героем.

Одновременно формировались и другие течения французской литературы, связанные с романтизмом лишь "по касательной", но и прокладывавшие широкий путь в будущее. В 1830 году свой лучший роман "Красное и черное" публикует Стендаль. С необычайной активностью разворачивается творческий дар Бальзака; рождается под его пером целый цикл романов, составивших основу "Человеческой комедии" (особым успехом пользовалась "Шаг-

речевая кожа”). А затем в начале 30-х годов восходит новая звезда французской литературы — Аврора Дюдеван, чьи первые романы “Индиана”, “Валентина”, “Лелия”, посвященные центральной для нее теме эмансипации женщины, прославили принятое писательницей имя “Жорж Санд”.

Не сдают позиций и стойкие приверженцы более ранней формации романтизма, певцы мировой скорби и созерцания. В 1830 году Ламартин публикует сборник стихотворений “Поэтические и религиозные гармонии”, послуживший основой фортепианного цикла Листа. Одиноким мыслителем, разочарованным скептиком проявляет себя друг Листа Альфред де Виньи — “аристократ духа”, прочно замкнувшийся в своей “башне из слоновой кости” (крылатое выражение знаменитого критика Сент-Бёва, с тех пор прочно вошедшее в литературный обиход).

В эти же годы привлекли общее внимание совсем молодые, двадцатилетние поэты Альфред де Мюссе и Теофиль Готье, начавшие свою деятельность как восторженные поклонники Гюго, но вскоре определившиеся как ярко индивидуальные, неповторимые в своем художественном значении величины. Нельзя не напомнить, что именно Готье в своем раннем сборнике стихотворений, вышедшем под заглавием “La jeune France”, дал четкое определение всему прогрессивному направлению французской литературы того времени.

Всем этим лишний раз подтверждается непреходящая ценность рассматриваемого периода в развитии французской национальной культуры. В кипучей атмосфере литературных и политических споров, в разгаре философских дискуссий отчетливо выступит главная, магистральная тема — стремление утвердить свое лицо в общем потоке мирового искусства. Закончился неустойчивый, во многом подражательный период французского романтизма. Определенная социальная и социофилософская направленность на окружающий художника мир всюду пронизывает мысль писателя независимо от того, проявляется ли она в острокритическом восприятии Стендаля и Бальзака или в психологическом скептицизме Виньи, по-своему стремившегося осознать прошедшее и настоящее родной страны.

Нельзя не признать, что столь острое ощущение изменившихся социальных условий заставило французских писателей по-новому сильно акцентировать романтическую тему творца, художника, носителя высоких общественных идеалов, недоступных окружающей его буржуазной среде. Отсюда — понятие духовного, морального, интеллектуального превосходства творческой личности, несомненно вдохновлявшее Листа. Нанеся последний удар феодальным представлениям об “аристократии рода”, эпоха Июльской революции выдвинула свой идеал “аристократии духа”, попи-

рающей все социальные преграды. И это сознание своего творческого потенциала, могущественного "я" осталось непреходящим в душе гениального музыканта, чей царственный облик властителя дум вскоре заставит говорить о нем всю Европу.

* * *

На состоянии французской литературы эпохи романтизма не случайно так часто останавливаются исследователи творчества Листа: в ней были заложены важные истоки всей его деятельности реформатора, искателя новых путей. Еще не завоевавший славы "короля пианизма", молодой музыкант смело вторгается в литературную среду. Он посещает салоны Гюго, Балланша, Жорж Санд и под их влиянием укрепляется в новых демократических верованиях. Как бы вбирая в себя этот окружающий интеллектуальный мир, он жаждет познать то существенно важное, от чего ранее отвлекала его жизнь странствующего виртуоза. Страсть к чтению овладевает им безраздельно. С лихорадочной поспешностью он поглощает труды минувшего XVIII и наступившего XIX века, читает Монтеня и Балланша, Ламенне и Вольтера, Гюго и Сент-Бёва... Многие из прочитанных тогда книг остались у него любимыми на всю жизнь. "Поясните мне всю французскую литературу", — обращается он к известному ученому Минье. "По-моему, у этого молодого человека с головой не все в порядке", — заметил ошеломленный профессор.

Меняются и политические взгляды Листа. Из баловня аристократических салонов он превращается в юного демократа, с страстием изучающего труды Сен-Симона — духовного наставника "Молодой Франции". Внимая своему другу Гюго, в прошлом убежденному роялисту, а ныне защитнику угнетенных и обездоленных, он мог бы повторить его слова:

"Я временем своим рожден, и заблужденья
В минувшие года туманили мне зренье.
Теперь, когда совсем повязка спала с глаз,
Свобода, Родина, я верю только в вас!"

Но в том же сборнике поэт провозглашает:

"Что думать, что начать —
Надеяться и верить?
Сомневаться? Все отрицать?
О, страшный перекресток
Земных дорог!
О, сумрачная ночь!"².

² Сборник "Осенние листья" (1831). Перевод Э. Леницкой. Цит. по: 24, 53.

И снова эти строки находят отклик в сознании Листа, в страстных порывах его беспокойной души. В доктринах Сен-Симона он ищет ответа на свои поиски, на свой идеал высокого, обозначимого искусства. Во всем своем существе он предстает тогда духовным сыном Франции, "французским романтиком с берегов Дуная", каким по праву называют его некоторые исследователи XX века (43, 11).

* * *

Огромное, непреходящее воздействие на формирующееся мировоззрение Листа оказывали философские принципы французского утопического социализма. О нерасторжимой связи сен-симонистских идей со всей демократической направленностью европейской художественной мысли убедительно говорили все выдающиеся культурологи XIX—XX веков. В сознании Листа, как и его литературных современников, они откладывались надолго и прочно. Подробно рассматриваются эти связи в различных монографических трудах, посвященных венгерскому мастеру, и в частности в фундаментальном исследовании Я. Мильштейна.

Известно, что с идеями Сен-Симона Лист мог познакомиться еще до Июльской революции, а после 1830 года нередко посещал собрания сен-симонистов — Анфантена, Базара, Родрига, Барро. Не останавливаясь детально на этих контактах, постараемся выделить лишь то главное, что могло оказать влияние на мысль художника и что могло волновать Листа как будущего реформатора музыкального искусства.

Влияние утопического социализма на "Молодую Францию" не было однозначным. Июльская революция не поколебала трех главных столпов, завещанных XVIII веком, — понятий Свободы, Равенства и Братства. Но и заставила пересмотреть их в свете обретенного исторического опыта. Ее идеологами являлись люди различных поколений. Иные из них, и прежде всего сам Сен-Симон, еще помнили ужасы террора и испытали лишения эмиграции; многие были участниками или свидетелями наполеоновских войн, и все без исключения являлись противниками Реставрации. Бедственное положение народа, фактически обманутого фальшивыми заверениями Июльской монархии, заставило их встать на борьбу за социальную справедливость, поднять идею равенства на новый уровень гуманности и прогресса. Отсюда — необходимость социальных реформ и утверждения "нового государства". Создатель этой теории граф Анри Клод де Сен-Симон считал главной основой государственной формации, ее категорическим императивом всеобщий труд. Увлеченный идеей "индустриального государства", он декларировал тесный союз науки и промышленности, власти ученых и просвещенных "индустриалов", еще не замечая внутрен-

них противоречий этой системы. По мысли ученого, место военной автократии должно было занять государство промышленно-научное, а право правления — принадлежать просвещенным умам: "прочь, Александры Македонские, уступите место ученикам Архимеда!" Гуманность и нравственность общественных реформ при этом настойчиво акцентировались философом.

В трудах сен-симонистов идеи учителя претерпели значительные изменения и во многом приобрели сектантский характер. Под флагом пантеистической "новой религии", борьбы за нравственное возрождение человечества они пропагандировали идею "всеобщих ассоциаций", где все люди постепенно станут братьями лишь в силу своих убеждений. Руководить ассоциацией был призван избранный вождь, духовный отец, роль которого охотно взял на себя один из учеников Сен-Симона — Бартеlemi Проспер Анфантен.

Моделью этой общественной системы становились своеобразные организации типа коммуны или общежития — "фаланстеры", где все участники именовались братьями и сестрами, носили установленную одежду в цветах национального знамени (синий, красный и белый) и собирались для совместных бесед. В этой среде прочно укоренилась созданная Анфантеном теория свободного брака, союза двух "родственных душ", свободно избирающих друг друга. Подобная пара, символизирующая, по мысли Анфантена, "священный союз плотского и духовного", составляла основу нового общества (взгляд, послуживший главным пунктом обвинения, выдвинутого против сен-симонистов и стоивший Анфантену годичного тюремного заключения). Опираясь на труды Сен-Симона, его последователи стремились в чем-то развить его постулаты, и в частности акцентировать социальную функцию художника в новом обществе, что не могло не импонировать Листу.

Но в целом взгляды сен-симонистов и выдвинутый ими ритуал своеобразной коммуны, с обязательным подчинением "духовному отцу", не находили у него сочувствия. Их лекции и собрания, их "фаланстеры" в Менильмонтане³ он посещал, скорее, из любознательности, но не принимал в качестве руководства. Едва ли могли всерьез заинтересовать Листа и экономические теории научно-промышленных ассоциаций, пропагандируемые Сен-Симоном.

Однако на социальную сторону этого учения он, несомненно, откликнулся горячо. Как и его современники — Гюго и Жорж Санд, он воспринимал новую теорию прежде всего в плане воинствующего гуманизма, сочувствия униженным и оскорбленным, протеста против жестокого подавления личности. С присущей ему

³ Основанная Анфантеном коммуна в предместье Парижа. Этой ассоциации посвятил свою "Религиозную песнь" известный композитор Фелисьен Давид, который и ввел Листа в эту организацию.

душевной отзывчивостью он щедро открывает милосердие свое сердце: посещает тюрьмы, больницы, лечебницы для душевнобольных и выступает там, пытаясь вернуть больным сознание своей музыкой. Весной 1831 года, во время жестокой эпидемии холеры, Лист не покидает Парижа и считает своим долгом почтить память погибших, исполняя траурный марш Бетховена.

С горячим сочувствием встретил он в 1834 году восстание шонских ткачей. В фортепианной пьесе "Лион", созданной под впечатлением этих событий, смело поставил в качестве эпитафии девиз повстанцев: "Жить в труде и умереть в борьбе". Несколько позже в письме к своему другу Адольфу Пикте Лист писал: "...Я отправился в Лион и оказался среди ужасных страданий столь жуткой нищеты, что все чувство справедливости во мне возмутилось и мое сердце наполнилось невыразимой скорбью. Как мучительно, мой друг, быть вынужденным стоять со скрещенными руками перед целым населением, начинающим бесполезную борьбу с нуждой, от которой гибнут и душа, и тело! Видеть старость, не имеющую покоя, юность без надежд, детство без радостей!" (16, 85). Это письмо, опубликованное в 1838 году на страницах "Парижской музыкальной газеты", для всех, знавших Листа, не было неожиданностью: своих убеждений он не скрывал никогда.

Истоком их было отнюдь не простое чувство несправедливости, свойственное мыслящему и бескорыстному человеку. Важной основой мировоззрения Листа являлась его философская концепция, как бы аккумулировавшая типичные постулаты романтизма: идею духовного возрождения, отрицание рационализма XVIII столетия, жажду веры в непознаваемое и надсущное ("болезнь души"), проблему искупления и, наконец, культ всемогущей власти искусства как движущего начала, в особенности культ музыки, ее божественной сущности, способности к преобразованию мира.

Напомним, что этот идеал ни в какой степени не противоречил демократическим стремлениям века. Страдает явной ограниченностью определение Июльской революции как "атеистической" и ниспровергавшей все основы католицизма. Разгромы церквей, происходившие в июльские дни во многих городах Франции, и сатирические выпады против алчности духовенства, известные нам по классическим стихотворениям Беранже, по существу, не определяли всей сложности духовного движения этой эпохи. Писатели-романтики и философы сен-симонисты не менее убежденных материалистов XVIII столетия видели ущербность католического духовенства и резко протестовали против авторитарных притязаний католической церкви. Но вера в движущее миром духовное начало, во всемогущую власть евангельского "Бога-Слова" не ослабевала в пытливых умах. Она толкала и самого Сен-Симона, и его последователей, и многих других поборников утопического

социализма на поиски так называемой "новой религии" и возрождение христианства, соединяющего идеал всеобщего братства с евангельскими заветами христианской религии. Движение это могло быть антиклерикальным, но никогда не было атеистическим.

Укрепить Листа в подобных воззрениях были способны не только сен-симонисты. Истинного духовного наставника, которому оставался верен всю жизнь, он нашел в лице одного человека — аббата Фелисите Робера Ламенне (1782—1854). Отвлекаясь от схоластических понятий "реакционного и прогрессивного романтизма", постараемся определить, что привлекло Листа к трудам и личности этого мечтателя, провидца, пророка, поставившего целью всей своей жизни девиз: Бог и Свобода.

* * *

Современные французские исследователи проявляют к фигуре аббата Ламенне огромный, поистине небывалый интерес, в особенности усилившийся после второй мировой войны. В трудах историков он выступает как один из крупнейших философов-гуманистов своего времени, поборник человеческих прав и яростный противник национальной вражды, словно предвидевший жестокие социальные трагедии XX века. С другой стороны, он — и духовный отец французского романтизма, апостол "новой религии", одинаково чтимый писателями разных взглядов и разных поколений. С глубоким уважением относились к нему Шатобриан и Ламартин, Гюго и Жорж Санд, Виньи и Сент-Бёв.

Подвижнической была жизнь этого человека и трудным его путь к поискам истины. Как и его современник Шатобриан, Ламенне родился в Бретани — своеобразном крае, овеянном могучим дыханием океана, унаследовавшем древние кельтские традиции, сохранившем свой язык и культуру. Происходя из высокообразованной дворянской семьи, он был воспитан в строгих традициях католицизма. События революции 1789 года заставили его задуматься над смыслом человеческой жизни. На его глазах рушились прекрасные идеалы Просвещения; могущественное слово "свобода" ниспровергалось ужасами террора. Религиозные обряды, принятые в семье, приходилось скрывать. Сомнения в справедливости божественного произвола заставили глубоко верующего юношу задуматься над своим призванием. Долгое время он не решался принять сан священника и посвятить себя церкви. Но, вступив на этот путь, сознательно воспринял его как долг служения народу, его нравственному возвышению, его духовному единству. Смысл религии Ламенне видел не в строгом соблюдении обрядности, а в евангельских заветах, соединяя их с демократическими взглядами.



Ф. де Ламенне

Июльская революция нашла в нем пламенного сторонника народных прав. В организованных им журналах "L'Avenir" и "Le Monde" аббат резко критиковал политику правительства Луи Филиппа. Все это сразу поставило его в оппозицию к верховной католической власти. В 1836 году он был по распоряжению Ватикана отлучен от церкви и приговорен к покаянию. Падение Июльской монархии и революция 1848 года заставили его встать на защиту Национального собрания, а после поражения революции — вступить в борьбу за отмену смертной казни и последующих репрессий, обрушившихся на повстанцев. Раздав имение, лишенный всех прав, Ламенне умер в жестокой бедности. Его смерть оплакивала парижская беднота. Последним триумфом философа был перевод "Божественной комедии" Данте.

Для Листа, уже увлеченного реформаторскими планами, знакомство с Ламенне было подлинным откровением. Он много слышал об этом человеке, бескорыстном и смелом мыслителе, "еретике", сумевшем противостоять мощной клерикальной оппозиции. Симпатия оказалась взаимной. В пылком, восторженном музыканте аббат сразу почувствовал родственную душу, нашел свой идеал артиста-мыслителя, артиста-пророка. "Это одна из самых прекрасных и благородных душ, какие встречал я на сей земле", — писал он о Листе (см.: 43, 14).

Их встреча произошла осенью 1834 года. К тому времени Ламенне уже завоевал громкую славу, издав знаменитый трактат "Слово верующего" (обойдя все страны Европы, этот труд проник и в Россию, привлек внимание Белинского и Герцена). Его призыв "соединить Евангелие и Свободу", построить новое общество на основе взаимной любви и милосердия во многом отвечал теориям Сен-Симона, но и вступал в противоречие с его идеей "индустриального государства".

Воинствующий демократ, защитник суверенитета народа, Ламенне в первые же годы Июльской монархии выступил с резкой критикой финансовой олигархии, ущемлявшей права рабочих. Под словом "свобода" он понимал прежде всего право на независимость и неприкосновенность личности и считал человеческую жизнь высшей, непререкаемой ценностью общественного устройства. «Не позволяйте обманывать себя пустыми словами, — писал он в своем трактате. — Свобода — это не плакат, вывешенный на улице. Это живая, могущественная сила, ощущаемая внутри нас и вокруг нас, гений-хранитель домашнего очага, гарантия социальных прав и первое из этих прав. Угнетатель, прикрывающийся этим словом, — худший из угнетателей. Он совокупляет ложь с тиранией, несправедливость с профанацией, ибо самое слово „свобода“ священно» (см.: 60, 114).

Выдвигая требование свободы печати, свободы перемещения и выбора профессии, равноправия в избирательном цензе, Ламенне резко возражал против "абстрактного понятия" деспотического государства, где все будут "жить для общества" и не смогут "от колыбели до могилы" располагать собой. "...Что это за общество, в котором не будет личной свободы? Прав человека? Это рабство!" (60, 29, 21). И далее предостерегает: "Но те, кто пользуется рабским положением своих собратьев, сделают все возможное, чтобы его продлить... Самая святая цель превращается в цель нечестивую (*cause impie*), когда для ее достижения пользуются преступлением. Преступник из раба превращается в тирана", — писал он, опровергая знаменитый догмат иезуитов "цель оправдывает средства" (60, 117).

Далеко не однозначным был взгляд философа на католическую религию. Ее он считал вершиной нравственного развития человечества, но и не закрывал глаза на злоупотребления церковной власти. Согласно его воззрениям, религия — дело совести каждого, и свобода ее выбора должна быть неприкосновенна. «Известны времена, когда один человек истреблял другого только потому, что его вера не согласна с его собственной, и убеждал себя, что этим он приносит угодную жертву Богу. Проклинайте эти отвратительные убийства! Как может быть угодно человекоубийство тому Богу, который сказал человеку: „не убий!“» (60, 117).

Всеми этими мыслями, стоившими ему отлучения от церкви, а через несколько лет и тюремного заключения, аббат щедро поделился со своим молодым почитателем.

Особенно близкой гуманистическому сознанию Листа оказалась его идея "Всемирной родины" ("*la patrie universelle*"), охватывающая проблемы всечеловечности мира и бессмысленности национальной вражды. В трактате "Книга народа" Ламенне писал: "Помните, что человечество вы должны ставить превыше всего, даже превыше родины, ибо народы столь же взаимосвязаны между собой, как члены одной семьи, и подчинены общим законам. Род человеческий един по существу; не будет совершенного порядка и не исчезнет терзающее землю зло до тех пор, пока все нации не разрушат разделяющие их гибельные преграды и не образуют единое общество. Эксклюзивный патриотизм, этот эгоизм народов, несет с собой столь же роковые последствия, как и эгоизм личности; он изолирует и разделяет жителей различных стран и побуждает их наносить друг другу вред, а не помощь; именно он является отцом того страшного, кровавого чудовища, которое называется войной" (60, 125).

Осенью 1834 года Лист по приглашению Ламенне гостил в его имении Ла Шене в Бретани и был навсегда очарован личным обаянием этого человека, у которого слово не расходилось с делом.

Его безграничная доброта и щедрость, спокойствие и терпимость, готовность к самопожертвованию восхищали всех окружающих. Одетый в грубую крестьянскую одежду, внешне невзрачный, отнюдь не наделенный красивой, впечатляющей внешностью, он покорял могуществом речи, силой воображения, проникновенным взглядом своих глубоко поставленных глаз. Привлекали высокая артистичность его природы, скрытый, но сильный темперамент, его "огненная душа". По воспоминаниям современников, плавная речь аббата сверкала образными сравнениями, яркими параллелями, неожиданными поворотами мысли. Она не только очаровывала — она заставляла верить. "Кто не умеет убеждать, тот не верит сам, — говорил Ламенне. — Вера — дочь Слова, она проникает в сердце вместе со Словом, но не с оружием" (60, 118).

Слушая вдохновенные импровизации аббата, молодой Лист был поражен его широкой, неслыханной эрудицией. Ламенне свободно владел основными древними и четырьмя европейскими языками, обладал колоссальной памятью, свободно цитировал древних и современных авторов. Искусство, поэзия, музыка, по существу, были для него другой стороной его религии, неизменно направленной на "возвышение человеческих душ". Он страстно увлекался искусством итальянского Ренессанса, подолгу жила во Флоренции и Риме. Данте и Петрарка были его кумирами в поэзии, Бетховен — в музыке (о нем он не раз писал в своих статьях)⁴. И можно не сомневаться, что именно эти пристрастия бретонского мудреца вызывали горячий отклик у Листа.

Беседы с Ламенне происходили чаще всего во время прогулок, когда аббат, окруженный толпой почитателей, старался внушить им свою философию природы, любовь к родному кельтскому краю, где все дышало поэзией древних веков ("а теперь, дети мои, пойдемте гулять", — говорил он, надевая крестьянскую соломенную шляпу). Среди его слушателей были люди различных национальностей и различных профессий — писатели, художники, артисты. К ним было обращено его слово мыслителя, резко отрицавшего модную в то время теорию "искусства для искусства" и призывавшего к созданию великого "искусства мысли и сердца", искусства бетховенского толка.

Для Листа поездка в Бретань не прошла бесследно. Именно здесь, в имении Ламенне, он создал произведения, в которых заявил о своем "я" достаточно ясно. Под впечатлением поэзии Ламартина, с которым он лично познакомился в том же 1834 году, возник у него первый эскиз будущего фортепианного цикла "Поэтические и религиозные гармонии", осуществленный пока

⁴ Симфонии Бетховена Ламенне называл "чудесными поэмами", в которых "идея определяет форму и структуру".

еще в форме одной пьесы свободного, импровизационного склада. Через много лет композитор переработал ее и включил в указанный выше цикл под названием "Размышление о смерти".

Одновременно была написана свободная композиция, озаглавленная автором как "Инструментальный псалом" и посвященная Ламенне. В основу ее положена мрачная тема заупокойного католического песнопения "De profundis" с подписанным над ней текстом библейского псалма. Но бурная, неистовая патетика вступительного раздела, выразительно оттеняющая образ скорби, прямо свидетельствует о возникающей лейттеме будущего творчества Листа: борьбе реального и надсущного, земного и идеального, неразрешимого фаустианского конфликта вечности и бытия. Произведение осталось незавершенным (рукопись Веймарского архива Листа), и лишь основная хоральная тема песнопения позднее вошла в центральный раздел пьесы "Размышление о смерти".

В другом плане выполнены фортепианные сочинения, составляющие маленький цикл "Видения" ("Apparitions") — произведение, навеянное отчасти все тем же Ламартином, отчасти стихотворениями близкого друга Листа Кретъена Юрана, носившими, правда, несколько иное название: "Auditions" ("Слышимое"). Это собрание из трех пьес, изысканных и фантастичных, отображающих мимолетные впечатления художника. Их сложная, тонко разработанная фактура уже указывает на характерное для Листа чувство краски, игры звукотембров, как бы парящих над мелодически оформленным тематизмом. Бузони, преданный листианец, называл их "романтическими, эмоциональными, философичными и обладающими тем дыханием природы, которое так редко и с таким трудом достигается в искусстве". Он особенно восхищался второй пьесой, ее "субъективным импрессионизмом", и находил в ней черты, родственные шумановским лирическим откровениям (см.: 62, 13).

Все пьесы, отмеченные знаменательной датой 1834 года, несут ярко выраженный новаторский, индивидуальный характер — печать импровизационного исполнительского стиля их автора. Сочиняя свой первый эскиз "Поэтических и религиозных гармоний", Лист предпослал ему цитату из Ламартина: "Эти стихи предназначены для немногих", — очевидно, имея в виду и собственные сочинения. Но очень скоро почувствовал необходимость сделать свое "искусство для избранных" всеобщим достоянием.

Примечательно, что в это же время началась литературная, публицистическая деятельность Листа. Под явным влиянием Ламенне была написана его первая статья "О будущем церковной музыки", в которой автор как бы предвидел свою идею обновления католической службы, реформы духовной музыки. Многие положения

этой статьи впоследствии вошли в известный трактат "О положении художника в обществе".

Долг дружбы своему наставнику молодой композитор отдал, посвятив Ламенне упомянутую выше пьесу "Лион", позднее включенную в цикл "Альбом путешественника".

Покинув бретонский "приют отшельника", Лист окончательно убедился в своем призвании быть "не только артистом". К этому побуждала бурная художественная жизнь Парижа, в которую он ворвался с новым притоком сил, с предчувствием победителя.

II

30-е годы навсегда запомнились Листу как время решающих перемен в его артистической судьбе. После тяжелого кризиса, пережитого им в юности, слава его росла стремительно и бурно. Вместо талантливого мальчика-виртуоза, когда-то поражавшего изяществом и блеском своей игры, перед публикой предстал яркий, волевой, мыслящий артист, чье искусство покоряло и подчиняло себе любую аудиторию. Оно неуклонно возвышалось над привычным уровнем концертного исполнительства. Оно завораживало и ослепляло. Оно полностью разрушало сложившееся представление о фортепиано как камерном, сольном инструменте — трепетной "эоловой арфе", звучащей под нежным прикосновением рук Филда или Гуммеля. В мир пианизма ворвался мощный и полнозвучный оркестр; прозрачная акварельная манера уступила место буйству красок, широкому спектру той звуковой палитры, о которой ранее не могли мечтать исполнители.

Далеко не всеми пианистическая реформа Листа была в то время понята правильно. Его нередко обвиняли в излишней манерности, даже в искусном расчете на заранее обдуманый эффект (напомним слова Бальзака: "страсть, рассчитанная с математической точностью"). В нем удивляло многое: смелость, с которой он решился давать сольные концерты, без участия других исполнителей, что было тогда воспринято как излишняя самонадеянность; его репертуар, в который он, отдавая дань публике привычными фантазиями на оперные темы, старался включать "трудные" для восприятия произведения Бетховена, Шуберта, Баха; и наконец — его манера играть все произведения на память, без нот (как будто в свойственном ему сверхвиртуозном стиле возможно было пользоваться нотами!).

Существовало даже мнение, что своей поразительной техникой пианиста он был обязан тем усовершенствованиям инструмента, которые были введены в то время лучшими мастерами — Эраром и Плейелем. Но если любимый Листом рояль Эрара, снабженный

металлической рамой, точным механизмом репетиций и усовершенствованной педалью действительно помогал ему развивать пианистическое мастерство, то истоки листовской реформы, конечно, лежали гораздо глубже. Они коренились во всем его творческом опыте музыканта; во всех богатейших впечатлениях музыкальной жизни Парижа; в тщательном изучении виртуозного мастерства ведущих пианистов того времени — Черни, Калькбреннера, Мошелеса, Герца и многих других. Но прежде всего — в поставленном им идеале звучащей фортепианной музыки, которую он создавал в своем воображении.

Искусство великого пианиста являлось одновременно искусством творца-композитора и оборотной стороной его творческой концепции. Сейчас мы можем судить о нем лишь по его произведениям — оно отзвучало навсегда. Но пристальный анализ всего созданного и записанного Листом дает достаточно ясную картину его неповторимого пианистического стиля и мастерства. Единство "двух ликов" венгерского гения здесь очевидно: исполнитель всюду сопутствует композитору. Об этом современники молодого Листа могли только догадываться, ценя в нем прежде всего несравненно-го артиста.

Ясна и общая картина эволюции. Пианистическое искусство Листа, как и его композиторское творчество, со временем менялось, делалось более строгим и чистым. Но прочные основы листовской красочной звукописи⁵, в которой специфика живого инструмента использована с редким совершенством, закладывались уже тогда, в молодые годы, под волшебными пальцами пианиста.

* * *

Рассматривая процесс становления фортепианного стиля Листа, исследователи, как правило, выделяли фигуры трех музыкантов, оказавших на него решающее влияние: Берлиоз, Паганини, Шопен. Разумеется, этими именами, при всем их значении, нельзя ограничивать широкую сферу художественных впечатлений молодого артиста. Но роль всех трех корифеев романтизма в его творческой биографии, конечно, бесспорна. От них он получил мощный импульс дальнейшего совершенствования, уверенность в правильности избранного пути.

Знакомство Листа с Берлиозом произошло 4 декабря 1830 года, накануне первого исполнения "Фантастической симфонии". «Габенек взялся дирижировать этим концертом, — писал Берлиоз. — Все исполнители с любезностью, за которую я никогда не сумею их достаточно отблагодарить, в третий раз оказали мне свое бесплатное содействие. Накануне этого концерта меня посетил

⁵ Того, что немецкие музыковеды определяют одним словом "Klang".

Лист. Мы тогда еще не были знакомы. Я ему много говорил о „Фаусте“ Гёте, которого, как он мне признался, он еще не читал и которым вскоре увлекся не меньше, чем я. Мы почувствовали друг к другу живейшую симпатию, и с тех пор наша дружба становилась все тесней и крепче. Лист присутствовал на этом концерте, где обратил на себя внимание всей аудитории аплодисментами и проявлением своего восторга» (3, 178—179).

Симфония Берлиоза и общение с ним произвели на Листа неизгладимое впечатление. В творчестве этого бунтаря, ниспровергателя установленных канонов он ощутил то главное, к чему стремилась его душа: расширение границ собственно музыки, ее созвучность всему необъятному миру красоты, запечатленному человеческой мыслью. Войти в эту сферу, в область поэзии, драмы, философии — вот цель и мечта, вот неопровержимое кредо, объединившее двух художников.

С тех пор установились коренные принципы листовской эстетики, определившие целое направление музыкального романтизма. Дальнейшее развитие его творчества покажет, насколько своеобразно, отнюдь не по-берлиозовски осуществил он этот принцип программности. Но в те горячие годы становления его таланта идеи старшего друга дали ему мощный толчок. Вскоре после премьеры берлиозовской симфонии он начинает работать над ней и создает особый тип фортепианной транскрипции, которую он назвал „фортепианной партитурой“. Воплощая в ней краски берлиозовского оркестра, он создал собственный вариант „Фантастической симфонии“, по существу недоступный пианистам того времени. По отзывам слушателей, эту транскрипцию мог сыграть только он один⁶.

Примечательно и первое знакомство с „Фаустом“, состоявшееся при помощи Берлиоза. В течение многих лет Лист все более углубленно изучал грандиозную эпопею Гёте. Наряду с „Божественной комедией“ Данте это произведение сделалось для него настольной книгой.

* * *

Следующим ошеломляющим впечатлением были гастроли Паганини в марте—апреле 1831 года. Приезда этого „чародея скрипки“ Париж ожидал с нетерпением. Хорошо знакомые с высоким искусством прославленных скрипачей Рода, Байо и Крейцера, французские слушатели ждали от него многого.

⁶ К творчеству Берлиоза Лист обращался неоднократно. Помимо различных фортепианных вариантов „Фантастической симфонии“, которую он особенно любил, ему принадлежат транскрипции симфонии „Гарольд в Италии“, увертюры „Король Лир“ и „Тайные судьи“, фрагментов из оратории „Осуждение Фауста“ и из оперы „Бенвенуто Челлини“.

Устроитель концертов Паганини, директор Королевской академии музыки Луи Верон с тонким расчетом хотел поразить публику сильным и ярким искусством, созвучным новым романтическим представлениям. Внести в привычную атмосферу концертной жизни "волшебную магию" новой виртуозности, вдохнуть в нее дух "дьявольской, колдовской" игры, несовместимой с обычными человеческими возможностями, было его главной целью. Пригласив Паганини, он полностью учел и то огромное впечатление, которое произвел в Париже и демонический финал "Фантастической симфонии" Берлиоза, и мрачный колорит веберовского "Фрейшютца".

Эти надежды оправдались. Новаторский стиль Паганини в Париже, как и везде, оказал эффект мощного взрыва. Для слушателей его игра действительно стала своего рода чудом — единственным, неповторимым, недостижимым. "...Второй Паганини не явится, — писал о нем впоследствии Лист. — Мощь этого необычайного и никем не превзойденного гения исключает возможность всякого подражания" (16, 155, 154).

Первый концерт Паганини состоялся 9 марта 1831 года в зале Королевской академии музыки (Grand Opéra). На нем присутствовал весь цвет художественного мира Франции. Среди писателей — Бальзак, Виньи, Мюссе, Жорж Санд, среди музыкантов — Обер, Галеви, Лист, скрипачи Берио и Байо, примадонна оперы Мария Малибран. Был здесь и молодой Мендельсон, совершавший тогда путешествие по Европе. Искусством Паганини могли восхищаться лучшие критики Парижа, в том числе король журналистов Жюль Жанен и постоянный летописец концертной жизни Кастиль-Блаз. Общее внимание привлекала фигура знаменитого Эжена Делакруа.

Программа вечера была смешанной, по обычаю того времени. В концерте участвовал оркестр под управлением Габенека и выступали ведущие артисты оперной труппы — Адольф Нурри и Никола Лавассёр. Исполнялись увертюра Бетховена "Эгмонт" и фрагменты из опер Керубини. Традиция смешанного концерта, таким образом, не была нарушена. Но все произведения Паганини играл наизусть, не прибегая к нотному тексту. Для парижской премьеры он выбрал свой Первый концерт ре мажор, "Военную сонату" на тему из "Свадьбы Фигаро" Моцарта, исполняемую на одной струне Соль и Вариации на популярную тему из оперы Паизиелло "Мельничиха" — "Nel cor più non mi sento" (31, 102).

Трудно охватить поток восторженных славословий, следовавших за этим концертом. Об итальянском скрипаче писали как о непревзойденном гении, о маге и чародее, обладавшем феноменальным даром почти гипнотического внушения. Его могучий темперамент и титаническая энергия, излучаемая под его пальцами волшебной скрипкой Гварнери, погружали аудиторию в состояние

экстаза. Уже одно имя Паганини говорило в то время об этой демонической силе и заставляло вспомнить средневековые легенды о музыканте, продавшем душу дьяволу (характерно, что именно струнному смычковому инструменту — виоле, скрипке — с давних времен приписывались такие магические, колдовские качества). Слова "потрясающе, неповторимо, непостижимо, волшебное" повторялись во всех рецензиях.

Современные исследователи порой подвергают сомнению объективность этих восторженных оценок. Действительно: с позиций XX века искусство Паганини могло бы быть подвергнуто достаточно суровой критике. Как артист он отнюдь не был "зеркалом" исполняемого им текста. Его свободная, во многом импровизационная манера игры, по-видимому, страдала известной гиперболическостью, обилием резких контрастов, неслыханных виртуозных технических эффектов и даже недопустимыми "вольностями" в интерпретации (как часто в этом впоследствии упрекал себя тот же Лист!).

Но ясно одно: в лице гениального скрипача отразился художественный идеал времени. Стремление преобразовать технические возможности инструмента и тем самым достигнуть полной свободы интерпретации, "подчинить мастерство вдохновению" — вот что влекло к искусству Паганини молодых поборников новой романтической школы. В игре итальянского мастера они оценили прежде всего искусство самовыражения, полной самоотдачи, способной заразить слушателя. "Чтобы заставить чувствовать, нужно чувствовать самому", — говорил итальянский виртуоз. Один из современников, поэт Людвиг Рельштаб писал о нем: "Паганини самого по себе не существует: он то воплощение желания, то воплощение насмешки, безумия, жгучей боли; он всегда разный и неповторимый. Звуки являются для него только средством выразить самого себя" (см.: 31, 178—179).

С концерта Паганини Лист вернулся ошеломленный. Его поразило все: не только блистательная манера игры и мощный темперамент артиста, но и его внешний облик, полностью отвечавший романтическим, "гофмановским" представлениям. Запомнились его худощавая, аскетически тонкая фигура, характерная постановка слегка изогнутого корпуса, бледное лицо, выступавшее в рамке длинных, черных как смоль волос, огненный взгляд, резко очерченный "профиль Мефистофеля". Его нужно было видеть — не только слышать! Присутствуя на концертах Паганини, Лист живо почувствовал огромное воздействие личности артиста, "поэта и актера в одном лице", по выражению Шумана. И это, несомненно, помогло ему выработать свою манеру держаться, свой стиль поведения на концертной эстраде.

Пораженный феноменальной техникой артиста, Лист сразу же переносит эти впечатления на свой инструмент. Да, и он тоже способен на творческий подвиг; да, и ему, как артисту, дано право преобразовать фортепиано, сделать возможным все невозможное! Нужна лишь работа и работа, нужен повседневный титанический труд.

Вскоре после гастролей Паганини, 2 мая 1831 года он пишет многозначительное письмо одному из своих друзей, где раскрывает задуманную им программу⁷. «Уже 15 дней мой ум и мои пальцы работают, как двое каторжников. Гомер, Библия, Платон, Локк, Байрон, Гюго, Ламартин, Шатобриан, Бетховен, Бах, Гуммель, Моцарт, Вебер — все вокруг меня. Я изучаю их, я размышляю о них, я пожираю их с яростью. Кроме того, я играю по 4—5 часов в день упражнения (терции, сексты, октавы, тремоло, репетиции, каденции и т. д.). Ах, если я не сойду с ума, то ты найдешь во мне опять художника! Да, художника, которого ты требуешь, художника, каким он теперь должен быть. „И я тоже художник!“ — воскликнул Микеланджело, когда он впервые увидел шедевр искусства... Твой друг, как он ни мал и ни жалок, вспоминает непрестанно эти слова великого человека после очередного выступления Паганини. Рене, какой человек, какой скрипач, какой художник! О Боже, что за муки, что за бедствия, что за страдания выражают эти четыре струны! ...И его выражение, его способ фразировки, и, наконец, его душа» (49, 7—8).

Выплескивая поток обуревающих его мыслей, Лист пока еще не говорит о творческих результатах своих впечатлений. А между тем они были достаточно весомы. Восхищенный Вторым скрипичным концертом Паганини, он пишет свободную фантазию на тему финального рондо "Колокольчик", завершающего этот цикл.

Тогда же, по-видимому, зародилась у него мысль о фортепианных транскрипциях всех "Каприсов" Паганини, которыми в равной мере восхищался тогда и Шуман. К работе над ними Лист обращался в течение нескольких лет, пока наконец они не получили законченного воплощения в цикле "Бравурные этюды по каприсам Паганини" (1838), посвященном его современнице, прославленной пианистке Кларе Вик.

Мысль Листа была еще полностью подчинена задачам завоевания "новой виртуозности", когда в Париже появился соперник его детских лет — пан Фридерик Шопен. После трагических событий польского восстания и затянувшегося пребывания

⁷ Письмо адресовано ученику и другу композитора Пьеру Вольфу, которому Лист, в порыве увлечения Шатобрианом, дает имя "Рене", по аналогии с заглавием шатобриановского романа.



Гектор Берлиоз

в Вене он выбрал Париж местом своей деятельности не только как крупнейший художественный центр, но и как известный всему миру приют польской эмиграции. Здесь его чувства патриота могли встретить горячее сочувствие в родной, знакомой ему среде.

В ряду затронутых выше художественных связей Листа общение с Шопеном имело особый, ни с чем не сопоставимый смысл. В свете эстетики и философии романтизма такая тема могла бы составить предмет самостоятельных исследований⁸. В течение многих лет оба композитора-пианиста царили в концертной жизни Европы, прокладывая путь к великому будущему фортепианного искусства. И если влияние Берлиоза, с его широтой воззрений и острым интеллектом, значительно обогатило творческий потенциал Листа, а воздействие Паганини натолкнуло его на новые артистические искания, то приобщение к Шопену было значительно более глубоким, неисчерпаемым. Оно вдохнуло в его душу то новое лирическое ощущение, ту "поэзию фортепиано", которыми перекрывались все общепринятые в то время эталоны "трансцендентного" пианистического мастерства. Не менее сложный в техническом отношении, чем то было в произведениях Листа, фортепианный стиль Шопена заставил забыть об этих непреодолимых трудностях и принес с собой новую, неповторимую гармонию чувств. "Его лучшие творения изобилуют сочетаниями, составляющими, можно сказать, эпоху во владении музыкальным стилем, — писал о нем Лист. — Дерзновенные, сверкающие, блистательные, пленительные, они таят в себе глубину и мастерство под покровом такой исключительной грации и прелести, что лишь с трудом можно отвлечься от их манящего очарования, чтобы холодно судить о них с точки зрения их теоретической ценности" (17, 34).

Это "манящее очарование" Лист сразу почувствовал уже в ранних произведениях Шопена, присутствуя на его первом парижском концерте в зале Плейеля 26 февраля 1832 года⁹. Подобно своему современнику Шуману, он мог воскликнуть: "Перед нами гений!"

С тех пор дружба двух молодых музыкантов росла и укреплялась. Они постоянно играли вместе — то в открытых концертах, то в аристократических салонах, то в привычном кругу артистической и литературной элиты¹⁰. Лист часто посещает Шопена в его квар-

⁸ Проблема "Шопен и Лист" затрагивается во многих монографиях, посвященных обоим композиторам, — но не в особом ракурсе психологических и эстетических параллелей.

⁹ Шопен исполнял Второй концерт *f*-*mol*l и Вариации на тему из "Дон-Жуана".

¹⁰ См.: 19, 167—168. Автор отмечает, в частности, исполнение обоими композиторами одной из транскрипций Листа для фортепиано в четыре руки (1834) и первое публичное исполнение Листом этюдов Шопена (1836).



Ф. Шопен
С рисунка Э. Делакруа
(1838)

тире, сначала на бульваре Пуассоньер, затем на Шоссе д'Антен. В июне 1833 года он с упоением играет его этюды, вызывая открытое восхищение их автора. "Я хотел бы похитить у него манеру исполнения моих собственных этюдов", — писал Шопен пианисту Ф. Хиллеру (28, 273).

Правда, со временем эти взаимоотношения все более осложнялись. Иначе и не могло быть при столь разительном контрасте двух совершенно несхожих индивидуальностей. Оба гениальных музыканта являлись, по существу, законченным примером двух психологически противоположных натур — интровертного и экстравертного типа. Внешне любезный, но скрытный и сдержанный, весь погруженный в свое искусство Шопен был полным антиподом своему общительному другу, с его неисчерпаемой активностью, открытым энтузиазмом и блеском красноречия, которое он щедро изливал на своих собеседников.

В дальнейшем отношение польского композитора к Листу становилось все более прохладным; в письмах к близким проскальзывают нотки критического осуждения. Но Лист до конца дней не переставал восхищаться "нежным гением гармонии". Он глубоко скорбел о безвременной смерти Шопена и посвятил ему одну из своих лучших литературных работ.

В первые же годы общения их дружба, казалось, была неизменной. Больше того: со стороны Листа она даже приобрела характер своего рода покровительства и заботы. Именно Лист мог ввести польского изгнанника в широкие круги парижского артистического мира, познакомить его с художественной жизнью города и, несомненно, предостеречь от тех "коварных ловушек", которые подстерегали здесь каждого артиста на его трудном пути. Завоевать репутацию в художественной столице мира было нелегкой задачей. Вести борьбу с равнодушием избалованной парижской публики приходилось даже такому гению, каким был Берлиоз.

Судьба Листа складывалась более счастливо. С первых же лет своей артистической карьеры он сделался избранником публики. Этому, несомненно, способствовала та новая обстановка, в которой созрел его мощный, яркий талант. В условиях молодой романтической школы он оказался тем идеалом свободного, независимого артиста, о котором могли только мечтать ее идеологи. Характерно мнение современного автора: "В нем воплотился тип, ставший излюбленным в литературе, но еще не получивший отражения в музыке, — тип, сознательно воспринимаемый через литературные образы. Если бы не существовало Байрона и Гюго, то не было бы и Листа" (55, 50).

Как же осуществлялась связь Листа с Парижем, с парижской публикой, с городом "блеска и нищеты"?

В период 1830-х годов французская музыкальная жизнь вступила в один из самых блестящих этапов своей истории. К этому призывали требования разбогатевшей верхушки французского общества эпохи Луи Филиппа. В городе, где, по словам современника, "царствовал банк", музыка и театр должны были поддерживать престиж роскошной столицы Франции. "...Здесь первые в мире музыканты и первая в мире опера", — писал Шопен осенью 1831 года. И позднее: «Такого „Севильского цирюльника“, как на прошлой неделе в исполнении Лаблаша, Рубини и Малибран, я еще никогда не слышал... Теперь больше чем когда-либо я имею в Париже все. Ты не представляешь себе, что такое Лаблаш! Говорят, что Паста много утратила, но я еще ничего более возвышенного не видел. Малибран поражает своим чудесным голосом и поет как никто! Чудо! Чудо!» И далее: «Если когда-нибудь в театре бывала роскошь, то не знаю, достигала ли она такой пышности, как в „Robert le diable“, новехонькой пятиактной опере Мейербера...» (28, 226, 240).

Отдавая дань трем лучшим оркестрам в Париже, выступавшим в Консерватории, Академии музыки и Итальянской опере, Шопен, естественно, уделял особое внимание пианистам. Он искренне удивлялся их изобилию и резко критиковал пустую, трескучую игру "шарлатанов". "Я не знаю, есть ли где-нибудь больше пианистов, чем в Париже, — не знаю, есть ли где-нибудь больше ослов и больше виртуозов, чем тут", — писал он Титу Войцеховскому (28, 237). Среди выдающихся пианистов он упоминает Герца, Хиллера, Осборна, Совиньского и Листа, но отдает пальму первенства Калькбреннеру, которого считает "первым пианистом мира".

Имя Листа пока еще попадает только в этом ряду. На самом же деле именно он, друг и соперник Шопена, фактически завоевывает первые позиции в царстве фортепиано. Не только на концертной эстраде, но и в узком кругу музыкантов он как магнит притягивает внимание. Рядом с известными артистами — Калькбреннером и Герцем, Байо и Крейцером — он не теряет веры в свои силы и твердо идет по намеченному пути.

Заметим, что в эту эпоху виртуозности фортепиано, как дорогой, изысканный инструмент, становится излюбленным предметом внимания избранной парижской публики¹¹. Повсюду в аристократических салонах раздаются звуки фортепиано; усердно музицируют дилетанты и профессионалы; идут жаркие споры об исполнителях. Уже не столько оперные корифеи, сколько талантливые инструменталисты, и преимущественно мастера пианизма, привлека-

¹¹ Проблеме фортепианного искусства в быту Франции посвящен специальный труд современного автора; см.: 56.

ют внимание парижских меломанов. В этой среде Лист всюду — желанный гость, новое поразительное явление.

Окончательно утверждается высокий социальный статус артиста. Прошло время, когда искусство юного вундеркинда, поставленное на уровень обслуживания придворных кругов, не избавляло его от горького чувства неравенства. Теперь Лист ясно осознает свое духовное превосходство, свой властный авторитет большого художника. Всюду — и в тесном кругу друзей-музыкантов, и в скромной мансарде начинающей писательницы Жорж Санд, и в роскошном салоне княгини Бельджойозо — он чувствует себя свободным, непринужденным и независимым в своих суждениях.

Разумеется, это не избавляло Листа от постоянного участия в той шумной светской жизни, к которой он уже тогда относился с оттенком иронии. Демократ по своим взглядам, верный последователь религиозной философии Ламенне, он все же отнюдь не отстраняется от самых высокопоставленных кругов парижского общества и более того — сознательно стремится утвердить здесь свое "право гения". Успех в большом свете, по условиям того времени, был залогом будущности артиста, его карьеры. С этой социальной средой прочно связали свою жизнь и Лист, и Шопен. Отсюда и то внимание, которое постоянно уделяют этой проблеме биографы обоих композиторов.

Пристальный взгляд на эту "бальзаковскую" среду, действительно, может многое прояснить в их жизненных судьбах. В эпоху Июльской монархии понятие "высшего общества" было достаточно широким. По-прежнему высоким авторитетом пользовались потомственные аристократы, легитимисты, замкнувшиеся в особняках Сен-Жерменского предместья. Посещать этот круг считалось почетным. Выделялась и группа бонапартистов, участников наполеоновских походов, сохранивших "святые воспоминания" о великом покорителе Европы. Приверженцы Луи Филиппа держали тесную связь с финансовой аристократией, всемогущим Ротшильдом и другими властителями биржевого царства.

Но какой бы многосоставной ни была господствующая элита парижского общества, дыхание свободы проникало повсюду. Горячей симпатией в среде французской аристократии пользовались польские патриоты — друзья и соотечественники Шопена. Общее внимание привлекали борцы за независимость Италии, восставшие против австрийского гнета. Нетрудно понять, что именно эти круги были для молодого Листа привлекательным центром. В салонах Потоцких, Чарторыских, Платеров он выступал наряду с Шопеном.

Особенно привлекала его аристократическая семья князей Бельджойозо — талантливых дилетантов, увлекавшихся литературой, поэзией, музыкой. Братья Эмилио, Антонио и Помпео

Бельджойозо, прекрасные певцы, постоянно выступали в любительских, благотворительных концертах.

Прочная дружба связала Листа с известной писательницей Кристиной Бельджойозо, супругой князя Эмилио, яркой защитницей национально-освободительного движения, чей дом вошел в историю как один из очагов оппозиционно настроенной итальянской аристократии. Красивая, обаятельная хозяйка литературного салона, она прославилась также и своей эксцентричностью, склонностью к непредсказуемым театральным эффектам. Оригинальной и впечатляющей была вся обстановка этого необычного дома. Княгиня принимала гостей то в роскошной гостиной, то в белоснежной спальне, "напоминавшей катафалк невесты" и охраняемой чернокожими слугами, то в своей домашней часовне — аскетически суровой, заполненной фолиантами старинных богословских книг. Здесь, склонившись перед распятием, с распущенными волосами, она принимала облик кающейся Магдалины. Легко понять, как мог воздействовать этот мистический ореол на молодого артиста, только что пережившего свою душевную драму! Очарованная его талантом, его романтической внешностью, княгиня вскоре стала одной из самых ревностных почитательниц молодого гения, пропагандисткой его искусства. Именно здесь, в ее доме и под ее покровительством состоялось весной 1837 года знаменитое состязание двух первых пианистов Европы — Тальберга и Листа.

С этим же кругом свободомыслящей эмиграции постоянно общались самые выдающиеся молодые писатели Франции. Литературные друзья Листа — Гюго, Виньи, Жорж Санд и Сент-Бёв, все по своему происхождению представители родовитой знати, могли только закрепить его популярность в высшем обществе и утвердить его славу.

А этой известности немало способствовал весь его внешний облик "романтического героя". На пороге двадцатилетия сразу расцвела его редкая, оригинальная красота. Ею нельзя не восхищаться, рассматривая первые портреты Листа, еще не обретшего своего будущего облика великого Мастера, но привлекавшего неповторимым изяществом, красотой рук, пронизательностью умного взгляда, а главное — светлой лучезарностью молодости.

Лучшим из этих ранних изображений французский автор Жан Шантауан по праву считает портрет 1832 года работы художника Девериа. "Элегический, задумчивый, напоминающий образы Гофмана, он тонок и высок ростом. Длинные волосы обрамляют ясное и открытое лицо с четко очерченным профилем. Он кажется равнодушным, но вскоре эти руки разбудят бурю, клокочущую в его сердце. На вид он хрупок, но за этой слабостью угадывается сила", — пишет исследователь (38, 28).

Портрету Девериа полностью соответствует описание, оставленное матерью одной из учениц Листа — Августой Буасье¹¹: "Вчера в час дня открылась дверь моей гостиной, и мы увидели молодого человека, белокурого, тонкого, стройного, с изысканной внешностью... Это был Лист... Он очень умен и оригинален, говорит не так, как другие, у него очень интересные и, действительно, собственные мысли. Манеры его безупречны, благородны, в нем есть выдержка, внимание, а скромность доходит почти до смирения настолько, что вызывает сомнение в его искренности" (см.: 21, 48).

Последнее замечание мемуаристки не лишено оснований. Огромный успех молодого виртуоза и его личное обаяние, поток щедро расточаемых ему дифирамбов не могли не пробудить в нем тщеславия, скрытого под маской благовоспитанной скромности. Внимание общества питало его гордость. Опьяняли и роскошь светских салонов, и благосклонность надменных красавиц, невольно обращавших внимание на прекрасного юношу. В пору, когда вакханалия роскоши охватила парижское общество, когда в светском обиходе прочно установился красноречивый эпитет "лев", молодой пианист сразу же завоевывает это звание. Под влиянием Байрона модной становится поза разочарованного денди. Повсюду в употребление входит английский язык. Не отставать от моды (to be fashionable) — вот основное требование, предъявляемое высшим обществом. И молодой Лист охотно прибегает к английским цитатам в своих письмах. Он тщательно следит за своим костюмом, своей внешностью.

С этих же лет его первых триумфов началась длительная любовная эпопея Листа, по числу ее героинь значительно превосходящая "дон-жуанский список" Пушкина. Богатая событиями, она составляет ту сторону его биографии, которая особенно охотно подхватывалась досужими журналистами, светскими сплетниками всех мастей и приносила ему сомнительную, если не скандальную славу. Во многих популярных очерках, биографических романах и современных кинофильмах тема "Лист и женщины" стала едва ли не доминирующей.

Однако значение ее, в сложнейшем комплексе психологических граней, составляющих "загадку личности" Листа, настолько велико, что мимо этой стороны его жизни не прошли и самые серьезные, авторитетные исследователи. Этой проблемой во многом определяются и его гётевское, фаустианское понимание "вечно

¹¹ Как и Шопен, Лист много занимался педагогической деятельностью, давал уроки, позволявшие ему поддерживать необходимый уровень жизни. Ценным свидетельством его педагогического метода служит цитируемый далее дневник, в котором Августа Буасье систематически записывала все указания, сделанные во время уроков ее дочери (см.: 34).

женственного”, и его неизменное стремление к вечным образам Маргариты, Лауры, Беатриче, и та идея поиска красоты, которая в свое время натолкнула Моцарта, Байрона и Пушкина на создание бессмертного образа Дон-Жуана.

В свете документальной биографии молодого Листа многое здесь сыграло свою роль. Не только пылкий темперамент юноши, но и его огромное честолюбие, сознание торжества своей личности влекло его к этим победам. Удар, нанесенный в недавнем прошлом надменным аристократом, отцом Каролины де Сен-Крик, не забывался никогда. Теперь он мог полностью удовлетворить свою гордость: недалеко то время, когда за брошенную им перчатку или оставленный платок будут вступать в спор титулованные красавицы.

Благодатную почву создавал и весь строй общественной жизни, продиктованный этой эпохой. Судя по лучшим образцам французской литературы, господствовавшие тогда нравы отнюдь не способствовали укреплению семейных устоев. В высших слоях общества, где брак превращался в деловую коммерческую сделку, эти нравы были достаточно свободными. Иметь в качестве возлюбленного “модного человека” (именно так именовал себя сам Лист) для светской женщины считалось почетным. А в более близкой, знакомой Листу литературной среде принципы полной эмансипации, свободы чувства давно уже сделались общепринятой нормой. Романы Жорж Санд, смело восставшей против догматов буржуазной морали, и проповеди сен-симонистов с их теорией свободного союза двух любящих сердец могли окончательно опровергнуть те правила нравственности, которые были внушены Листу в его семье. Надежды его простодушной матери, мечтавшей о женитьбе сына на девушке из “порядочной семьи”, рухнули навсегда. Получив доступ к высшему кругу литературной богемы, молодой музыкант почувствовал себя свободным от привычных условностей (заметим, что самое слово “богема” именно в тот период нравственного раскрепощения общества прочно утвердилось во Франции). Сам Лист любил называть себя цыганом и даже создал легенду о своем происхождении из рода венгерских цыган.

Возникает вопрос: как же согласовался этот “бунт чувства” с принципами религиозной морали, твердо усвоенными им с детских лет?

Такое противоречие в корне опровергалось и даже оправдывалось всей философией либерального романтизма, выросшего на почве революционной Франции 1830-х годов. Поэт христианской религии, Лист никогда не изменял своим религиозным воззрениям, которые с годами приобретали все более углубленный и субъективный смысл. Он твердо верил в идею искупления и в безграничное милосердие Бога. Одновременно укреплялась в его сознании идея

неизбежной борьбы противоположных сил, властвующих над слабостью человеческой натурой: греховного, мефистофельского начала — и страстного стремления к небесным вершинам, недостижимым высотам добра и красоты. Во всей полноте эта концепция проявилась позже, в лучших произведениях 1850-х годов. Но истоки ее были заложены уже в ранних пьесах лирико-философского, исповедального плана.

Характерен отзыв Жорж Санд, с которой Лист познакомился в 1834 году. "После его третьего визита я полностью убедилась, что была глупейшим образом очарована его бесполезной добродетелью (*vertu inutile*) и что господин Лист мог думать только о Боге и о Святой Деве, которая нимало на меня не похожа", — пишет она (см.: 52, 398). И еще ранее отмечает в своем дневнике: "Сегодня вечером Лист сказал мне, что один только Бог достоин любви... Как он счастлив, этот маленький христианин!" (52, 396).

Были ли эти декларации попой? Только в известной мере. Находившийся тогда под гипнотическим влиянием Ламенне, молодой Лист с искренним убеждением повторял его мысли.

Но жизнь предъявляла другие требования. И в письме к той же Жорж Санд, чей ум и талант он с восхищением оценил с первых встреч, Лист уже говорит о полном взаимопонимании: "Вот наконец мы поняли друг друга и можем говорить на одном языке! О, если бы Вы знали, как я счастлив!" А затем открыто признается в своей любви к ней, в желании видеть ее снова и снова, "сказать ей на глупом прозаическом языке: я вас люблю!" (см.: 52, 421—422). Едва ли это признание было вполне искренним — в то время Лист уже был серьезно увлечен графиней д'Агу. "Будьте мне братом", — благоразумно ответила Аврора. В дальнейшем их дружеские отношения сделались постоянными и приобрели творческий, профессиональный характер. Общение с Жорж Санд — "смуглой темноволосой Лелией", несомненно, обогатило духовный мир молодого композитора и помогло ему обрести дар критика, публициста, писателя, вскоре проявившийся в первых статьях.

Уже один этот эпизод его биографии показывает, насколько различным, дифференцированным было отношение Листа к предметам его увлечений. Эстет по натуре, он до конца дней не оставался равнодушным к чарам женской красоты. Но эти увлечения в большинстве случаев были недолговечными и не оставляли в его жизни заметного следа.

Много толков вызвало в Париже первое романтическое приключение молодого артиста, когда прекрасная графиня Адель де ла Прюнаред, супруга пожилого и, по-видимому, весьма равнодушно к ней мужа, на глазах у всего общества похитила его и увезла в горы, в старинный замок на склонах Альп, где пробыла с ним зимние месяцы. Об этой странице своей биографии Лист не любил

вспоминать впоследствии. Весной 1833 года он вновь как метеор появился на концертной эстраде и 2 апреля с блеском выступил вместе с Шопеном в концерте братьев Герц.

Долгими, стойкими оставались только те связи, когда "героиня романа" могла привлечь его тонким умом, блеском мысли, природной одаренностью. Такими на жизненном пути венгерского мастера были, по существу, лишь две женщины, отдавшие ему долгие годы самозабвенной любви и преданности, — женщины, пронизательно оценившие в нем великий творческий, композиторский дар.

Первой из них явилась известная в парижском "большом свете" красавица, хозяйка литературного салона графиня Мари д'Агу.

* * *

В своих мемуарах графиня д'Агу подробно описывает первую встречу с Листом. Она произошла в конце 1832 года в доме почтенной маркизы де Вейе, где собралось общество любителей музыки (такие музыкальные вечера становились все более модными в Париже). В гостиной шел оживленный разговор об оперном театре, о Вебере — новом кумире парижской публики, горячо восхваляемом Берлиозом. Собравшаяся у рояля группа певцов готовилась исполнять отрывки из "Волшебного стрелка". «Внезапно дверь отворилась, — пишет мемуаристка, — и перед моими глазами предстало чудесное видение. Говорю „видение“, ибо другим словом нельзя передать необычное чувство, охватившее меня при виде самой странной личности, какую я когда-либо видела в своей жизни. Высокий, худощавый, бледный, большие, цвета морской волны зеленые глаза, которые внезапно вспыхивали, словно луч солнца пробегал по волнам; страдальческие и в то же время властные черты лица, неровная походка (он скорее скользил, чем шагал); рассеянное, беспокойное выражение лица, как у призрака, которого каждое мгновение могут позвать обратно силы тьмы, — вот первое мое впечатление от юного гения, который стоял передо мной и чья таинственная жизнь вызывала столь же живое любопытство, как возбуждали зависть еще недавно его потрясающие триумфы. Франц представился, с непринужденной грацией сел рядом со мной, словно мы были уже давно знакомы, и начал беседовать так доверительно, что я почувствовала всю силу и свободу его ума, скрытую под удивившей меня оригинальностью. Задолго до того, как кончился этот разговор, я убедилась, какой простой была его манера поведения и речи, совсем непривычная для того круга, в котором я жила. Франц говорил горячо и резко. Он с жаром выражал мысли и суждения, казавшиеся странными для моих ушей, привыкших к обычным банальностям. Его сверкающий взор, жес-



Мари д'Агу
С портрета А. Лемана
(1839)

ты, улыбка выражали то глубокую, бесконечную нежность, то язвительность и, казалось, стремились вызвать меня то на возражение, то на согласие. И я, пораженная стремительностью этой совсем непредвиденной беседы, с трудом могла отвечать» (32, 299—300).

Открыли рояль, зажгли свечи. Лист аккомпанировал певцам, а затем играл соло. "Он кончил, — пишет д'Агу, — я, как и все другие, в свою очередь вежливо произнесла слова восхищения, на которые он ответил безмолвным поклоном. Я вернулась довольно поздно и долго не могла заснуть. Во сне мне являлись странные грезы" (32, 301).

С этого дня знаки внимания молодого виртуоза становятся все более частыми. Он посещает графиню уже не только в приемные дни, но и в обычной домашней обстановке, ведет с ней долгие беседы и, наконец, гостит у нее в загородном имении Круасси. Все больше трогает его то искреннее восхищение, которое она дарит его искусству. Привлекают и ее тонкий ум, широкое знание литературы, которым она делится с ним, стараясь тактично "просвещать" своего друга.

Еще более сильным, непреборимым оказалось воздействие Листа на душу молодой женщины. Знакомство с гениальным вольнодумцем открыло перед ней новые горизонты и полностью разрушило рамки тех узких представлений, которые были внушены ей с детства жесткими правилами светского этикета. «В политике, как и в религии, Франц ненавидел посредственность, — писала д'Агу, — и с дерзостью доходил в своих высказываниях до самых крайних суждений. Он презирал буржуазную королевскую власть, правительство „золотой середины“ и всей душой взывал к царству справедливости, то есть, как он мне объяснял, к республике. С таким же пылом он устремлялся к тем новым явлениям, которые угрожали литературе и искусству полным разрушением старых канон. „Чайльд Гарольд“, „Манфред“, „Вертер“, „Оберман“, великие революционеры, разочарованные поэты-романтики были свидетелями его бессонных ночей» (32, 304). Очарованная речами Франца, Мари всецело попадает под власть его юношеских мечтаний и жаждет разделить с ним его необычную судьбу.

Эта мечта осуществилась вскоре. Прошло немногим более года после их первой встречи — и графиня д'Агу, оставив позади свое прошлое, надолго сделалась верной спутницей и негласной супругой Листа. Кто же была она — та женщина, которой он отдал лучшие годы молодости, венец своей возрастающей славы?

Яркая фигура Мари д'Агу, блестящей "литературной дамы", писательницы, хозяйки парижских салонов, давно интересовала историков западноевропейской культуры, но далеко не всегда по-

лучала достаточно объективное освещение¹³. Первый биограф Листа Лина Раман, чей труд создавался под неусыпным надзором последней спутницы жизни композитора Каролины Витгенштейн, дает графине д'Агу самую нелестную характеристику. К тому же мнению, по-видимому, присоединялась и ее современница Мария Липсиус (Ла Мара) — первая составительница фундаментального собрания писем Листа. В этом издании она старательно исключила письма к Мари д'Агу и упоминания о ней. Традицию Лины Раман продолжили многие исследователи-музыковеды. В их трудах перед читателем неизменно вырисовывается образ тщеславной, эгоистичной, холодной женщины, жаждущей только личной известности и ради этой сомнительной славы связавшей свою жизнь с великим артистом. Немало способствовали такой репутации и некоторые литературные труды самой д'Агу, написанные после разрыва с Листом. В своих воспоминаниях, далеко не всегда точных и очень субъективных, и тем более в нашумевшем романе "Нелида" (1846) она не пожалела черных красок в портрете своего "легкомысленного и ветреного" друга. Излив в них горькое разочарование покинутой женщины, она сама разрушила свое прошлое. Однако ничто не могло опровергнуть то искреннее признание, которое было высказано ею незадолго до смерти: Лист был ее единственной и вечной, неискоренимой любовью.

Последующие публикации помогли восстановить истину. За честь графини д'Агу вступились ее потомки. Ценнейшим вкладом в биографическую литературу явились издания, предпринятые внуком Мари и Листа Даниэлем Оливье, сыном их старшей дочери Бландины. Вышедшая в свет под его редакцией обширная переписка Мари и Франца раскрывает подлинную историю их любви (см. 40). Читая сейчас эти романтические страницы, видишь волнующий документ эпохи. Обильные письма Листа к его "прекрасной даме", порой занимающие по нескольку страниц, заставляют прочувствовать еще одну "исповедь сына века", современную знаменитому роману Мюссе. То нежные и страстные, то горько-ироничные, то полные гордой удовлетворенностью своим успехом, они говорят о главном: о несомненной духовной связи двух собеседников. Отправляясь на гастроли во Францию, Австрию, Германию, Лист, даже после достаточно бурных семейных сцен (увы, столь нередких между ними!), подробно писал ей о своих триумфах и впечатлениях, разочарованиях и тревогах. Большой интерес представляют и

¹³ Подробные биографические данные о графине д'Агу содержатся в многочисленных трудах исследователей конца XIX и XX века — Т. Мари-Спир, Ж. Вие, Э. Харасты (Франция), Ч. Хелдейна, Э. Переньи (США), П. Раабе и многих других. Главным источником послужили труды самой д'Агу, изданные под псевдонимом "Даниэль Стерн", — ее мемуары, рассказы, критические статьи, роман "Нелида" и большой исторический очерк "История французской революции 1848 года".

его ранние письма 1833—1834 годов, наполненные философскими рассуждениями, литературными спорами и смелыми прокламациями демократических идей. В них молодой музыкант намеренно встает на котурны перед своей возлюбленной и пользуется высоким гиперболическим стилем из арсенала романов Гюго.

История любви, запечатленная в этих письмах, во многом симптоматична для нравов того времени. К юному Листу графиню влекла душевная неудовлетворенность, тяжелое бремя неудачно сложившейся женской судьбы. Во время их встречи ей минуло двадцать восемь лет. Мать двух дочерей, она давно уже находилась в разлуке с мужем.

Отцом ее был родовитый аристократ, виконт де Флавињи, представитель одной из древнейших фамилий Франции. Находясь в длительной эмиграции, значительно обедневший, он предложил руку богатой наследнице, дочери немецкого банкира Бетмана, и вскоре стал ее мужем. В 1805 году во Франкфурте родилась их дочь — Мари Катрин Софи де Флавињи.

Результатом этого смешанного брака явилось то двойственное, французско-немецкое воспитание, которое получила девочка, наделенная живым, восприимчивым умом. Она превосходно владела немецким языком, с юных лет увлекалась немецкой литературой и философией, творчеством Шиллера и Гёте, с которым ей довелось познакомиться лично. Мать маленькой Мари, хорошая пианистка, дала ей серьезное музыкальное образование, привила любовь к творчеству Моцарта и Гайдна. В своих воспоминаниях графиня д'Агу сообщает, что некоторое время она с успехом брала уроки у знаменитого Гуммеля, занималась теорией музыки, изучала премудрости "генерал-баса" и контрапункта и даже пробовала свои силы в области композиции. Подобная эрудиция была в то время совсем необычной во Франции. Юная Мари, постоянно выступавшая в парижских гостиных, слыла "ученой", образованной пианисткой и резко выделялась среди своих сверстниц, получивших самое поверхностное, "светское" воспитание. Все это не мешало родителям отдать дань французским традициям, приличествующим знатному роду де Флавињи. Завершив свое образование в знаменитом монастыре Сакре-Кёр, Мари завоевала прочное положение в свете. Ее считали одной из самых красивых, богатых и образованных девушек-наследниц, претендовавших на выгодную, блестящую партию.

Союз с графом Шарлем д'Агу опроверг эти предположения. Внешне блестящий брак, совершившийся при благосклонном участии двора и самого короля Карла X, оказался далеко не благополучным. Судя по воспоминаниям графини, он был прямой уступкой требованиям семьи, а отчасти — следствием ее несчастного увлечения другим представителем высшего общества —

изысканным, остроумным графом де Лагардом, брак с которым не состоялся. Испытав горькое разочарование, бедная девушка, для которой теперь, подобно пушкинской Татьяне, "все были жребии равны", покорно отдала руку первому же достойному претенденту — немолодому, совсем незнакомому ей и крайне ограниченному человеку. Бравый полковник кавалерии, легитимист, верный слуга династии Бурбонов, граф Шарль д'Агу отнюдь не разделял интеллектуальных интересов своей супруги.

Отчуждение наступило скоро. После событий революции, не пожелав служить "королю-буржуа", д'Агу полностью отстранился от светской жизни и предоставил жене полную свободу. Молодая графиня нашла утешение в среде утонченной, либерально мыслящей аристократии, в общении с литературной средой. Ее салон в Сен-Жерменском предместье привлекал многих известных литераторов, журналистов и, разумеется, музыкантов, которым сразу же пришлось уступить место знаменитому Листу. С легкой руки Сент-Бёва она получила прозвище "Коринны с набережной Малаке", по аналогии с романом мадам де Сталь. Полная материальная обеспеченность графини, наследницы банкирского дома Бетман, давала ей возможность поддерживать необходимый уровень блестящей светской жизни, от которой ей вскоре пришлось отказаться.

Сближение с Листом нарушило привычный светский ритуал. Весна 1834 года принесла зарождающуюся близость. Франц очарован "прекрасной Коринной"; он жаждет свиданий и осыпает ее нежными письмами¹⁴. Летом, пренебрегая условностями, графиня приглашает его в свое имение, старинный замок Круасси. Здесь, среди цветущей природы, в прекрасные солнечные дни, Лист с восторгом предавался "безумствам и необдуманым поступкам". Любовь росла и крепла.

Внезапно идиллия была прервана: тяжелая болезнь поразила любимую дочь Мари, шестилетнюю Луизу. Потрясенная мать, испытывая муки совести, считает себя виновной в этом несчастье.

Душевное смятение охватывает и Листа. Он размышляет, колеблется, бежит от своей любви — и в порыве раскаяния устремляется в тихую обитель, к целителю душ аббату Ламенне. Однако беседы с ним не вносят успокоения. Настойчивые советы аббата преодолеть разрушительную страсть только усиливают пылкое чувство. После печальных писем прощания, обращенных к Мари ("в душе моей постоянно лишь одна мысль: умереть, умереть!"), Лист внезапно возвращается в Париж, на этот раз с твердым решением не расставаться с любимой.

¹⁴ "Хотел бы еще и еще видеть Ваши белокурые волосы и синие глаза, слышать Ваши речи... Я хочу жить. Я люблю" (см.: 21, 54).

Смерть маленькой Луизы, угасшей в декабре 1834 года, не разлучила влюбленных. Напротив: деликатное участие Листа с новой силой пробудило в душе одинокой женщины неугасимое чувство. Они начинают встречаться все чаще. Лист вводит Мари в дом своей матери, знакомит ее с близкими друзьями.

Связь становилась открытой. Графине д'Агу льстило внимание молодого гения, в нем она видела осуществление своих давних мечтаний. С другой стороны, и ее великий друг стремился вовлечь прекрасную возлюбленную в круг близких ему интересов, ввести в среду художественной элиты, где она сразу же была принята как его муза и вдохновительница.

Такой предстает она и в некоторых высказываниях самого Листа, и прежде всего — в известном очерке, посвященном Шопену, написанном уже в зрелые годы по воспоминаниям молодости. Здесь мы видим прекрасную Мари в окружении самых блестящих представителей избранного круга. Описывая импровизированный вечер, состоявшийся у Шопена в его гостиной на Шоссе д'Антен, Лист рассказывает: "Его квартира, подвергшаяся внезапному вторжению, была освещена только несколькими свечами у плейелевского рояля (который он особенно любил за серебристую, слегка приглушенную звучность и легкое туше). Единственный портрет одного пианиста, друга и почитателя, присутствовавшего здесь в этот раз лично¹⁵, — казалось, слушал приливы и отливы звуков, поющих, грезящих, стонущих, гремящих, шепчущих и замирающих на клавишах инструмента, вблизи которого он находился. По странной случайности поверхность зеркала отражала, дублируя в наших глазах, только прекрасный овал лица графини д'Агу, с шелковистыми белокурыми локонами, много раз уже воспроизводившийся кистью художников..." (17, 105—106).

Далее Лист называет других участников музыкального вечера. То были: Гейне — "самый скорбный из юмористов", певец Адольф Нурри — "благородный, страстный и взыскательный художник", пианист-композитор Фердинанд Хиллер, великий живописец Эжен Делакруа — "Рубенс романтической школы", "хмурый и безмолвный Мицкевич — этот северный Данте", польский поэт Юлиан Немцевич, и наконец — великая Жорж Санд, наделенная редким даром "прозревать прекрасное во всех явлениях искусства и природы" (17, 106, 109, 110).

Точная дата этого исторического вечера, происходившего, по видимому, в конце 1836 года, автором не указана. Не вполне достоверны и все имена гостей, приглашенных на этот вечер (не могли присутствовать на нем Хиллер и Немцевич, которых не было в то время в Париже). Но вся нарисованная Листом картина дает,

¹⁵ Это был портрет Листа.

быть может, самое яркое отражение той лучезарной "весны богов", которая питала его молодую душу. Шопен, Гейне, Мицкевич, Жорж Санд, Делакруа... Недаром вписал в этот круг он имя своей прежней подруги!

Из этой сверкающей плеяды ему предстояло исчезнуть. В описываемое нами время, весной 1835 года, Франц и Мари принимают твердое решение бежать из Парижа. Значение этого шага для них обоих было достаточно ясно: Лист исчезает из "храма муз" в самом расцвете молодых сил, на пороге славы; графиня д'Агу жертвует всем, бросая вызов обществу, оставив семью и прочное положение в свете.

Но путь к отступлению был уже отрезан. В жизни Листа произошел один из тех резких, непредсказуемых поворотов, какими была так богата его бурная и тревожная судьба.

Глава III

Восхождение

”Чего я хочу? О чем вопрошаю природу? Всякая причина невидима, всякое завершение обманчиво, всякое время проходит... Я чувствую, я существую, чтобы исчерпать себя в неукротимых желаниях...”

Сенанкур¹

I

Добровольное изгнание, на которое обрек себя молодой, двадцатитрехлетний Лист, не отлучило его от интеллектуальной жизни Парижа. Больше того: в том мощном взлете французского романтизма, который известный поэт Г. Гервег назвал ”весной богов”, он остается одной из главных, центральных фигур. По-прежнему мы видим его в окружении блестящих умов Франции, рядом с Гюго и Жорж Санд, Мюссе и Виньи, Бальзаком и Ламартином. По-прежнему тесная дружба связывает его с Шопеном и Берлиозом. В потоке его непрерывных странствий, во время коротких наездов в Париж, мы снова видим его пожинаящим лавры в зале Большой оперы и в зале Эрара, непобедимым ”королем пианизма” в салоне Бельджойозо. А в загородном доме Жорж Санд, среди благоухающей летней природы он вновь очаровывает всех своей вдохновенной игрой, звуками своих бетховенских транскрипций. По-прежнему верен он демократическим заветам сен-симонизма, общается с Ламенне, Балланшем, Барро и Анфантенном, мечтает о просвещении народа. С надеждой посещает рабочие хоровые кружки; с негодованием пишет о страданиях бедноты в Лионе, словно предвосхищая этим гневные страницы ”Отверженных”.

Но было и многое, выделявшее молодого музыканта в сонме богов романтизма. Внимательно вслушиваясь в звуки Парижа и впитывая накаленную атмосферу Франции, он страстно, настойчиво ищет новое. Все то, что восхищало его ранее, — Шопен, Берлиоз, Паганини — нисколько не утрачивало в его глазах своей цен-

¹ Эти слова Сенанкура приведены Листом в его предисловии к пьесе ”Долина Обермана”.

ности, но и воспринималось уже по-иному, как "не свое", как яркий феномен, прямое подражание которому таило в себе опасность. С неутомимой энергией он ищет себя во всех сферах деятельности, полностью раскрывая свою внутреннюю сущность художника и мыслителя, теоретика и практика музыкального искусства.

Все это делает период второй половины 30-х годов одной из важнейших кульминаций на его творческом пути. Описываемое далее пятилетие 1835—1839 годов (это ли не самая блестящая эра французского романтизма!) создало в нем не столько французского, сколько мирового гения, созвучного и германской, и славянской, и итальянской культуре, существенно перешагнувшего свое время. Швейцарские и итальянские впечатления с необычайной силой развернули в нем всю редкую всеохватность и отзывчивость его щедрой натуры.

Итогом всего процесса явился обширный цикл "Годы странствий", в первоначальном варианте носивший название "Альбом путешественника". В этом поэтическом дневнике, сопровождавшем всю жизнь Листа (последняя, третья тетрадь — уже на склоне лет, а две первые совершенствовались им непрерывно), определилась не только листовская система программности, не только присущая ему живописная, острохарактерная манера письма. Открылось гораздо большее: листовский космологический взгляд на мир, его идея нерасторжимого единства человека, природы, искусства. Правильно ощутив новаторство молодого музыканта, Берлиоз с полным правом писал о нем: "В настоящее время Лист уже вступает в самый важный период жизни артиста (в пору зрелости). Это подтверждается его последними, прослушанными нами сочинениями, а кроме того, успешным развитием его исполнительского дарования... Перед нами — великая, современная фортепианная школа. Теперь от Листа как от композитора можно ждать всего" (2, 79).

Отмеченная Берлиозом пора созревания художника прошла в новых условиях. То был период близкого общения с прекрасной альпийской природой, с бесценными сокровищами искусства Италии, до той поры недоступными для него в условиях изнурительной жизни юного виртуоза. То было время, когда настала возможность предаться медитации, размышлениям над прочитанным и увиденным и сопоставить их со своими мечтами и замыслами музыканта. То был и достаточно длительный, до начала 40-х годов, период его семейной жизни, никогда впоследствии не повторившийся. Близость к любимой женщине, рождение детей, забота о семье наполнили его жизнь острыми коллизиями — любовью и страданием, восторгом и тревогой. При всех последующих трансформациях жизненного пути Листа эти молодые годы — тревож-

ные и бурные, триумфальные и светлые — никогда не изгладились из его памяти.

* * *

Летом 1835 года на берегах Женевского озера появилась чета, сразу привлекавшая внимание местных жителей: молодой человек в небрежно накинутой блузе, с мечтательным, несколько рассеянным взглядом и его спутница — красивая, элегантная женщина, одетая со всей изысканностью парижской моды. Оба высокие, стройные, светловолосые, они были в чем-то похожи по своему внешнему облику. Заметные черты сходства проявлялись даже в их резко очерченных, аристократически утонченных лицах, наделенных характерным "орлиным" профилем. Многие принимали их за брата и сестру — приехавших на отдых туристов.

Это предположение вскоре рассеялось. По городу быстро распространился слух, что в Швейцарию прибыл знаменитый пианист Франц Лист, который намерен надолго остановиться в Женеве. Определенное мнение сложилось и о его спутнице.

Лист покидал Париж в тревожном состоянии духа. Последнее выступление в концерте Берлиоза 9 апреля 1835 года, где он играл свою фантазию на темы берлиозовского "Лелио", стоило ему огромных усилий. Можно предположить, что давно задуманное решение — бежать из прославленной обители всех искусств — только теперь встало перед ним во всей своей реальности. Оно наполнило его душу сомнениями, чувством ответственности за судьбу любимой женщины, тревогой за собственную карьеру и мыслью о матери, которую он боялся оставлять одну в Париже.

Но возвращение к прошлому стало уже невозможным. Этой весной Мари д'Агу окончательно порвала все отношения с мужем и выехала в Базель, запасшись подложным паспортом на имя "мадам де Флавины". Бурные сцены с матерью и братом не заставили ее изменить свое решение. Лист присоединился к ней. После недолгих странствий по живописным местам Швейцарии они направились в Женеву, где поселились в уютном доме на углу улицы Табазан, с видом на озеро и на снежную вершину Юры. С тех пор в течение восьми лет жизненный путь Листа был связан с судьбой его спутницы — одной из незаурядных представительниц своего времени, сильной и мыслящей женщины, вписавшей свое имя в историю французской культуры. Вместе с ней, верной своей подругой прошел он весь трудный этап самоутверждения, стремительно взлета к мировой славе.

Однако союз не оказался достаточно прочным. Для каждого из них то был период поисков и утраты своего идеала — мучительно-го и страстного стремления к заветной мечте.

Драматизм взаимоотношений двух любящих сердец определился с самого же начала. Определилась и неизбежная обреченность их любви. Непримируемыми оказались глубокие различия их характеров, темпераментов, условий воспитания и развития. Ослепленная своей любовью и увлеченная либеральными идеями эмансипации, графиня д'Агу, в сущности, не смогла преодолеть сословных предрассудков своего круга. Хорошо сознавая огромный, еще не развернувшийся творческий потенциал Листа, она в то же время крайне отрицательно относилась к его артистической карьере и не могла понять, что исполнительский дар составлял живую и неотъемлемую сущность этой феноменально одаренной натуры. Деятельность концертирующего пианиста казалась ей неодолимой преградой на пути к совершенству, к завоеванию творческих высот.

Сказалось и резкое различие темпераментов: внешне холодная, аристократически надменная, сдержанная дама не могла понять щедрую открытость и общительность своего друга. Ее трезвый рационализм, воспитанный в рамках просветительской идеологии минувшего века, ее скептический ум явно противоречили страстной окрыленности, экзотичности молодого романтика. Союз с ним ей мыслился в свете полного уединения на лоне природы, спокойных рассуждений по поводу прочитанных книг. Об этом говорил и сам Лист, невольно поддаваясь ее влиянию: "Да, это будет, будет! ...Мы уйдем далеко из этого мира, чтобы жить, любить и умереть в одиночестве", — писал он ей перед отъездом в Швейцарию (50, 124—125). Но едва ли уже тогда он не сознавал всю иллюзорность такой перспективы!

Противоречия оказались неизбежными. Бегство влюбленных вызвало бурную реакцию в парижском обществе, породив скандальные сплетни и толки. "О любви тут не может быть и речи, — говорил один из светских остряков, — им просто хотелось наделать побольше шума". Главная тяжесть обвинения, естественно, упала на "неверную жену", дерзнувшую пренебречь всеми правилами светского этикета.

Таких последствий не мог не предвидеть Лист, уже достаточно опытный в свои молодые годы. Серьезное, глубокое чувство к замужней женщине, связанной с семьей, с другим общественным кругом, воспринималось им не только как "дань сердцу", но и как жесткое чувство долга. Она же невольно должна была принять на себя всю тяжесть удара. Причастность к вольнодумцам из литературной среды, романы Жорж Санд, идеи равноправия женщины заставили ее пойти на решительный шаг. Воодушевляла и личная судьба знаменитой писательницы, с которой ее познакомил сам Лист, ее независимый образ жизни. Вступив на путь гражданской супруги всемирно известного артиста, Мари д'Агу еще не могла

сразу осознать своей непредназначенности для такой роли. Для этого она не обладала ни ярким талантом Жорж Санд, ни ее мировой славой, ни ее дерзновенной смелостью и принципиальностью в вопросах женской эмансипации. Справедливым впоследствии оказался жестокий упрек Жорж Санд, обвинявшей подругу Листа в лицемерии и невнимании к собственным детям, которых она боялась признать открыто и оставляла на попечении посторонних людей.

Разрыв был неизбежен, хотя и осуществился не сразу. Историю своей мучительной любви Лист обобщил в немногих словах: "художник всегда одинок". На что Мари д'Агу могла ответить только одним горьким признанием: "думаю, что любовь и гений несовместимы".

* * *

"Швейцария", "Италия" — такие названия Лист предпослал отдельным тетрадам своего цикла "Годы странствий". Первым приютом на жизненном пути двух странников оказалась Швейцария — и не случайно. На этой стране Лист остановил свой выбор не только ввиду ее близости к любимой Франции, но и в силу многих причин, питавших его воображение молодого вольнодумца.

Швейцария с юных лет представлялась ему очагом свободы-мысли. Над ней витал героический дух Вильгельма Телля; в ее пределах жили, творили великие преобразователи человеческих судеб Вольтер и Руссо; с ней же связали свою жизнь и знаменитые современники Листа — мадам де Сталь и Этьенн де Сенанкур.

Но главной притягательной силой для него, несомненно, был гордый певец свободы — автор "Шильонского узника". Ведь именно этот период 30-х годов стал наиболее "байроническим" в жизни венгерского мастера: именно в это время "Странствия Чайльд-Гарольда" навсегда покорили его душу и сердце². Направляясь в Швейцарию, он не мог не знать, что почти двадцать лет тому назад эту страну посетил его кумир, навсегда покинувший Англию, что по горам и озерам Швейцарии поэт странствовал со своей возлюбленной Джейн Клермон, как гордый протестант, как вечный изгнанник, отвергнутый жестоким отечеством. Судьбу Байрона Лист мог невольно сравнивать с условиями своей собственной жизни, пусть не столь трагическими, но все же достаточно драматичными. Увидев гладь Валленштадтского озера, альпийские луга и ледяные склоны могучих гор, он ощутил себя новым Чайльд-

² Названием поэмы Байрона, видимо, навеяно и название листовского цикла: слово "странствия", а вернее, "паломничество" ("Child Harold's Pilgrimage" — "Années de Pèlerinage") в английском и французском языках идентично.

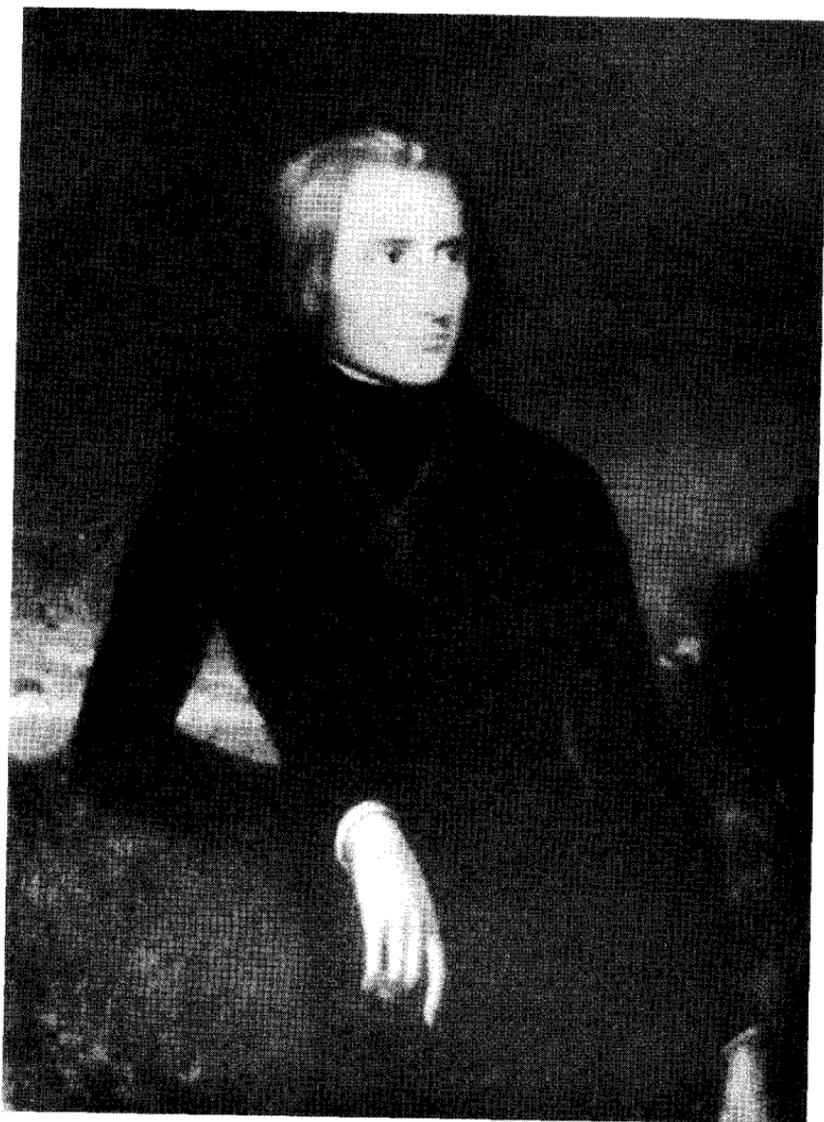
Гарольдом: все это воспринимал и передавал в своих звучных стихах обожаемый им поэт.

Первые месяцы прошли в блаженных скитаниях. В своих мемуарах Мари д'Агу описывает их, как чудесный сон. «Мы не желали ничего иного, как быть вместе и одни, выкопав глубокий ров между нами и нашим прошлым. Мы хотели изменить свою жизнь подобно тому, как изменился мир вокруг нас... Так прошли два месяца... За время наших чудесных путешествий в горах мы не получили ни одного письма. На одиноких хуторах и в деревнях, где мы охотнее всего останавливались, никто не знал наших имен. Везде нас принимали за брата и сестру, так были похожи наши волосы, глаза, цвет кожи, рост, голоса... У Валленштадтского озера мы задержались на более длительное время. Франц написал для меня меланхолическую пьесу: в ней слышался шум волн и всплески весел; я никогда не могла слушать ее без слез. Затем мы отправились в долину Роны, к Бексу, где читали „Обермана“ и „Жоселена“ (поэму Ламартина. — *О. Л.*)» (32, 319—320).

Но отрезвление наступило скоро. Поселившись в Женеве, Лист с присущей ему энергией принимается за работу. К этому побуждали и материальные трудности, необходимость обеспечивать совместную жизнь в Швейцарии и благополучие матери в Париже. Связав свою жизнь с женщиной, не привыкшей отказывать себе в любом желании, он считал недостойным пользоваться ее средствами. В первые же дни пребывания в Женеве он просит мать прислать ему необходимые книги и ноты. С большой охотой принимает он место преподавателя фортепиано в недавно открытой Женевской консерватории. Весь рабочий день молодого музыканта был, по его словам, „заполнен до отказа“, с 9 утра до 11 вечера. „Предполуденные часы принадлежат консерватории, методике и моим сочинениям, — писал он матери. — После обеда я читаю, играю на фортепиано, делаю визиты, работаю над своими статьями“ (21, 61).

При этом и самые условия существования были нелегкими. „Приют свободы“, каким представлялась Листу Женева, в действительности оказался достаточно мрачным кальвинистским городом, где прочно установились ханжеские, пуританские нравы. Оригинальный артистический облик молодого парижанина, его непринужденные манеры и образ мыслей вызывали удивление. Тем более сурово отнеслось женевское общество к его спутнице, тщетно пытавшейся сохранить инкогнито. Нарушившая святость семейного очага, поправшая все законы приличия, Мари д'Агу сразу же очутилась в ситуации полного остракизма.

Характерен отзыв одной из представительниц высшего общества Женевы А. Буасье. „Бедный молодой человек ужасно избалован своим успехом, большим светом, — записывает она в своем



Ф. Лист
С портрета А. Шеффера
(1835)

дневнике. — ...Он имел несчастье возвращаться в литературных кругах, заразивших его опасными доктринами, ложными идеями и неверием... Он увлечен чудовищно аморальным учением, насаждаемым, с одной стороны, сен-симонистами, а с другой — влиянием мадам Дюдеван. Церковный брак и другие обряды заставляют его пожимать плечами. Он предается своим страстям с полной откровенностью и свободой. А если понадобится, готов без тени смущения познакомить меня и с его графиней. Допускаю, что у него благородное сердце, но он безумен” (34, 30—31).

Правда, талант и обаяние Листа очень скоро разрушили все преграды. Уже через несколько дней та же блюстительница нравов с восторгом пишет о нем как о необычайной, потрясающей личности, о человеке, полном ”огня, ума и таланта... И какая благородная душа! Бескорыстный, великодушный... В нем слиты и черное, и белое, но столько обаяния!” — восклицает мадам Буасье (34, 31).

Отзвуки славы Листа постепенно распространились по всей Швейцарии. Толпа восторженных учеников окружает его в классах консерватории. Здесь он совершенствует свою систему преподавания, ведет журнал занятий и пишет оставшийся незаконченным труд ”Методика фортепианной игры”. Для всех учеников он становится в полном смысле слова учителем, ”мэтром” — недостижимым образцом для подражания (именно таким — строгим, сосредоточенным и задумчивым, в черной, почти монашеской одежде — изобразил его один из друзей, художник Ари Шеффер, на портрете 1835 года).

Вокруг Листа собирается небольшой кружок друзей, интеллектуальная элита швейцарского общества. Среди них — знаменитый экономист и историк Жак де Сисмонди, ученый-ботаник Пирам де Кондоль, известный журналист либерального направления, редактор женеvской газеты Джеймс Фази, писатель Адольф Пикте, ставший с тех пор постоянным спутником Мари и Франца. Его дружеские отношения с графиней д’Агу, которую он высоко ценил за ее эрудицию и острый, пронизательный ум, не прекращались в течение всей жизни. Она, со своей стороны, питала искреннюю симпатию к этому незаурядному человеку — отставному артиллерийскому офицеру, писателю и философу. Все это общество могло скрасить одинокое затворничество Мари, но не искоренило ее ненависти к Женеве, где она чувствовала себя, по ее словам, ”как рыба без воды”.

Вскоре к двум странникам присоединился еще один друг: в Женеву прибыл любимый ученик Листа, талантливый четырнадцатилетний мальчик Герман Коэн (1820—1871). Бросив родную семью, он готов был следовать за обожаемым мэтром ”пешком на край света”. Рядом с Листом и его подругой он долгое время вы-

полнял роль пажа, слуги, секретаря — но и концертирующего партнера. В течение нескольких лет Лист выступал с ним в концертах и непрерывно следил за его занятиями. Его глубоко трогала преданность доброго и красивого мальчика, его горячий энтузиазм прирожденного артиста. Герману он дал прозвище "Пуцци", видимо вспоминая свои детские годы, когда этим же именем его называла любящая мать³.

Время проходило в усердных занятиях, в чтении, в творческом труде. Питаясь новыми впечатлениями, Лист набрасывает первые эскизы пьес, вошедших в "Альбом путешественника", записывает швейцарские песни, наигрыши народных инструментов, пастушеские зовы ("Ränze") и мелодии протестантских псалмов. Но и одновременно не бросает работы над виртуозными пьесами, мечтая вернуться к большой концертной эстраде.

Вскоре представилась возможность открытого выступления. Приехавший в Женеву друг Листа князь Бельджойозо организовал благотворительный концерт в пользу итальянских эмигрантов. В концерте приняли участие Лист, его ученики Пьер Вольф, Франческо Бонольди и Герман Коэн, скрипач Шарль Лафон и сам организатор этого вечера, певец-любитель Антонио Бельджойозо. При помощи Листа удалось привлечь небольшой оркестр, составленный из местных музыкантов. В открытом "Письме к Жорж Санд", опубликованном в парижской "Музыкальной газете", композитор достаточно подробно описывает это торжество, состоявшееся 1 октября 1835 года. Особое внимание он уделяет "высокородному" артисту-певцу князю Бельджойозо, исполнившему несколько арий Беллини и Серенаду Шуберта. Не был забыт и его юный аккомпаниатор, любимец Листа Герман Коэн — Пуцци. "Милый юноша вновь представил доказательство того рано созревшего понимания, того глубокого артистического чувства, которые уже теперь отличают его от рядовых музыкантов и дают мне основание предсказать ему блестящую и плодотворную будущность", — писал Лист (16, 63). О собственном исполнении автор скромно умалчивает. Оно, естественно, стояло в центре внимания. Искусство прославленного пианиста привлекло весь цвет женевского общества.

Среди слушателей присутствовала и Мари д'Агу, отнюдь не склонная к общению с женевской публикой и очень неохотно уступившая просьбам Листа. Результат оказался неожиданным. Именно в этот вечер, быть может впервые, она осознала гениаль-

³ Судьба юного друга Листа сложилась своеобразно. Уроженец Гамбурга, происходивший из богатой еврейской семьи, Герман Коэн после разлуки со своим учителем бросил концертные выступления и потерял все состояние. Затем принял католичество, стал священником и посвятил всю жизнь благотворительности, опекая сирот, больных и обездоленных. Умер в 1871 году во время франко-прусской войны, ухаживая за ранеными солдатами.

ность своего друга как пианиста и познала вечную истину: великий артист принадлежит миру! В своих воспоминаниях она говорит о необычайной, почти гипнотической силе воздействия его игры, которая никого не оставила равнодушным. Это сознание наполнило ее сердце и гордостью, и грустью. "Франц вышел и поклонился публике, — рассказывает Мари. — У меня остановилось дыхание... Аплодисменты прекратились. В глубоком молчании прозвучали первые аккорды фортепиано... Случайно ли, или благодаря какому-то тайному магнетизму, наши взгляды вдруг встретились... Как объяснить мои чувства? Это был Франц и не Франц. Казалось, что кто-то другой с величайшим искусством и правдоподобием представляет его на эстраде, но при этом не имеет с ним ничего общего, кроме внешнего сходства. Его игра взволновала меня; это была подлинно его виртуозность — щедрая, ослепительная, несравненная и все же такая странная... Где я была? Где были мы?.. Кто привел сюда меня? С какой целью?.. Это была неопишуемая душевная боль" (32, 336—337).

Отдавая всю душу искусству, Лист не переставал быть мыслителем. Он тщательно изучает философские труды, присланные ему из Парижа, и развивает те мысли, которые были записаны еще осенью 1834 года в имении аббата Ламенне в философском эссе "О будущем церковной музыки". Теперь он создает с помощью Мари целую серию из шести статей, объединенных общим названием "О положении людей искусства и об условиях их существования в обществе". Они публиковались последовательно в течение всего лета и осени 1835 года (с 3 мая по 11 октября) в журнале "Revue et Gazette musicale de Paris", где сосредоточились близкие Листу литературные силы: издатель Морис Шлезингер, известный критик Жюль Жанен и блестящий музыкант-публицист Берлиоз.

Так началась литературная деятельность прославленного виртуоза, не прекращавшаяся до последних лет его жизни. Обширные музыкально-критические статьи Листа, очерки, историко-философские эссе, развернутые рецензии, а иногда и комментарии к отдельным произведениям (своим собственным, Вагнера, Берлиоза, Шумана и других) всегда привлекали читателей. Еще в то время они вызывали острые споры, а порой — резко критические, весьма недоброжелательные отзывы, направленные в адрес его радикальных воззрений. Автора упрекали в амбициозности, категоричности взглядов. Неприемлемой для академически настроенных критиков казалась излишняя высокопарность, "цветистость" его литературного стиля — впрочем, весьма обычная в журнальной публицистике романтического века.

Оспаривалась даже авторская принадлежность статей Листа самому композитору. Написанные с помощью его подруг — сначала Мари д'Агу, а затем Каролины Витгенштейн, они нередко при-

писывались полностью творчеству этих образованных женщин, хорошо владевших пером.

Тщательное изучение биографии Листа во всей совокупности его творческой личности делает явно несостоятельной эту гипотезу. На помощь приходят документальные материалы: высказывания, речи, реплики и суждения композитора, известные по воспоминаниям учеников и друзей, а главное — по его обширной переписке, почти полностью сохранившейся. Рассматривая весь этот драгоценный накопленный фонд, музыковеды позднейшего времени склоняются к четко обоснованным выводам: да, помощь ближайших сотрудниц композитора в окончательном редактировании и оформлении его статей несомненна. Присутствует в них и явная претенциозность литературного стиля, которой отмечены их собственные труды.

Но не просвечивает ли сквозь этот покров истинное лицо мастера? Не слишком ли явно перекликаются высказанные в них мысли с его важнейшими новаторскими позициями? Очевидна и их яркая, "отнюдь не женская" публицистичность и смелость чисто музыкальных суждений, не поддающихся никаким посторонним влияниям. Со всеми их достоинствами и недостатками они в своей концептуальной сущности принадлежат ему и только ему. Намного уступая в литературном отношении блестящим статьям Берлиоза, эти свободные, порой небрежно написанные эссе навсегда останутся оригинальнейшим документом эпохи, неповторимым литературным портретом одного из величайших романтиков.

Особенно привлекают своей непосредственностью, юношеской горячностью ранние статьи Листа, вошедшие в серию "Путевых писем бакалавра музыки". Обращенные к корифеям романтизма — Жорж Санд, Гейне и Берлиозу, они дают яркую картину музыкального быта, концертной жизни, эстетических запросов аудитории 1830-х годов, затрагивая при этом широкие социологические проблемы.

Лицо молодого Листа полностью отразилось в первой же опубликованной им статье — "О положении людей искусства и об условиях их существования в обществе", где он подробно развивает задуманную программу своей будущей деятельности музыканта-просветителя. Не останавливаясь на общих эстетических и социальных взглядах Листа, отмеченных в предшествующей главе, приведем лишь заключительный, шестой раздел обширного очерка, посвященный задачам музыкального просвещения народа и профессионального воспитания музыкантов.

Актуальность этой программы была предугадана великим мастером на много лет, а может быть, и веков вперед. А выдвинутая им методика, предусматривающая путь гуманитарного фор-

мирования будущего артиста (с непременно включением курсов истории музыки и философии), рисует его как одного из самых прогрессивных, мыслящих деятелей своего времени. "...Разве история музыки, музыкальная литература и музыкальная эстетика (философия музыки) не заслуживают самостоятельной кафедры? — писал Лист. — Разве подобная кафедра, охватывающая в общих чертах столь мало и столь плохо известные науки, не удовлетворила бы насущной потребности нашего времени?" (16, 44).

Следует подчеркнуть, что идеи, выдвинутые Листом, возникли отнюдь не в плане абстрактных рассуждений, но были прямо подсказаны реально существовавшей ситуацией. Свою систему он намеренно противопоставлял тем узкопрофессиональным методам обучения, которые преобладали в отвергнувшей его Парижской консерватории (об этом он не мог забыть до конца дней), в консерватории Милана, куда не был принят юный Верди, а несколько позже — в знаменитой Лейпцигской консерватории, подвергшейся достаточно суровой критике ее воспитанника Эдварда Грига.

"Сегодня я подвожу итоги всему сказанному", — писал Лист. И далее: «Во имя искусства, всех его деятелей и социального прогресса мы требуем:

а) учредить происходящие каждые пять лет собрания для исполнения религиозной, драматической и симфонической музыки, на которых лучшие произведения торжественно исполнялись бы в Лувре в течение месяца и затем приобретались правительством и издавались на его счет — иными словами, учредить новый музыкальный музей;

б) ввести обучение музыке в народных школах, усилить его в других школах и заодно вызвать к жизни новую церковную музыку;

с) восстановить капеллу и улучшить хоровое пение в церквях Парижа и провинции.

Мы требуем:

проведения генеральных собраний филармонических обществ по образцу музыкальных празднеств в Англии и Германии;

оперного театра, концертов, исполнения камерной музыки, организованного по набросанному в предыдущей статье о консерватории плану;

прогрессивной школы музыки, основанной вне консерватории, руководимой выдающимися мастерами, школы, отделения которой были бы во всех главных провинциальных городах;

кафедры истории музыки и философии;

общедоступного издания наиболее значительных произведений старых и новых композиторов, начиная с музыки эпохи Ренессанса и до наших дней.

Издание, которое охватило бы развитие искусства в его исторической последовательности от народной песни до симфонии с хором Бетховена, могло бы быть озаглавлено: „Пантеон музыки“.

Сопровождающие его биографии, статьи, комментарии и пояснения составили бы подлинную энциклопедию музыки» (16, 54, 56—57).

Заканчивая свою программу, Лист подчеркивает, что никакие препятствия не остановят его стремления „к указанным выше целям“, ибо они составляют задачу всей его жизни художника.

* * *

Памятный 1835 год завершился радостным событием. 18 декабря появилась на свет старшая дочь Листа, его первый ребенок — Бландина Рашель. В метрической книге женевской мэрии она была зарегистрирована как „внебрачный ребенок Франца Листа, 24 лет и 1 месяца, профессора музыки, родившегося в Венгрии, в Доборьяне, и Катерины Аделаиды Меран, уроженки Парижа, рантьерки, 24 лет, жителей Женевы“. Свидетелями были швейцарский пианист, ученик Листа Пьер Вольф и его приятель, редактор женевской газеты Джеймс Фази. Имя и возраст матери ребенка намеренно изменены (Мари д'Агу было тогда тридцать лет).

Молодой отец был горд и счастлив. В письме к матери он говорит о своей дочке как о „восхитительном, прелестном“ ребенке и приглашает ее посмотреть на это чудо. Любовь к маленькой Бландине, самой красивой и нежной из его дочерей, навсегда поселилась в его душе. Новорожденной девочке он посвятил изысканную, утонченную фортепианную пьесу „Женевские колокола“, а затем — свой первый романс „Angiolin del biondo crin“ („Златокудрый ангел мой“) на итальянский текст поэта Бочелли.

Едва только девочка начала подрастать, отец проявил заботу о ее музыкальном воспитании. В 1839 году, находясь в Италии, он писал Шуману: «Знаете ли Вы, что у меня трехлетняя дочка, которую все единодушно называют ангелочком (простите за банальность). Ее имя Бландина Рашель, а прозвище — „мошка“. Могу сказать, что у нее молочно-розовый цвет лица и прекрасные золотистые волосы, ниспадающие почти до пят, как у дикарки. При этом она — самое молчаливое, самое тихое и серьезное, самое философски счастливое дитя в мире. Я очень надеюсь, что она не будет музыкантшей, храни ее Бог от этого! Так вот, дорогой г-н Шуман, два или три раза в неделю, в благополучные дни, я играю ей по вечерам ваши *Kinderszenen*, что приводит в восторг ее и тем более меня. И, можете себе представить, до такой степени, что приходится повторять до двадцати раз первую часть пьесы! Думаю,

что, если бы Вы присутствовали при этом, остались бы довольны таким успехом» (49, 26—27).

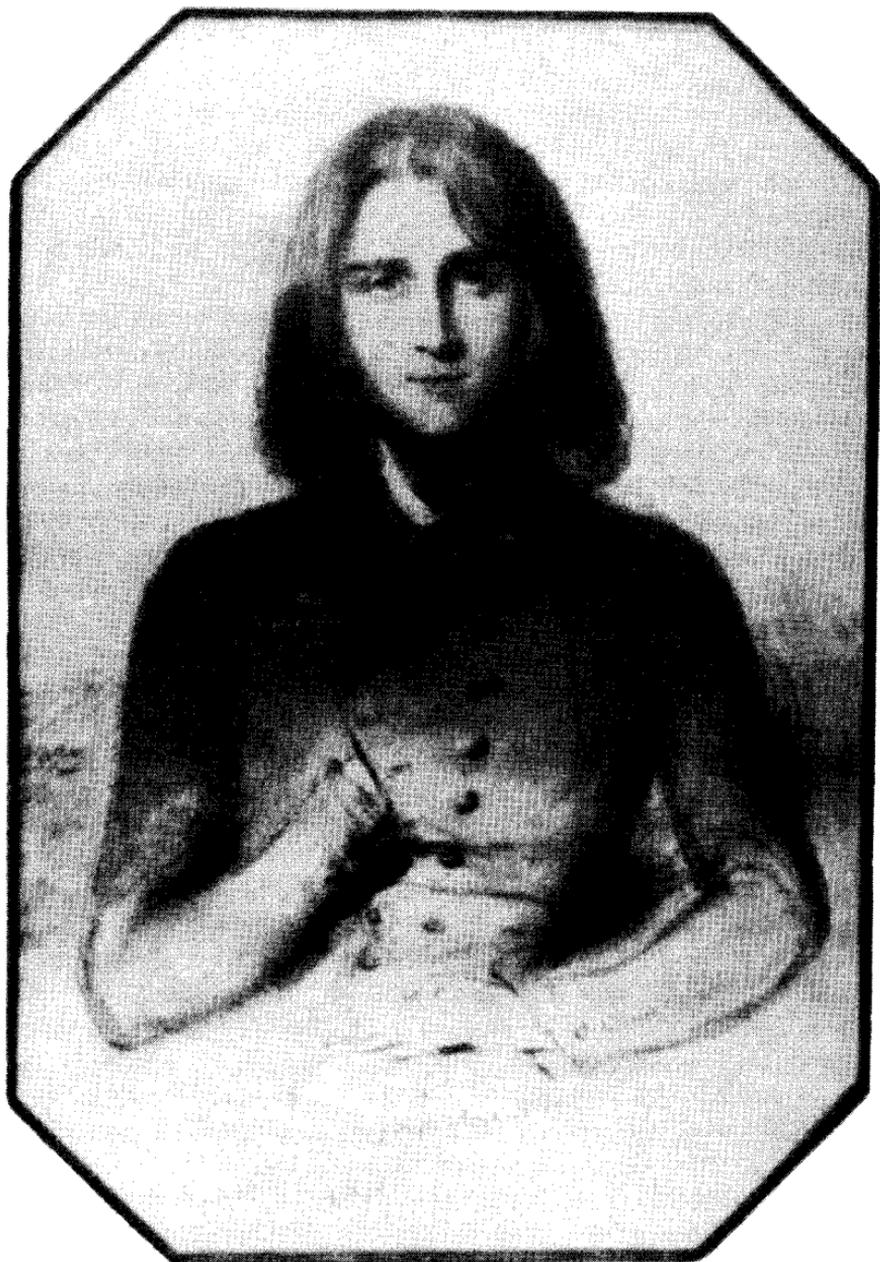
После рождения ребенка Лист еще на год задержался в Швейцарии. Однако дальнейшее пребывание в этой "провинциальной" стране и для него, и для Мари становилось все более тягостным. Весной 1836 года он пишет матери: "Я всем сердцем хотел бы возвратиться в Париж, чтобы быть вместе с Вами. Матери не заменит никто, а Вы для меня больше чем мать. Как же могу я быть счастлив вдали от Вас!" (21, 68).

Но, разумеется, не только любовь к матери влекла его вновь к Парижу. С новой силой разгорелись в нем жажда славы и тот артистический азарт, который можно было бы назвать "высоким честолюбием". Узнав о том, что во Францию прибыл молодой австрийский пианист Сигизмунд Тальберг, что он с огромным успехом уже выступает в парижских залах, что пресса именует его "первым пианистом мира", Лист жаждет вступить с ним в соревнование. С ревнивым чувством он просматривает его сочинения (которые находит "неплохими") и читает восторженные отзывы парижских газет. "Мошелес, Калькбреннер, Шопен, Лист, Герц всегда будут для меня великими артистами, — писал рецензент газеты "Менестрель", — но г-н Тальберг — это создатель нового искусства, которое нельзя сравнить ни с чем предшествующим" (52, 471). А в некоторых отзывах элегантная, сдержанная манера игры австрийского пианиста с типичной для него "германской чувствительностью" прямо противопоставляется взрывчатой, экспрессивной манере исполнения Листа⁴.

Этого было более чем достаточно, чтобы вывести из уединения швейцарского отшельника и заставить его вернуть себе былой авторитет.

В апреле Лист дает несколько концертов в Лионе, где среди других сочинений играет написанные в Швейцарии транскрипции "Музыкальных вечеров" Россини, "Кампанеллу", новые оперные фантазии и даже сочинения своего будущего соперника Тальберга. Но с огорчением узнает, что этот терзающий душу "призрак" внезапно исчез. "Вот уже десять дней, — пишет он Мари, — как Тальберга здесь нет". А между тем как мечтал он во время гастролей австрийского пианиста снова предстать перед парижской публикой: "...Это было бы словно возвращение с острова Эльбы!" (50, 135). Раздосадованный своей неудачей, он все же спешит в Париж, где его ждет встреча с матерью и друзьями.

⁴ Стоит отметить также враждебные выпады известного критика П. Скюдо, сурово осудившего "актерское" поведение Листа: "...С шумом усаживаясь за фортепиано", он "окидывает публику ястребиным взглядом", кладет руки на клавиши, а затем "мечет громы и молнии" и при этом "имеет еще достаточно хладнокровия, чтобы наблюдать производимый на публику эффект" (52, 463).



Ф. Лист
С портрета Н. Мериен
(1836)

Одной из самых волнующих, долгожданных встреч было свидание с Шопеном. Как относится он к последним событиям музыкальной жизни? Каково его мнение о Тальберге? О перспективах развития фортепианного искусства? И нужно ли ему, Францу, придерживаться избранного направления? "Шопен, которого я видел сегодня утром, по-прежнему выделяет и нежно любит меня, — писал он сразу же по прибытии в столицу Франции. — Тот образ мыслей, с которым он говорил со мной сегодня, особенно меня порадовал. Он отдает должное, в известной мере, критике Тальберга и прежде всего не допускает ни малейшего сравнения между нами" (50, 145—146).

В знак своего возвращения Лист дает званый вечер, на котором присутствуют Шопен, Делакруа (то была его первая встреча с польским композитором), Мейербер, поднявшийся на вершину славы после нашумевшей премьеры "Гугенотов", Адольф Нурри и Балланш.

Как и ожидал Лист, его приезд "с острова Эльбы" вызвал сенсацию. С триумфом выступил он несколько раз в зале Эрара с названной выше лионской программой. Его фантазии на темы опер Беллини и Галеви, блестящие транскрипции из "Музыкальных вечеров" Россини обворожили публику. Но самое сильное впечатление на компетентных слушателей произвела листовская интерпретация грандиозной сонаты Бетховена op. 106 — "Hammerklavier". На это исполнение Берлиоз откликнулся замечательной, в своем роде исторической статьей: "...Сошлюсь на мнения всех тех, кто слышал Листа исполняющим большую сонату Бетховена. До сих пор, и почти что для всех пианистов, эта величественная поэма была загадкой сфинкса. Новый Эдип — Лист истолковал ее таким образом, что автор, если бы он мог ее услышать, затрепетал бы от радости и гордости в своем гробу. Ни одна нота не была опущена, ни одна не была прибавлена (я следил за этим по нотам), ни один темп не был изменен по сравнению с указаниями в тексте, не было ни единого неточно исполненного каданса, ни одна мысль не была ослаблена или искажена по отношению к ее истинному смыслу. А исполняя Адажио — этот небывалый гимн, в котором гений Бетховена поет как будто для себя, одиноко паря во вселенной, — Лист неизменно держался на уровне бетховенской мысли. Я сознаю, что исчерпал весь запас имеющихся похвал, но хвалить меньше не было возможности, так как все сказанное мною вполне соответствует истине. Это идеал исполнения произведения, признававшегося всеми неисполнимым. Подобным исполнением произведения, считавшегося ранее непонятым, Лист доказал, что он пианист будущего. Честь и слава ему за это!" (2, 80).

Оценивая в целом концерты возвратившегося отшельника, Берлиоз отмечал его созревшее мастерство. "...Слушателям одно-

временно открылось чудесное и, разумеется, неожиданное для них явление: Лист предстал перед ними как бы заново; теперешний Лист оставил далеко позади себя Листа прежнего, знакомого всем по прошлому году, хотя и тогда (в то время, когда он с нами прощался) его талант уже находился на высокой ступени своего развития. Однако с той поры он взлетел еще выше и с такой исключительной стремительностью, что поднялся над всеми известными ранее вершинами. Вот почему всем, кто его не слышал в последний раз, можно смело сказать: вы не знаете Листа” (2, 75).

Гордый своим успехом, триумфатор не спешил возвратиться в Женеву. Омрачающей тенью были лишь письма Мари, полные горьких упреков и скрытых подозрений. Зачем оставил он ее одну так надолго? Зачем прекратил серьезные занятия? Зачем погнался вновь за легким успехом виртуоза и за восторженными овациями бездумной публики? Заверяя ее в своей любви и наполняя письма страстными признаниями, Лист тщетно пытался внушить ей главное: верность своему артистическому призванию. ”Ведь это мое единственное богатство, мой единственный титул, мое единственное достояние, и я никому не позволю на него посягать. Моя слава художника дорого мне досталась. Неужели же это драгоценное сокровище заслуживает ваших сарказмов?” — писал он из Парижа (50, 143).

В их отношениях уже пролегла глубокая трещина. Понять сложные причины этих коллизий в то время было дано лишь одной умной, проницательной женщине — Жорж Санд.

* * *

Взаимоотношения Листа с Жорж Санд обычно проходят мимо внимания биографов композитора. А между тем в пору его интенсивного духовного и творческого роста они, несомненно, сыграли свою важную, стимулирующую роль. С влиянием этой всемирно знаменитой женщины пересеклись жизненные пути не только Шопена и не только Мюссе, но и многих других выдающихся современников, в первую очередь — Листа. Общение с великой романисткой значительно стимулировало его литературную эрудицию, его эстетику, его публицистический дар.

Однако союз двух корифеев в дальнейшем оказался недолговечным. Их тесная, по-товарищески простая и непосредственная дружба со временем — правда, не по вине Листа — переросла в непримиримую вражду.

С Авророй Дюдеван, тогда еще начинающей писательницей, Лист, как уже сказано, познакомился осенью 1834 года. Увлеченная своим романом с Мюссе, она в то время не уделила Францу достаточного внимания. Но по мере того как росла его слава, знакомство с ним казалось ей все более привлекательным. Она не-

вольно поддалась личному обаянию молодого музыканта, блеску его ума и таланта. Между ними завязывается обильная переписка. Еще до отъезда в Швейцарию он приглашает ее в свой дом, знакомит с Мари д'Агу, которой она щедро расточает самые лестные комплименты. Любезностям нет предела. В устах Жорж Санд Мари неизменно является "мудрой Коринной" Листа, его музой-вдохновительницей. Ее она постоянно называет "принцессой", "богиней", "белокурой пери", дает ей новое имя Арабеллы (иногда Мирабеллы) и посвящает графине свой новый роман "Симон" (1835), насыщенный идеями Листа и прямо намекающий на их сердечную связь. Ознакомившись с первыми литературными опытами Мари, она настойчиво поощряет ее на этом пути и горячо приветствует первый совместный труд ее и Франца "О положении людей искусства в обществе".

В годы швейцарских скитаний Листа постепенно расширяется его переписка с Жорж Санд — своеобразный поединок двух блестящих умов. По словам знаменитой писательницы, он был единственным, кто "научил ее слушать музыку", единственным музыкантом, в котором она почувствовала "радость души" (52, 441). Он же, любезно подчиняясь ее превосходству, дипломатично дискутирует с ней на социальные и религиозные темы, но при этом намеренно называет себя "кретином", "бездумным" (английское *thoughtless*) и всячески обыгрывает ходячую обывательскую поговорку: "глуп, как музыкант". А вскоре Жорж Санд уже признается в своей любви к Францу, утверждая, что он ей "кровно близок" (52, 468).

Встреча в Швейцарии закрепила их дружбу. В начале сентября 1836 года Жорж Санд приехала в Женеву по приглашению Франца и Мари разделить их уединение. Еще в своем первом "Письме к Жорж Санд", опубликованном в известной нам "Музыкальной газете", Лист писал: "Итак: приезжайте к нам, и как можно скорее! Пуцци уже купил в честь Вас трубку мира. Ваша мансарда устроена и готова к Вашему приему, и мой рояль с перламутровыми клавишами, в течение трех месяцев остававшийся нетронутым, ждет Вас, чтобы наполнить окружающие горы хаотическим эхо" (16, 63). Получив от нее согласие, он ответил восторженным письмом: "Наконец-то, мой друг, Вас осенила добрая и святая мысль! Мы увидимся с Вами, к великому нашему удовольствию; будем с Вами утром и вечером, днем и ночью! О, Вы не представляете, какой это будет праздник — провести с Вами пятнадцать дней, *illustrissima!*" (52, 477).

В своих воспоминаниях Жорж Санд описывает эти пятнадцать дней в самых светлых и радужных тонах. В Швейцарию она прибыла в приподнятом состоянии духа. После мучительного и долгого бракоразводного процесса, который закончился для нее полной

победой, она наконец почувствовала себя свободной! Ее сопровождали дети — сын Морис и маленькая дочка Соланж, с которыми она старалась по возможности не расставаться. Всю свою компанию она окрестила шуточным прозвищем "пиффэли"⁵, в то время как Лист и его подруга именовались на английский лад "товарищами", "ребятами" — "fellows".

О своем приезде в Женеву и длительных розысках Листа Жорж Санд рассказывает в юмористическом тоне. Она не знала адреса. В ответ на ее расспросы прохожие называли великого пианиста то оркестрантом, то торговцем музыкальными инструментами (по-видимому, воспоминание о его концертах уже испарилось!). Выручила природная наблюдательность писательницы, красноречиво описавшей внешность своего друга: "узкая блуза, длинные растрепанные волосы, потертая шляпа, галстук веревкой, иногда прихрамывает и очень мило напевает про себя *Dies irae*". — "О, разумеется! — ответил ей хозяин гостиницы, — он в тринадцатом номере!"

Встреча была радостной и шумной. Шуткам и смеху не было конца. Веселое общество приводило в ужас благоразумных швейцарцев. В одной из гостиниц даже высказывалось предположение: не следует ли арестовать эту банду длинноволосых цыган? Особый эффект производила Жорж Санд, одетая в свой обычный мужской костюм и вооруженная длинной трубкой. Увидев ее, проходившие мимо крестьяне осеняли себя крестным знаменем.

Всем этим оркестром охотно дирижировал Лист — организатор экскурсий, веселых представлений и шумных эскапад. Его вдохновляла неистощимая жизнерадостность Жорж Санд, ее энергия, любовь к путешествиям и к природе. Соревнуясь с ней, Лист оставлял в гостиницах своеобразные анкеты, приводившие в недоумение хозяев. На вопрос: "Откуда прибыл?" — он отвечал: "От сомнения"; "Куда направляется?" — "К истине"; "Место рождения?" — "Парнас". Аналогичными были ответы Жорж Санд: в Швейцарию она пришла "от Бога" и направлялась "к небу".

Вечера посвящались философским беседам, дискуссиям о Спинозе, Гегеле, Шеллинге. Большое участие в них принимал Пикте, лично знакомый с Шеллингом (вместе с Пикте Лист одно время посещал лекции в Женевской академии наук). Увлеченный философией Шеллинга, его теорией абсолютного тождества реального и идеального, конечного и бесконечного, Лист однажды провозгласил: "Абсолютное идентично самому себе! Что бы это значило?" Этот момент был зафиксирован Жорж Санд в остроумной карикатуре, принадлежащей ее перу (писательница неплохо владела рисунком).

⁵ Диалектное слово "piffoëls", обозначающее людей с длинным носом, — "носатики".



Жорж Санд в мужском костюме
С рисунка Э. Делакруа

Живую дискуссию вызвала пресловутая идея искусства как "подражания природе", выдвинутая в свое время энциклопедистами. В ответ на эту доктрину, которую рьяно отстаивал Пикте, Лист разразился негодующей репликой: "Какое отношение это имеет к музыке?" Его горячо поддержала Жорж Санд: "Искусство — это прежде всего творчество, в чем-то преобразующее природу".

От философских тем переходили к социальным вопросам, критике трудов Анфантена и Фурье и восхвалению любимого Ламенне. Франц, преданный идеям самоотверженного аббата, развивал свою оптимистическую теорию светлого будущего человечества и непобедимой, спасительной силы искусства. "Помоги тебе Бог, — снисходительно отвечала Жорж Санд, — для музыканта ты мыслишь и рассуждаешь неплохо".

Вместе с Жорж Санд, ее детьми и Пикте Франц и Мари совершили экскурсии в горы, побывали у подножья Монблана, затем в Шамуни и наконец во Фрейбурге. Увидев ледяную пустыню, расстилающуюся на склонах гор (так называемое "Море льда"), Лист остановился пораженный. "Это прекрасно, — заметил он, — ибо это совершенно в своей законченности. Нельзя ничего прибавить к этой картине молчания и смерти". — "Да... ничего, кроме жизни", — сказала Жорж Санд.

Экскурсия закончилась во Фрейбурге, где Лист дал целый концерт на прекрасном большом органе в церкви Святого Николая, построенном известным органом мастером А. Моозером. В своих "Письмах путешественника" Жорж Санд рассказывает: "Играл Лист. Казалось, что великий артист вызвал под легкие, с бледно-розовыми и светло-серыми прожилками стрельчатые арки весь Дантов ад и чистилище. Мы слушали одухотворенные и взволнованные. Сам Лист тоже был глубоко потрясен. Лицо его полностью выражало владевшие им чувства. Никогда еще флорентинский профиль Франца не вырисовывался предо мною столь бледным и чистым среди темных облаков мистического ужаса и религиозной печали" (21, 70).

Упоминание о "флорентинском профиле" Листа здесь не случайно: этот эпитет принадлежит Жорж Санд. Ассоциация листовского образа с известным барельефом великого Данте с тех пор прочно вошла в литературу. Одновременно возникла и соответствующая параллель с воспетой поэтом Беатриче — символом дантовского гения. Именем Беатриче, со слов Жорж Санд, постоянно награждали подругу Листа ее друзья; художники стремились запечатлеть в портретах Мари д'Агу средневековый облик возлюбленной Данте.

Фрейбургским концертом (Лист импровизировал на тему средневековой секвенции *Dies irae*), по существу, закончилось швейцарское отшельничество композитора. Закончилось и путе-

шестве Жорж Санд. Была ли она удовлетворена этим приключением? Оставило ли оно след в душе Листа?

Бесспорно. Совместные путешествия и беседы закрепили столь характерный в эпоху романтизма "союз двух родственных душ". Очень скоро этот союз стал достоянием гласности. О своей поездке в Швейцарию писательница подробно рассказала в "Письмах путешественника", опубликованных в журнале "Revue de deux mondes". Еще более детально осветил этот эпизод Адольф Пикте в очерке "Поездка в Шамуни". Все это дало обильную пищу для журналистов, прозрачно намекавших на более чем дружественную связь двух светил искусства. "Жорж Санд приезжает! Внимание! Она возвращается с гор вместе с Листом, своим собратом! Они возвращаются вместе, рука об руку — музыкант и поэт", — патетически восклицал Жюль Жанен (52, 506).

Едва ли такие инсинуации были приятны верной подруге Листа. Присутствуя при слишком оживленных беседах Франца с его прославленной гостьей, она однажды заметила Адольфу Пикте: "Уж не лишние ли мы здесь с Вами, мой друг?" В глазах Листа присутствие Жорж Санд, всегда яркой, веселой и жизнерадостной, явно заслоняло привычный образ его Мари, надменной и сдержанной, весьма требовательной в вопросах "хорошего тона".

Но с внешней стороны отношения двух приятельниц оставались по-прежнему дружественными. Не приходится сомневаться, что длительное общение с Жорж Санд ускорило возвращение Листа в Париж, в привычную атмосферу французской столицы. Отложено было даже давно задуманное путешествие в Италию. 18 декабря Лист вновь появился в Париже и выступил в концерте Берлиоза, исполнив свою транскрипцию "Фантастической симфонии".

За ним последовала Мари, пока еще избегавшая появляться в "большом свете". Однако слава Листа уже заставила умолкнуть злые языки. В общественном мнении графиня д'Агу стала общепризнанной подругой, женой и спутницей гения. Это вернуло ей прежнюю уверенность. Поселившись в просторных апартаментах гостиницы "Отель де Франс", она восстановила свой литературный салон и привлекла к нему весь "цвет искусства": Шопена, Мицкевича, Гейне, Делакруа, Берлиоза, Мейербера, Нурри...

Здесь же, в гостинице, вскоре поселилась Жорж Санд. Музыкально-литературные собрания происходили в специально абонированном зале. Так прошли зимние месяцы, наполненные интересными встречами, концертами и спектаклями, а главное — непрерывными выступлениями Листа, его триумфами в концертных залах Парижа и его исторической победой над мнимым соперником — Тальбергом.

Концертный сезон 1837 года прошел у Листа под знаком Бетховена. Никогда еще его преданность духовному Учителю не была столь пламенной, столь глубокой. Вместе со своим верным другом Юраном он организовал цикл камерных концертов, посвященных ансамблям Бетховена. В программу вошли почти все фортепианные трио композитора (с участием бельгийского виолончелиста Александра Батта) и несколько скрипичных сонат. В сольных выступлениях Листа прозвучали сонаты среднего и позднего периодов. Продолжая знакомить публику с этими произведениями, которые в то время воспринимались с трудом, Лист по-прежнему настойчиво преследовал просветительские цели. Об этих бетховенских вечерах он с горечью вспоминает: "Я был почти уверен, что будут скучать, но настолько же был убежден, что никто не осмелится этого высказать. [...] Это факт, что в наши дни лишь немногие обладают основательным музыкальным образованием. Большинству неведомы основные начала музыки, и даже среди высших классов серьезное изучение наших мастеров — величайшая редкость" (16, 74, 75).

И тем не менее исполнительский гений Листа преодолевал все преграды. Годы швейцарского уединения, сосредоточенной упорной работы значительно углубили, обогатили его мастерство. По верному замечанию Берлиоза, теперь перед публикой предстал "новый Лист — пианист будущего". В своем "Письме к Жорж Санд" маэстро открыто признавался, что раньше нередко приносил свои убеждения в жертву публике, "всегда медленно воспринимающей возвышенную простоту в прекрасном". Блестящий фейерверк виртуозности перекрывал истинную сущность классических произведений, и юный пианист "без всякого угрызения совести" награждал их замысловатыми пассажами и собственными импровизационными вставками — всей той ненужной мишурой, которая обеспечивала ему "одобрение невежд". Теперь этот "ложный путь" был оставлен. "Ныне глубокое благоговение полностью заменило стремление к оригинальничанию и к личному успеху в годы моей юности, столь еще близкой к детству, — писал Лист. — Теперь для меня неотделимы произведение и время его возникновения..." (16, 67).

В этих словах со всей категоричностью высказаны два важнейших принципа, обусловивших полную зрелость исполнительского мастерства пианиста: верность оригиналу и чувство стиля. К ним он пришел через освоение классики — Бетховена, Баха, а затем Шуберта и Шумана. Трудно не верить Берлиозу, отметившему в цитированной выше рецензии глубокое проникновение артиста в

текст бетховенской сонаты: "Ни одна нота не была опущена, ни одна не была прибавлена, ни один темп не был изменен..." И если в своих транскрипциях Лист смело отступал от слепого копирования оригинала, то в исполнении боготворимого им Бетховена он, напротив, стремился к верному прочтению замысла, идеи, конструкции, уже зафиксированных великим мастером.

Одновременно развивалось и укреплялось его ощущение стиля эпохи, вызванное историческими, литературными и философскими ассоциациями (а именно эта ассоциативность мышления и подсказала Листу его понимание программности). Уже тогда он заставлял своих учеников почувствовать в каждом произведении дух времени, следовать мысли композитора и стилю той или иной эпохи, "не прибавлять коринфских колонн к египетскому храму".

Разумеется, все это не делает его "неоклассиком" и не позволяет судить о нем с позиций XX века. Сын своего времени, он видел в Бетховене прежде всего предвестника романтизма, а в Бахе — воплощение своих религиозно-философских мечтаний. Но глубина его художественной интуиции поражала, ошеломляла слушателей. Она заставляла воспринимать Листа как единственного, неповторимого, фантастического, как "беззаконную комету в кругу расчисленном светил" тогдашней виртуозности, с ослепительным блеском ворвавшуюся в этот мир.

Известна крылатая фраза, сказанная одной из почитательниц композитора: "Тальберг — первый пианист мира, но Лист — единственный". Однако австрийский пианист все же не занимал абсолютно первого места среди великолепных исполнителей того времени. И Листу без особого труда удалось установить его истинную позицию рядом с Калькбреннером, Мошелесом, Гуммелем. Раздраженный бесконечными дифирамбами, расточаемыми парижской критикой по адресу Тальберга как замечательного композитора и провозвестника "новой фортепианной школы" (слова Ф. Ж. Фетиса), он тщательно изучил его произведения и, в противоположность своей обычной доброжелательности, оценил их достаточно сурово. Вскоре после возвращения в Париж он поместил критическую статью о "весьма посредственных, ничего не говорящих" сочинениях Тальберга, прибавив, что ожидает от него гораздо большего как от пианиста.

Об этом не мог не знать Тальберг, приехавший в Париж в феврале 1837 года. Конкуренция двух светил пианизма стала в парижском обществе едва ли не главной темой дискуссий. Критическая статья Листа вызвала взрыв негодования в определенных кругах. Его обвиняли в предвзятом отношении к предполагаемому сопернику, в намеренной подготовке общественного мнения. Эти нападки Лист постарался опровергнуть публично, в очередном открытом "Письме к Жорж Санд". "Все, что я там высказал, — пи-

сал он на страницах "Музыкальной газеты", — я высказал с сожалением и как бы вынужденный к этому публикой, поставившей себе задачей противопоставлять нас друг другу подобно двум бегунам, состязающимся на одной и той же арене... Вы поймете, как в этом случае меня должно было огорчать неумолкающее комментирование моих слов и поступков" (16, 77—78).

Наконец долгожданный турнир состоялся. На концертных площадках Парижа появились два знаменитых артиста, два полноправных соперника. Правда, в глазах присутствовавших между ними можно было даже заметить некоторое сходство: оба почти ровесники (1811 и 1812 годы), оба прошедшие карьеру вундеркинда, оба обласканные дворами Европы, овацаниями самой взыскательной публики, оба обладатели феноменально виртуозной, не знающей пределов техники пианизма. Но контраст проявлялся уже в их внешнем облике: элегантный, спокойный, подтянутый молодой австриец ("король пианистов и пианист королей") являл полную противоположность яркому, эксцентричному, беспокойному Листу, который уже при первом выходе на эстраду создавал незабываемый романтический эталон "свободного художника".

Весной 1837 года оба выступили почти одновременно: сначала Тальберг — в зале Консерватории (с Фантазией на темы из оперы "Моисей" Россини и Вариациями на тему английского национального гимна), затем, 19 марта, Лист — в зале Оперы, исполнивший Фантазию на тему из "Ниобеи" Пачини и *Konzertstück* Вебера.

Общее любопытство еще более возросло, когда молодые виртуозы предстали перед публикой вместе, в благотворительном концерте 31 марта, организованном княгиней Бельджойозо. Оба играли поочередно — сначала Тальберг, затем Лист. Впервые прозвучало в доме Бельджойозо новое произведение — Большие вариации на тему из "Пуритан" Беллини, специально для такого случая написанное шестью композиторами (Лист, Тальберг, Шопен, Пиксис, Герц, Черни) и получившее название "Гексамерон".

Совместное выступление двух пианистов положило конец дискуссиям. Изящная, утонченная манера Тальберга, ученика Гуммеля, померкла на фоне листовской многоцветной палитры звуков и впечатляющей силы листовского пианизма. Победа осталась за "пианистом будущего". И едва ли он сам мог сомневаться в неизбежности такого исхода. Однако впоследствии, рассказывая об этом поединке, Лист отдавал должное заслугам своего соперника и никогда не противопоставлял старое новому, отжившее современному. Открыто признавая высокие качества прекрасного исполнительского таланта Тальберга, он мог по достоинству оценить его чистейшую технику мелких пассажей, его мягкий, певучий звук, его выразительное *legato*.

Активно расширились литературно-общественные связи Листа. Его временная резиденция в "Отель де Франс" привлекала к себе лучшие, прославленные умы и таланты Франции. Вокруг него в импровизированном салоне графини д'Агу группировалась плеяда преданных почитателей, где на первый план выступала яркая фигура Жорж Санд.

Возобновились и связи с Ламенне, а вместе с тем — дискуссии о нравственном значении музыки и музыкального просвещения. Под влиянием идей Ламенне Лист даже посещает школу хорового пения, организованную для рабочих энтузиастом-просветителем, аббатом Жозефом Майнцером, и вместе с Берлиозом горячо пропагандирует это движение. "Уже около четырех месяцев, как он несколько раз в неделю собирает вокруг себя людей из народа, рабочих, садящихся после дня тяжелого труда на школьную скамью, чтобы внимать преподаванию ревностного учителя, передающего благоденствия музыки... — писал о Майнцере Лист. — ...Как прекрасно было бы видеть распространяющимся вширь и вглубь музыкальное воспитание французского народа. Прекрасный миф о лире Орфея мог бы, если взяться за это по-настоящему, найти частичное воплощение, несмотря на наше прозаически-буржуазное столетие" (16, 70).

Подобная пропаганда не могла не встретить в то время открытой конфронтации. Сам Лист и его сподвижники, известные под именем "гуманитариев", нередко служили мишенью для насмешек в литературных кругах. Скептически относился к этому кружку Гейне. Открытое противодействие "гуманитариям" оказывал бывший друг Жорж Санд Альфред де Мюссе. Опубликованная в журнале "Revue de deux mondes" злая сатира под заглавием "Раут богов" заслуживает того, чтобы напомнить о ней читателю: при всей нарочитой злободневности, она достаточно ярко характеризует интеллектуальную атмосферу парижского салона Листа и графини д'Агу.

«— Извозчик, на улицу Лафит, дом 30⁶.

— Портъе, Провидение у себя?

— Третий этаж, дверь направо.

Вы поднимаетесь на 57 ступенек вверх и звоните в дверь Рая. Шнурок от звонка украшен старинной вышивкой, которая в прежние времена могла бы украсить пояс придворной дамы.

Но вам отворяет не святой Петр. Гуманитарным божествам прислуживает девушка, открывающая небесную дверь, — рыжая уроженка Пикардии.

Ибо мы пришли к Гуманитариям. Представляетесь под видом апостола, рекомендуетесь от имени двух-трех святых, и вас прини-

⁶ Адрес гостиницы "Отель де Франс".

мают. Главная богиня, весьма благородная, изысканная блондинка оказывает вам самый любезный прием...

Все боги уже в сборе... Четверо древних богов в углу играют в бостон... Вот перед вами один из них, составляющий славу нашего растленного общества; он толст и упитан; это — мощное и сладкозвучное божество⁷. К нему подходит другой бог. Какой контраст! Он тощ, как спичка: это божественный Франц...

— А не заняться ли музыкой? Пуцци, открой фортепиано!

Услышав этот приказ, бог Пуцци стремительно вскакивает и, прыгая через головы трех богинь, бежит открывать рояль. Божественный Франц садится; его волосы длинными прядями падают на пол...

Нисходит вдохновение; глаза божества загораются, волосы встают дыбом, пальцы содрогаются и яростно бьют по клавишам; он играет руками, локтями, подбородком, носом... Ударяет всем, чем только можно ударять...

— Великолепно! — кричат все.

— Это будет мне стоить 20 франков за настройку, — вещает главная богиня.

Бог Пуцци не говорит ничего, он падает в обморок.

— Франц!.. Ты — это ты! — раздается низкий, мужественный голос.

— Спасибо, — отвечает божество, — спасибо, Жорж!

Бог, которому принадлежит это имя, одет в турецкий костюм. На нем тюрбан из легкого шелка, фланелевые панталоны и мягкие туфли-бабуши. Он курит фаянсовую трубку, набитую солдатским табаком. Сидит этот турецкий бог в восточной позе; клубы дыма окутывают его божественным облаком; он — в центре беседы. Одни говорят ему „Здравствуй, Жорж“, а другие — „Как поживаете, мадам?“

— Ну, майор (это майор Пикте), — говорит божественная Жорж другому богу, — как ты меня находишь в этом костюме?

— Ты похожа на торговца верблюдами.

— Этот добряк майор! Всегда так откровенен, так примитивен!

Потом маленький бог с мордочкой хорька, называемый г-ном аббатом, разворачивает, слегка подпрыгивая, какую-то бумагу; его окружают плотным кольцом. Говорят, что это речь против папы, — увидите, как он с ним расправился!

Аббат читает, ему аплодируют; часы бьют полночь, пора расходиться...

Поговорили, поиграли, помузицировали, покурили, попили, почитали.

Очаровательный вечер...

⁷ Адольф Нурри.

Вы хватаете шляпу и в полном восторге покидаете гуманитарный Олимп!» (52, 530—531).

Все сказанное достаточно ярко рисует лидирующую роль Жорж Санд в парижском салоне д'Агу и Листа. Не назван был лишь один ценнейший магнит, притягивавший к себе посетителей этого избранного общества: Фридерик Шопен. После приезда Листа он иногда появлялся у него на музыкальных вечерах, но чаще всего виделся с ним у себя дома.

13 декабря 1836 года Шопен писал своему соотечественнику, польскому композитору Юзефу Бжовскому: "Сегодня я принимаю, будет несколько человек, в том числе мадам Санд. Кроме того, будет играть Лист и петь Нурри. Если г-ну Бжовскому это доставит удовольствие, я ожидаю его сегодня вечером" (52, 526).

Интересные записи о встречах с Шопеном, Листом и Жорж Санд оставил в своем дневнике французский автор Фердинан Дени. «Вернулся домой, переполненный воспоминаниями, — записывает он 5 декабря, в два часа ночи, — провел вечер у Шопена. Лист был восхитителен. Правильно говорили о нем: это апокалипсис. Жорж Санд так замечательно чувствует эту могучую музыку. Шопен представлял чудесные шаржи, но у меня не хватало духу смеяться, так хороша была молитва из „Гугенотов“⁸. Я много беседовал с Жорж Санд» (52, 526—527).

Можно считать доказанным, что именно в это время, в конце 1836 года, на одном из музыкально-литературных вечеров Лист познакомил Жорж Санд с польским гением — и этим определил его дальнейшую судьбу. Знакомство с Шопеном (который сначала очень неохотно согласился на эту встречу, уступив просьбам своего друга и опасаясь скучной беседы с "ученой женщиной"), бесспорно, льстило самолюбию писательницы: его поэтический облик давно покорило все сердца.

Однако для несравненной Жорж фигура "швейцарского отшельника" была пока еще более привлекательной.

Дружеские связи подкреплялись литературным союзом. Повинуясь господствовавшей в то время моде на литературные дневники, исповеди и переписки, Жорж Санд издает свои знаменитые "Письма путешественника", где отдает дань музыкальным впечатлениям. Лист отвечает ей "Путевыми письмами бакалавра музыки", выходящими в течение пяти лет. В них явно отразилось влияние прославленной романистки — настолько ярким, живым и свободным становится в них литературный язык музыканта.

Три первых письма обращены к Жорж Санд. Создав эти замечательные литературные этюды, Лист выразил в них, по существу,

⁸ Имеется в виду Большая драматическая фантазия на темы из оперы "Гугеноты", написанная Листом в 1836 году и посвященная Мари д'Агу.

свою поэтико-философскую программу, которой оставался верен всю жизнь. Здесь и господствующая мысль о высокой этической миссии художника, и тезис об универсальности музыкального искусства, и созревающая концепция листовской программности. Неоценимы и чисто личные, автобиографические моменты. В "Письмах бакалавра" он выделил главные, основные точки той трудной линии восхождения, которая вознесла его на Олимп артистизма, — но вознесла отнюдь не путем "легкого успеха", как это представлялось непросвещенной публике. Об этом преодолении он не побоялся говорить открыто, в печати, критически оценивая создавшуюся социальную обстановку, окружавшую любого крупного артиста "бальзаковского" времени. Во многом его искания перекликались с путем становления самой Жорж Санд — бунтарки, бросившей вызов обществу. И эту дерзкую смелость не могла не оценить в нем его знаменитая современница.

Легко понять, что ее чувство к Листу должно было перейти за грани простого товарищества. А вместе с тем осложнились и отношения с графиней д'Агу. История этой своеобразной тройственной дружбы, поставившая Листа в положение оперного героя между двумя соперницами, естественно, не могла не привести к драматической развязке.

Финал наступил летом 1837 года, в идиллической обстановке сельской привольной жизни. Уставшая от парижской суеты, Жорж Санд пригласила Мари и Франца на отдых в свое родовое имение Ноан, расположенное в провинции Берри, на берегах Эндра. Но вскоре этот прекрасный приют пришлось покинуть, и дружеские отношения были прерваны, на этот раз — навсегда.

* * *

Приехав в Ноан 1 мая, Лист был очарован уютом и теплотой старинного дома, красотой цветущего сада и нежным ароматом сирени. Гостеприимная хозяйка, Жорж Санд создала своим друзьям все условия для плодотворной работы и отдыха. Предполагалось прожить здесь до глубокой осени. Вместе с Мари и Францем она ожидала Шопена и была очень огорчена его отсутствием. В то время польский композитор пока еще уклонялся от посещения того дома, с которым будет навеки связано его имя.

В тиши уединения Лист целиком погружен в работу. Бетховен по-прежнему покоряет его мысль. В Ноане он создает свои "фортепианные партитуры" Пятой, Шестой и Седьмой бетховенских симфоний, а затем увлеченно работает над транскрипциями любимых песен Шуберта. Среди них особенно выделялись две пьесы: "Маргарита за прялкой" и "Лесной царь". Впервые прозвучавшие в Ноане, они затем постоянно включались Листом в его концертные программы.

Воздавая должное гостеприимной хозяйке, Лист красочно описал в очередном "Письме бакалавра" идиллическую обстановку Ноана, где время было заполнено чтением и творческим трудом. «Наши занятия состояли в чтении какого-нибудь наивного философа или глубокомысленного поэта: Монтеня или Данте, Гофмана или Шекспира; в получении писем от друзей, находящихся вдали; в долгих прогулках по тихим берегам Эндра; в мелодии, воплощающей воспринятые там же впечатления... С наступлением ночи мы собирались на садовой террасе. Последний шум дня постепенно замирал вдали; природа, казалось, обретала самое себя и, радуясь отсутствию людей, стремилась послать небу все свое звучание, весь свой аромат. До нас доносилось отдаленное журчание Эндра, соловей изливал в трелях свою восхитительную песнь... ..Потом являлась та женщина, которую я не хочу называть, „ибо она“, говоря словами Обермана, „достойна того, чтобы не быть названной“. Закутанная в белую вуаль, едва касаясь пола, обращалась она к нам своим милым ворчливым тоном: „Опять вы грезите, вы, неисправимые? Разве вы не знаете, что час работы уже настал?“ И мы слушались ее слов, как слов посланца света и мира. Не задумываясь, Жорж принималась за одну из своих прекрасных книг, а я шел, пожалуй уже в пятидесятый раз, к своим старинным партитурам, чтобы, прослеживая пути наших мастеров, проникнуть в некоторые из их многочисленных тайн» (16, 79—80).

Идиллия, однако, продолжалась недолго. К деревенскому укладу жизни в Ноане Мари д'Агу относилась с иронией светской дамы. Ее раздражала наводнявшая дом толпа деревенских соседей и восторженных почитателей Жорж Санд; беспокоило и непрерывное общение писательницы с Листом. А, с другой стороны, сама "великая Жорж" проницательно замечала явное охлаждение Франца к его подруге и постепенно все более поддавалась непобедимому очарованию замечательного артиста.

Сохранившаяся дневниковая запись Жорж Санд, помеченная 3 июня 1837 года, достаточно ярко рисует создавшуюся в Ноане психологическую ситуацию. "Комната Арабеллы находится под моей, — писала Жорж Санд. — Прямо под моим окном там стоит прекрасный рояль Франца, и сквозь зеленую листву лип до меня доносятся звуки, которым хотел бы внимать весь мир и которым здесь могут позавидовать одни только соловьи. Всемогущий артист, столь возвышенный во всем великом и столь превосходный во всем малом! Счастливец, любимый красивой, великодушной, умной и чистой женщиной! И все же такой печальный, терзаемый тайной раной! Что нужно тебе, несчастному и неблагодарному? О, если бы я сама была любима! ...Когда Франц играет на рояле, я чувствую облегчение. Все мои мысли наполняются поэзией, все чувства пробуждаются. И прежде всего он заставляет звучать стру-

ны великодушия. Ударяет он и по струнам гнева, созвучным моей энергии. Но никогда не затрагивает струны ненависти. А меня пожирает ненависть. Но к кому?" (43, 51).

Очень скоро отношения двух друзей переходят в состояние скрытой неприязни. В письмах к близким Мари отзывается о Жорж Санд как о "фатально одаренной", но и весьма распушенной женщине, свободно меняющей своих избранников. Эти слова доходят до слуха прославленной романистки. Охлаждение возрастает. В начале августа Лист, рассыпаясь в любезностях, покидает гостеприимный дом в Ноане, чтобы никогда более не возвращаться туда.

Но вражда двух соперниц на этом не прекратилась и породила подлинную литературную войну. Мари привлекает на свою сторону известных литераторов и бывших поклонников знаменитой писательницы. Жорж Санд приглашает к себе Бальзака и умело восстанавливает его против высокородной графини. Поддаваясь ее влиянию, он пишет роман "Беатриса, или Насильственная любовь" (1839), где под маской трех персонажей — великодушной, открытой, правдивой мадемуазель де Туш, утонченной и лицемерной аристократки Беатрисы и гениального певца-композитора Дженнаро Конти выведен весь известный Парижу триумvirат. Внимая рассказам Жорж Санд о несложившейся личной судьбе Листа, Бальзак называет великого артиста и его подругу "каторжниками любви". В своем предисловии к "Беатрисе" он писал: "Когда благородная и великодушная женщина приносит в жертву свои социальные привилегии аристократки, то этим еще не все сказано. Она навсегда прикована цепью к виновнику своего падения, подобно тому как прикован каторжник к своему соседу по галерею".

Такая конфронтация не могла не проложить резкой грани в отношениях Листа с его ближайшим современником Шопеном, чья жизнь, говоря словами Бальзака, вскоре также оказалась "прикованной" к судьбе знаменитой владелицы Ноана. "Шопен — ангел, венгр — демон, один — пророк толпы, другой — поэт интимных переживаний" (43, 73). Так говорил автор "Человеческой комедии", подчеркивая свою симпатию к "ангелоподобному" польскому гению, а вместе с тем — поддерживая Жорж Санд.

Немалую роль в создавшемся конфликте сыграло все окружение Шопена, и в первую очередь его близкая приятельница, известная в свете интриганка, жена испанского консула в Париже Карлотта Марлиани. Француженка по происхождению, обладавшая тонким дипломатическим чутьем, она сумела окружить себя самым изысканным обществом и подлинным созвездием талантов. Среди ее гостей были Гюго, Ламартин, Нодье, Делакура. Здесь собирались итальянские и польские эмигранты — Мицкевич, Гржимали,

Чарторыские. Здесь играл Шопен, особенно полюбивший этот дом; здесь закрепилась его дружба с Жорж Санд.

А еще раньше эта же "спутница гениев" умело включилась в группу пламенных почитателей Листа, завоевала доверие Мари д'Агу и в течение нескольких лет с большим успехом играла роль ее верного друга. После отъезда Листа из Франции она непрерывно поддерживала переписку с Мари, а затем в соответствующем освещении передавала полученные сведения, а иногда и письма — Шопену и спутнице его жизни. Такую же предательскую роль она сыграла и в отношениях Листа с польским композитором. "Шопен дурно говорил о Листе", — писала она графине д'Агу.

И эта сплетня, к сожалению, не оказалась беспочвенной. В одном из писем к той же Марлиани Жорж Санд заметила: "Даже не знаю, насколько Шопен в глубине своего сердца питает дружбу к Листу. Вы знаете его чрезмерную сдержанность, его скрупулезную деликатность. Знаю только, что из чувства дружбы и преданности мне он готов принять на себя любые обвинения, чтобы избавить меня от тягостных обвинений. Его гордость также не позволит ему пойти на подобные объяснения... Итак, я сама должна дать ответ мадам д'Агу, письменный или устный" (42, 759).

Для самого же Листа причины конфликта были достаточно ясны. Уже на склоне лет, вспоминая свою молодость, он коротко разъяснил одной из своих учениц причины этой размолвки в следующих простых словах: "Наши дамы повздорили, а мы, как верные рыцари, должны были каждый держать свою сторону".

Таким был конец злополучной идиллии в Ноане. Тройственный союз разрушился навсегда. Но Лист, с обычным своим великодушием, никогда не изменял своего отношения к Жорж Санд и ее таланту и даже неоднократно писал ей, надеясь сохранить добрые отношения.

На письма она не отвечала.

III

После недолгого пребывания в Ноане Лист не имел намерения вернуться в Париж. Напротив: более чем когда-либо он почувствовал свое одиночество в окружавшем его блестящем артистическом мире. Недаром великая романистка, с присущей ей пронизательностью психолога, заметила "скрытую рану", затаившуюся в его душе, но вызванную не только, как ей казалось, сложными семейными отношениями.

С внешней стороны ничто, казалось бы, не должно было омрачать создавшийся ореол его возрастающей славы. Здесь и высочайшее, не выдерживающее никаких сравнений исполнительское

мастерство пианиста (в этом отношении ему явно завидовал даже Шопен), и сенсационный успех у публики, и упроченность материального положения, и яркие литературные публикации, выходявшие в течение этого года, и, наконец, первые замечательные, подлинно листовские, оригинальные композиции, определяющие его зрелый стиль и выходящие далеко за рамки привычных виртуозных транскрипций. В пьесах швейцарского цикла (некоторым из них он дал характерное название "Впечатления и поэтические страницы") он обрел свое истинное лицо художника и свою концепцию программности. С ними он, несомненно, знакомил близких друзей.

Но лишь немногие в то время угадывали в нем "поэта". Для большинства он оставался по-прежнему виртуозом. Стиль листовских "впечатлений", картин, зарисовок, столь непохожих на все знакомые публике образцы романтической программности, пока еще не воспринимался широкой аудиторией. И даже Берлиоз, с его монументальной манерой живописи "широким мазком", далеко не всегда угадывал смысл листовских фортепианных новаций, смотревших далеко в будущее, к эпохе Дебюсси. Нельзя не отметить, что первыми пьесами, опубликованными тогда из всего швейцарского цикла, явились наименее оригинальные произведения: Парافразы на швейцарские темы и "Цветы альпийских мелодий". Впоследствии их исключил из этого цикла сам Лист. Такие перлы, как "Долина Обермана", "У родника", "Женевские колокола", до 1840 года оставались неизданными.

В Париже композитора не могли не раздражать постоянные сплетни и пересуды вокруг его имени (многое о них уже сказано ранее). Дифирамбы чередовались с пародиями, портреты с карикатурами. Злая ирония просвечивала даже в статьях и отзывах таких авторитетов, как Гейне или Сент-Бёв (об отношении Мюссе можно судить по приведенной выше цитате). Насмешкам подвергалось все: оригинальная внешность Листа, его духовные увлечения, его идеалистический сен-симонизм и просветительские взгляды, его борьба за Бетховена и за классический репертуар.

Приехав в Париж из Швейцарии, он мог с полным правом писать в открытом письме к Жорж Санд о "культе дьявола", царившем в этом городе, который все же неудержимо притягивал его к себе. "В третий раз в своей жизни я вижу себя ввергнутым в этот живой хаос, где в безумной неразберихе теснятся и сталкиваются грубые страсти, лицемерные пороки, необузданное честолюбие, уничтожая друг друга в беспощадной борьбе. И все же иной раз в бурном кипении низких страстей чудится мне внезапно вспыхивающий свет, и я как бы слышу освободительные клики, возносящиеся из хаоса, вижу этот исповедующий культ дьявола город, изпод потоков серы и лавы порождающий вдруг освященное пламя,

которое снова оживляет застывший мир и отгоняет вдаль сумерки. И всякий раз, когда я брожу по Парижу, меня охватывает чувство, в котором смешаны глубокая печаль со смутной надеждой” (16, 65—66). Как близко напоминают эти строки знакомые нам слова других ”певцов Парижа” — Гюго, Бальзака, Бодлера, Золя!

Нелегко приобретенный опыт молодого музыканта-философа навсегда породил в его душе две непререкаемые позиции, стойко сохранившиеся и в дальнейшем:

1) культ внутреннего одиночества художника, живущего в своем, далеком от повседневности, высоком и безграничном мире, и —

2) вытекающую отсюда концепцию универсальности искусства, перекрывающего условные границы времени и пространства. Истинное искусство вечно. Оно не отделяет прошедшего от будущего и простирает свое влияние на все человечество, независимо от национальных границ.

Однако не каждому дано понять его сущность. Волнующие его мысли Лист полностью высказал в незабываемом ”третьем письме” к Жорж Санд, которое можно считать концентратом листовской философии.

”Печальна и величественна судьба художника. Не он избирает свое призвание, но призвание избирает его и неудержимо влечет его вперед. Как бы неблагоприятно ни складывались обстоятельства — противодействие семьи и общества, тиски гнетущей нужды, кажущиеся непреодолимыми трудности, — его воля тверда и неизменно направлена к одному полюсу; и этот полюс для него — искусство, образное воплощение того, что составляет суть человека и природы.

Человек искусства одинок. Если обстоятельства ввергают его в житейскую суету, его душа среди этой дисгармоничной сутолоки замыкается в непроницаемое одиночество, куда даже человеческий голос не находит более доступа. [...] Здесь слышит он гармонию вечности, строй которой управляет мирами и в которой все голоса мироздания сливаются в чудесный, неземной концерт. И тогда охватывает его горячий жар, его кровь бурлит, тысячи мыслей, проносясь в его мозгу, изнуряют его, и от них его может освободить лишь священный творческий труд” (16, 71).

В этом письме, где Лист в последний раз обратился публично к своему другу-писательнице, он оставил завещание на все времена.

Но был ли он одиноким в действительности? На самом деле его чуткая душа искателя непрерывно вбирала все окружающее и сразу же откликнулась на этот ”житейский”, существующий в реальности мир. Природа и человек, духовное и земное, реальное и надсущное, слитые в неразрывном единстве, составляли для него

всю полноту музыки, говоря его же словами — ее "макрокосм и микрокосм". И как истинный романтик, он находил свое ощущение этой универсальности в непрерывных странствиях и в непрерывной смене насыщенных контрастами впечатлений: "Подобно птице, сломавшей решетку своей тесной темницы, расправляет фантазия свои отяжелевшие крылья и летит по необъятным просторам бесконечного. Блажен, тысячу раз блажен странник! Блажен тот, кому не надо вторично проходить по уже пройденному пути и вновь ступать по старым следам! [...] Особенно художнику следует разбивать свой шатер лишь на короткое время и нигде подолгу не останавливаться. Разве не чужеземец он всегда между людьми? Разве отчизна его не в ином мире? Что бы он ни делал, куда бы он ни шел, он везде чувствует себя изгнанником" (16, 70—71).

* * *

«Италия, Италия! ...Ты всегда будешь избранной родиной для всех тех, кто одиноко шествует среди людей, — для тех проклятых небом детей божьих, которые когда поют — страдают и когда страдают — поют и которых мир называет „поэтами“. Да, человек вдохновения, будь то поэт, артист, философ, — он будет всегда нести в себе, как тайное страдание, жгучую тоску по тебе. Эта тоска по Италии — тоска всех благородных духом по родине, вновь и вновь вместе с таинственным ребенком у Гёте взывающих: „Туда! Туда!“» (16, 65).

Так писал Лист, пока еще находясь в Париже, мечтая о своей обетованной земле. Действительно: трудно перечислить все те имена великих зодчих и живописцев, писателей и поэтов, музыкантов и артистов, которым она так щедро дарила новую творческую жизнь. Среди одних только композиторов в ту же эпоху 1830-х годов здесь побывали Глинка, Берлиоз, Мендельсон и, наконец, сам создатель "Данте-симфонии". Для каждого из них Италия оказалась неисчерпаемой сокровищницей впечатлений, и каждый из них воспринял ее по-своему. Для Листа она явилась символом единения искусств: скульптуры, живописи, музыки, поэзии — но и прекраснейшей в мире природы. Здесь окончательно сформировалась и отлилась в совершенные формы листовская идея программности.

В Италию он отправился через Южную Францию и Швейцарию, преодолев грозный альпийский перевал Симплон. По пути выступил в Лионе, давно знакомом ему большому промышленному городу, — и вновь задумался над тяжелой судьбой рабочего люда, "возмущающей чувство справедливости". Приняв участие в большом благотворительном концерте в пользу лионских рабочих, мо-

лодой маэстро удалился из зала "с поникшей головой, думая о том, что после раздела [вырученных денег] на каждую семью достанется едва фунт хлеба, чтобы насытиться, едва вязанка дров, чтобы согреться" (16, 86).

Здесь же, в Лионе, Лист встретил своего единомышленника Нурри, который в то время уже покинул парижскую оперную сцену и целиком отдался концертной деятельности, особенно пропаганде творчества Шуберта.

Душой устремляясь в Италию, Лист все же не упустил возможности еще одной важной творческой встречи. Недалеко от Лиона находилось имение Ламартина Сен-Пуэн. Свидание с любимым поэтом, автором "Поэтических и религиозных гармоний", наполнило его новыми впечатлениями. Встречаясь с ним ранее лишь случайно, в различных салонах Парижа, он наконец мог отдаться длительной и непринужденной беседе со своим кумиром, порадовать его своим искусством. Сам же Ламартин только теперь полностью ощутил глубину творческого дара Листа, оригинальность и самобытность его фортепианного стиля. "Это Гофман в музыке, — писал поэт, — это музыкант-метафизик, подобный его собратьям Моцарту и Бетховену; он создает не столько земные мелодии, сколько симфонии неба. Он не имеет ничего общего с Россини⁹. Россини — певец чувственности и опьянения, более пылкий, нежели чувствительный, это Боккаччо в музыке... Бетховен и Лист — сыны небесных сфер; Россини — человек, они — ангелы" (48, 180).

И вот наконец — Италия, Милан, крупнейшая оперная сцена мира. О своем пребывании здесь Лист очень подробно рассказал в "Письмах бакалавра", и всем его биографам остается лишь следовать за ним по этому пути.

Знакомство с Италией началось в доме Рикорди, одном из крупнейших нотных издательств мира. «...Видите ли, — писал Лист своему другу, писателю Луи де Роншо, — издатель — это премьер-министр музыкальной республики... это провидение для странствующих музыкантов, к числу коих принадлежу и я. Вхожу и сажусь без всяких предисловий к открытому роялю. Начинаю прелюдировать — способ, которым я вручаю свои рекомендательные письма. Рикорди тут же; я с ним не знаком, он со мной тоже; он слушает и восхищается... Впрочем, ко мне он не обращается, но бросает одному из своих приказчиков: „Questi é Liszt o il Diavolo“ [„Это Лист или дьявол“]. Обнаружив столь страшные подозрения, я подошел к нему и назвал себя...» (16, 94). Далее Лист рассказывает, как великодушно, по-царски принял его знаменитый изда-

⁹ Не будем удивляться такому сравнению: Россини для Франции 1830-х годов пока еще — высочайший авторитет в музыке.

тель, предоставивший ему свою загородную виллу, свой экипаж, свою ложу в "Ла Скала" и весь свой нотный арсенал.

В тот же день Лист, не теряя времени, посетил прославленный оперный театр и вынес оттуда "однообразно-печальное" впечатление. Ему не понравились ни равнодушное, казенное исполнение, ни внутреннее убранство огромного театра с его закрытыми ложами, где зрители свободно беседовали, пили, играли в карты. По-прежнему влекли его к себе перевозчанная красота итальянской природы и те сокровища итальянского искусства, о которых он давно мечтал.

Осенние месяцы 1837 года он проводит на берегах озера Комо, в деревне Белладжо. Всего несколько лет тому назад тот же озерный край Северной Италии посетил Глинка, которому навсегда запомнилась неповторимая прелесть этого субальпийского пейзажа. "O Dio, che tinte!" — "O Боже, какие краски!" — восклицал русский музыкант.

А теперь ему вторил в своих открытых письмах к Роншо все тот же вечный странник, тот же поэт фортепиано: "Никогда еще я не встречал места, столь щедро осыпанного милостями неба, места, будто созданного для свершения волшебств любовной идиллии". Сравнивая этот благословенный край с суровым пейзажем швейцарских гор, он говорил, что именно здесь, "под синевой эфира", "все чувства раскрываются навстречу блаженству бытия" (16, 96).

И эти слова не были пустой фразой. Для Листа недолгое пребывание в Белладжо действительно стало любовной идиллией — но и высоким творческим взлетом. Здесь его жизнь озарилась последней вспышкой любви к Мари д'Агу; здесь зародилась мысль о прекрасном цикле "Италия", прославившем его имя.

Поселившись в глухой деревне, он вместе с Мари проводит время в чтении Данте и Петрарки, а иногда играет на стареньком фортепиано, которое называет "брэнчалкой". Природная восприимчивость помогала ему быстро овладевать итальянским литературным языком (как помогала раньше свободно читать нелегкие тексты Байрона), постигать строй итальянской речи, а вместе с тем — глубоко входить в быт и культуру той страны, которая позже, на склоне жизни, станет для него собственным домом.

Дневные часы проходили в тенистом парке виллы Мельци, украшенном большими террасами, архитектурными и скульптурными изображениями. По странному совпадению здесь находилась мраморная скульптура, изображающая Данте, ведомого за руку его спутницей, прекрасной Беатриче. А у подножия статуи, в тени платанов, живые "Данте и Беатриче" (так называли их в Париже) могли наконец остаться наедине друг с другом, вдали от суеты, "in alta

solitudine”¹⁰, словно переживая заново первые дни, соединившие их судьбы.

Мари д’Агу запомнила это время как самое счастливое в своей жизни: мечты ее сбылись, любимый вновь оказался с ней вместе, вдали от толпы, в блаженном уединении. Для Листа же оно стало не только любовной идиллией (о чем он открыто писал Роншо), но и порой создания ”Данте-сонаты”. День и ночь дантовские образы ада и рая, света и тьмы тревожили его воображение и волновали душу, пока не вылились в задуманной им сонате-фантазии ”После чтения Данте”. То была первая по времени создания пьеса итальянского цикла, в которой впервые наметились контуры листовской поэмности, принципы преобразования сонатной формы.

С этим произведением он счел нужным познакомить знаменитую примадонну оперного театра — Джудитту Паста. Ее роскошная вилла, где за несколько лет до того времени успел побывать и Глинка, находилась поблизости от жилища Листа. Знакомство состоялось тут же и принесло немало приятных вечеров. Одна из первых ”великая Джудитта” сумела оценить новые ”итальянские впечатления” молодого композитора, отраженные в его музыке, и приветствовать его на своей родной земле.

Сохранилось любопытное свидетельство этих встреч. В одном из писем Паста дает восторженный отзыв о Листе и сравнивает его с двумя недосыгаемыми, по ее мнению, корифеями музыкального искусства — Россини и Доницетти. Но тут же противопоставляет его Берлиозу, чья музыка оказалась совершенно неприемлемой для итальянских ушей!

«Нам оказали большую честь — услышать новые произведения г-на Листа: „По прочтении Данте“ и „Тарантеллу“, — пишет артистка. — Но больше всего понравилось мне исполненное в придачу „Валленштадтское озеро“, в котором так чудесно передан колорит, что кажется, будто живопись становится музыкой. Мне непонятно, каким образом этого Листа не ставят наравне с Россини и Доницетти. Правда, виной здесь французский вкус. Берлиоз! Ведь это же не музыка!» (66, 134).

Много работает Лист над новой редакцией фортепианных этюдов, задуманных еще в юные годы (1826) и только теперь получивших совсем иное, более совершенное воплощение. В то время эти этюды, которым Лист в третьей и окончательной редакции дал название ”трансцендентных”, еще не имели программных определений, но образный строй их уже поражает своей живописностью, конкретностью художественных прозрений (”Блуждающие огни”, ”Вечерние гармонии”, ”Дикая охота”). Лист с огромным успехом

¹⁰ ”В высоком одиночестве” — любимый девиз графини д’Агу, который она велела вырезать на кольце, подаренном Листу.

исполнял их в концертных программах, и уже в 1839 году они были опубликованы сразу в трех издательствах — миланском, венском и парижском, у Рикорди, Хаслингера и Шлезингера.

О своих первых итальянских впечатлениях он, переполненный счастьем, счел нужным сообщить Жорж Санд. Письмо написано не без тайных намерений — подчеркнуть свою преданность любимой женщине: "Я счастливейший из смертных". И далее продолжает на смешанном англо-французско-итальянском наречии: "Lac de Como is very bello. Mi piace more que lago di Ginevra; и все же менее, чем Монблан, с которым я уже начал вступать в близкие отношения. Принцесса по-прежнему самое восхитительное создание. Мы живем совсем одни и невероятно счастливы друг с другом. Чтобы немного отвлечься от моего счастья, я иногда принимаюсь за работу. Мне кажется, в музыкальном отношении я сделал кое-какие успехи, но зачем это? Уж не нуждаюсь ли я в жалком удовлетворении своего тщеславия?.. Нет, мой друг, чтобы ни говорили те люди, которые могут знать меня лишь очень поверхностно, такой потребности у меня нет. Мне нужно только известное движение вперед. Вам это понятно" (52, 618).

Письмо написано всего за десять дней до семейного события: 24 декабря, в сочельник, Мари д'Агу подарила Листу вторую дочь. Ей дали имя Козима — в память о радостных днях, проведенных на озере Комо. В метрическом свидетельстве она была записана как дочь Франца Листа и Катерины де Флавины.

Опережая события, заметим, что эта вторая дочь Листа, с ее своевольным характером, доставила своим родителям немало волнений и тревог. "Моя ужасная дочь" ("ma terrible fille"), — говорил о ней Лист, но тут же добавлял: "И она до удивления моя дочь!" Единственной из его трех детей ей суждено было прожить долгую жизнь. В историю она вошла как преданная жена Рихарда Вагнера, хранительница его наследия и созданного им знаменитого Байрейтского театра.

* * *

Наступил новый 1838 год. Знакомство Листа с Италией расширялось и укреплялось. В начале года мы снова видим его в Милане, весной — в Венеции, летом — в Лугано и Генуе, затем снова в Милане, осенью во Флоренции и Падуе и, наконец, в декабре — в Болонье, где он выступает в концертах.

Следующий год проходит под знаком Рима — Вечного города, озарившего жизнь композитора новым притоком творчества. Посетив древние города Тосканы — Лукку и Пизу, затем Геную, он отправляется в Вену и Будапешт, надолго оставив Италию.

Но плодотворные итальянские годы вплоть до конца дней питали его воображение. Образы Венеции и Флоренции, Неаполя и

Рима навеки запечатлелись в его симфонических поэмах и фортепианных циклах, в ораториях и кантатах, вошли в строй духовных хоровых сочинений, которыми он мечтал обогатить музыку католической церкви. И всюду каждый из этих городов сохранял в его памяти неповторимый, ему одному присущий художественный облик.

Во время итальянских странствий сильно развилось ассоциативное мышление Листа, соединявшее музыку с поэзией. Не только суровая мощь дантовских откровений, но и творчество любимого Байрона — другого "гонимого миром странника" — теперь воодушевляет его. В Италии он пристально изучает "Дон-Жуана", вспоминает байроновские "Оду к Венеции" и "Пророчество Данте". В каждом из городов его преследует эта великая тень.

А музыкальные впечатления? Собственно итальянская музыка, профессиональная и народная? Насколько близкой оказалась она мировосприятию Листа?

В его статьях она получила достаточно резкую критическую оценку¹¹. Не прибегая к той сокрушительной филиппике, какую обрушил на нее его друг Берлиоз, он все же имел смелость открыто говорить об ограниченности современной ему итальянской музыкальной культуры, замкнутой в рамках традиционного оперного театра. Его, как и Берлиоза, до глубины души возмущали коммерческий подход к искусству, обилие скороспелых опер, изготавливаемых по определенному шаблону и наводнявших сцену театра "Ла Скала". "Можно подумать, что здесь пользуются готовыми приемами фабрикации и что для сочинения оперы не требуется ничего другого, кроме необходимого времени для нанесения на бумагу нот", — писал он Морису Шлезингеру. Прослушанные им в "Ла Скала" оперы Меркаданте, Конти, Риччи и других второстепенных композиторов, естественно, не могли удовлетворить его взыскательный вкус.

Но, с другой стороны, подобная "продукция итальянской кухни" (если употребить выражение П. И. Чайковского, сказанное через тридцать с лишним лет) ни в коей мере не заслоняла в его глазах огромную эстетическую ценность итальянской романтической оперы в ее лучших, вершинных образцах. Он высоко ценил творческий дар Россини, восхищался многими операми Беллини и Доницетти, позднее в знаменитых парафразах на темы "Риголетто" и "Эрнани" отдал щедрую дань творчеству Верди. Как и многие его современники (в их числе — Шопен, Глинка, Мейербер), сам испытал на себе влияние пленительной итальянской мелодии, кипучего россиниевского *bel canto*. Итальянская опера питала его слух с

¹¹ См. "Путевые письма бакалавра музыки" к Луи де Роншо, Морису Шлезингеру, Ламберу Массару, Жозефу д'Ортигу и Берлиозу (16).

детских лет. Особенно яркое, незабываемое впечатление от этой музыки, насыщенной всем богатством лучезарного, солнцем пронизанного мелоса, он мог испытать не в Милане, а в том же Париже, где переселившийся туда Россини поднял театр Итальянской оперы на недостижимую высоту. Здесь он мог слышать лучшие итальянские оперы в исполнении лучших певцов мира. В прекрасных, подготовленных под руководством Россини спектаклях перед ним выступали Рубини, Лаблаш, Тамбурины, Джулия Гризи, Джудитта Паста, Мария Малибран. Превосходным в период 1830-х годов был и оркестр Итальянской оперы; спектакли отличались слаженностью ансамбля. Нужно ли удивляться, что, познакомившись с миланским театром, видимо, в не совсем удачное время, Лист не пришел в восторг и не проливал слез умиления, как это было с Глинкой, посетившим премьеры опер Беллини и Доницетти в 1830 году? Лучшие звезды Италии, которыми тогда восхищался молодой русский композитор (те же Рубини, Паста, Гризи), теперь сияли на другом небосводе.

Однако самые резкие упреки Лист предъявлял не столько к профессиональным композиторам (здесь главное зависело от уровня таланта), сколько к аудитории, а в более широком аспекте — к достаточно низкому уровню общей музыкальной культуры. Вооруженный опытом крупных музыкальных центров Европы — Парижа и Вены, он не мог простить итальянской публике ее ограниченности и закоснелости, упорного нежелания выйти за рамки национальных оперных традиций, ее полнейшего равнодушия к симфонической и камерной инструментальной музыке, совершенно недоступной и непонятной для рядового слушателя. "...Ни в одном из итальянских городов, которые я проезжал, не существует объединений артистов, могущих или желающих исполнять симфонические произведения мастеров, — писал Лист. — Струнные квартеты исчезли совершенно. За исключением оперных увертюр, слышанных в театре и исполняемых чаще всего без огня, неточно, не вместе и к тому же в большинстве случаев заглушаемых шумом разговора, почти невозможно встретить даже слабое подобие оркестровой музыки" (16, 135). Не отрицая пламенной, фанатичной любви итальянцев к родному бельканто и к знаменитому театру "Ла Скала", в котором действительно протекала вся общественная жизнь города, он с горечью говорит об этой прославленной "стране музыки", где музыкальное искусство "находится в состоянии бега по кругу, подвижной неподвижности, которую справедливо было бы назвать даже регрессивной" (16, 134).

Мнение Листа полностью разделяла Мари д'Агу. В письме к А. Пикте она с негодованием сообщала, что итальянцы ищут в музыке лишь сладостных, чувственных ощущений, "не знают о Бетховене ничего, кроме его имени, совсем ничего о Шуберте и

Вебере! Счастливые! Им достаточно их итальянского солнца!" (35, 124).

Легко понять, какое возмущение вызвали критические отзывы Листа, опубликованные в парижской "Музыкальной газете". Летом 1838 года итальянская пресса подняла против него яростную кампанию, отразившуюся уже в заголовках статей: "Guerra al signor Liszt!" — "Война г-ну Листу!"

И тем не менее его концерты производили фурор. Учитывая запросы аудитории, Лист щедро насыщал их виртуозными фантазиями на оперные темы и лишь иногда делал попытки выходить за рамки этого жанра. С большим юмором он описывает свой первый концерт в огромном зале театра "Ла Скала" ("по правде сказать, я должен был весьма странно выглядеть в нем, я, такой тощий, такой узкий, один с моим верным Эраром"), где он осмелился исполнить один из своих этюдов. Слово "этюд" ("studio") сразу же отпугнуло слушателей. "Я прихожу в театр развлекаться, а не учиться" ("non per studiare"), — громко заявил один из них (16, 120).

В другом концерте публика неистово требовала от него импровизаций на заданную тему. В поданных композитору записках выдвигались следующие курьезные предложения: "Железная дорога", "Что лучше: жениться или остаться холостяком?" На этот последний вопрос Лист мог ответить только одной "бесконечной паузой". Но и счел нужным устно напомнить слушателям изречение древнего мудреца: "Какое ни принять решение... все равно будешь в нем раскаиваться" (16, 122).

Но если столь неблагодарной оказалась роль пианиста на больших концертных площадках Италии (последним из крупных пианистов, кто выступал здесь, по словам Листа, был Филд!), то с должным пониманием встретили молодого маэстро в избранном обществе Милана. Большую поддержку Листу, помимо всесильного Рикорди, оказал Россини, хорошо знавший его еще в Париже. Радужно встретив Франца, он широко распахнул перед ним двери своего музыкального зала, известного всей Италии. Здесь, на его музыкальных вечерах, постоянно выступали лучшие артисты оперных трупп, и в том числе Паста, с которой в начале 30-х годов постоянно общался Глинка. Рядом с ними концертничали способные музыканты-любители из аристократического круга. Лист постоянно посещал дом своих друзей, братьев Бельджойозо; играл в салоне известной покровительницы искусств, друга Верди Клары Маффеи. В одном из "Писем бакалавра" он с увлечением говорит о музыкальных вечерах в роскошном дворце графини Юлии Павловны Самойловой — подруги замечательного русского живописца Карла Брюллова, оставившего образ этой красавицы в известной картине "Всадница" и на многих других полотнах.

В этом блестящем обществе Лист — самый желанный гость. Подобно Байрону, Стендалю и многим другим писателям романтического времени, он горячо сочувствовал свободолобивым настроениям просвещенной итальянской аристократии, патриотическому движению против австрийского гнета. Ему нравились принятая в этой среде свобода общения, открытость и непринужденность, типичная для итальянцев независимо от социальных различий.

Не так относилась к этому обществу графиня д'Агу. Не имея возможности бывать "в свете" со своим избранником, она вскоре возненавидела "провинциальную и отсталую" Италию. Итальянское общество она находила тривиальным и скучным; она презирала Россини за его мещанскую демократичность и явно ревновала Листа к его успехам в салонах аристократии. Города Италии казались ей грязными и неухоженными, народ невежественным и фанатичным. Ее равнодушие к древним памятникам, о которых она так много читала, не могло не удивлять Листа.

Не восхищала ее даже Венеция, куда они прибыли ранней весной 1838 года. Лист же был в полном смысле слова опьянен и очарован задумчивой прелестью "царицы Адриатики". С упоением бродил он по ее тихим улицам, воспетым Байроном, любовался знаменитой пьядеттой и собором Святого Марка. Скользя в гондоле по темным каналам Венеции, он ощущал здесь "тяжесть столетий", "томление о далеком", "высочайшую поэзию уныния" (16, 116—117).

Здесь у него возникла первая мысль о заключительных пьесах итальянского цикла, озаглавленных как "Венеция и Неаполь", но в окончательном варианте изданных много позже, в 1859 году. В одной из них он использовал протяжный напев гондольера, послуживший основой симфонической поэмы "Тассо", в других — популярные в народном быту Венеции плавные, сладкозвучные канцонетты.

Блаженство познания древнего города вскоре было нарушено двумя известиями, до глубины души взволновавшими Листа.

Первым из них была появившаяся в печати недоброжелательная статья Гейне, насыщенная язвительной иронией. С присущим ему остроумием поэт высмеивал утопические мечтания своего друга-музыканта, его притязания на философичность, приверженность к устаревшим, беспочвенным теориям сен-симонистов, революционные "якобинские" взгляды, а с другой стороны — его религиозность и стойкую приверженность католицизму. Отсюда, по словам Гейне, проистекала непоследовательность Листа, изменившего своему призванию художника, и шаткость его позиции человека, "сидящего между двух стульев"¹².

¹² Буквально "mal assis" — "плохо сидящего".

На этот выпад Лист дал достойный ответ, напомнив Гейне о его собственных сен-симонистских увлечениях. «Там мы оба — и Вы и я — опять „очень плохо сидели“... А что Вы скажете о якобинском колпаке? Разве его действительно больше не найти, если хорошенько поискать, в Вашем гардеробе? [...] О мой друг, никаких жалоб на непостоянство, никаких взаимных обвинений: наш век болен, и мы больны вместе с ним» (16, 115).

Послав эту отповедь в "Музыкальную газету", Лист мог быть полностью удовлетворен. Но дружественные отношения с Гейне (как и с Жорж Санд, и с Шопеном) были нарушены навсегда.

Другое тревожное известие имело гораздо более важные, решающие последствия. Оно напомнило композитору о его родине, о детских годах, о родном доме в далекой, уже позабытой отчизне.

В Венеции Лист узнал о грозном стихийном бедствии, парализовавшем Венгрию: страшный разлив Дуная нанес колоссальный ущерб жителям, уничтожил крестьянские дома, деревни, земельные угодья, почти полностью затопил прекрасный Пешт.

Реакция Листа была мгновенной — далекая родина требует помощи! Графиня д'Агу вспоминает: "Однажды Франц, вопреки своей привычке, с шумом вошел в мою комнату. В руках он держал немецкую газету, в которой прочел сообщение о страшном разливе Дуная... — Это ужасно, — сказал Франц, — я хотел бы послать все, что я имею. — И тотчас же с горькой усмешкой добавил: — Но ведь у меня нет ничего, кроме моих пальцев и моего имени. Что бы вы сказали, если бы я сейчас неожиданно появился в Вене? Эффект был бы поразительный. Весь город захотел бы послушать то маленькое чудо, которое видел еще ребенком. Венцы очень восторженны и расточительны. Я мог бы заработать музыкой огромную сумму... Поездка длилась бы неделю. Что вы об этом думаете?" (21, 84).

Предполагалось дать всего два концерта. Но гастроли затянулись надолго. Концерты в Вене стали событием, которое сам композитор считал начальной точкой отсчета в новом периоде своей жизни.

* * *

Приезд Листа в столицу Австрии превзошел все его ожидания. Город принял его с восторгом. Билеты были распроданы моментально, и вместо предполагаемых двух концертов издатель Листа Тобиас Хаслингер по собственной инициативе объявил сразу десять. Радостными были все встречи с венскими друзьями и прежде всего — с дорогим учителем Черни. В первые же дни установилась связь с венгерскими соотечественниками, специально прибывшими на концерты Листа; среди них он с удовольствием увидел графа Амаде, одного из первых своих покровителей прежних лет.

Прославленного пианиста любезно встретил в своем доме близкий ко двору вельможа, отец Гальберга герцог фон Дитрихштейн, и даже предоставил для его концертов великолепный рояль сына, находившегося тогда во Франции. Сразу же по приезде в Вену Лист нанес визит Меттерниху и поблагодарил его за содействие в своей артистической карьере, за те рекомендательные письма, которыми всесильный министр когда-то снабдил его перед отъездом во Францию. И даже сама императрица, супруга императора Фердинанда I, недавно занявшего австрийский престол, сразу же изъявила желание посетить его концерты вопреки неблагоприятным донесениям полиции об этом "легкомысленном человеке", демократе и бунтаре, друге ужасного Ламенне. По ее приглашению Лист вскоре выступил при дворе, удостоившись самых лестных похвал высокопоставленной публики.

Дороже всего, естественно, были новые музыкальные связи. В Вене Лист мог наконец обрести то главное, в чем он давно нуждался, чего так не хватало ему не только в Италии, но даже в просвещенном Париже: полное понимание своего искусства, своих творческих стремлений и взглядов. Напряженная концертная деятельность в Вене могла, по его словам, окончательно "исчерпать и сломить" все его силы. "Но симпатии публики столь сильно и неутомимо меня поддерживали, — писал он в письме к Ламберу Массару, — что я не чувствовал никакой усталости. Перед столь просвещенными и благосклонными слушателями я никогда не подвергался опасности быть непонятым. Без страха мог я исполнять серьезнейшие произведения Бетховена, Вебера, Мошелеса, Шопена, отрывки из симфоний Берлиоза, фуги Скарлатти и Генделя и, наконец, те дорогие мне этюды — мое любимое детище, — показавшиеся завсегдатаям Scala столь чудовищными" (16, 132).

Первый концерт был назначен на 18 апреля. Но еще за несколько дней Лист счел необходимым выступить перед группой музыкантов, давно уже жаждавших этой встречи. Среди его слушателей были Черни, Лахнер, Хаслингер и другие известные музыканты Вены, в том числе преподаватели консерватории.

Особенно заинтересовала его юная девятнадцатилетняя пианистка Клара Вик, приехавшая концерттировать в Вену и находившаяся в той же гостинице "Франкфурт", где остановился и Лист. В то время ее уже знали как прекрасную артистку. Посетив концерт Клары Вик, он нашел игру ее "преотличной — для женщины" и очень доброжелательно отзывался о ее сочинениях, исполненных "искреннего чувства" и намного превосходивших знакому ему продукцию Гальберга.

Задержавшись в Вене, чтобы послушать Листа, Клара стремилась познакомиться с творчеством своего гениального друга Роберта Шумана. Некоторые из его сочинений он знал и раньше.

Еще находясь в Белладжо, осенью 1837 года Лист получил от Шлезингера "Симфонические этюды" Шумана и его "Концерт без оркестра" (позже переделанный в сонату ор. 14) с просьбой дать о них отзыв. На эту просьбу Лист тут же откликнулся краткой статьей, в которой отдавал должное яркому, самобытному таланту молодого немецкого мастера¹³. Но только теперь, когда в его руки попали "Фантастические пьесы" и "Карнавал", он мог по-настоящему проникнуться глубиной шумановского романтизма. В своих статьях и письмах Лист говорит о Шумане как об одном из величайших композиторов современности и наряду с произведениями Шопена постоянно включает "шуманиану" в свои концертные программы.

Первый концерт Листа — в пользу пострадавших жителей Венгрии — прошел с небывалым успехом. В программу входили фантазии на темы Беллини ("Пуритане", "Сомнамбула"), транскрипции Шестой симфонии Бетховена, песен Шуберта и Септет Гуммеля, исполненный при участии местных музыкантов. В очередном письме к Мари, которой он почти ежедневно сообщал о всех событиях венской поездки, он ограничился немногими, но полными восторга словами: "После концерта. 3 часа. Почта отправляется. Только два слова. Успех огромный. Приветственные возгласы. 15—18 вызовов. Всеобщее восхищение. В этот момент Тальберг едва ли живет в памяти венцев. Я, действительно, очень растроган. У меня никогда не было подобного, ни с чем не сравнимого успеха. Вы тоже радовались бы ему. Дорогая Мари, я думаю только о Вас. Будьте счастливы. Будьте счастливы, это единственное желание моего сердца. Мысли мои спутаны. Не хотели бы Вы приехать сюда? Или для этого уже слишком поздно?" (50, 196).

За этим концертом последовали еще восемь. Трудно перечислить все дифирамбы, расточавшиеся молодому триумфатору. Газеты были переполнены восторженными отзывами. Венцы восхваляли в нем все: размах и мощь его мужественной игры, силу поэтического вдохновения, огненный темперамент, совершенство техники и, наконец, поразительное благородство и обаяние его личности, высокое достоинство артиста и человека. Достаточно привести запись Клары Вик в ее дневнике: "Мы слышали Листа. Его нельзя сравнить с другими музыкантами, он — единственный в своем роде. Он вызывает ужас и восхищение, вместе с тем он достоин бесконечной любви. Как он сидит за фортепиано, описать невозможно. Даже в этом он оригинален. Он прямо-таки падает

¹³ Эта рецензия, как правило, не входит в собрания избранных статей Листа. Известна его позднейшая статья 1855 года, посвященная Шуману и общим вопросам романтической музыкальной эстетики (см.: 16, 350—413).

перед ним. Темперамент его не знает границ. Иногда он ранит эстетическое чувство тем, что разрывает мелодию. Это великий дух. О нем можно сказать, что его искусство — это его жизнь” (21, 86—87).

Интересен и отзыв немецкого поэта, уроженца Венгрии Морица Сафира в одной из венских газет: ”Лист не придерживается определенных правил, форм и стилей: он их творит... Это явление необъяснимое. После концерта он остается победителем на поле битвы... Зрители, пораженные, онемевшие, обмениваются удивленными взглядами, как после бури, пронесшейся среди ясного неба. А он, словно Прометей, кующий из каждой ноты живой огонь, стоит, склонив голову перед овациями ликующей толпы, озаряя ее странной, необычной улыбкой” (57, 88).

Опьяненный своей победой, Лист не знает усталости. Он жаждет играть снова и снова, мечтает посетить Венгрию, увидеть родные края... Но письма Мари настойчиво призывают его вернуться. В холодном и сдержанном письме она выражает удивление его долгим отсутствием и сообщает о своей болезни.

”Дорогая Мари, — пишет он ей 8 мая. — Не могу сказать, как опечалило меня Ваше письмо. Знать, что Вы больны, и не быть с Вами рядом... Каждый час, каждую минуту с безграничной любовью и добротой думать о моей прекрасной, моей драгоценной. Читать всего несколько строк, написанных Вашей рукой... Не видеть Вас, не целовать Ваш лоб тихим, благоговейным поцелуем... Не видеть Вашу улыбку... Не слышать звука Вашего голоса... Ах, услышите меня, я так печален. Каждое мгновение спрашиваю себя, зачем я сюда приехал, что я делаю, что мне до этой ликующей толпы, до этой ненужной шумихи и детского удовлетворения моей славой... Да, Мари, я смертельно огорчен. Ни на единый миг не могу забыть, что Вас здесь нет, что я не могу жить без Вас!

...Постоянно думаю о девчурке (Козиме. — *О. Л.*). У меня неутолимое желание снова увидеть ее. Надеюсь, что она будет похожа на Вас. Ах, прекрасная моя Мари, я хотел бы так много сказать тебе, чтобы ты почувствовала в самых глубинах твоей души, как я люблю тебя” (50, 204—205).

Но концерты вновь задерживают его в Вене — пятый, шестой, седьмой, затем выступление при дворе. Лист мог гордиться конечным результатом своих трудов: пострадавшим от наводнения венграм он послал 25000 флоринов, немалую по тому времени сумму. И только в конце мая сумел вернуться в Венецию.

Здесь его ожидала нерадостная встреча. Мари уже почти здорова, она осыпает его градом упреков: когда, наконец, оставит он это ненужное ремесло циркового артиста (*le métier d'un saltimbanque*), когда погрузится в серьезную творческую работу, а



Ф. Лист в дорожном плаще
С литографии И. Кригубера
(1838)

главное — когда не будет оставлять ее одну в обществе нежелательных и ненужных итальянских поклонников?

При этом она забывает, что "законная семья" давно лишила ее материальной поддержки, а граф д'Агу при помощи французских и австрийских властей уже позаботился о том, чтобы дети Мари и Листа в дальнейшем не предъявляли никаких претензий на наследство.

Летом 1838 года вновь начались странствия по Италии: Лугано и Генуя, концерты в Милане, в том числе благотворительные в пользу бедных. В письмах к Мари Лист упоминает о встречах с русскими путешественниками (имена их не названы), которые предрекают ему огромный успех в Петербурге. Так постепенно, по-видимому в доме графини Самойловой, возникает у него первая мысль о России. После очередных концертов в Болонье и Флоренции Лист направляется в Рим, где на несколько месяцев обретает желанный приют.

* * *

Среди всех итальянских городов Рим произвел на него особенно сильное, неповторимое впечатление. Поселившись там в начале 1839 года на виа делла Пурификационе, Лист словно предвидел, что именно здесь, в Вечном городе, пройдут его последние годы, осуществляются многие заветные мечты. Среди величественных руин Рима ему открывается новый мир; по-новому ощущает он связь времен и событий. "В настоящем Италии искать было нечего, и поэтому я стал перелистывать ее прошлое; имея возможность получить от живых лиц немногое, я обратился к мертвым. Там передо мной открылось широкое поле деятельности", — писал он Берлиозу (16, 150). Он часто посещает Сикстинскую капеллу и слушает там хоровую музыку, прилежно изучает партитуры старых мастеров — Палестрины, Марчелло, Аллегри: ведь именно они "направляют его на путь интереснейших исследований". Бродя среди древних памятников по улицам Рима, он словно собирает в единый сплав все накопившиеся ранее впечатления; перед его взором вновь оживают сокровища Венеции, Флоренции и Милана. Здесь, в Риме, полностью утверждает себя его главная, заветная мысль — идея музыки как символа единения всех искусств, венца всего прекрасного, что создано воображением человека. Высказанная им ранее в "Письмах бакалавра искусств" и в замечательном очерке о "Святой Цецилии" Рафаэля, она теперь приобрела особенно четкую, ясную, незабываемую по своей образности формулировку.

«Моему изумленному взору явилось искусство во всем своем великолепии; я увидел его открытым во всей его универсальности, во всем его единстве. С каждым днем во мне укреплялось и

мыслью, и чувством сознание скрытого родства между произведениями гениев. Рафаэль и Микеланджело помогли мне в понимании Моцарта и Бетховена, у Иоанна из Пизы, фра Беато, Франча я нашел объяснение Аллегри, Марчелло и Палестрине; Тициан и Россини предстали мне звездами одинакового лучепреломления. Колизей и Кампо Санто далеко не столь чужды „Героической симфонии“ и „Реквиему“, как полагают. Данте нашел свой отголосок в изобразительном искусстве у Орканьи и Микеланджело; быть может, однажды он найдет его в музыке какого-нибудь Бетховена будущего», — писал Лист Берлиозу (16, 150)¹⁴.

Познать эту проблему универсальности ему помог один прекрасный руководитель, советник и друг, о котором Лист не мог говорить без глубокого уважения. В Риме он познакомился с известным художником Энгром, одним из крупнейших живописцев Франции. Директор Академии художеств, основанной в Риме, почтенный Энгр был по образованию не только художником, но и музыкантом. В молодости он работал в качестве скрипача в оркестре Тулузы, а в дальнейшем, несмотря на повседневный напряженный труд живописца, не изменял любимому искусству музыки и даже поддерживал необходимый технический уровень скрипичной игры. В своей резиденции на знаменитой, исторической вилле Медичи он постоянно устраивал музыкальные вечера, собирая в этом величественном здании молодых художников и музыкантов, стипендиатов Академии. С ним Лист любил исполнять скрипичные сонаты Бетховена; он искренне радовался „уверенности и теплоте“ его игры, благородству его исполнительского стиля и мастерскому ведению смычка (16, 151).

Симпатия оказалась взаимной. В лице Листа старый художник нашел самого благодарного слушателя, способного интуитивно воспринимать изобразительное искусство с такой полнотой, какая в известном смысле оставалась недоступной для многих профессионалов. Странствуя с Энгром по улицам Рима, сопровождая его в Ватикане и слушая его лекции о шедеврах картинных галерей, молодой музыкант не пропускал ни одного слова. Бессмертные образы живописи, скульптуры, архитектурные формы оживали для него в звуках. В движении звукового потока преображались величественные, казалось бы неподвижные, образы; зримые формы претворялись в формах музыкальных; поэзия красок, цвета и света становилась поэзией музыки. Так в Вечном городе создавались известные всему миру замечательные творения Листа, вошедшие в

¹⁴ Упомянутые Листом художники: Джованни Пизано, скульптор и архитектор XIII—XIV веков; фра Джованни да Фьезоле, живописец XIV—XV веков, канонизирован католической церковью под именем Беато фра Анджелико; Франческо Райболини, живописец болонской школы XV—XVI веков.

”Годы странствий”: ”Обручение” — по картине Рафаэля и ”Мыслитель” — по скульптуре Микеланджело. В это же время написаны три Сонета Петрарки (47, 104 и 123), задуманные и как вокальные, и как фортепианные произведения (оба варианта были выполнены Листом синхронно, в том же 1839 году). А еще раньше, посетив в 1838 году древний собор Санто-Кампо в Пизе, Лист остановился, потрясенный, перед монументальной фреской ”Триумф смерти”, по давней традиции приписываемой знаменитому живописцу XIV века Андреа Орканье. Под этим впечатлением возникла первая мысль о собственной ”музыкальной фреске” на ту же тему. Так зародились первые эскизы замечательного произведения для фортепиано с оркестром ”Пляска смерти”, впоследствии занявшая достойное место рядом с фортепианными концертами Листа¹⁵.

Часто посещая Академию художеств, Лист не избегал и привычного для него общения с аристократической средой. Знаменательной оказалась встреча с русскими любителями музыки. По приглашению князя Дмитрия Васильевича Голицына, русского посланника в Риме, Лист дал концерт в его роскошном дворце — палаццо Палла. Организатором этого вечера был широкоизвестный композитор-любитель граф Михаил Юрьевич Виельгорский. Крайне доброжелательный, радушный, любезный в обращении, он настойчиво приглашал Листа выступить перед русскими слушателями и впервые заронил в его душу желание посетить далекую, незнакомую северную страну. В то время еще трудно было предвидеть, с каким блеском осуществится этот проект через несколько лет. Но начало ”русскому листианству” было заложено, и первый шаг к сближению, сделанный Виельгорским, навсегда останется памятным в истории русской музыкальной культуры.

Интересен и тот факт, что, выступая впервые перед избранной русской аудиторией, Лист, по-видимому, был воодушевлен тем вниманием, какое не так уж часто ему приходилось встречать в больших концертных залах Италии. Весь музыкальный вечер в доме Голицына он провел один, без участия других артистов. То был его первый сольный концерт — концерт, который сам он назвал ”фортепианным монологом”. Являясь первым пианистом мира, дерзнувшим осуществить подлинный Klavierabend и положить начало этому исполнительскому жанру, Лист имел полное право сказать о себе: ”Концерт — это я”.

* * *

Прекрасные впечатления, творческие встречи и радость общения с истинными ценителями искусства отнюдь не согласовались у

¹⁵ К работе над этим произведением Лист возвращался несколько раз. В окончательной редакции оно впервые прозвучало лишь в 1865 году в исполнении Г. Бюлова.



Ф. Лист
С портрета А. Шеффера
(1839)

Листа с общепринятым понятием счастья. Нараставший разлад в собственной семье все более укреплял в его сознании однажды высказанную им мысль об одиночестве истинного художника, чья жизнь должна неминуемо превратиться "в длительный, неразрешенный диссонанс".

Покою не внесло и рождение третьего, последнего ребенка — сына Даниэля, увидевшего свет в Риме 9 мая 1839 года. Мари тяготилась своим одиночеством, вечными странствиями Листа — и, разумеется, его светскими успехами блистательного артиста, его непобедимым очарованием в глазах женщин. Все чаще и чаще раздавались с ее стороны колкие упреки по поводу его поведения, образа жизни и слишком развязных манер, якобы подтверждающих его "низкое происхождение". Во время одной из семейных сцен она не удержалась от восклицания: "Выскачка! Мещанский Дон-Жуан!" И этого выпада он не мог ей простить до конца жизни.

Беспокоила и судьба маленьких детей, оставленных в разных городах на попечении воспитателей. Летом 1838 года Лист хотел вернуть в семью старшую дочь Бландину, находившуюся в Женеве в доме знакомого пастора. Но тот долго не соглашался отпускать девочку к отцу, "странствующему музыканту". Он искренне полюбил прелестного ребенка и лишь после долгих уговоров согласился привезти Бландину в Рим, где уже находилась и младшая дочь Листа — Козима.

Положение в семье сделалось невыносимым. Мари д'Агу наконец осознала горькую истину: Лист не может принадлежать ей безраздельно, его растущая слава воздвигла нерушимую преграду в их отношениях. Новые переезды — сначала в Лукку, затем в Пизу, в курортное местечко Сан-Россоре окончательно убедили ее в принятом решении вернуться в Париж.

Осенью, в конце октября, Лист проводил Мари в Ливорно, откуда она с двумя дочерьми отправилась морем во Францию. В прощальном письме, посланном из Флоренции, он писал: "Дорогая Мари! Прощайте, еще раз прощайте! Не принуждайте меня о чем-то или о ком-то рассказывать; знаю и чувствую только одно: Вы были здесь — и вот Вас нет. Прощайте, и позвольте мне быть навсегда Вашим и только Вашим... Вам — моя любовь, моя сила, моя добродетель... Прощайте, дорогая Мари! Думайте иногда о том, как я люблю Вас, и да будет отрадой Вам эта мысль!" (50, 230—231).

Одновременно он пишет матери: "Мадам д'Агу возвращается в Париж одна, примерно в середине ноября. Как только время ее приезда будет определено более точно, она Вам напишет, чтобы просить Вас подыскать для нее временную квартиру, вероятно, на первые два месяца ее пребывания в Париже (от 15 ноября до 15 января). Позднее мадам д'Агу хочет сама найти для себя

одной подходящую немеблированную квартиру. Нашу квартиру, которая не имеет ничего общего с ее собственной, Вы могли бы занять после Нового года... Через два месяца я покину эту многими превозносимую страну и стану наконец разумным и практичным человеком" (51, 51—52).

По приезде в Париж дети Листа перешли на попечение его матери, которая теперь стала второй матерью и для них. Графиня д'Агу, поселившаяся в своем особняке и возродившая свой салон, всецело отдалась литературным занятиям.

Однако разрыв не был окончательным. Долго, в течение нескольких лет, Лист будет подробно писать Мари о своих успехах, навещать ее во время болезни и проводить с ней летние месяцы. Не скоро утихнут и споры вокруг их семейных отношений. После приезда графини д'Агу парижское общество отчетливо разделилось на две противоположные партии — противников и защитников Листа. Вокруг него сплотились его многочисленные почитатели; рядом с Мари — ее поклонники: Ш. Дидье, Л. де Роншо, известный поэт Г. Гервег, молодой художник Анри Леман, неоднократно писавший ее портреты. При этом все те же противники и друзья своим ненужным вмешательством настойчиво пытались "помирить" великого маэстро с его "покинутой Беатриче".

Сам же Лист охотно признавал себя виновным в этом разрыве. Душа его жаждала только одного: полной свободы. Свои возможности артиста он справедливо считал далеко не исчерпанными, а свой творческий, композиторский дар — едва только проявившимся во всей оригинальности и самобытности стиля. Пять лет долгого, напряженного труда сделали его готовым к новому взлету.

Случай представился вскоре. Находясь в Лукке осенью 1839 года, Лист узнал о сборе пожертвований на памятник Бетховену в Бонне. Но собрано было всего 424 франка. "Какой позор для всех и как горько это нам, музыкантам!" — писал он Берлиозу. В порыве негодования Лист тут же обратился в комитет по сооружению памятника с предложением пополнить "недостающую сумму" (а по существу, весь фонд) за счет своих концертов, из собственных средств. И разумеется, главной ареной для этих выступлений должна послужить Венгрия, родная страна. Только на родине, давно ожидавшей своего сына, отдаст он долг тому гению, который с юных лет освещал его творческий путь.

Глубокой осенью, в ноябре, Лист отбывает в Вену, дает в этом городе шесть концертов, а затем 18 декабря выступает в Пожони, на родной земле.

Здесь начинается новый круг его жизненных странствий.

Триумфальное шествие

”...Когда играет Лист, не думаешь больше о преодолеваемых трудностях, рояль исчезает, и нам раскрывается музыка”.

Гейне

I

”Вот уже почти два часа, как я оставил залу, а все еще вне себя: где я? где мы? что это, наяву или во сне! неужели я точно Листа слышал?.. Счастливы мы, что живем в 1842 году, когда на свете есть такой исполнитель... Да, теперь я понимаю, отчего Лист избрал себе инструментом пиано и отчего он только исполнитель! Теперь я понимаю, что значит исполнять и что значит музыка”, — писал Александр Серов своему другу Стасову.

Слова эти прозвучали не просто как взрыв юношеских восторгов: они оказались во многом пророческими. Да, счастливы были современники Листа — свидетели того, как на их глазах рождалась новая эра фортепианного исполнительства, как утверждал себя новый мир красоты, раскрывшийся в звуках того царственного инструмента, который по праву заслужил в XIX веке свое название: рояль.

Период, охватывающий 1838—1847 годы, был для Листа временем высшего расцвета пианистического мастерства. В течение всего этого блистательного десятилетия покорял он Европу своим непобедимым даром артиста, осуществляя заветный идеал преобразующей силы музыки.

Отдав себя целиком артистической деятельности, великий музыкант, возможно, сам не предвидел гигантских результатов этого шага. Возвращенный эпохой виртуозности и отдав ей в полной мере самую щедрую дань, он в то же время сумел впервые вырваться из ее оков, преодолеть ее гедонистические соблазны и подняться неизмеримо выше тех ординарных требований, какие предъявлялись в то время к искусству пианиста. Только в эпоху Листа, смело утвердившего на концертной эстраде свой ”фортепианный монолог”, сольные фортепианные концерты в большой аудитории стали

нормой, и только после него был открыт широкий путь для исполнителей нового типа — артистов-мыслителей, артистов-творцов, таких, как А. Рубинштейн, Г. Бюлов или Ф. Бузони.

Уже в конце 1830-х годов Лист был единодушно признан королем пианистов Европы. Его имя теперь приобрело особый, неповторимый смысл. Для современников оно сделалось своего рода символом, мифом, легендой, прямым воплощением "торжества духа", провозглашенного романтиками. Эпитеты "поэт фортепиано", "Байрон музыки", "молодой Юпитер" (слова Шумана) сопровождали его повсюду. Ему одному, по искреннему признанию того же Шумана, дано было право "поднимать и низвергать публику", погружать ее в состояние пылкого экстаза или сосредоточенного раздумья. И если ранее Листа неизменно сравнивали с великим Паганини, то теперь это сопоставление казалось уже недостаточным. Воздействие несравненного пианиста было еще более широким и более перспективным благодаря новому типу эстетического мышления.

Обращаясь к этому блестящему периоду листовской биографии (которому немецкие исследователи по праву дают название "Glanzperiode"), мы, естественно, вновь и вновь пытаемся установить истинные причины подобного "музыкального чуда". Чем же был вызван взрыв "листовского безумия", охватившего весь музыкальный мир 1840-х годов? Что сделало Листа "человеком века" для всех любителей музыки и подлинно национальным героем для его родины?

Историческая обусловленность этого феномена неоспорима. Творческая личность Листа в наиболее яркой, открытой форме вобрала лучшие устремления романтизма во всех его многоликих и многонациональных проявлениях. В его игре перед слушателями раскрывались бездны человеческого духа, широкие психологические антитезы, управляющие романтической мыслью: скорбь и просветление, небесная чистота и мефистофельский сарказм, героические порывы и тонкая ирония. Над всем этим реяло веяние свободы, власть полной душевной раскованности, умение подчинить себе публику и вызвать в ней дар сопереживания. «Труднее всего говорить о самой сущности этого искусства, — писал о Листе создатель „Карнавала“. — Перед нами уже не фортепианная игра в том или ином стиле, а скорее проявление могучего характера, которого судьба для того, чтобы он властвовал и побеждал, наделила не смертоносным оружием, но мирным искусством» (29, 236—237). Говоря об этой сверхъестественной силе "листовского гипноза", Шуман подчеркивал поразительную широту его исполнительского гения, многоцветность его звуковой палитры, неисчерпаемость образных трансформаций в его игре. Слушая Листа, он ощущал в нем присутствие нечеловеческой, демонической мощи. Ему каза-

лось, что "демон управлял его силами; как будто желая испытать публику, он сначала, казалось, играл с нею, затем поверг ее в глубочайшую задумчивость, пока не обвинил сетями своего искусства каждого, и тут уже стал увлекать всю массу куда и как хотел... Нежность, смелость, благоухание, безумие — все это проносится в течение одного мгновения: инструмент пылает и искрится под руками мастера", — писал он после первого концерта Листа в Дрездене весной 1840 года (29, 234).

Точность и выразительность этой яркой характеристики тем примечательнее, что она была высказана крупнейшим представителем другой национальной школы, в то время еще не в полной мере созвучной восприятию молодого Листа. Искусство прославленного виртуоза, слишком уж поражавшее своей безграничной смелостью, в чем-то не импонировало Шуману, склонному к более сдержанной, камерной, интимной манере исполнения. Но и не могло оставить его равнодушным. Пытаясь проникнуть в тайны листовского мастерства, Шуман достаточно верно и пронизательно определил источник этой "магической силы" — свободолюбивую Францию. "...Ему хотелось перенести в музыку романтические идеи новой французской литературы, среди корифеев которой он жил", — писал он в рецензии на фортепианные этюды Листа (29, 225). О той же причастности Листа к художественной атмосфере "Молодой Франции" (правда, с известным оттенком неодобрения) говорил в то время и Глинка.

* * *

Путь Листа-исполнителя в 40-х годах не был ровным и однозначным. В своем развитии великий пианист претерпевал существенную эволюцию, о которой еще предстоит сказать в дальнейшем. К тому времени, когда он достиг мировой славы, слушатели воспринимали его не просто как несравненного исполнителя, как "virtuoso assoluto"¹, но прежде всего как артиста, обладавшего, помимо других достоинств, особым даром сценичности. И этой стороной своего дарования он был обязан в первую очередь воспитавшей его французской культуре. Напомним, как отразилась еще в 30-е годы эпоха "неистового романтизма" на всем его облике, каким событием был дерзкий бунт молодого романтика против старой манеры элегантно и сдержанно "жемчужной" игры — бунт, завершившийся шумевшей победой над Тальбергом. Напомним, что уже первые выступления Листа на концертной эстраде Парижа можно было сравнить с исторической премьерой "Эрнани" Гюго или с могучим откровением музыки Берлиоза, — и

¹ "Совершенного виртуоза" — так называли Листа в Италии.

многое станет ясным в той фортепианной реформе, которая распространила свое влияние на весь пианизм последующего времени, вплоть до конца XX века.

Отсюда могущественный фактор "театральности", присущей его игре. Воспитанный в артистическом мире Франции, Лист никогда не мог забыть тот эффектный сценический ритуал, каким сопровождалась, например, гастроль Паганини в Париже. Каждое появление на эстраде знаменитого виртуоза, чья тонкая, аскетически бесплотная фигура выглядела живым воплощением гофмановской фантастики, запомнилось ему навсегда. Запомнились его эффектные выходы на сцену, задрапированную черным бархатом, в окружении четырех "черных пажей", несущих высокие, мерцавшие свечами канделябры. Все это создавало необходимую атмосферу таинственного, мистического действия, оттенявшего блистательный поток неукротимой, ошеломляющей виртуозности (см.: 66, 70).

Свой ореол славы создавал вокруг себя и молодой Лист. Покояря сердца слушателей, он охотно щеголял пышной, "львиной" гривой светлорусых волос, своим "флорентинским профилем", свободной манерой стремительных выходов на эстраду. Со временем стиль его поведения становился более сдержанным и более величавым. Но облик "царственного льва", повелителя волшебного царства звуков неизменно сохранялся во всех публичных выступлениях артиста: "...Его надобно видеть, не только слышать!" — единодушно восклицали все современники.

Этой театральной традиции он в целом придерживался и в дальнейшем. Любил сменять живописные, необычные костюмы, украшавшие его стройную фигуру; любил играть попеременно на двух роялях, показывая себя то с правой, то с левой стороны, наглядно демонстрируя технику правой и левой руки. По-прежнему, до конца своей артистической карьеры, наполнял свой репертуар смешанными программами, чередуя сонаты Бетховена с пышными фантазиями на темы Мейербера, Россини и Доницетти, о чем с негодованием писал Вагнер, впервые услышавший его в 1841 году в Париже. "Кем мог бы стать и стал бы Лист, если бы не был знаменитым, вернее, если бы из него не сделали знаменитости! Он мог бы стать и стал бы свободным художником, божеством, в то время как теперь он раб самой безвкусной публики, публики виртуозов!" — писал молодой композитор (21, 117).

Однако за всем этим показным блеском скрывалось главное: цель самоутверждения артиста. Свободным художником, о котором говорил Вагнер, Лист, в сущности, стал уже тогда. Но стал им в нелегких условиях еще не сложившейся концертной жизни того времени, в специфической атмосфере буржуазного общества 1830—1840-х годов, где идеал высокого, истинного искусства мог

быть достигнут только путем преодоления, но отнюдь не полного отрицания уже сложившихся традиций.

Для Листа эта проблема, как уже сказано, имела и определенный социальный аспект. Вышедший из очень скромной по своему общественному статусу семьи (что неоднократно подчеркивала Мари д'Агу), он мог рассчитывать только на свои силы. Навсегда сохранились в его памяти детские годы унижения и несправедливости, когда отцу приходилось смиренно склонять голову перед сильными мира, выпрашивая пособия для феноменально одаренного сына; когда по приказу отца он должен был встать на колени перед могущественным Керубини и со слезами умолять его о великой милости — быть принятым в число питомцев Парижской консерватории.

Теперь он — первый среди исполнителей-музыкантов мира, никем не превзойденный властитель душ и сердец. Почет и уважение сопровождают его повсюду. Его награждают высоким званием почетного доктора в университетах Европы и орденами, о которых могли только мечтать многие царедворцы того времени. По странам и городам он путешествует в комфортабельной, специально построенной карете с собственным инструментом Эрара, с личным секретарем, в сопровождении целой свиты поклонников. С открытым сердцем, следуя велению своей великодушной натуры, он предается благотворительной деятельности. С царственной щедростью отдает заработанные огромные суммы художественным фондам, благотворительным учреждениям, нуждающимся артистам. Вспоминая свою тяжелую юность, Лист умел с редкой тактичностью помогать молодым коллегам, тайком преподнести дорогой инструмент молодому музыканту или драгоценное украшение начинающей певице. И этой ролью "добротного волшебника", соединенной с редким даром общения, он лишним раз подтверждал завоеванный им самим высокий авторитет артиста. Нужно ли удивляться, что в его письмах тех триумфальных лет так часто проскальзывают ноты законной гордости и упоения своим успехом!

Полностью закрепился во время странствий Листа важнейший постулат его эстетики — мысль о всемирности и всечеловечности музыкального искусства. Осуществлялась идея, высказанная ранее в известном письме к Жорж Санд: "Блажен, тысячу раз блажен странник! Блажен тот, кому не надо вторично проходить по уже пройденному пути и вновь ступать по старым следам!" Осознавая свою особую миссию "художника-странника", он признает себя "чужеземцем между людей", человеком, существующим в иных измерениях: "разве отчизна его не в ином мире?" (16, 71). Теперь, исколесив всю Европу — от Петербурга до Мадрида и от Москвы до Стамбула, он в подлинно философском значении слова стал космополитом по убеждениям.

Однако смысл космополитической доктрины тут же, незамедлительно обнаружил свою оборотную сторону: обостренную чуткость художника к психологической ауре различных национальных культур. На протяжении многих лет мы видим Листа с жадностью познающим новые впечатления и каждый раз глубоко вторгающимся в новый для него мир. Пламенный пропагандист Берлиоза во Франции, он с той же страстностью становится поборником Шумана в Германии, чутким интерпретатором Шопена в Польше и другом Глинки в России. Над всем этим господствует горячая жажда познания собственной родины, Венгрии, которая только теперь, в эти триумфальные годы, станет для него по-настоящему близкой.

* * *

Подлинно листовское чувство всемирной отзывчивости во многом определило тот внутренний перелом, который постепенно подготавливался в жизни артиста. Судя по всем данным, заметные изменения произошли уже в начале 40-х годов. Впитав лучшие достижения французского романтизма, он постепенно, все более глубоко погружался в духовную атмосферу австро-немецкой культуры, в существенной мере родственной и созвучной всему лирико-философскому строю его души. Бетховен, Шуберт, Шуман, Мендельсон — теперь постоянные спутники его концертных программ.

Особенно явно эта пронемецкая линия его искусства проявилась после гастролей в Германии и первого приезда в Веймар осенью 1841 года. Тихий немецкий городок, освященный именами Баха, Гёте и Шиллера, сразу пленил Листа своим великим прошлым. В нем он почувствовал надежный оплот своих мечтаний, тихий приют для творчества, покоя, сосредоточенных размышлений. Со временем эта мечта становилась все более настойчивой.

Постепенно эволюционировал исполнительский стиль мастера. Все чаще появлялись в его программах имена непреходящей исторической ценности — Шуман, Бетховен, Бах. Репертуар обогащался бесчисленными транскрипциями песен любимого Шуберта. Игра становилась более сдержанной: смягчались неистовые порывы и буйная экстаичность юных лет. Все более подчинялась контролю ошеломляющая виртуозность, которой с жадностью ожидала от него публика.

Такие признаки зрелого, совершенного мастерства, по свидетельству современников, ярко обозначились во время гастролей Листа в Париже, когда восхищенный Гейне писал о нем как о первом, гениальнейшем пианисте мира, рядом с которым он мог поставить лишь одного — Шопена. Яркий и мощный накал листовской игры теперь, по словам поэта, сочетался с новым, особым

качеством "спокойствия, которого раньше мы не замечали в нем. Когда, например, он прежде изображал на рояле грозу, мы видели молнии, сверкавшие на его лице, он весь дрожал, точно от порыва бури... Теперь, даже когда он разыгрывает самую могучую грозу, сам он все же возвышается над нею, как путник, стоящий на вершине горы, в то время как в долине идет гроза: тучи собираются там, глубоко внизу, молнии, точно змеи, извиваются у его ног, а он с улыбкой воздымает чело в чистый эфир", — писал Гейне в книге "Лютеция" (6, 131).

Смысл этой поэтической метафоры ясен. Теперь Лист уже не "умирал при последнем вздохе", не "падал ниц перед фортепиано", как говорили о нем ранее. Не скрывая своего пылкого темперамента, он с уверенностью мудрого мастера умел владеть им и подчинять строгому контролю производимый на публику эффект.

Сопоставляя его с другими виртуозами, выступавшими в то время в Париже, Гейне вновь подчеркивал неизмеримое превосходство "божественного Листа" над "фортепианными колотильщиками", терзавшими его чуткие уши. Об одном из них, известном чешском пианисте Дрейшоке, он говорит с жестоким сарказмом: "Шум он производил адский. Кажется, слышишь не одного пианиста, а целых три дюжины пианистов... Удавись, Франц Лист, ты заурядный божок в сравнении с этим богом грома" (6, 208).

И все же сверкающий ореол славы не приносил королю пианизма чувства удовлетворения. Недаром с такой иронией называл Лист эти блестящие годы бездумным временем "брожения и шумихи" — "Saus und Braus". Значительно обострилась именно в это время основная коллизия его жизни: исполнительство — творчество. Великий артист не мог победить в нем композитора. Напротив: жажда творчества, сосредоточенного труда уже в те годы приводила его к мысли о прекращении концертной работы и заставляла писать полные отчаяния письма. Неужели же навсегда он осужден на жизнь странствующего музыканта? Неужели не наступит желанная пора больших творческих свершений? И неужели не суждено ему довести до полного совершенства любимые сочинения — фортепианные этюды и "Годы странствий"?

Эти сомнения не переставали терзать его беспокойную душу. С особой силой они проявились в переломном 1844 году, когда Лист официально был приглашен в качестве главного капельмейстера веймарского оркестра (а по существу — руководителя всей музыкальной жизнью города) и выступил там не только в роли придворного пианиста, но и в качестве дирижера. Достаточно важным поводом послужили также события личной жизни: окончательный разрыв с Мари д'Агу, а следовательно, и с привычной

художественной средой Парижа, где у него, несмотря на новые концертные триумфы, сформировалась сильная оппозиция.

Финал "блистательного периода" наступил вскоре. Для многих он казался поистине необъяснимым. После гастролей на юге России 36-летний виртуоз вдруг резко прекращает концертную деятельность. Начинается новый этап его жизни. Вступает на сцену и новая муза венгерского гения — просвещенная, умная и глубоко преданная ему Каролина Сайн-Витгенштейн.

Было бы крайне наивным объяснять свершившийся перелом только ее влиянием. Знаменательная встреча с "русской княгиней", как называли ее в Париже, могла лишь закрепить давно созревшее решение творить и мощно продвигать в жизнь свои композиторские замыслы.

Оценивая творческие итоги этих победоносных лет, сам Лист не мог не признать их во многом случайными. Количественно они были достаточно весомы: множество новых транскрипций (в том числе широко популярная фантазия на тему из "Лючии ди Ламмермур" Доницетти, парафразы на темы опер Беллини, транскрипции увертюры Россини к "Вильгельму Теллю" и "Марша Черномора" Глинки), новые обработки песен Шуберта, Бетховена, Мендельсона, кантаты и хоры, написанные по разным поводам. Важнейшим же вкладом стали собственные оригинальные сочинения в тех жанрах, которые раньше не привлекали внимания Листа. Впервые появились тогда в его арсенале сборники романсов и песен, навеянных в основном немецкой поэзией, творчеством Гёте, Гейне, Шиллера, Уланда, Рельштаба. Впервые возникли в итоге сближения с Венгрией многочисленные обработки венгерских национальных мелодий — эскизы будущих знаменитых "Венгерских рапсодий".

Но мысль о крупных, этапных созданиях — симфониях, поэмах — по-прежнему оставалась непретворенной в жизнь. К этим заветным мечтаниям своих молодых лет Лист обратился только вступив на порог своего нового дома в Веймаре. Назревал и самый знаменательный период творчества, известный под названием "веймарского".

И в то же время можно считать бесспорным, что лучшие из сочинений центрального периода явились воплощением замыслов, возникших в предшествующие годы, родившихся в вихре непрерывных концертных скитаний. Внимательный анализ феноменальной артистической карьеры Листа и пройденного им "блистательного периода" лишний раз подтверждает всю изначальную предназначенность его чудесной судьбы: нераздельность творчества и исполнительства, музыки мыслимой и музыки звучащей.

II

Хронология грандиозного концертного турне, предпринятого Листом на рубеже 1830—1840-х годов, документально установлена во всех биографиях венгерского мастера. Подробно освещены все факты, события, художественные и социальные контакты, сопровождавшие его на этом пути. Заново поднят обширный материал прессы, рецензий, мемуарной литературы, полемики, разгоревшейся вокруг знаменитого "поэта фортепиано". Один только перечень тех городов, в которых он выступал с осени памятного 1839 года, может составить основу самостоятельного исследования, посвященного истории концертной жизни и фортепианного исполнительства середины века. За редким исключением, этот "транзитный график" охватывает все страны Европы, в том числе небольшие, провинциальные города. Путешествуя в карете по трудным, плохо устроенным дорогам, героически преодолевая горные перевалы и болотные топи, он не пренебрегал и маленькими оазисами культурной жизни и всюду нес свет истинного искусства, всепобеждающей силы музыки. Показателен уже тот факт, что многолетние гастролы великого виртуоза закончились в Елисаветграде, южном российском городе, который он сам наметил как "последнюю остановку" на своем концертном пути. А список небольших городов Австрийской империи, где Листу пришлось выступать с детских лет, возможно, и поныне является еще неполным.

Окидывая взглядом все главные этапы концертных странствий Листа, исследователь невольно выделит три главных, определяющих региона на этом долгом пути: Венгрию, Германию, Россию. Именно с ними связаны важнейшие, кульминационные точки его концертной деятельности, исторические гастролы в Пеште, Веймаре, Берлине, Петербурге, Москве. Выступив в этих городах, Лист положил начало мировому признанию родной венгерской музыки и вместе с тем — привлек внимание к новым центрам молодого национального искусства, едва только расцветавшего на собственной родной почве (Россия, Чехия, Польша). При этом необходимо помнить, какие прочные связи соединяли родину Листа Венгрию со всей Восточной Европой, со всем обширным пространством Австрийской империи.

Не менее обильными могли быть впечатления, полученные Листом в различных государствах многосоставной, разрозненной в то время Германии. В каждом из этих владений, в любом герцогстве или княжестве, на Севере и на Юге, он сталкивался с особыми условиями и запросами музыкальной жизни — и в каждом из них находил своеобразный, пусть не совсем незнакомый для него мир. С новой силой воскресли, ожили в его памяти детские воспоминания: поездка с отцом по городам Южной Германии

и первые выступления в Мюнхене, Штутгарте, Аугсбурге. Теперь он снова здесь — овеянный славой, непревзойденный, неповторимый Лист.

* * *

”Ты вернешься сюда в золотой карете”, — сказала старая цыганка мальчику Листу, встретив его в деревне Доборьян.

Предсказание сбылось. Триумфальный путь виртуоза начался в Венгрии. Осуществилась давняя мечта о ”дикой, далекой родине”, о вольных степных просторах, звенящих буйными песнями цыган. Давно разлученный с Венгрией, Лист видел ее в дымке романтических представлений, в ореоле байроновских поэм и странствий романтического героя, каким он ощущал себя с юных лет. Насколько реальными были эти представления? Как встретила Венгрия своего знаменитого сына?

Родина не обманула его ожиданий. Гастроли в Пресбурге, в Пеште и ряде других венгерских городов для Листа обернулись сплошным торжеством. С первых же дней страна признала в нем своего верного рыцаря, своего национального героя. С другой стороны, и сам он только теперь почувствовал себя истинным мадьяром, певцом родного края.

К этому призывала и вся сложившаяся обстановка национального возрождения, охватившая Венгрию в предчувствии великих событий 1848 года.

Лист возвратился на родину в пору больших завоеваний ”эпохи реформ”, когда борьба за утверждение гражданских прав венгров уже готовила страну к острому социальному взрыву. Движение в защиту венгерской культуры, родного языка и литературы мощно поддерживалось освободительными идеями времени, протестом против имперской политики Габсбургов и феодальных порядков. В течение 1830-х годов в стране произошли заметные сдвиги. Открывались национальные школы с преподаванием на родном языке; успешно развивались литература и журналистика; развертывалась деятельность крупнейших поэтов Венгрии — Михая Вёрёшмарти, а затем молодого Шандора Петёфи. Усилиями венгерских патриотов культура ”дикой” непознанной страны постепенно вторгалась в общественную жизнь Западной Европы.

Важным событием явилось открытие Национального театра в Пеште в 1837 году. Поставленные на этой сцене романтические драмы венгерских драматургов — Кароя и Шандора Кишфалуди, Йожефа Катоны и других авторов — своей освободительной тематикой перекликались с трагическими коллизиями известных пьес Гюго, с основной линией воинствующего искусства ”Молодой Франции”. Уже складывались все предпосылки к созданию национальной венгерской оперы и, следовательно, венгерской компози-

торской школы, в то время возглавляемой современником Листа, дирижером Национального театра Ференцем Эркелем (1810—1893).

Однако путь к утверждению самобытной венгерской культуры прокладывался с трудом ввиду длительного господства австро-немецких традиций и прочного языкового барьера, воздвигнутого между мадьярским народом и образованным обществом. Родным языком плохо владели даже самые просвещенные, передовые деятели из близкой Листу аристократической среды. Эту свою отчужденность от родной речи с горечью ощущал он сам, горячий поборник национального движения. Повсюду в его окружении прочно господствовал немецкий язык. И трудно отрицать, что в ушах Листа этот смягченный австрийский говор звучал как что-то родное и близкое, знакомое ему с детства. С таким австрийским акцентом, по свидетельству современников, говорил и он сам до последних дней жизни. "Я не забыл немецкий язык, мама, — писал он в ответ на упреки матери, — и говорю на нем не хуже многих других".

Венгерские гастролы знаменитого виртуоза начались в Пресбурге, где в то время происходили заседания венгерского сейма. Носивший тройное название — официальное немецкое, мадьярское и словацкое (Пресбург, Пожонь, Братислава), этот древний город, некогда служивший столицей Венгрии и резиденцией венгерских королей, был хорошо знаком Листу. Здесь, выступив десятилетним ребенком во дворце Эстерхази, он получил боевое крещение артиста. Теперь он приехал в Пресбург после блестящих гастролей в Вене² по приглашению графа Лео Фештетича, председателя Пешт-Будайского музыкального общества.

Ранним утром 18 декабря толпа народа восторженно приветствовала знаменитого гостя на берегу Дуная. Начались встречи с влиятельными венгерскими магнатами, покровителями искусств. В течение нескольких дней с невиданным успехом продолжались концерты Листа в переполненном зале пресбургского театра; за ними следовали торжественные банкеты и чествования, где он произносил речи "на французском языке, но с венгерским сердцем в груди".

Особый успех имело исполнение "Ракоци-марша" на тему патриотического гимна венгерских повстанцев. С первых же звуков этой "венгерской аристократической Марсельезы", как называл ее

² В конце ноября — начале декабря 1839 года Лист дал в Вене шесть утренних концертов в фонд памятника Бетховену. Одна из слушательниц писала в своем дневнике: «6 декабря. В понедельник перед полуднем концерт Листа, от которого я в совершенном восторге. Его гениальное исполнение таких произведений, как соната фа минор Бетховена, песни Шуберта и его собственная очень красивая фантазия на темы „Лучии ди Ламмермур“, восхитило меня, покорило, вызвало настоящий душевный подъем» (21, 96).

композитор, зал разразился бурной овацией. «Только что закончился мой концерт, — писал Лист Мари д'Агу. — Восторг неопишущим. Я играл „Frequenti palpiti“, „Оргию“, „Ave Maria“ (это играю всегда для Вас), Серенаду и Галоп³. Поскольку аплодисменты в конце не прекращались, я сыграл еще одну венгерскую мелодию... с первых же тактов ее встретили возгласы: „Эльен! Эльен!“⁴, что растрогало меня до слез» (50, 298).

Легко понять, что в создавшейся обстановке концерты Листа приобрели характер политической демонстрации. Во время его второго выступления, состоявшегося 20 декабря, совет магнатов даже счел нужным отменить очередное заседание сейма. А в донесениях австрийской полиции блестящее исполнение „Ракоци-марша“ пианистом Листом было особо отмечено как оппозиционный выпад свободомыслящего артиста. При этом подчеркивалось его сближение с патриотически настроенными руководителями сейма, которые сочли нужным пригласить своего гостя на заседание палаты.

Наконец наступил долгожданный час свидания с венгерской столицей. 23 декабря Лист торжественно въехал в Пешт, тогда еще не соединенный со своим соседом, городом-крепостью Буда. В пути его сопровождал роскошный эскорт, организованный почитателями. Их имена он с гордостью перечислял в письмах к Мари д'Агу: граф Лео Фештетич, специально прибывший в Пресбург в качестве „сопровождающего лица“, графы Зичи, граф Казмер Эстерхази, которого Лист называет „восхитительным рыцарем“. В Пеште к этому блистательному сообществу прибавились другие представители знати: барон Антал Аугус, с тех пор и до конца жизни ставший верным другом и постоянным корреспондентом Листа, известный политический деятель и писатель граф Ласло Телеки, барон Пал Банфи и другие титулованные особы. Говоря о них в своих письмах, Лист не мог скрыть чувства удовлетворенного самолюбия: каким могущественным властелином, „рыцарем духа“ теперь он чувствовал себя в этом избранном кругу — он, некогда сын бедного управляющего! Не разбираясь в перипетиях той острой политической борьбы, которая кипела вокруг него, он не делал различия между крайними радикалами, впоследствии павшими жертвой венгерских восстаний, и относительно прогрессивными, либерально настроенными аристократами, близкими к австрийскому двору. Для него все они сливались в одном лице, в одной

³ Лист перечисляет постоянные номера своих концертных программ конца 30-х — начала 40-х годов: фантазию на тему из оперы „Ниобея“ Пачини, транскрипцию из цикла „Музыкальные вечера“ Россини, две песни Шуберта и свой „Хроматический галоп“, которым обычно завершал выступления.

⁴ „Да здравствует!“ (венг.).

символической фигуре венгерского патриота, защитника "дикой, далекой родины".

Пешт принял Листа по-царски. В честь знаменитого гостя была исполнена приветственная кантата, специально сочиненная другом Шуберта, поэтом Францем Шобером. Виднейшие представители городской администрации предоставили ему лучший в городе зал "Вигадо" и тут же поставили вопрос об избрании Листа "почетным гражданином Королевского города Пешта". Началась непрерывная серия концертов, приемов и банкетов, превратившихся в общенациональное торжество. Лист не щадил своих сил, устраивая благотворительные концерты в пользу Национального театра, Пешт-Будайского музыкального общества и в фонд организации Национальной венгерской консерватории, отныне и навсегда связанной с его именем.

Апофеозом этого фестиваля явился исторический концерт 4 января 1840 года, состоявшийся в большом зале Национального театра. Память о нем сохранилась в известном письме Листа к Мари д'Агу, цитированном почти во всех биографиях композитора. Здесь он подробно описывает бурю оваций, разразившуюся после блестящего исполнения "Ракоци-марша", а затем торжественное чествование, во время которого ему тут же, на сцене, был преподнесен памятный дар — украшенная драгоценными камнями роскошная старинная рыцарская сабля. Глава делегации граф Лео Фештетич обратился к виновнику торжества с приветственной речью, на которую Лист был вынужден отвечать по-французски (барон Аугуст тут же переводил его слова на венгерский язык).

Вот начало этой благодарственной речи Листа, опубликованной в венгерских газетах: "Дорогие соотечественники! Эту саблю, преподнесенную мне представителями нации, смелости и рыцарству которой дивится весь мир, я буду хранить всю свою жизнь, она будет самым любимым и самым дорогим моему сердцу предметом... Эта сабля, которая в свое время наносила мощные удары в защиту отечества, теперь вложена в слабые и мирные руки. Не символ ли это? Не хотят ли этим сказать, что после того, как Венгрия пожала столь много триумфов на полях сражений, теперь она хочет заслужить новую славу с помощью искусства, литературы, науки, друзей мира?" (58, 241—242).

Огромная толпа народа ожидала Листа у выхода из концертного зала. При свете горящих факелов, при звуках военного оркестра молодой триумфатор медленно поднялся в карету с графом Фештетичем, но вскоре вынужден был покинуть ее и продолжать шествие пешком, отвечая на приветствия жителей. "Не будем разыгрывать в вашей карете аристократов", — сказал он своему высокопоставленному спутнику. Войдя в дом Фештетича, где он остановился, Лист еще долгое время стоял на балконе перед собравшейся тол-



Ф. Лист в венгерском costume
С гравюры И. Кригубера
(1840)



Ф. Лист
*С литографии К. Миттага по портрету Фр. Крюгера
(1842)*

пой. "Возгласы не прекращались, — рассказывал он в письме к Мари. — Это было триумфальное шествие, подобное которому видели только Лафайет и некоторые деятели революции" (50, 314).

Следует сразу признать, что блестящее листовское торжество в Пеште было далеко не однозначно воспринято его современниками. В Париже, где вокруг него уже заметно сгустилась атмосфера зависти и недоброжелательства, оно вызвало град насмешек. В журналах появлялись карикатуры на знаменитого пианиста, яростно размахивающего саблей, и ядовитые эпиграммы, высмеивавшие его детское тщеславие. Одну из них, по-видимому самую безобидную, приводит французский биограф композитора:

Среди всех рыцарей один ты без упрека,
Наш храбрый Лист, наш доблестный герой!
Ведь только с нотами воюешь ты жестоко,
И лишь роялей разрушаешь строй. (57, 101)

Для самого же Листа память об этом событии осталась священной. Его не смущала пышная театральность этого яркого, красочного спектакля, заранее по-режиссерски подготовленного венгерскими патриотами. Здесь все впечатляло: и его собственный эффектный выход на эстраду в венгерском национальном костюме (на нем был роскошный, расшитый золотом темно-красный доломан) и сапогах со шпорами, и целая процессия аристократов с поднесением сабли, и факельное шествие под звуки венгерских маршей...

Пройдет время, и мудрый мастер гораздо более спокойно будет относиться к такого рода театральным эффектам. Теперь, опьяненный своим успехом и радостной встречей с любимой родиной, он не находил слов для выражения восторга. Глубокой ночью в письме к Мари Лист завершает рассказ о состоявшемся торжестве и изливает переполнявшее его чувство. Он еще полон любви к своей подруге и жаждет разделить с ней этот неповторимый триумф... но уже чувствует и некоторую отчужденность от прежних связей, свое вступление в чуждый для нее мир. "Сейчас половина второго утра, моя голова горит, а сердце полно любви и печали. Где бы Вы ни были, что бы ни делали, о чем бы ни думали, — я принадлежу Вам, только Вам!" (50, 314).

Важным событием в музыкальной жизни Венгрии оказался следующий концерт Листа, где он впервые выступил в качестве дирижера. Весь сбор от этого выступления, состоявшегося 11 января в Национальном театре, поступил в фонд организации Пештской консерватории. Показателен и выбор программы. В отличие от сольных концертов, где Лист неизменно должен был покорять публику виртуозной фантазией на темы из "Лючии" и "Хроматическим галопом", он составил ее полностью из любимых произведений классики. В концерте прозвучали увертюра Моцарта

к "Волшебной флейте", два произведения Бетховена (Анданте из Седьмой симфонии и Фантазия для фортепиано, хора и оркестра), увертюра к веберовскому "Оберону" и в заключение — фортепианный концерт Вебера, который Лист исполнил сам, одновременно дирижируя оркестром.

Заслуги великого пианиста перед отечеством и те огромные суммы, которые он щедро жертвовал в пользу национальной культуры, вызвали новый взрыв общественного признания. В кругах венгерской аристократии зародилась мысль о присуждении ему дворянского звания. На этот шаг австрийское правительство, правда, откликнулось не сразу, и официальное утверждение великого мастера в "благородном сословии" пришло уже тогда, когда он менее всего в этом нуждался. Но слава национального героя, гения родного венгерского искусства осталась с ним навсегда — и это признание было для него драгоценным.

Уставший от "пештских неприятностей" (именно так, не без изрядной доли кокетства, называл он свои триумфальные выступления в письмах к Мари), Лист тем не менее продолжал восхищать публику в новых и новых городах: сначала в Пресбурге, где дирижировал увертюрами Вебера, затем в Дьёре и, наконец, в Шопроне (Эденбурге), где двадцать лет назад, девятилетним мальчиком, дал свой первый концерт. Главной же целью посещения этого маленького, провинциального города была заветная мысль — навестить родной дом в деревне Доборьян (Райдинг).

Во всех биографиях венгерского мастера этот эпизод составляет одну из самых романтических и легендарных страниц. О нем писали многие современники — писатели, журналисты, рецензенты; его с успехом обыгрывали художники-иллюстраторы столичных журналов. Наряду с чудесной легендой о "поцелуе Бетховена", благословившего маленького Листа, посещение великим виртуозом родной деревни было отражено в современных литографиях, ныне ставших музейным материалом.

И в самом деле, момент был знаменателен. Появления "сказочного принца", прославившего свое отечество, с нетерпением ждали все жители деревни и представители местной власти. С большим волнением Лист вошел в скромный убогий домик, где некогда появился на свет, увидел знакомые комнаты, спальню матери и место, где стоял маленький спинет отца, завороживший его своими звуками. А на пороге знакомой церкви его со слезами на глазах встретил старый учитель — патер Рорер, научивший его читать, писать и считать ("этим и ограничилось все мое образование", — шутил Лист). Преклонив колени перед алтарем деревенской церкви, великий гость пожертвовал большую сумму на восстановление местного органа.

Вечером состоялся народный праздник. Вблизи деревни зажгли костры, засверкали огни факелов, раздались звуки цыганской скрипки и зазвучали томительные, страстные цыганские напевы, воскресившие в душе Листа далекие воспоминания детства. Не они ли и послужили главной причиной возвращения на родину вечного странника?

Покинув Доборьян, Лист с новой силой ощутил чувства, недавно высказанные им в письме к Ламберу Массару, когда известие о разразившемся в Венгрии стихийном бедствии открыло ему смысл слова "родина" и заставило вспомнить о ее великих сынах: "...Я тоже принадлежу к этому могучему племени, я тоже — сын этого самобытного, неукротимого народа, для которого, без сомнения, еще наступят лучшие дни". Еще до возвращения в родные края, во время венских гастролей 1838 года, мечтал он погрузиться в народную жизнь Венгрии, "с узелком за плечами, пешком посетить [ее] уединеннейшие области", — писал он Массару. — О родина, которой я был так долго лишен... не жажду ничего другого, как вновь обрести себя самого в твоей неоскверненной глуши..." (16, 131).

Таким напоминанием о вольном, свободном, неукротимом народе зазвучали для него знакомые с детства, но только теперь осмысленные песни венгерских цыган. Их считал он душой своей родины. И пусть во многом иллюзорными, фантазерскими представлениями питались мечты романтика, не сумевшего полностью обоснованными покажутся все упреки по адресу ограниченного листовского понимания венгерской народной музыки — они давно уже стали, по существу, аксиомой. Важно другое: сам Лист в услышанных им напевах впервые почувствовал себя сыном Венгрии и этот созданный им образ ввел в свой музыкальный мир. Недаром такую глубокую печать наложила поднятая им "цыганская стихия" на весь путь венгерской музыки вплоть до творчества Бартока. Хорошо сознавая условность листовской фольклорной концепции, этот крупнейший венгерский композитор XX века все же считал своим долгом выступить в молодые годы «как прямой продолжатель Листа, защитник его национально-патриотических идеалов, его пламенной „мадьярской романтики“, основанной на традициях стиля вербункош»⁵ (22, 686).

⁵ Характерный стиль венгерской народной инструментально-танцевальной музыки, исполнявшейся в XVIII веке во время вербовки новобранцев. Основой его считается живой, темпераментный танец "вербунк" — предшественник чардаша. Традиции стиля вербункош получили широкое развитие в творчестве профессиональных цыганских музыкантов — солистов-скрипачей и цыганских ансамблей (скрипка, контрабас, цимбалы).

Впитывая все впечатления родины — песни и наигрыши венгерских цыган, городскую музыку стиля вербункош, темы и записи, сообщенные ему венгерскими друзьями, Лист синтезировал в них созвучный своему восприятию образ приволья, странничества, кочевья — все тот же бессмертный байронический образ, близкий романтике пушкинских "Цыган". И этот комплекс вольнолюбивой, неукротимой родины сумел пронести в течение всей жизни, "от колыбели до могилы", кончая последней, 19-й "Венгерской рапсодией", написанной уже в 1885 году.

Собранные Листом венгерские мелодии были вскоре опубликованы им в нескольких тетрадах под названием "Magyar Dallok" и "Magyar Rhapsodiak". В то время эти его обработки еще не кристаллизовались в форме всемирно известных "Венгерских рапсодий", но послужили впоследствии для них главной основой. Глубокий след их ладово-мелодического строя, их острой и динамичной ритмики остался у него всюду, не исключая двух мощных столпов листовского творчества — "Фауст-симфонии" и грандиозной Сонаты h-moll.

Еще много раз предстоит ему возвращаться на родину, в прекрасный, постепенно разрастающийся город на Дунае, при его жизни ставший Будапештом. Здесь будет он руководителем музыкальной жизни Венгрии и знаменосцем ее самобытной культуры. Но никогда не изгладится из его памяти светлая полоса жизни — дни первого возвращения на родину и долгожданного свидания с маленьким домом в деревне Доборьян.

III

Весна 1840 года застала Листа в Праге, где он дал несколько концертов, в основном повторив программы, исполненные в Пеште и Пресбурге (см.: 37, 66—98). Старинный город на Влтаве очаровал его своей прелестью. Воодушевлял и теплый прием, оказанный ему чешскими музыкантами, и громкий успех у публики, впрочем, для Листа слишком привычный.

Душой он уже стремился к другим впечатлениям и к новой музыкальной среде, с которой ему до сих пор не пришлось вплотную соприкоснуться. Давно мечтал он о встрече с крупнейшими культурными центрами Германии — Лейпцигом, Дрезденом, Берлином. Здесь, в кругу просвещенных ценителей музыки, надеялся он выступить с серьезными, "академическими" программами. В Лейпциге ждали его встречи с двумя корифеями немецкого романтизма — Шуманом и Мендельсоном.

Особенно привлекала фигура Шумана. Еще весной 1838 года, познакомившись с его сочинениями в Вене, Лист писал своему

немецкому коллеге: «„Карнавал“ и „Фантастические пьесы“ меня невероятно заинтересовали. Я их играю с истинным наслаждением, а видит Бог, что я только об очень немногом могу это сказать. Говоря прямо и откровенно, только сочинения Ваши и Шопена сейчас представляют для меня сильнейший интерес. Все прочее не заслуживает чести быть названным... по крайней мере — за нескольких исключеньями, если уж быть таким миролюбивым, как Ваш Эвзебий» (49, 19).

Изучив произведения Шумана и многое узнав о нем от Клары Вик, Лист сразу же загорелся огнем шумановской фантазии и стал одним из первых его пропагандистов. Любопытно, что именно из уст Листа, через известного русского "культуртрегера" М. Ю. Виельгорского, в Россию впервые проникло самое имя создателя "Карнавала". Встретившись с Листом в Риме, Виельгорский обратился к своим детям со следующей просьбой: "Скажите Рейнгардту (музыкальному издателю в Петербурге. — *О. Л.*), чтобы он достал сочинения некоего Шукмана (именно так, искаженно, он записал незнакомое ему имя) из Лейпцига; Лист его высоко ставит" (цит. по: 30, 102). А через несколько лет этот же "неизвестный музыкант из Лейпцига", следуя по стопам Листа, сам посетил Россию.

16 марта 1840 года Лист впервые выступил в Дрездене. С тех пор началась его прочная связь с той страной, которая станет для него еще одной — уже третьей по счету! — родиной, колыбелью его лучших творений; страной, которая будет долгое время оспаривать его у всей Европы и видеть в нем чуть ли не своего родного сына, руководителя Новой немецкой композиторской школы и верного соратника Вагнера. Здесь он одержит полную творческую победу, воплотит заветные творческие замыслы и разрешит вечную, столь мучительную для него внутреннюю борьбу поэта с артистом, творца с исполнителем.

Но тут же и испытает всю горечь непонимания. Поистине драматичным было уже самое начало немецких гастролей Листа: в Лейпциге он впервые потерпел поражение!

Сначала, по-видимому, ничто не предвещало этой печальной катастрофы. С огромным успехом прошел первый концерт в Дрездене, подробно освещенный в цитированной выше рецензии Шумана. "Зал блистал; присутствовало избраннейшее общество и несколько членов королевской фамилии, — писал Шуман. — Все взоры были прикованы к дверям, из которых ожидали появления артиста. ...Но вот приходит избранный, и мы благоговейно следим за каждым его движением". Отдавая далее должное пленительной внешности молодого пианиста, Шуман подчеркивал новаторскую манеру его игры, наполненной огромной, "демонической" силой воздействия. Но при этом осторожно высказывал опасение по по-

воду той неблагоприятной реакции, какую мог вызвать этот стихийный поток энергии в более академичных, консервативно настроенных кругах. Ведь если доньше, в Вене, концерты Листа всегда порождали невиданный успех, то в Северной Германии, писал Шуман, "дело обстоит иначе" (29, 233, 235).

Его предсказания подтвердились. В прославленном городе Баха, который так привлекал Листа высоким уровнем профессиональной культуры, великий виртуоз потерпел первую неудачу. Публика приняла его холодно и настороженно, к славе "французского вольнодумца" многие заранее отнеслись с предубеждением.

В первом лейпцигском концерте 17 марта Лист играл свою транскрипцию Шестой симфонии Бетховена (скерцо и финал), этюд "Вечерние гармонии" и виртуозные сочинения: фантазию на тему из "Ниобеи" Пачини, неизбежный "Хроматический галоп" и "Бравурный вальс". Трудно установить, насколько поразил публику ослепительный фейерверк листовской виртуозности, но фортепианный вариант "Пасторальной симфонии" был принят с явным неодобрением. Как мог приезжий гастролер столь дерзко, кощунственно посягнуть на великое творение Бетховена, звучавшее здесь, в священных стенах "Гевандхауза", во всем своем величии, в своей неприкосновенной и первозданной красоте!⁶ Стремление Листа передать средствами фортепиано богатство бетховенской оркестровой палитры оказалось непонятым: его "фортепианную партитуру" попросту освистали!

Глубоко огорченный, великий артист несколько дней пролежал в жару, в лихорадке, в комнате лейпцигской гостиницы. От его постели не отходили новые друзья Шуман и Мендельсон: первый — с сумрачным, молчаливым сочувствием, второй — с обычной своей любезностью и светской тактичностью (в письме к Мари Лист с восхищением говорит о таланте, изяществе и широкой образованности этого молодого человека, свободно говорящего на пяти языках и читающего Гомера по-гречески).

Волнение Листа не было беспочвенным. "Лейпцигская катастрофа" заставила его о многом задуматься. Причины этой неудачи подробно освещены в биографиях композитора, причем главная вина падает на неопытного администратора концерта, ученика Листа Германа Коэна. Влюбленный в своего "мэтра", юноша решил извлечь из его гастролей максимальную пользу: назначил непомерно высокую цену на билеты и отменил бесплатные пропуска для рецензентов местных газет. Все это вызвало справедливое негодование жителей, привыкших с давних пор платить за вход в

⁶ Такое же отрицательное отношение к листовским транскрипциям симфоний Бетховена несколько позже проявил Глинка, слышавший их в Петербурге в исполнении автора.

”Гевандхауз” раз навсегда установленную, весьма скромную плату. Неудивительно, что с таким азартом набросились на знаменитого гастролера все рецензенты лейпцигских газет, во многом инспирированные суждением авторитетного Фридриха Вика, отца Клары Вик и убежденного противника Листа! Неуклюжие выходки Козна (который сам принимал участие в лейпцигских концертах в качестве аккомпаниатора выступавших на этих вечерах певцов) привели к печальным результатам. Знаменитого пианиста обвиняли в корыстолюбии, алчности, погоне за гонораром! Можно ли было нанести более жестокий удар самолюбию великодушного, известного своей щедростью и благородством артиста?

Не отрицая сказанного, следует все же признать, что в основе этого необычного, в своем роде исторического инцидента лежали и более глубокие причины. Листовский стиль исполнительства оказался далеко не во всем созвучным жителям Лейпцига, воспитанным в иных традициях, с детства впитавших звучание строгих протестантских хоралов и ораторий Генделя. С другой стороны, широкому концертному стилю Листа, по-видимому, не хватало в то время и некоторой доверительности, интимности, камерности, присущей домашнему, бюргерскому музицированию, — всего того, что определялось в немецком обиходе привычным словом *”Gemütlichkeit”*. На самом высоком, уже отнюдь не *”бюргерском”* уровне это ощущение выразил Шуман в письме к любимой невесте Кларе Вик, написанном 18 марта под непосредственным воздействием игры Листа: *”Как он все же необыкновенно играет — смело и неистово и потом снова нежно и воздушно, — все это я теперь слышал. Но, Клерхен, этот мир — имею в виду листовский — уже более не мой... Искусство, как его культивируешь ты да и я, когда сочиняю за фортепиано, эту прекрасную сердечность (”diese schöne Gemütlichkeit”) я не отдам за весь его блеск — в нем есть некая мишура, и, пожалуй, ее слишком много”* (цит. по: 10, 248—249).

Но через несколько дней все тот же Лист не мог не покорить Шумана глубоким проникновением в самые сокровенные тайны его давидсбюндлеровской романтики. Исполнив в следующих лейпцигских концертах сочинения своего коллеги, в том числе — впервые — фрагменты из *”Карнавала”*, Лист проявил ту необъятную широту своего исполнительского гения, которую поначалу не мог оценить в нем немецкий композитор. Многие, по словам Шумана, он играл *”по-иному... но всегда гениально, с нежностью и смелостью чувства”* (10, 249).

Преодолев болезнь, Лист мог с лихвой вознаградить себя за огорчивший его лейпцигский дебют. При содействии Мендельсона ему удалось полностью установить контакт с аудиторией и, более того, оказать большую помощь своим братьям по искусству.

21 марта, в день рождения Баха, он принял участие в бесплатном юбилейном концерте для приглашенных любителей музыки, где вместе с Мендельсоном и Хиллером исполнил тройной концерт Баха, а затем играл свои сочинения. Прозвучали и хоровые произведения Мендельсона. "Все были так довольны, играли и пели с таким энтузиазмом и даже клялись, что не забудут такого приятного вечера; я счастлив, что столь приятным способом достиг своей цели", — писал Мендельсон матери, имея в виду предпринимаемую им "реабилитацию" Листа (58, 80).

Затем состоялись два сольных концерта пианиста, посвященных по преимуществу творчеству Шумана и Мендельсона. Лист приводил в восторг исполнением мендельсоновского концерта ре минор. "Своей поистине мастерской игрой и музыкальностью, пронизывающей его до кончиков пальцев, он доставил мне очень много радости", — писал автор концерта (21, 112).

С большим удовлетворением Лист покинул Лейпциг, куда ему еще предстояло возвращаться не раз. Теперь перед ним развертывалась широкая перспектива новой концертной поездки: Париж, Англия, Бельгия и, наконец, снова Германия. Выступив в Гамбурге с огромным успехом, он основал в этом городе пенсионный фонд в пользу артистов оркестра.

* * *

Широкий размах концертной деятельности Листа постепенно меняет весь статус его жизни. Растущие музыкальные связи, почетные приглашения ко двору царствующих особ, обильная корреспонденция, необходимость поддерживать высокий уровень светской жизни — все это предъявляло к нему непомерные требования и заставляло прибегать к посторонней помощи. Вокруг короля пианизма формируется его собственный двор, свои министры и приближенные. Помня о неудачной организации лейпцигских концертов, он приглашает к себе на службу постоянного секретаря и администратора — итальянца Гаэтано Беллони, который в течение шести лет всюду сопровождает Листа и превосходно справляется со своими обязанностями. В штат входят слуга, портной и парикмахер; растет и круг сопровождающих почитателей, далеко не всегда оказывающих помощь и, скорее, требующих дополнительных расходов.

Среди них выделяются два новоприобретенных друга: молодой князь Феликс Лихновский — красавец, бретёр и дуэлянт, племянник известного в истории друга и почитателя Бетховена Карла Лихновского, а затем и другой постоянный спутник виртуоза — граф Шандор Телеки, известный политический деятель, представитель оппозиционной венгерской аристократии. Широко популярные в кругах "золотой молодежи", любители шумных развлечений

и буйных эскапад, эти молодые друзья неизбежно вносили в жизнь Листа изрядную долю богемной беспечности и, в сущности, не могли до конца понять всей сложности напряженной жизни великого музыканта. Об этом он достаточно ясно рассказывает в одном из писем к Мари д'Агу (Берлин, 23 января 1842 года): "Я встаю около 9 часов. И с девяти в течение одного или двух часов по моей комнате расхаживают человек пятьдесят. Чего хочет от меня это множество людей? Большинство — денег, одни (главным образом, молодые) — просто увидеть меня, все равно, сижу я или лежу; другие (главным образом, бездельники) — иметь возможность написать обо мне в газеты" (21, 122).

И все же жизнь, полная "брожения и шумихи", не заставляла его забыть о своем призвании. В Германии или в Англии, в России или в Париже рождаются, возникают все новые творческие планы. Так, путешествуя по живописным берегам Рейна, он впервые проникается глубиной немецкой лирической поэзии и создает песни на слова Гёте и Гейне. А постоянное исполнение фортепианных концертов Бетховена вновь укрепляет мысль о создании собственных произведений того же жанра. В 1841 году, после исполнения в Лейпциге Пятого концерта Бетховена, появляется набросок листовского Концерта в той же тональности Es-dur. Еще раньше, в 1839-м, был написан первоначальный вариант Концерта A-dur, обычно называемого "Вторым".

Все более прочными и постоянными становятся связи Листа с Германией. Путешествуя по стране летом 1841 года, он в поисках отдыха случайно остановил свой взгляд на маленьком острове Нонненверт, расположенном по течению Рейна близ Кёльна. Завороженный тишиной, обилием зелени, руинами древнего монастыря (где, по преданию, окончил свою жизнь герой эпических сказаний, отважный рыцарь Неистовый Роланд), Лист сразу нашел здесь желанный покой. На острове Нонненверт он провел три лета вместе с Мари и детьми, с которыми ему так редко приходилось общаться. Такие паузы отдыха в его жизни, правда, продолжались недолго. Узнав о строительстве знаменитого Кёльнского собора, он тут же дает концерт в фонд завершения величественного здания и с радостью жертвует на это предприятие все заработанные деньги.

* * *

Осенью того же 1841 года большое турне по городам Германии приводит Листа в столицу Саксен-Веймарского герцогства. В конце ноября он приезжает в Веймар — город, определивший его дальнейшую судьбу, но и во многом судьбу немецкой музыки. С глубоким чувством знакомится он с домом Гёте, где почти десять лет тому назад угасла жизнь автора "Фауста", где перед ним пред-

стали тени великих поэтов и мыслителей Германии — Шиллера, Гердера, Виланда.

В то время город уже утратил былую славу. Свою роль "германских Афин" он сыграл значительно раньше, на рубеже двух веков, в годы правления просвещенного покровителя искусств, друга Гёте герцога Карла Августа. Сменивший его наследник, brave воин и блюститель порядка Карл Фридрих не обнаружил особой любви к литературе и музыке. Бразды правления в этой области он целиком передал своей супруге. Но великие люди Веймара уже ушли в прошлое. Значительно обеднел веймарский театр; с трудом существовал небольшой оркестр, прозябавший на скудных дотациях герцогского двора. В 30-е годы город превратился в тихий, забытый людьми уголок.

Приезд Листа пробудил все надежды покровительницы Веймара — великой герцогини Марии Павловны. Дочь русского императора Павла и родная сестра Николая I, она прилагала все усилия к возрождению своего города и мечтала о его новой славе. С искренней радостью и восхищением она приняла Листа в залах дворца, где 26 ноября он дал свой первый веймарский концерт.

Широко образованная литературно, любившая музыку и получившая в свое время хорошее музыкальное воспитание при русском дворе (ее учителем был Джузеппе Сартти), герцогиня была сразу же очарована искусством прославленного пианиста и обаянием его личности. О нем она могла знать не только из сообщений журналов, но и от всех, его слышавших, и в том числе от своей родственницы, русской императрицы Александры Федоровны, которая присутствовала на концертах Листа в Эмсе и приглашала его в Россию. Теперь, узнав Листа лично, герцогиня сразу почувствовала в нем гения, способного продолжить великую веймарскую традицию и стать духовным наследником Гёте. В залог будущего ему был преподнесен драгоценный бриллиантовый перстень; затем последовало приглашение принять пост придворного пианиста и капельмейстера веймарского двора.

На это предложение Лист ответил уклончиво. Но герцогиня не изменяла своих планов и с каждым годом настойчиво повторяла свое приглашение, пока наконец оно не было принято Листом — сначала с условием работы в течение трех месяцев ежегодно, затем в качестве полномочного руководителя всей музыкальной жизнью города.

Успехи в Веймаре во многом способствовали его будущей поездке в Россию. Об этой далекой стране он много слышал и раньше. Любезные приглашения выступить в Петербурге поступали к нему еще в Италии от Виельгорского, затем от самой русской императрицы. Теперь правительница Веймара, близкая к русскому двору и постоянно поддерживавшая переписку с императорской

семьей, несомненно, старалась укрепить и эти связи. Неудивительно, что так скоро Россия перестанет быть для него непознанной страной, terra incognita!

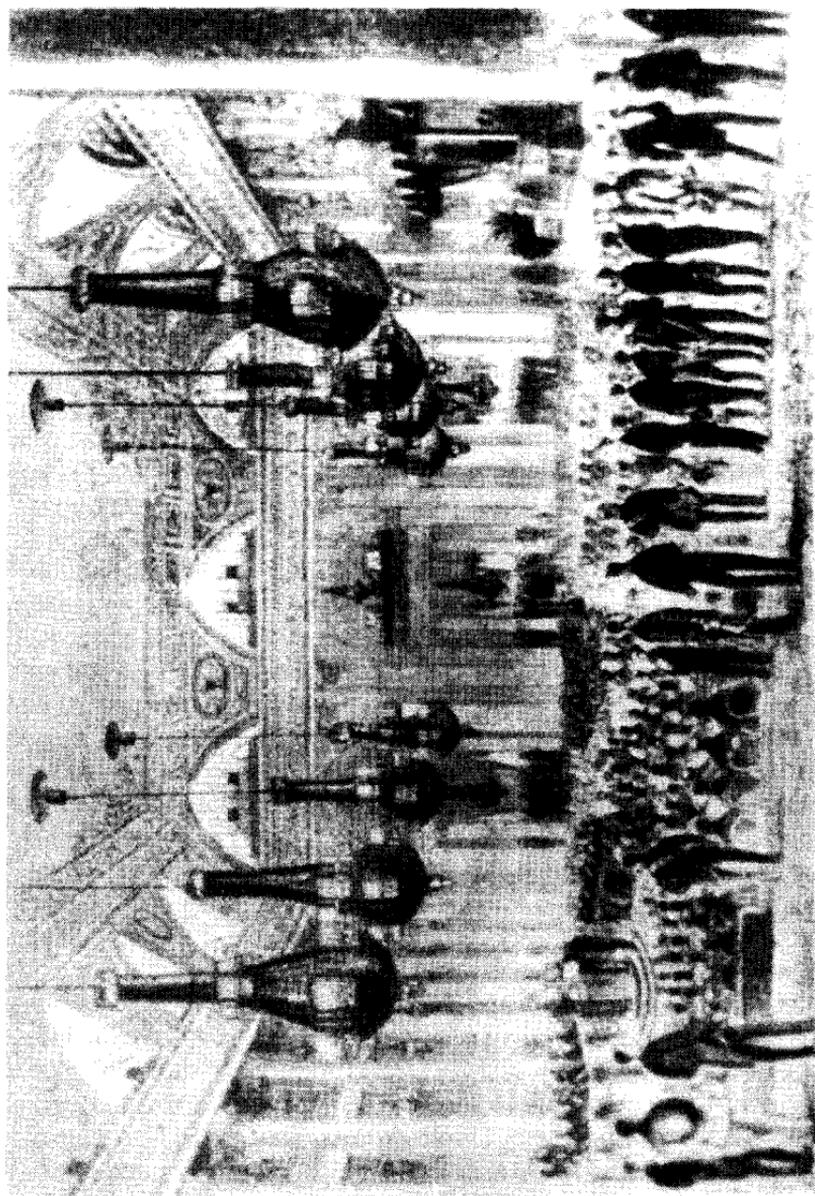
Но путь в Россию лежал пока еще через Северную Германию. Здесь, в Гамбурге и Берлине, его ожидал новый, победоносный успех.

Особенно значительным, этапным по широте и грандиозности исполненных концертных программ был большой концертный сезон, проведенный Листом в конце 1841 — начале 1842 года в Берлине. За это время он дал более 20 концертов (сначала в академическом зале "Singakademie", затем в оперном театре), охватив чуть ли не всю известную тогда фортепианную литературу — от Баха до Шумана и Шопена. Успех превзошел все ожидания и породил подлинное "листовское безумие". Восторженные крики толпы, потоки цветов и потоки слез, влюбленность присутствующих дам, считавших за честь прикоснуться к краю его одежды, — эксцессы, казалось бы, недопустимые в присутствии прусского двора, в условиях чопорной прусской столицы. И в то же время на этих концертах почти неизменно с большим вниманием присутствуют правители Пруссии, среди них — наследный принц Вильгельм, будущий император Германии Вильгельм I.

О непревзойденном мастерстве "величайшего виртуоза нашего времени" с искренним восхищением писали известные литераторы того времени Людвиг Рельштаб и Фарнхаген фон Энзе. Искусством Листа была очарована и знаменитая Беттина фон Арним, подруга Гёте и Бетховена, муза немецких романтиков. Известная своей дружбой с создателем "Фауста", почтенная дама теперь вступает в переписку с молодым виртуозом и видит в его личности неповторимую печать избранничества, особое предназначение судьбы.

В столице Пруссии Лист проявляет себя не только как пианист: в одном из концертов он дирижирует Пятой симфонией Бетховена и увертюрой "Олимпия" Спонтини. Следуя укоренившейся традиции, дает благотворительные концерты в пользу студенческой молодежи, вызывая общий восторг берлинских жителей. С обычной для него любознательностью не избегает даже масонских кругов (в масонскую ложу он вступил еще раньше, во Франкфурте, при содействии Ф. Лихновского). Сюда его, как ранее и Моцарта, привлекла не только проповедь человечности, любви к ближнему, но и вся впечатляющая театральная атмосфера священнодействия, окутанного таинственной символикой мистического, "египетского" ритуала.

Наконец наступила пора прощания. Свой заключительный концерт в Берлине 2 марта 1842 года Лист провел с особым подъемом и вдохновением. Об этом выступлении Людвиг Рельштаб пи-



Петербург. Зал Дворянского собрания
С гравюры неизвестного художника
(около 1840 года)

сал: "...Огромная притягательная сила заключалась и в том, как его талант горячо, живо пронизывает всю его личность. Он превратился в такое явление духовной жизни, воздействие которого наряду с музыкой чувствуется во всех отраслях искусства... публику привлекли широкие волны отзывчивости, лившиеся из этого неиссякаемого источника" (21, 125).

Отъезд Листа из Берлина своей декоративной пышностью напоминал торжественный прием, оказанный ему в Венгрии. Гастролер уезжал в прекрасной карете, запряженной шестеркой белых лошадей. За ним двигался целый кортеж сопровождающих экипажей. Дворцовая площадь и все центральные улицы были запружены народом, повсюду раздавались приветственные крики. "Говорят, что двор и знать были вне себя от того, что музыканта чувствуют словно короля или даже более восторженно", — свидетельствует Фарнхаген фон Энзе (21, 126).

Направляясь в Россию, Лист не обошел своим вниманием и прибалтийские города — Кенигсберг, Митаву, Ригу, Дерпт (Тарту). В Кенигсберге, где он дал концерт в пользу студентов университета, он получил свою первую ученую степень доктора, присужденную ему философским факультетом. Выступив в другом университетском городе — Дерпте, путешественник направился в Петербург. Впервые предстала перед его глазами Россия — суровый северный край.

IV

Петербург ожидал Листа с нетерпением. Задолго до его приезда газеты пестрели сообщениями о небывалых триумфах виртуоза, его феноменальном искусстве, баснословных гонорарах, светских успехах и расточительной щедрости. Из уст в уста передавались сплетни, полные самых фантастических вымыслов. Серьезные же любители музыки, постоянные посетители концертов, направили свое внимание на иное: от Листа, "гениального преобразователя фортепианной игры" (слова Ю. К. Арнольда), они ждали чуда. Имя его в России, как и повсюду, давно уже стало легендой, и эту легендарную славу он стремился поддерживать в любых условиях, в любой стране.

В столицу России Лист прибыл 4 апреля (ст. ст.). Привыкший к трудным переездам, он легко перенес путешествие во время весенней распутицы и не проклинал, подобно Берлиозу, ужасные русские дороги, "способные вызвать сотрясение мозга". Остановившись в гостинице, он сразу же окунулся в тот круг аристократической петербургской элиты, которой принадлежало верховное руководство культурной жизнью столицы. Его с распростертыми

объятиями встретил старый знакомый граф Михаил Виельгорский, заранее составивший план концертов. На следующий же день Лист был представлен императору Николаю I, который вопреки предостерегающим сообщениям полиции принял знаменитого вольнодумца достаточно благосклонно.

Время для концертов было выбрано как нельзя более удачно. То был традиционный для России концертный сезон, официально установленный на все время Великого поста, когда по распоряжению правительства прекращали работу театры. Лишенная театральных развлечений публика охотно устремлялась в концертные залы. Заветные семь недель поста в обеих столицах, Москве и Петербурге, превращались, таким образом, в почти обязательный, непрерывный "концертный фестиваль" с участием виднейших артистов. На этот сезон постоянно приглашались иностранные гастролеры, устраивались благотворительные концерты и музыкальные вечера в частных домах.

Примечательна и хронология листовских выступлений в России: 1842 и 1843 годы. Именно в это время музыкальная хроника Петербурга ознаменовалась высоким, почти небывалым подъемом концертной жизни. Одно за другим появлялись на русском небосклоне прославленные светила западноевропейской музыки — певцы и пианисты, дирижеры и композиторы, виолончелисты и скрипачи. Их выступления обильно комментировались в прессе. Еще до приезда Листа в Петербурге с успехом выступали знаменитые скрипачи Уле Булль, Анри Вьетан, Кароль Липиньский, Александр Жозеф Арто, виолончелист Адриен Серве, пианист Адольф Гензельт (затем оставшийся работать в России), французская пианистка Камилла (Мари) Плейель — друг Шопена и Листа (с ним она концертировала в Вене), пианист Александр Дрейшок и, наконец, все тот же Сигизмунд Тальберг, вечный соперник Листа. Игру последнего по достоинству оценили самые требовательные критики. Восторженную статью ему посвятил В. Ф. Одоевский, превознесивший его "методу"; с большим уважением относился к Тальбергу Глинка, которому пианизм венского артиста по сравнению с Листом оказался даже в чем-то более близким. В России стечение обстоятельств вновь столкнуло обоих соперников и вновь оживило все ту же острую полемику "Тальберг — Лист". В таком историческом контексте приезд Листа был воспринят как своего рода сенсация, всколыхнувшая весь музыкальный мир страны.

Итак, Петербург середины века давно уже не был "провинциальной окраиной Европы". Известных артистов сюда привлекали не только крупные гонорары, но и горячая заинтересованность публики — свидетельство молодой, растущей музыкальной культуры. Немалую роль в этом процессе играла и русская критика, достаточно активно, хотя в целом еще недостаточно профессиональ-

но откликаясь на музыкальную жизнь. Широко развернулась деятельность замечательного музыканта-мыслителя, отца русского музыкознания В. Ф. Одоевского; на страницах "Санкт-Петербургских ведомостей" появлялись его интереснейшие "Письма в Москву о петербургских концертах", в которых видное место уделялось вопросам фортепианного исполнительства. Уже складывались все предпосылки будущей деятельности блистательного А. Н. Серова, свидетеля листовских концертов; уже формировалось в те "глинкинские годы" музыкальное сознание В. В. Стасова, который так ярко, неповторимо расскажет потом о гастролях Листа в России⁷. Приезд венгерского мастера вызвал живейшую реакцию везде и надолго. Сам же он, при его пронизательности, не мог не чувствовать тех волн сопереживания, восхищения, удивления, а порой и прямого негодования, которые неслись к нему во всех концертных залах России. В страну Пушкина и Глинки он вступил в пору ее стремительного подъема, ее пробуждения к большому литературному и музыкальному будущему.

В условиях общественной жизни Петербурга достаточно ясно высвечивалась и противоположная, охранительно-официозная тенденция. Близость к императорскому двору, надзор "всевидящего ока" пронизывали всю атмосферу северной столицы и придавали ей тот облик застывшего сфинкса, с которым связывалось холодное величие петербургского пейзажа.

И вместе с тем архитектурное совершенство Петербурга не могло не поразить Листа. Вращаясь в придворных кругах, увидев строгую красоту петербургских дворцовых зданий, изысканность интерьеров, богатство картинных галерей, он, как художник, должен был ощутить неповторимую прелесть города на Неве и сохранить ее в своей памяти. Знакомые ему исторические центры Европы — Париж и Рим, Вена и Прага, конечно, не могли подавить этих впечатлений: на их фоне красота "северной Пальмиры" выступила во всем своеобразием.

Поражала и роскошь русского двора, несравнимая с более скромным обиходом германских княжеств и Прусского королевства. В России Лист застал апогей николаевского царствования, когда перед державным властелином, защитником монархии, склонялись зависимые от него Австрийская империя Габсбургов, королевство Пруссия и другие государства Европы, опасавшиеся новых революционных взрывов. Эта зависимость от самодержавной власти во многом коснулась и Листа, отразившись в дальнейшем на его контактах с Россией.

⁷ "Училище правоведения сорок лет назад" (1881), "Лист, Шуман и Берлиоз в России" (1889).

Первый концерт венгерского мастера состоялся 8 апреля, днем, в роскошном, недавно отстроенном зале Дворянского собрания. С тех пор установилась его непреходящая связь с русской музыкальной культурой, ее творческим и исполнительским миром.

* * *

Гастроли Листа в России нашли широкое отражение в мемуарной литературе, в переписке и отзывах современников. Об этом событии с увлечением рассказывали Стасов, Серов, друзья Глинки К. А. Булгаков и Ю. К. Арнольд, известный критик Ф. А. Кони и многие любители музыки. Ценнейшими среди этих материалов остаются воспоминания Стасова, присутствовавшего на "листовском дебюте" четырнадцатилетним юношей, воспитанником Училища правоведения.

Для первого петербургского концерта Лист выбрал произведения, многократно исполненные и апробированные в концертных залах Европы (о некоторых из них он с горечью говорил, что вынужден повторять их по требованию публики "по тысяче раз"). В программе стояли: транскрипция увертюры к опере "Вильгельм Тель", парафраза на тему из "Лючии", фантазия на темы моцартовского "Дон-Жуана", транскрипции песен Бетховена ("Аделаида") и Шуберта ("Серенада" и "Лесной царь"). Концерт завершился неизменным "Хроматическим галопом". Еще до этого публичного выступления Лист успел познакомиться со своим искусством виднейших музыкантов Петербурга на музыкальном вечере в доме Виельгорского. Теперь, в переполненном зале Дворянского собрания, вмещавшем более трех тысяч человек, публика с нетерпением ожидала появления виртуоза. О нем велись горячие споры: удивляла неслыханная дерзость артиста, рискнувшего выступить в одиночестве и занять "одной только фортепианной музыкой" целый вечер! Стасов рассказывает, как сильно шокировала его, благовоспитанного петербургского юношу, оригинальная внешность Листа, стремительность его движений, "громкая белокурая грива", украшавшая голову артиста ("таких волос никто не смел носить в России, они были здесь строжайше запрещены"). Удивляла и вся обстановка концерта, когда по желанию знаменитого гастролера эстрада была воздвигнута в центре зала, "словно остров среди океана, словно высокий престол какой над головами толпы", откуда он мог "лить на всех потоки своей силы и власти". Появившись в зале вместе со своим руководителем Виельгорским, Лист «протиснулся сквозь толпу и быстро подошел к эстраде; но вместо того, чтобы подняться по ступенькам, вскочил сбоку прямо на возвышение, сорвал с рук белые перчатки и бросил их на пол, под фортепиано, низко раскланялся на все стороны, при таком громе рукоплесканий, какого в Петербурге, наверное, с самого

1703 года еще не бывало, и сел. Мгновенно наступило в зале такое молчание, как будто все разом умерли, и Лист начал, без единой ноты прелюдирования, виолончельную фразу в начале увертюры „Вильгельма Телля“. Кончил свою увертюру, и пока зала тряслась от громовых рукоплесканий, он быстро перешел к другому фортепиано (стоявшему хвостом вперед), являясь лицом то одной, то другой половине зала» (26, 412—413).

Этот эффектный, излишне театральный выход артиста вскоре перестал вызывать недоумение русской публики: его гениальное исполнение заставило умолкнуть все осуждающие голоса. Особенно сильное, потрясающее впечатление произвела транскрипция „Лесной царь“, неизменно вызывавшая бурю восторга. „Мы с Серовым были после концерта как помещанные, — рассказывает Стасов, — едва сказали друг другу по несколько слов и поспешили домой, чтоб поскорее написать один другому (мы были тогда в постоянной переписке, так как я еще кончал свой курс в Училище правоведения) свои впечатления, свои мечты, свои восторги. Тут мы, между прочим, клялись друг другу, что этот день 8 апреля 1842 года отныне и навеки будет нам священ и до самой гробовой доски мы не забудем ни одной его черточки. Мы были как влюбленные, как бешеные. И немудрено. Ничего подобного мы еще не слышали на своем веку, да и вообще мы никогда еще не встречались лицом к лицу с такою гениальною, страстною, демоническою натурою, то носившеюся ураганом, то разливавшеюся потоками нежной красоты и грации...“ (26, 413).

За этой премьерой последовало еще пять публичных концертов Листа: 11, 22, 28 апреля, 5 и 15 мая (по старому стилю). Они происходили частично в том же великолепном зале Дворянского собрания, частично в более скромном, старинном, известном еще в конце XVIII века зале Энгельгардта, на углу Невского проспекта и Екатерининского канала. Помимо сольных выступлений Лист постоянно принимал участие чуть ли не во всех состоявшихся тогда благотворительных концертах, то в пользу учебных заведений и детских больниц, то в пользу пострадавших от пожара жителей Гамбурга, где он концертировал в минувшем 1841 году. Почти на всех концертах присутствовали члены царской фамилии и представители двора, а второй концерт „изволил удостоить своим присутствием“ сам Николай I. Любопытно, что именно в этот вечер Лист исполнял патриотический „Венгерский марш“ и произведения Шопена, то есть открыто обратился к национальной музыке тех вольнолюбивых народов, которые навлекли на себя гнев русского самодержца (достаточно напомнить о крайне негативном отношении русского двора к польским танцам Глинки на премьере „Жизни за царя“).

Как можно определить в общих чертах репертуар "русских концертов" Листа? Он складывался в основном из произведений, доступных широкой публике, — транскрипций, фантазий и паразифраз на хорошо знакомые темы; имена Россини, Беллини, Доницетти, Мейербера и Галеви появлялись здесь неизменно. Фигурировали и такие эффектные номера, как знаменитый "Гексамерон" или фантазия на темы из "Роберта-Дьявола". Из собственных сочинений великий виртуоз выбирал пьесы такого же бравурного плана. Не пренебрегал он и привлекательными, изящными этюдами модных в то время композиторов Мошелеса и Гензельта, с которыми был лично знаком.

Но весь этот блестящий репертуар Лист, как всегда, умел представить в мудром соотношении с тем вечно прекрасным, что составляло главную цель его исполнительского мастерства. Симфонии Бетховена и песни Шуберта в его транскрипциях навеки прокладывали путь к сердцам русских слушателей и вызывали искренний восторг, заставляя даже забыть об ослепительном блеске листовских бравурных галопов и вальсов.

Особенно показательными в этом плане были даже не столько эффектные, репрезентативные концерты в многолюдном Дворянском собрании, сколько прекрасные выступления Листа в знаменитом, вошедшем в историю салоне Виельгорских. Здесь собиралось избранное общество знатоков и любителей музыкального искусства; здесь в недалеком будущем предстояло завоевать внимание слушателей таким великим артистам, как Клара Шуман, Полина Виардо, Джованни Рубини, и многим другим современникам Листа. У Виельгорских он играл сразу же после приезда — сначала в более интимном кругу, затем, 9 апреля, в концерте, который можно было бы считать в известной мере даже открытым — настолько большое и представительное общество истинных ценителей музыки вместил тогда этот зал. У Виельгорских он выступил со своим любимым концертом Вебера и его "Приглашением к танцу". А в заключительном концерте, перед отъездом из Петербурга были исполнены два концерта с оркестром: Гуммеля (си минор) и Пятый Бетховена, в котором Лист, по отзывам современников, не знал себе равных. С произведениями Шумана он не рискнул тогда познакомить русскую публику: даже в Германии они в то время воспринимались с трудом⁸.

Не осталось без отклика в концертах Листа и творчество русских композиторов. Находясь в новой для него обстановке, он, как

⁸ См. письмо Листа к биографу Шумана И. В. Вазилевскому от 9 января 1857 года. О произведениях немецкого мастера, которого он горячо поддерживал в 30—40-х годах, Лист писал: "...Публике они не нравились и большинству пианистов казались непонятными" (49, 257).

обычно, стремился отдать должное приютившей его стране, ответить на теплый прием, оказанный ему собратями по искусству. Правда, выбор произведений был далеко не всегда удачным: сделанные в короткий срок, как дань благодарности русским друзьям, транскрипции романсов Мих. Виельгорского ("Любила я") и П. П. Булахова ("Ты не поверишь, как ты мила"), разумеется, нельзя причислить к лучшим опусам Листа. Привлекает внимание лишь ставшая репертуарной транскрипция алябьевского "Соловья".

Но самым ценным вкладом явилось переложение "Марша Черномора", сделанное Листом в первые же дни знакомства его с Глинкой. Оно положило начало дружбе двух мастеров, а вместе с тем — неразрывной связи Листа с Россией.

* * *

Первая встреча Глинки с прославленным виртуозом произошла в недобрую пору. Утомленный бракоразводным процессом, сплетнями в свете и беспорядочным образом жизни, автор "Руслана" был раздражен шумной сенсацией, поднятой вокруг "приезжей знаменитости". Но на его поддержку как главного представителя русского музыкального искусства справедливо рассчитывал умный и проницательный Виельгорский. Знакомство двух композиторов было предусмотрено им заранее. Оно состоялось, судя по всем данным, 7 апреля, накануне первого публичного концерта Листа. В третьей части своих "Записок" Глинка рассказывает: "Появление его у нас в феврале⁹ 1842 года переположило всех дилетантов и даже модных барынь. Меня, отказавшегося от света со времен разрыва моего с женою, т. е. с ноября 1839 года, снова вытащили на люди; и забытому почти всеми русскому композитору пришлось снова являться в салонах нашей столицы по рекомендации знаменитого иностранного артиста. Несмотря на всеобщее и отчасти собственное мое увлечение, я могу теперь еще дать полный отчет в впечатлении, произведенном на меня и грою Листа" (8, 304). И далее приводит этот своеобразный "отчет", далеко не во всем благоприятный для венгерского мастера.

Многое в исполнении Листа казалось Глинке преувеличенным, "по-французски превычурным", хотя и "очень милым". Не удовлетворяло исполнение фуг Баха — хотя весь "Хорошо темперированный клавир", по свидетельству Глинки, Лист "знал почти наизусть". Не находил он и "надлежащего достоинства" в трактовке сонат Бетховена — хотя Пятый концерт все же не мог оставить его равнодушным. Любопытно при этом, что гениальные произведения Шопена — мазурки, ноктюрны и этюды — автор "Записок"

⁹ Ошибка Глинки, повторенная затем в отдельных музыковедческих трудах.

в этом же недоброжелательном отзыве причисляет к "блестящей и модной музыке". Воспитанный на строго классическом репертуаре, усвоивший как пианист укоренившуюся тогда традицию Филда и Гуммеля, Глинка не мог полностью воспринять новаторскую, оркестральную манеру Листа (напомним, что великому пианисту еще приходилось во многом бороться с несовершенством инструментов того времени, преодолевать их достаточно скромные технические возможности: недаром же называли его "сокрушителем роялей"!).

Игру Листа, с его мощным и полнозвучным forte, он называл "котлетною", — и это определение навсегда вошло в литературу, как явное свидетельство отсталости Глинки, не сумевшего понять и оценить новаторские принципы романтического пианизма. Листовское грозное martellato, его сокрушительная крупная техника аккордов и октав лежали по ту сторону восприятия Глинки, и элегантный стиль Гальберга нравился ему больше. Такого же мнения придерживался и В. Ф. Одоевский.

Несопоставимы, по существу, были и личности обоих художников, их индивидуальный духовный склад, их эстетический и психологический модус, сложившийся в совершенно различных национальных и социальных условиях. Глинке, с его внешней сдержанностью, самокритичностью и болезненной уязвимостью, казалась полностью неприемлемой уже одна только внешняя манера поведения Листа, полная театральная аффектации. "Обращение и приемы Листа не могли не поразить меня странным образом, — писал Глинка, — ибо я тогда не был еще в Париже и юную Францию знал только понаслышке. Кроме очень длинных волос, в обращении он иногда прибегал к сладкоразнеженному тону (mignardise), по временам в его обращении появлялась надменная самоуверенность (agogance). Впрочем, несмотря на некоторый тон покровительства, в обществах, особенно между артистами и молодыми людьми, он был любезен, охотно принимал искреннее участие в общем веселии и не прочь был покутить с нами" (8, 305).

Все это поначалу никак не настраивало двух современников на ожидаемую гармонию их отношений. Но более близкое знакомство внесло свои коррективы: любимое искусство превозмогло все противоречия.

Сближение совершалось постепенно. Встречаясь с Листом в музыкальных кругах Петербурга, автор "Руслана" не мог не ощутить воздействия его творческой личности. Свидетельством тому может служить краткая, но и многозначительная оговорка в цитированном выше отзыве Глинки: "несмотря на всеобщее и отчасти собственное мое увлечение..." (разрядка моя. — О. Л.). О том, что такое увлечение было, хотя и тщательно скрывалось Глинкой под маской скептицизма, говорят многие факты, при-

веденные в записях современников. С Листом он продолжал встречаться все чаще, сначала в салонах Виельгорского и Одоевского, затем на музыкальных вечерах у певца-любителя графа А. П. Голенищева-Кутузова, у известного критика О. И. Сенковского, у пианистки Палибиной, горячей поклонницы Листа, и, наконец, в доме Е. П. Ростопчиной, очаровательной молодой женщины, хозяйки литературного салона, известной поэтессы, талант которой высоко ценили Жуковский и Лермонтов ("Я верю: под одной звездой мы с вами были рождены", — писал ей автор "Демона").

На приезд Листа Ростопчина откликнулась восторженным стихотворением "После концерта"¹⁰. Оно заканчивалось следующим признанием:

Уедет он... чрез день, другой
Его забудет город шумный.
Но песнь его слилась с душой
Многотревожной, многодумной!

Общение Листа с художественной средой Петербурга стало особенно частым во время того короткого отдыха, который он поневоле должен был позволить себе на предпасхальной Страстной неделе. В эти традиционные дни, согласно обычаю, в России запрещались даже концерты, и молодой пианист, "выезжая в свет", продолжал радовать своих почитателей в петербургских гостиных. Постоянно выступал он и при дворе у императрицы, у великой княгини Елены Павловны — известной покровительницы искусств, у принца Ольденбургского и в пышных аристократических дворцах Шереметевых, Белосельских, Юсуповых. Всего же чаще — у Виельгорского и Одоевского, в родном для него музыкальном окружении.

Естественно, что, постоянно вращаясь в обществе музыкантов и любителей музыки, Лист был сразу же привлечен единственным именем, которое повсюду звучало в этих кругах, — именем гениального, но для многих загадочного человека, создателя "Жизни за царя", высокообразованного музыкального эрудита, чья "ученая" музыка воспринималась пока далеко не всеми. Судя по свидетельству современника, Виельгорский отрекомендовал его Листу в следующих словах: "Это человек с огромным талантом, я сказал бы даже, человек гениальный, но у него несколько причудливый характер". И далее сообщил о его странных привычках, общении с петербургской богемой, намеренном отстранении от "хорошего общества" (7, 219). Подобная характеристика могла только усилить заинтересованность Листа!

¹⁰ Опубликовано в "Отечественных записках" (см.: 26, 419).

И вот — первая творческая встреча двух современников. Она состоялась в доме Одоевского¹¹, где Лист буквально поразил всех присутствующих, впервые сыграв с листа сложнейшую партитуру "Руслана". Музыку Глинки он оценил с первого взгляда, не вникая даже в сюжет и либретто оперы (русский язык был ему недоступен). Серов вспоминает: «После мне Глинка рассказывал, что Лист любовался и мелодиями, и фактурой оперы вообще, а особенно понравилась ему „Тоска Гориславы“» (7, 86).

Еще более подробно рассказывает об этом эпизоде со слов Глинки М. А. Балакирев. «Желая испытать Листа в чтении партитур, он (Глинка) положил ему на пюльпитр партитуру своей интродукции „Руслана“, написанную на бумаге в 24 строки, на которых едва уместились партии оркестра, соло и военного оркестра. Лист, совсем не зная этой музыки, сыграл ее, как будто он хорошо знаком с ней, делал правильное выражение где следовало, проявляя то необычное художественное чутье, которое свойственно только натурам гениальным. Глинка был этим поражен»¹².

Из этого же письма Балакирева известно, что общение двух композиторов было тогда почти ежедневным: "где только ожидался гостем Лист, туда приглашали и Глинку". Во время этих встреч Лист, избегая утомлять русского коллегу "бравурным" репертуаром, постоянно играл для него Шопена, Бетховена. В свою очередь Глинка продолжал знакомить знаменитого гостя с собственным творчеством и поражать его своим искусством артиста-певца. Он был тогда в расцвете артистического дарования. Особенно восхищали слушателей в его исполнении романсы на слова Пушкина и сольные номера из "Руслана": баллада Финна, романс Ратмира и каватина Гориславы, которой он дал название "Моя тоска". В числе произведений, понравившихся Листу, Глинка назвал лишь один романс — "В крови горит огонь желанья". Но можно считать доказанным, что этим не ограничился его концертный репертуар, представленный на листовских вечерах и что фрагменты из новой, еще не поставленной оперы звучали здесь постоянно.

Дружеские связи постепенно укреплялись. Поддержка Листа, его проницательная оценка "Руслана" в то время, когда в Петербурге уже ходили слухи о несценичности этой малодоступной для публики оперы, не могли не подкупить Глинку. С тех пор постепенно оттаивало его сердце, и отношение к "молодому артисту" переходило в прямое восхищение. Его он ласково называл "Франц Адамыч", невольно поддаваясь очарованию этой богатой, щедрой натуры.

¹¹ Серов ошибочно указывает на дом Виельгорских — неточность, вполне допустимая, так как в салоне Виельгорских Лист играл фрагменты из "Руслана" не один раз.

¹² Письмо Балакирева к Н. Ф. Финдейзену от 5 октября 1903 года (см.: 7, 299).

И в то же время столь прочно завязавшаяся дружба была далеко не равноправной. Если венгерский мастер со всей убежденностью оценил в Глинке гениального композитора, то для создателя "Руслана" сам он был прежде всего замечательным музыкантом — в самом широком и общем значении этого слова. Отнюдь не восхищаясь пианизмом Листа, Глинка, по существу, не был знаком и с его творчеством, точнее, с теми произведениями, в которых он наиболее глубоко выразил свое "я". Справедливо мнение Стасова, проницательно объяснившего это печальное недоразумение вполне очевидной причиной: уровнем восприятия широкой публики, перед которой приходилось в то время выступать Листу. Не только в России, но и в Германии, Франции, Англии великий пианист не играл таких сочинений, как "Sposalizio" или "По прочтении Данте". Лишь в виде исключения вставлял он в программы собственные этюды, которые нередко порождали недоумение. Напомним, что малодоступными для концертной аудитории оставались также произведения Шумана и Шопена, написанные в крупной форме. Все это не вызывало у Листа желания продемонстрировать свои заветные думы, даже находясь в более компетентной, профессиональной среде. Для Глинки он оставался автором блестящих фантазий и вариаций на оперные темы, то есть тех популярных жанров, которым он сам отдал значительную дань. Листовские транскрипции симфоний Бетховена не заслужили у него одобрения. Не отрицая их очевидных достоинств, он был принципиальным противником подобных переводов оркестровых произведений на язык фортепиано: "À côté de l'orchestre le piano n'est rien du tout"¹³, — говорил он Серову, лишний раз подчеркивая сложившееся в то время мнение о рояле как о "бездушном" инструменте.

Но были и важные точки соприкосновения, соединявшие двух мастеров. Сближало прежде всего искусство импровизации, в равной степени близкое им обоим. В петербургских концертах Лист заявил об этой стороне своего дарования всего лишь один раз, в 1843 году, — и к этому случаю следует еще вернуться. Но в более интимном кругу, беседуя за фортепиано, он, несомненно, импровизировал, вспоминал знакомые темы, делился с окружающими своими соображениями музыканта.

Близким контактам двух композиторов способствовали общие впечатления, испытанные ими в Италии. Один и тот же общий источник итальянской оперы питал в молодые годы их творческую фантазию. Слушая листовские транскрипции опер Беллини и Доницетти, Глинка не мог не вспомнить собственные, технически более скромные, но все же достаточно виртуозные сочинения итальян-

¹³ "Рядом с оркестром фортепиано ничего не стоит" (франц.).



Ф. Лист
С гравюры А. Ведера
(1842)

янского периода (напомним "Блестящий дивертисмент" Глинки и фортепианную фантазию Листа на темы беллиниевской "Сомнамбулы"). В ряде случаев (Тарантелла из цикла "Годы странствий" и романс Глинки "Вот место тайного свиданья") оба композитора использовали одну и ту же мелодию бытовавшей в Италии канцонетты. Об этих ассоциациях стоит напомнить также и в силу общности романтических гармоний, типичных оборотов оперного бельканто, отразившихся у обоих мастеров (см.: 15, 67—68). А через некоторое время, в Испании, одни и те же образцы испанского фольклора привлекут их внимание.

Всем этим было обусловлено дружеское общение двух современников как музыкантов самого широкого профиля: композиторов-импровизаторов-исполнителей. Остается лишь пожалеть, что дальнейшее течение событий не позволило Глинке продолжить личные связи с венгерским другом и посетить его в Веймаре в 1852 году¹⁴. Осуществить такое намерение и познакомиться с Листом-дирижером, Листом — автором симфонических поэм ему по неизвестным причинам не удалось. Однако для "веймарского отшельника" Глинка остался навсегда дорогим собратом по искусству, гением русской музыки. Об этом с большой теплотой писал Лист после кончины создателя "Руслана".

* * *

Шло время; гастроли венгерского мастера приближались к концу. Россию он оставлял с чувством глубокого удовлетворения. Огромный успех у публики, прекрасный в своем величии северный город, новые музыкальные связи, изысканное общество, в котором повсюду звучала знакомая французская речь, — все это навсегда запечатлелось в его памяти и вызвало желание повторить свой "северный путь".

Радовала и пресса, отдавая "царю виртуозов" привычную щедрую дань. Особенно выделялись в потоке восторженных дифирамбов умные, пронизательные статьи известного критика О. И. Сенковского. В искусстве Листа он отмечал те качества, которых — увы! — не удалось заметить и Глинке: высочайший уровень интеллекта и философскую направленность. "Истинное и великое преимущество таланта г-на Листа, которое ставит его выше всех известных фортепианистов, — умственная часть его игры... Изобилие, роскошь ума видны у него во всем... Это — речь умного и искусного оратора. Это — настоящая звуковая картина, написанная умною, ловкою и тонкою кистью", — писал Сенковский, по-

¹⁴ "Мы собираемся провести здесь 3 дня, а затем — визит к Листу в Веймаре", — писал Глинка Л. И. Шестаковой 8 (20) июня 1852 года (8, 335).

ставивший Листа вне всяких сравнений с другими виртуозами фортепиано, в игре которых он видел лишь одно достоинство — ”совершенство механизма” (см.: 26, 418). При всей наивности формулировок, статья русского критика во многом предвосхитила будущий путь развития русской литературной лирики. Трудно согласиться с мнением Стасова, огульно порицавшего русскую музыкальную критику того времени, уподоблявшего Сенковского Булгарину и утверждавшего, будто ”главное в Листе так и осталось незамеченным”¹⁵. Его собственные воспоминания дают обратную картину!

Завершающим аккордом листовских гастролей 1842 года явился отъезд великого маэстро из Петербурга, подробно описанный в прессе. Он состоялся 16 мая и был отмечен великолепным утренним концертом в зале Виельгорских. Исполнялись увертюра ”Фиделио”, скрипичный концерт А. Ф. Львова (известного скрипача, композитора, автора Российского государственного гимна, директора Придворной капеллы) и ария Виельгорского из оперы ”Цыганы”. В концерте участвовал ведущий артист-тенор петербургской оперы, ученик Глинки П. Михайлов. Сам гастролер исполнил Концерт си минор Гуммеля и свой любимый Пятый концерт Бетховена.

После концерта состоялся столь же торжественный официальный обед в честь знаменитого гостя с бесчисленными речами и тостами, с кантатой Виельгорского, специально сочиненной к этому случаю.

Проводы ”царя виртуозов” своей помпезностью напоминали его отъезд из Берлина. На пароход Листа сопровождал почетный эскорт почти всех присутствовавших на обеде гостей. С обычной любезностью он отвечал на все приветственные речи и дал твердое обещание повторить свой визит. Воспоминание о первых русских гастролях навсегда осталось для него светлым и праздничным. Биограф композитора Лина Раман рассказывает с его слов: ”Прием Листа в Петербурге был самый одушевленный и блестящий. После его концертов дамы высшего света встречали его на лестнице в Hôtel Coulon, где он жил, с гирляндами, а когда он уезжал из Петербурга, петербургская аристократия на особом пароходе поехала провожать его до Кронштадта и даже на взморье Финского залива, с оркестром музыкантов” (см.: 26, 421).

¹⁵ Впрочем, мнение Стасова о статьях Булгарина тоже нельзя считать вполне объективным. В своих рецензиях на концерты Листа редактор ”Северной пчелы” просто перефразировал отзывы иностранных журналов, в том числе цитированную выше статью Гейне. Характерны распространенные сравнения и параллели: ”игра Листа то же, что драмы Виктора Гюго в литературе Франции, что Фауст Гёте в литературе немецкой” (см.: 26, 415).

Менее блестящим и далеко не столь представительным оказался следующий приезд Листа в Россию весной 1843 года. Больше того: по отзывам русских мемуаристов, это событие было окружено некоторой таинственностью. Газеты о нем не сообщали. Один только далеко не равнодушный к искусству "Русский инвалид" счел нужным оповестить о нем публику: "Лист, упавший к нам как снег на голову, вовсе неожиданно, тотчас же по приезде дал концерт третьего дня (14 апреля). Зала Энгельгардта едва могла вместить в себе многочисленную публику, собравшуюся рукоплескать гениальному художнику. Восторг был всеобщий; но к этому примешивалось и грустное чувство: петербургская публика знала, что это будет первый и последний концерт великого музыканта, решившегося приехать в Москву непременно через три дня" (см.: 26, 422).

Такой кратковременный визит в северную столицу, с точки зрения многих современников, был более чем странным. Листа уже не принимали в придворных кругах с прежней любезностью, не окружали толпой "знатнейших" и не настаивали на его непременных выступлениях в Дворянском собрании. А между тем его верный почитатель Сенковский с жаром утверждал, что "теперь он играет еще лучше прошлогоднего", — и, по-видимому, имел на это право.

Чем же можно объяснить столь странное охлаждение к избранному любимцу аристократического Петербурга?

Стасов, неутомимый антагонист "итальянщины", мотивировал его новым увлечением публики, новой "игрушкой" в ее руках: приездом итальянской оперной труппы, гастрольями знаменитого Рубини и молодой Полины Виардо. Но с тем же Рубини Лист охотно выступал вместе, причем имел по сравнению с "королем теноров" гораздо больший успех¹⁶. И тем не менее общая атмосфера холодного равнодушия заставила его срочно покинуть Петербург. В письме к Мари д'Агу от 15 апреля он сообщает: "Петербург страшно меня раздражает и делает больным... Вчера я дал единственный концерт в Петербурге. Думаю, Вы остались бы довольны" (21, 136).

Истинные причины этого разочарования (о которых Стасов счел нужным умолчать) выясняются из всех последующих высказываний Листа, приведенных его биографами. Именно они заставили его в дальнейшем воздержаться от поездок в российскую столицу, где так велик был круг его почитателей; именно в них скрывалась та тайна "холодного, загадочного" Петербурга, которую

¹⁶ Присутствовавший на этом совместном концерте А. И. Тургенев писал о Листе: "Что за прелесть и за диво! Стоял близехонько к нему, не веря счастью своему... ему гораздо более хлопали, чем Рубини" (цит. по: 19, 256).

Лист не мог не ощутить ранее, но которую во всей реальности почувствовал только теперь.

Перед приездом в Петербург он на долгое время задержался во враждебной русскому императору Варшаве, много играл здесь Шопена и встречался с его семьей. О том, что Николаю I сильно "не нравились" политические взгляды Листа (и, естественно, его симпатии к восставшей Польше), он знал и ранее, представляясь самодержцу в Зимнем дворце весной 1842 года. Едва ли благоразумным было с его стороны приехать теперь в Россию в сопровождении венгерского друга Шандора Телеки, известного своими оппозиционными взглядами. И наконец, полностью закрытым для Листа стал въезд в Петербург после известного в истории эпизода, когда знаменитый артист позволил себе неслыханную дерзость, прекратив игру в присутствии императора.

Об этом случае Лист сам рассказал своему русскому ученику А. И. Зилоти в следующих словах: «Когда я концертировал в России, я был приглашен играть у Николая I; во время моей игры государь подозвал своего адъютанта и стал о чем-то с ним разговаривать. Я перестал играть; наступила тишина. Император подошел ко мне и спросил, отчего я бросил играть. Я ответил: „Когда Ваше Величество разговаривает, все должны молчать“. Николай I с минутой на меня с недоумением посмотрел; потом вдруг нахмурил брови и сухо сказал: „Господин Лист, экипаж вас ждет“. Я молча поклонился и вышел. Через полчаса в гостиницу ко мне явился полицеймейстер и сказал, что через шесть часов я должен покинуть Петербург» (11, 50—51).

Указанный эпизод произошел, по-видимому, перед отъездом Листа из северной столицы в начале июня 1843 года — поспешным отъездом, о котором газеты не сообщали.

* * *

Все это ни в какой мере не охладило его отношения к России и русской музыке. Напротив, именно в этот второй приезд дружеская связь Листа с Глинкой стала особенно прочной и отношение к его творчеству все более решительным и бескомпромиссным вопреки невежественным суждениям высокопоставленных "знакоков".

В Петербург он приехал вскоре после премьеры "Руслана и Людмилы", когда дискуссия, разгоревшаяся вокруг глинкинской оперы, была в полном разгаре. В беседе с великим князем Михаилом Павловичем Лист прямо заявил, что считает Глинку гениальным, а его новую оперу (которую брат императора находил настолько скучной, что посылал в оперный театр на "Руслана", как под арест, провинившихся офицеров) великим и несравненным произведением.

Присутствуя 18 апреля в Большом театре на представлении оперы Глинки, Лист демонстративно подчеркивал свое восхищение. Известный литератор, поклонник Глинки Ф. А. Кони писал в основанной Пушкиным "Литературной газете": «В воскресенье давали на Большом театре 33-е представление „Руслана и Людмилы“ М. И. Глинки. Между избранными посетителями этого спектакля можно было заметить в одной из лож бельэтажа, в небольшом кружку литературных и музыкальных наших знаменитостей худощавого молодого человека с длинными до плеч волосами, расчесанными на обе стороны, с восторженным лицом, который с величайшим вниманием следил за ходом оперы и при каждом счастливом музыкальном месте с каким-то художническим порывом поднимал руки и громче всех аплодировал. Легко было узнать, кто был этот возвышенный ценитель лучшего русского музыкального произведения. Можно представить себе, какое впечатление его одобрительный аплодисман должен был произвести на русскую публику... Лист не проронил ни одной нотки и после последнего действия вышел из театра с лицом, выражавшим изумление и полное удовольствие. Странно: первому европейскому музыканту опера не показалась длинною и скучною. Вот судите после этого о критиках „Руслана и Людмилы“» (7, 349). Знаменательна и реплика Глинки по поводу этого спектакля: "Лист слышал мою оперу, он верно чувствовал все замечательные места" (8, 311).

Другим, еще более веским свидетельством явилось публичное исполнение транскрипции "Руслана" в концертах Листа. В одном из них (предположительно — в зале Виельгорских) Лист объявил о своем желании импровизировать на заданные темы. Среди поданных ему многочисленных "музыкальных задач" он сразу выбрал два нотных листка, воскликнув: "В добрый час! Вот сразу две темы!" — и с блеском исполнил свои импровизации. То были: песня Вани из "Жизни за царя" и Марш Черномора.

Последняя из двух тем давно заинтересовала Листа. Свою транскрипцию марша Глинки он тут же записал и неоднократно исполнял в концертах вместе с Фантазией-каприсом на темы из "Руслана", сочиненной петербургским пианистом Карлом Фольвейлером. Можно не сомневаться, что эту фольвейлеровскую Фантазию Лист сильно "транскрибировал" в своей интерпретации. По крайней мере, в одном из петербургских выступлений (2 июня), при участии Рубини, он произвел фурор своим исполнением "восточных танцев" Глинки, проявив чудеса изобретения. "Можно себе представить, сколько она (Фантазия Фольвейлера. — О. Л.) выиграла от исполнения Листа", — писала "Литературная газета". Собственную же, листовскую транскрипцию Марша Черномора

сам Глинка, по словам Балакирева, считал "совершенством удивительным", непревзойденным образцом данного жанра (7, 293)¹⁷.

Горячая поддержка Листа глубоко растрогала автора "неудачной оперы". Свою признательность Глинка счел нужным выразить Листу в близком, дружественном кругу, устроив в честь знаменитого гостя холостяцкую вечеринку в цыганском духе. Вся обстановка этого оригинального праздника подробно описана в воспоминаниях очевидца, Ю. К. Арнольда.

В скромной квартире Глинки (он жил тогда на Гороховой улице, вблизи Адмиралтейства), в комнате, устланной коврами и украшенной хвойными деревьями, был воздвигнут цыганский шатер. В центре импровизированного "табора" возвышался на треножнике огромный котел, над которым сияло голубое пламя горячей ромовой жженки. Среди присутствовавших были Мих. Виельгорский, Даргомыжский, Фольвейлер, Арнольд, писатели Н. В. Кукольник, В. А. Сологуб и другие друзья Глинки. В исполнении знаменитого О. А. Петрова, тенора А. П. Лоди и самого Глинки звучали арии из "Руслана". Лист играл увертюру к опере, Персидский хор и Марш Черномора. Всеми присутствующими он был единодушно провозглашен "королем Богемии" и возглавлял дружный хор разлегшихся на коврах "цыган" (7, 220).

* * *

Вскоре после импровизированной вечеринки венгерский мастер направился в древнюю столицу России.

Москва приняла его с истинно русским радушием. Словно стараясь загладить испытанные им в Петербурге неблагоприятные впечатления, старинный город широко распахнул Листу свои объятия. Для выступлений ему был предоставлен огромный зал Большого театра. Все концерты проходили при полных сборах с феноменальным, небывалым успехом. Этому искренне радовался виднейший композитор Москвы, руководитель московских театров А. Н. Верстовский. "...Ни один еще артист, бывший в Москве, так не нравился, как Лист", — докладывал он своему начальнику, директору императорских театров А. М. Геденову (см.: 19, 257). Москва была от Листа "в беспредельном энтузиазме, почти столько же как Петербург в 1842 году", — вспоминал Стасов.

В короткий срок великий пианист успел дать восемь публичных концертов, причем каждый из них сопровождался такими бурными овациями, каких не видел еще ни один иностранный гастролер. Взволнованный горячим приемом, Лист сообщал Мари: "Московская публика настроена ко мне исключительно доброже-

¹⁷ Транскрипцию Марша Черномора Лист в том же 1843 году опубликовал сразу в трех нотных издательствах под названием "Tscherkessenmarsch" (!).

лательно. Вряд ли мне удастся уехать раньше конца недели” (21, 137).

Выступления знаменитого виртуоза получили широкое освещение в московской печати. Газеты вновь и вновь прославляли его как ”преобразователя фортепиано” и вновь восхваляли его ”дивную, огненную игру”. В потоке этих восторженных дифирамбов выделялась статья историка С. П. Шевырева, отмеченная в указанной монографии Стасова. Один из немногих критиков, Шевырев сумел высказать ценное наблюдение о творческой эволюции великого музыканта. В игре Листа его поразила в первую очередь степень высокого мастерства, удивительная зрелость гения, сумевшего в течение нескольких лет достигнуть небывалого совершенства. Его он слышал ранее в Риме, в 1839 году, и был в полном смысле слова ошеломлен неистовой, необузданной силой могучего листовского темперамента. Тогда он ”не знал еще, какое богатство будущего таилось в этой игре... Не мог предугадать нынешнего Листа”. Теперь, продолжает критик, ”он явился к нам в самой цветущей поре своего развития, во всей стройности сил возмужавшего гения” (26, 420).

В своей оценке Листа как зрелого, совершенного мастера Шевырев не был одинок. К нему присоединились многие представители московской интеллигенции, писатели, философы и поэты. Гастроли великого виртуоза заставили их вновь обратиться к извечным проблемам музыкальной эстетики, к романтическому тезису абсолютно прекрасного, к идее музыки как высшего из искусств, чистейшего выражения человеческого духа.

6 мая литературно-музыкальная Москва на торжественном официальном банкете чествовала знаменитого гостя. Любезно отвечая на пространные, философски насыщенные речи видных московских литераторов Н. Ф. Павлова и С. П. Шевырева, Лист выразил свое уважение к ”великому искусству слова” и оценил по достоинству выдвинутую учеными ораторами ”социальную идею музыки”.

Но больше всего заинтересовали его, по-видимому, исполненные во время пиршества русские народные песни. Слушая их, он полностью погружался в подлинно московскую атмосферу, где песня звучала пока еще в природных, естественных условиях старинного, патриархального города, не случайно называемого в то время ”большой деревней”.

Еще более сильное, неизгладимое впечатление произвела на Листа музыка московских цыган. Ее он застал в самом расцвете этой богатой, своеобразной традиции. Почти ежедневно, как сообщает Стасов, московские литераторы ”потчевали” его пением лучших цыганских хоров. Цыганские огненные пляски, надрывный пафос цыганских протяжных напевов живо затронули душу вели-

кого романтика. Чаще всего слышал он хор знаменитого Ильи Соколова, где выступали известные в Москве гитаристы Ф. Губкин и И. Васильев. Свидетель этих цыганских вечеров А. И. Герцен писал: "Вчера дикий концерт цыган. Для Листа это было ново и увлекательно. Музыка цыган, их пение не есть просто пение, а драма, в которой солист увлекает хор — безгранично и буйно. Понять легко, почему на вакханалиях цыгане делают такой эффект" (см.: 26, 426). Под впечатлением московских цыганских песен Лист тут же набросал пьесу "Воспоминание о России", а в своих концертах под гром аплодисментов импровизировал на цыганские темы.

Впоследствии в известной книге "Цыгане и их музыка в Венгрии" (1859—1860) он отзывался об искусстве русских цыган более сдержанно, уже забыв яркие впечатления молодых лет. В сравнении с родным венгеро-цыганским фольклором оно казалось ему менее самобытным. При этом он не учитывал, что в исполнении московских цыган ему приходилось слышать в большинстве случаев русские народные песни городского быта или известные романсы Варламова, Гурилева, Булахова. Специфичной была лишь манера исполнения, глубоко поразившая Листа.

Покидая Москву, Лист с благодарностью пожелал счастья и процветания древнему городу. Отъезд его был воспринят с большим сожалением. Верстовский даже высказывал опасение, что город погрузится в глубокий траур!

* * *

Недолгие дни, проведенные великим гастролером по возвращении в Петербург, не были отмечены крупными музыкальными событиями. Он выступал по преимуществу в частных домах и в сборных концертах, помогая своим коллегам. "Петербургу было в 1843 году не до Листа!" — с негодованием восклицал Стасов, имея в виду засилье "итальянских певунов" (определение Глинки). Сомнительное утверждение! Причины недолгого пребывания виртуоза в северной столице, а затем его поспешного, таинственного отъезда скрывались, скорее всего, в резко изменившемся отношении к нему в придворных кругах, о чем Лист, пусть даже с некоторыми преувеличениями, впоследствии рассказывал своим друзьям.

Как бы то ни было, петербургские музыканты сочли необходимым достойным образом проводить почетного гостя и устроить в его честь прощальный ужин, который состоялся в начале июня в доме А. П. Голенищева-Кутузова. Менее официальный и более "камерный", чем то было в предшествующем году, этот вечер объединил многих почитателей Листа. В числе приглашенных были Глинка, Мих. Виельгорский, Гензелът, художники К. П. Брюллов и

Я. Ф. Яненко, неизменный Н. В. Кукольник и старый друг Пушкина П. В. Нащокин.

Но не обошлось без конфликтной ситуации, отмеченной Глинкой в его "Записках". Именно на этом торжественном собрании в присутствии Листа автор "Руслана" открыто вступился за честь своей многострадальной оперы, которую Виельгорский по-прежнему клеймил как неудачную — "un opéra manqué". «Наскучив слышать одно и то же, я попросил минуту внимания у присутствовавших на ужине, — писал Глинка. — „Господа! — сказал я, обратясь к ним. — Я считаю графа одним из наилучших музыкантов, каких я только встречал“. Все единодушно согласились на это предложение. — „Теперь, положи руку на сердце, скажите мне, граф, — подписали ль бы имя ваше под этой оперой, если бы ее написали?“ — „Конечно, охотно“, — отвечал он. — „Так позвольте ж и мне быть довольным трудом моим“» (8, 311).

Так, новой дискуссией о "Руслане", закончилось пребывание Листа в русской столице. С Глинкой ему уже не довелось встретиться больше. Не удалось и посетить Петербург.

V

С годами все более разрушались, рассеивались давние связи Листа с Францией, колыбелью его артистической карьеры. Исчезали прежние дружеские связи, сокращалась переписка, более редкими становились гастроли.

Причин тому было немало. Париж 40-х годов давно утратил для него свою привлекательность. Уходила в прошлое эпоха неистового романтизма с ее головокружительным натиском молодых прогрессивных сил, эпоха патетических драм Гюго и первых творений Берлиоза. Распался прежний "Сенакль" — сплоченный дружеский кружок "сотрапезников", молодых энтузиастов, воодушевленных идеей преобразования мира. С позиций духовной зрелости многое в этой эстетико-философской сфере воспринималось Листом уже иначе. Утвердившаяся в пору Орлеанской монархии "власть золота" открыто обнаружила всю иллюзорность сен-симонистских мечтаний. И даже пламенные речи неутомимого Ламенне теперь не имели над ним прежней власти. К нему Лист, как всегда, относился с сердечной преданностью и уважением, — но и не с прежней восторженностью ученика. Присушие молодому виртуозу душевная открытость, стремление "обнажить душу" теперь уступили место более трезвому, во многом горько-скептическому восприятию жизни. Померк в его глазах прежний образ мятежного Парижа, оплота вольнолюбия, кипучей борьбы идей.

Это коснулось в первую очередь художественной среды французской столицы. О низменной, тривиальной атмосфере общественной жизни "балзаковского" Парижа, о чисто коммерческом подходе к искусству, порожденном вкусами буржуазной публики, с гневным осуждением говорили многие современники Листа.

"Я вновь нашел нашу столицу занятой превыше всего материальными интересами, невнимательной и холодной ко всему, что волнует поэтов и музыкантов, — писал Берлиоз в 1846 году. — ...Я услышал все ту же варварскую шарманку, приходящую, как и некогда, в тот же час играть все те же варварские мотивы, и все те же варварские суждения, произносимые в защиту тех же произведений и тех же людей, не менее варварских. [...] Большие оркестры, большие хоры, усердные, отзывчивые, пылкие, которыми я дирижировал каждый день с такой радостью: мне их не хватает. Мне не хватает даже усталости от этих длительных репетиций и этой прекрасной публики, такой любезной, такой блестящей, такой внимательной, такой восторженной. Да, мне ее не хватает!" — восклицал автор "Фантастической симфонии", решительно осудивший Париж 40-х годов как "царство застоя", наступившее после грозной промчавшейся бури (3, 549—550).

Такого же мнения придерживался и Глинка, которому лишь при содействии Берлиоза удалось познакомить парижскую публику с отдельными фрагментами из своих опер¹⁸. В письме к сестре Елизавете Ивановне Флери он поделился с ней далеко не радостными впечатлениями от музыкальной жизни французской столицы: "Как композитор я не предвижу возможности ни малейшего успеха в Париже — нет средств вступить в сношение с публикой; в театрах, в концертных залах, везде настороже артисты, овладевшие каждый своим театром, своей залой. По второму слову требуют денег и, вероятно, чтобы продать неопытного пришельца. Жду Листа из Испании — он, я знаю, искренно расположен ко мне. Посмотрим, что он для меня сделает" (9, 184).

Но Лист после долгих гастролей в Испании и Португалии совсем не спешил вернуться в Париж. Через Швейцарию он проехал в Бонн, где сразу занялся приготовлениями к торжественному событию — открытию памятника Бетховену. И даже трогательные письма матери и маленьких дочерей не заставили его вернуться к берегам Сены.

Из писем великого артиста видно, как тщательно избегал он новых встреч с парижской публикой, с прежней блестящей, утопавшей в роскоши "обителью всех искусств". Концерты его в Париже весной 1844 года прошли по-прежнему с триумфальным

¹⁸ Произведения Глинки были исполнены 16 марта и 6 апреля 1845 года в концертах Берлиоза, проходивших в Цирке Елисейских полей.

успехом. Но личные отношения со старыми друзьями, с литературной и артистической средой складывались далеко не однозначно. В высказываниях коллег-музыкантов проскальзывают нотки ревнивого недоброжелательства (увы, этого чувства не смог преодолеть в себе даже Шопен, чье заметное охлаждение к Листу сформировалось не без влияния Жорж Санд). Писатели говорили о его поверхностной эрудиции и напускном глубокомыслии, о его необоснованных претензиях философа-самоучки. А в остроумных отзывах Гейне, которыми он снабжал немецкие газеты, преувеличенные дифирамбы уже звучат с открытой иронией.

“Да, он снова здесь, великий Агитатор, наш Лист, наш странствующий рыцарь всех существующих орденов (за исключением одного — ордена Почетного легиона, который он был бы не прочь приобрести), этот гогенцоллернский надворный советник, доктор философии и доктор-чародей музыки, этот воскресший крысолов — уловитель человеческих душ, этот новый Фауст, неизменно сопровождаемый пуделем в лице Беллони¹⁹, этот венгерский рыцарь своего века, носитель почетной сабли, возведенный в дворянское звание, и, следовательно, благородный Франц Лист!”²⁰ — декламировал Гейне в своей статье о листовских парижских гастролях, посланной в Германию. Яд острой иронии сочился в каждой строке. Своего прежнего друга он называет “современным Гомером”, “новым Амфионом” — могущественным сыном Зевса, способным оживлять камни и воздвигать храмы звуками своей музыки (намек на щедрые пожертвования Листа в пользу строительства Кёльнского собора). Не были забыты и важные заслуги великого Франца в “гогенцоллернской Германии”.

Напыщенный тон статьи вызвал у Листа взрыв ярости (“Ядовитая змея! Червь, подтачивающий мое здание!”). Дружеские отношения были навсегда прерваны. Авторитет Гейне был слишком велик, слово его звучало во всей Европе, и выпады подобного рода не могли не порадовать недругов венгерского гения.

И все же по мере возрастающей славы такие “лестные” отзывы становились для Листа уже привычными.

Гораздо глубже проникала в его сознание другая рана — неудачно сложившаяся личная жизнь и полное крушение прежних, давно утраченных иллюзий. Любовь-ненависть, любовь-вражда — таким эпитетом можно определить печальный итог его семейной драмы. Расставшись с Мари осенью 1840 года, он хорошо сознавал невозможность дальнейшей совместной жизни. Тщеславная, высокомерная и в глубине души мыслившая очень рационально, его подруга отнюдь не принадлежала к числу жертвенных, самозабвен-

¹⁹ Гаэтано Беллони — с 1841 года секретарь и администратор Листа.

²⁰ Ошибка Гейне: дворянское звание было присвоено Листу лишь в 1858 году.

ных натур. Но Франц был ее единственной великой любовью, и эту любовь она стремилась удержать всеми доступными ей средствами — поддерживая свой прежний авторитет светской красавицы, "львицы" парижских салонов, окружая себя толпой поклонников и пытаясь пробудить ревность в своем возлюбленном. От Листа она требовала безграничной покорности, верности, преданности, по существу не понимая всей сложности его характера — своевольного, неустойчивого в обыденной жизни, но властного, твердого и целеустремленного, не поддающегося никаким посторонним влияниям во всем, что касалось искусства.

В течение многих лет продолжалась их переписка; продолжались и подробные "отчеты" Листа о его странствиях и артистических триумфах. Три лета подряд (1841—1843) он проводит с Мари и детьми на живописном острове Нонневерт на Рейне, а иногда во Франции, в Фонтенбло. Однако и эти краткие дни общения ни в коей мере не способствовали просветлению семейной атмосферы. Напротив, уединенный Нонневерт графиня д'Агу не без основания считала "гробницей своей любви". И, разумеется, совершенной утопией показалось ей неожиданное предложение Листа уехать с ним в Венгрию, на его "далекую родину" и найти там желанный покой. "Венгрия — естественное и необходимое окончательное решение, — писал ей Лист в январе 1843 года. — Мне думается, Вы полюбите эту страну, и я тешу себя мыслью, что мог бы провести там некоторое время с Вами" (21, 134). "По-видимому, Вы обо мне совсем не думаете", — с горечью отвечала графиня. Во время своих скитаний с Листом она хорошо поняла, чем грозит ей сложившееся положение нелегальной супруги великого артиста.

Особенно оскорбило ее пренебрежительное отношение английской аристократии, решительно закрывшей перед ней двери, в то время как Листа с почетом принимала в Виндзорском замке сама королева Виктория. Совместная поездка в Англию, состоявшаяся еще весной 1840 года (от этого путешествия Лист самым решительным образом отговаривал свою подругу), нанесла тяжкий удар их отношениям и окончательно убедила в решении вести раздельный образ жизни. Забыв о предупреждении Листа, Мари осыпала его упреками. Он же в свою очередь видел с ее стороны желание властвовать, повелевать и подчинять его своим "тираническим" требованиям. "Так вот что Вы мне говорите! — писал он ей после очередной бурной ссоры. — Вот к чему привели шесть лет моей беззаветной преданности! ...Вчера (напомню Вам только один случай), когда мы ехали из Эскота в Ричмонд, Вы не произнесли ни одного слова, которое бы не возмутило, не ранило бы меня. Но к чему повторять эти оскорбления? Любовь — не долг и не удовольствие, хотя она таинственным образом все это в себя вмещает... Для тех, чьи души жаждут абсолютного и бесконечного, она

не имеет ни конца, ни начала... И если в наших сердцах еще сохранилась любовь, то этим все сказано, а если она исчезла, то нам уже нечего больше сказать" (40, 450—451).

Однако проходят еще два года, и он снова пишет, что готов бросить все, если только она будет с ним счастлива. И тут же признается в своей неудовлетворенности жизнью, своим ореолом славы и шумного успеха, порожденного не столько его искусством, сколько праздным любопытством толпы. С душевной болью изливает он горестные признания.

"Я не скрываю от самого себя: в последние три года жизнь моя лихорадочна; она нередко порождает у меня безумные прихоти, влекущие за собой лишь угрызения совести и отвращение к себе. Я расточаю и расточаю все — жизнь, силу, деньги, время, не имея ни радости в настоящем, ни надежды на будущее... У меня железное здоровье. Мои нравственные силы не иссякли, и мой характер, видимо, еще более закалился. Создает ли это условия для счастья? По-прежнему ли оно возможно? Не могу на это ответить. Решать будете Вы" (55, 236).

Письмо Листа многозначительно. Написанное в часы горького раздумья, оно проливает свет на те главные, важнейшие причины семейного разлада, которые давно уже стали очевидными для всех окружающих.

Еще в первые годы его артистической карьеры за ним установилась сомнительная слава "первого любовника Европы". Бесчисленных почитательниц "великого Франца" притягивали в нем редкое обаяние личности, власть огненного темперамента, врожденное благородство, непобедимая сила гениальности, источаемая всем его существом. И этому преклонению он не мог противиться в силу своей экспансивной природы романтика, влечения к "вечно женственному" и "вечно прекрасному". Сбылось мудрое предсказание отца — Адама Листа, некогда высказанное неопытному шестнадцатилетнему юноше: "остерегайся женщин, они завладеют тобой". Теперь оно полностью обнаружило также и скрытую в нем обратную связь: во власть непобедимого артиста велением судьбы попадают все его жертвы, бессильные перед его могуществом, его чарующим обликом, в котором "ангельское и демоническое" сливалось в каком-то таинственном, нераздельном единстве. Подтвердился и язвительный намек Гейне, высказанный в приведенной выше статье. В лице Листа он видел прямую реализацию средневековой легенды о волшебном крысолове: своей игрой на флейте непобедимый чародей приманивает и обольщает неопытных красавиц, "чьи-то души веселя"²¹.

²¹ Брюсов В. Крысолов.

К этой стороне жизни великого романтика неизбежно обращаются все его биографы. В глубокой, подсознательной эволюции его творческого процесса она, быть может, как ни у одного другого художника сыграла свою фатальную, судьбоносную роль.

Любовные увлечения Листа, сопровождавшие его на всем протяжении творческого пути, не проходили бесследно. В его мятежной душе они запечатлелись навечно, порождая ту характерную антитезу "небесного и демонического", какой отмечена вся атмосфера листовского Эроса, пронизывающая духовный строй многих его творений. Доминирующее в них чувство прекрасного неизменно оборачивалось в его сознании то своей ангельски-возвышенной, то "мефистофельской" сущностью, вызывая ассоциации с загадочным, непознаваемым образом вечно прекрасной женщины — Сивиллы, Мадонны, Моны Лизы.

В реальной жизни его влекла к себе сила таланта. Объективность требует признать, что предметом его увлечений являлись чаще всего представительницы близкой ему артистической среды, хорошо понимавшие всю непредсказуемость его своевольной натуры. То были молодые, красивые, нередко очень талантливые женщины, не предъявлявшие никаких претензий на постоянство. Вошли в историю имена его прекрасных подруг — известной пианистки Мари Плейель (ранее — Мари Мок, подруги Берлиоза до ее брака с известным владельцем фортепианной фабрики Камиллом Плейелем); знаменитой оперной примадонны Каролины Унгер, с которой Лист еще ребенком выступал в одном из своих первых концертов; известной драматической артистки Шарлотты фон Хагн — красивейшей женщины Берлина, и наконец — очаровательной Мари Дюплесси, "дамы с камелиями", кумира всего Парижа. К этому перечню можно причислить многих изысканных дам из аристократического круга, известных свободным и независимым образом жизни.

Сведения о многочисленных победах Листа глубоко ранили самолюбие Мари д'Агу. Уединившаяся в своем литературном салоне, она окружила себя сочувствовавшими почитателями, весьма активно нагнетавшими атмосферу сложившегося семейного конфликта. В ее новом доме (теперь уже не столько приюте аристократии, сколько литературно-художественном собрании, созданном, по существу, славой Листа) встречались виднейшие представители художественного мира Франции. Постоянными посетителями здесь были Ламаргин, Бальзак, Виньи, Сент-Бёв, король прессы Эмиль де Жирарден и многие молодые поклонники прекрасной графини — художник Анри Леман (ученик Энгра, сопровождавший ее в Италии), английский дипломат Генри Бульвер-Литтон, польский аристократ граф Бернард Потоцкий и многие другие. Все они единодушно осуждали безнравственное поведение

Листа, и даже дружески расположенный к нему Ламартин теперь становится ревностным защитником прекрасной Мари д'Агу — "единственной женщины, достойной любви поэта".

Особенно усердствовал в этом отношении известный немецкий поэт Георг Гервег, с которым Мари делилась самыми сокровенными мыслями. А тот в свою очередь открыто распространял слухи об аморальных поступках "божественного Франца" (что не помешало ему в дальнейшем искать покровительства у Листа и даже сотрудничать с ним). "Этот человек — глубокая бездна, — писал он о Листе, — он все берет, ничего не отдавая взамен". Мари отвечает ему столь же откровенным, полным упреков письмом: "Лист хотел сделать из меня доступную любовницу — еще одну жертву тщеславия в его тщеславной жизни, женщину, с которой приятно показаться и отдохнуть в промежутках между его оргиями. Я не гожусь для этой роли; я пыталась войти в нее лишь потому, что мне было трудно расстаться с единственным человеком, которого я любила страстной, большой любовью" (55, 236).

Решительным ударом явилось для нее известие о связи Листа с красавицей-танцовщицей Лолой Монтеc. С этой талантливой авантюристкой, звездой испанского андалузского танца, он разъезжал по всей Европе, не скрывая своего увлечения. Но вскоре расстался с ней, пресытившись ее "дьявольским" характером, капризами и непомерными требованиями. В душе его подруги весь этот эпизод переполнил чашу терпения. После долгих сомнений она приходит к окончательному решению: закрыть, перечеркнуть историю их любви.

Но Лист, прибыв в Париж весной 1844 года, вновь пишет ей полное отчаяния письмо: "Я очень опечален и глубоко удручен. Перебираю одно за другим все огорчения, причиненные мною Вашему сердцу; никто и ничто не может спасти меня от самого себя. Я больше не хочу говорить с Вами, не хочу видеть Вас, еще менее — писать Вам. Разве не сказали Вы, что я комедиант? Да, наподобие тех, кто, выпив чашу с ядом, играет умирающего гладиатора. Но все равно. Все страдания моего сердца сковывает молчание. Франц". А через несколько часов, ночью, следует новая записка: "Еще одно последнее слово. Нам не нужны третьи лица. И если необходимо, я всегда буду здесь" (64, 284).

Мари остается непреклонной. Вопреки желанию Листа свидание состоялось в присутствии "третьего лица". Им был один из прежних приятелей Франца, писатель Луи де Роншо, теперь активно защищавший интересы графини. Беседа была строго официальной. Обсуждались чисто деловые вопросы.

Все это близко напоминало спектакль, разыгранный перед "избранным обществом" французской столицы. Об истинных своих чувствах Мари предпочла рассказать иначе. Обширный архив

Листа — д'Агу хранит поэтическое послание несчастной женщины, обращенное к ее вечно любимому Франсуа, Ференцу, Францу:

Нет, не услышишь ты ее смятенной речи,
Упреков тягостных, стенаний о былом.
Легка твоя душа, тебе терзаться нечем
В прощании немом.
Поверишь, что она, вся суетой объята,
Ночные слезы позабудет днем,
Насмешливо смеясь, переступая клятву,
Пойдет своим путем.
Нет, не узнаешь ты, что верная подруга
Уходит без возврата в путь иной,
Что в царство ночи, покидая друга,
Любовь возьмет с собой²².

Угроза самоубийства — мысль, нередко посещавшая Мари д'Агу, — к счастью, не осуществилась. Но назревала новая драма: судьба детей. Между отцом и матерью она проложила непреодолимую преграду. Двух девочек-дочерей и маленького пятилетнего сына каждый из них считал "своими, только своими". Находившиеся на попечении бабушки, Анны Лист, они были, по существу, отлучены от родной матери.

По возвращении в Париж "неверной супруги" граф д'Агу проявил известное великодушие, восстановив ее репутацию. Но неизменным условием поставил прекращение всяких связей с детьми Листа, по крайней мере — в глазах "высшего света". С детьми Мари могла видаться только тайно или общаться с ними за границей во время летнего отдыха.

Еще реже виделся с ними их знаменитый отец. С двумя дочерьми он, правда, поддерживал переписку, писал им трогательные письма, следил за их образованием и успехами. А со старшей, Бландиной, даже делился своими переживаниями, хорошо сознавая свою вину перед семьей. 23 декабря 1842 года он писал из Германии "своей старшенькой": «Дорогое мое дитя, надеюсь, что ты получишь это письмо в день твоего рождения. Забыть этот день было бы для меня невозможно, и еще меньше способен я думать о нем без слез. Дорогое мое дитя, если бы ты могла хоть немного утешить свою мать за все те страдания, о которых ты позже узнаешь! Если бы ты только оправдала глубочайшие надежды моего сердца! Дитя мое, ты еще очень юна, и я не могу писать тебе так, как принято писать маленьким девочкам. Пусть тебя не беспокоит, если ты еще не понимаешь, что я хочу сказать, поймешь позже. Поцелуй свою сестру Козиму и брата Даниэля; скажи им: папа любит их и заботится о них, а затем, дети мои, опуститесь на колени, кратко помолитесь, прочтите хором „Отче наш“, и да благо-

²² Перевод К. С. Алемасовой.



Бландина, Козима и Даниэль — дети Ф. Листа и Мари д'Агу
С рисунка А. де Ласепед
(1843)

словит вас Господь, и от этого снизошедшего на вас благословения, быть может, что-нибудь достанется и мне. Прощай, моя старшенькая! Господь с тобою, любимое дитя; в мое отсутствие работай хорошо, потому что, когда я вернусь, у тебя уже будет для этого меньше времени» (21, 132).

Тревогой за будущую судьбу детей во многом объясняется тот изнурительный "концертный марафон", который нередко вызывал у Листа взрывы отчаяния ("Довольно! Пора остановиться!"). На вопросы друзей он отвечал с полной откровенностью, что считает своим долгом надежно обеспечить семью, дать детям счастливое и спокойное будущее.

После семейной драмы, разыгравшейся весной 1844 года, болезненная проблема встала с особой остротой и породила подлинную войну. Потеряв всякую надежду на возвращение бывшей любви, Мари приняла позу оскорбленной матери. На помощь она призвала всех своих друзей: Франц отнимает у нее любимых малюток, исторгает их из материнских объятий.

Он же оценивал сложившееся положение более трезво. Сохраняя свой статус в обществе, графиня никогда не сможет стать для его детей истинной матерью; их воспитание неизбежно будет поручено посторонним людям²³. Находясь в фальшивом положении "незаконнорожденных", они никогда не будут иметь ни имени, ни гражданских прав. На письма Ламенне, который пытался выступить в защиту прав матери, Лист отвечал со всей категоричностью, что он готов ходатайствовать перед самим императором о признании его детей венгерскими подданными, законными наследниками, носящими его имя: "Хотят они того или нет, — они венгры, и определяющими для них являются венгерские законы". Это намерение ему вскоре удалось полностью осуществить. На воспитание детей Лист аккуратно выплачивал щедрую сумму, заведование которой поручил старому другу Ламберу Массару, что несказанно оскорбило Мари.

При всем этом он не считал необходимым отрывать маленьких парижан от привычной обстановки, от любящей бабушки. Под ее присмотром дети окрепли и расцвели, сплотились в дружную, любящую семью. Обе девочки росли неразлучными подругами и обожали младшего брата Даниэля, любимца всей семьи ("Бедный маленький ангелочек! Никогда не видит отца!" — говорила о нем Анна Лист). Вспоминая свое далекое детство, Козима Вагнер впоследствии рассказывала, что их "ложное положение в свете" отнюдь не способствовало семейному разладу, но, напротив, застав-

²³ В одном из писем графиня д'Агу открыто сообщала Листу, что их старшую дочь Бландину готов сделать своей приемной дочерью английский аристократ, лорд Бульвер-Литтон.

ляло детей крепче держаться вместе, поддерживать и ободрять друг друга.

Предметом особых забот стал вопрос о дальнейшем их воспитании. Хорошо понимая, что советы бабушки, доброй, простой женщины, вскоре окажутся недостаточными, Лист постарался дать своим дочерям хорошее образование, которого так не хватало ему самому в детские годы. Обе они обучались в одном из частных пансионов Парижа. Главное внимание, естественно, уделялось музыке, которой девочки занимались очень охотно под руководством педагогов, выбранных Листом ("Зачем ей быть такой ученой, такой образованной? — говорил он полушутя о своей Бландине. — Достаточно, если она будет прилично играть на фортепиано"). Особенно яркие музыкальные данные обнаружила младшая, Козима. Еще в детстве она с успехом выступала в любительских концертах, а впоследствии ее педагог и будущий муж Ганс Бюлов даже называл "прекрасную мадемуазель Козиму" гениальной!

Мальчик, по достижении школьного возраста, поступил в привилегированное учебное заведение — Лицей Бонапарта, где был одним из первых учеников. Все дети прекрасно учились, отличались завидным трудолюбием и получали награды. К чести графини д'Агу следует указать, что она никогда не оставалась равнодушной к их воспитанию, гордилась их успехами и старалась по мере возможности видеться с ними.

Отец же по-прежнему оставался для них прекрасной легендой. Разрыв с Мари д'Агу, а затем новый союз с Каролиной Витгенштейн надолго оторвали его от семьи. Лишь много позже, в 1853 году он, посетив Париж, вновь "познакомился" со своими детьми и воскресил прошлое. Прелестные юные дочери (Бландине 18 лет, Козиме 16) и умный, задумчивый мальчик вновь пробудили былую любовь и вызвали восхищение Листа.

Однако семейному союзу, столь неудачно сложившемуся в прошлом, не дано было закрепиться и в будущем. Жизнь вскоре развела дочерей Листа по разные стороны границ. Ранняя смерть похитила хрупкого, болезненного Даниэля. На пороге старости осуществилось давнее предчувствие, высказанное Листом еще в молодости: "художник всегда одинок".

* * *

Поспешный отъезд из Парижа повлек за собой тревожные годы. Разразившаяся семейная катастрофа отнюдь не "освободила" Листа от всех моральных обязательств, не облегчила его душу, как утверждают некоторые биографы композитора. Напротив: в чаду непрерывных скитаний он снова мечется "в поисках утраченного времени". Проклинает свое ремесло "фортепианного акробата" — и пожинает все новые концертные лавры; решает подвести послед-

ную черту под своим прошлым — и снова пишет пространные письма Мари.

Оживают в его душе далекие воспоминания юности. По пути в Испанию, во время гастролей на юге Франции, у него возникает мысль посетить свою прежнюю любовь, прелестную Каролину де Сен-Крик, теперь графиню д'Артиго. Приехав в ее имение близ южного города По, он застает по-прежнему прекрасную, но грустную, душевно одинокую женщину, угнетенную несчастливой семейной жизнью. Свидание состоялось в уединенном замке в Пиренейских горах и было полно печали. Память о нем сохранилась в одном из лучших романсов Листа, написанном на слова Гервега: "Ich möchte hingeh'n wie das Abendroth" ("Хотел бы умереть в лучах зари вечерней"). Этот романс, который исследователи называют "тристановским", он сам считал "завещанием своей юности", а о графине д'Артиго писал как о самой светлой и чистой женщине, какую ему довелось встречать в жизни, и называл ее "благословением Бога на земле". В его памяти она навсегда осталась все той же семнадцатилетней девушкой, союзницей его юношеских дум и мечтаний.

Воспоминания прежних дней снова тревожат душу мятежного, беспокойного Франца. Вскоре после разрыва с Мари д'Агу он помышляет о новом, "законном" браке, на этот раз с молодой девушкой-аристократкой, любимой племянницей Ламартина Валентиной де Сессиа. Встретив ее в имении поэта, он загорается новым чувством преклонения перед ее юной свежестью, изяществом, изысканностью аристократки. Но терпит поражение: репутация "нового Дон-Жуана" оказалась слишком опасной. Со стороны знаменитого поэта и юной особы последовал решительный отказ.

А между тем переписка с Мари не прекращалась. Не угасало и чувство вины перед ней, отдавшей ему лучшие годы жизни. В одном из писем, адресованном неизвестному лицу, Лист пишет, что вопреки решительному разрыву "никогда не изменит чувству глубокого уважения и искренней преданности", которое она всегда ему внушала и которое он "сохранит до конца своих дней"²⁴.

Но судьба решила иначе. Чувство оскорбленного достоинства в душе покинутой женщины переросло в жажду мести. Семейная драма завершилась неожиданным "литературным финалом". В 1846 году графиня выпустила в свет свой первый, внушительный по объему роман "Нелида", где попыталась осветить историю своих отношений с Листом. Книга вышла под псевдонимом "Даниэль Стерн"²⁵.

²⁴ Письмо от 11 июня 1844 года (цит. по: 43, 43).

²⁵ Анаграмму этого псевдонима (Да—ни—эль) представляет собой имя героини романа: Не—ли—да.

Образцом для себя писательница избрала модный в то время жанр биографического романа, где знакомые лица известных художников, литераторов, артистов легко угадывались под маской вымышленных персонажей. Отчетливо проступают и черты самого автора, его психологии, его личности и главным образом — сердечных отношений с любимой или любимым избранником. Вертевская тема "жизни сердца", пронизывающая всю эту линию французской литературы 30—40-х годов, особенно наглядно проявилась в романах Жорж Санд "Она и он", "Лукреция Флориани", затрагивающих тему ее отношений с Мюссе и Шопеном.

Роман графини д'Агу вызвал шумную сенсацию в обществе. Главные его герои — благородная, великодушная аристократка Нелида де Кервен и легкомысленный, ветреный молодой художник Герман Ренье — оказались слишком похожими портретами, написанными мстительной рукой автора. В лице Германа выведен яркий, талантливый представитель богемного мира, которому только мудрые советы Нелиды помогают найти верный путь в искусстве. Открыто прослеживаются все внешние ситуации совместной жизни Мари д'Агу и ее возлюбленного: их путешествие в Швейцарию и Италию, соперничество Германа с другим коллегой-художником в Париже (подразумевается Тальберг) и, наконец, его служба при дворе некоего "великого герцога", где он, уже изменивший своей верной Нелиде, сразу же ощущает свою несостоятельность как художник, разменивает свой талант и терпит полное поражение, расписывая бездарные фрески на стенах герцогского дворца. Утратив любовь Нелиды, он потерял все! Не было забыто и плебейское происхождение злополучного Германа, его стремление к внешнему блеску и роскоши, к высшему свету — тщеславные претензии "выходца из низов".

Ознакомившись с рукописью этого произведения, литературные друзья графини д'Агу мудро советовали ей воздержаться от публикации (один из них, "великий песенник" Беранже ценил в ней критический и публицистический дар, но не считал ее талантливой писательницей). Это предупреждение она не приняла во внимание, хотя хорошо понимала, что своей "мстью" рвет последнюю нить трудно сложившихся отношений.

Реакция Листа последовала незамедлительно. Прочитав книгу, он сумел скрыть свое негодование и даже пытался полностью игнорировать содержащиеся в ней прозрачные намеки. Но вместе с тем утратил последние крохи того "уважения и преданности", о которых говорил раньше. Безвкусный пасквиль, выставивший на всенародное обсуждение его личную жизнь, заставил его навсегда перечеркнуть прошлое. Оскорбление не было забыто. Много лет спустя, на вершине своей композиторской славы, он не мог удержаться от язвительной реплики по поводу нового издания книги,

вторично появившейся в 1861 году. В кратком письме, посланном графине, он заметил: "Фрески художника Германа уже написаны и будут написаны и другие, несмотря на те глупости, которые будут о них сказаны или напечатаны".

* * *

Концертная карьера близилась к завершению. В эти тревожные годы утраченных иллюзий и горьких воспоминаний Лист словно стремится уйти от прошлого, отдать последние силы своей артистической славе. Все более напряженным становится стремительный "бег коня", бурная скачка гонимого судьбой Мазепы, с которым он часто себя сравнивал. Южная Франция, Испания, Португалия, Швейцария, бетховенские торжества в Бонне, Веймар, Вена и, наконец, Венгрия, любимый Пешт, — таковы главные этапы его триумфального шествия.

Стремительные перемены концертных эстрад, смена разнонациональных территорий, где, словно метеор, появлялся великий артист, естественно, влекли за собой и новые встречи. Музыкальный ареал Листа становится еще более широким. Особенно ярко проявляется в эти годы присущий ему альтруизм, дар человеческого общения, покровительства и поощрения молодых талантов. Постепенно, как бы попутно формируется вокруг него круг будущих союзников по веймарскому театру, борцов за искусство будущего. Среди них первый — молодой Рихард Вагнер. Его Лист в свое время встретил еще в Париже, не обратив на него особого внимания. Теперь, увидев в 1844 году в Дрездене оперу "Риенци", он останавливается, пораженный новым откровением, — и уже не упускает из виду ни одного из произведений своего будущего союзника. А вместе с ним появляются и другие известные корифеи веймарского музыкального мира: многообещающий юный пианист Ганс Бюлов, игру которого Лист услышал в Германии; композитор Й. Рафф, посетивший концерты Листа в Базеле летом 1845 года, а затем сопровождавший его в Бонн на бетховенские торжества; пятнадцатилетний венгр Йозеф Иоахим, в будущем всемирно знаменитый скрипач и концертмейстер веймарского оркестра. Укрепляются связи Листа с молодыми композиторскими школами Европы — Россией, Чехией, Венгрией. Во время своих последних гастролей в Киеве он неожиданно получает письмо и музыкальное приношение от молодого чешского композитора Бедржиха Сметаны и тут же посылает ему ласковое письмо, за которым следует денежная помощь.

Но остаются еще новые, неизведанные края. Такой была экзотическая, воспетая романтиками Испания. Она одарила Листа новыми яркими впечатлениями. Сюда он приехал впервые осенью

1844 года с намерением провести гастроль в возможно короткий срок. Однако поездка затянулась надолго. Блестящий успех в Мадриде, где Лист выступил перед королевой Изабеллой, наградившей его, артиста, высоким рыцарским орденом вопреки всем правилам сурового испанского этикета; дальнейшие гастроль в различных городах Испании — Севилье, Кордове, Валенсии, затем выступления в Португалии и снова поездка на юг Испании (здесь он увидел воспетый Байроном Кадис и посетил Гибралтар) — все это заставило великого виртуоза забыть о возвращении в Веймар и задержаться на Пиренейском полуострове почти на полгода.

А в это время в Париже его с нетерпением ждал русский друг — Глинка, также всерьез увлеченный, и может быть, в еще большей степени, чем сам Лист, романтической мечтой об Испании. Находясь в столице Франции, он горел желанием увидеться с Листом, поделиться с ним впечатлениями, получить от него ценные указания и затем отправиться по его стопам в южную страну.

Но тот, тщательно избегая встречи с парижским окружением, направился сразу в Швейцарию, через южные французские города (именно там в эти дни состоялось его неудачное сватовство к племяннице Ламартина), а затем в Германию, где его ждали уже давно.

Свидание не состоялось. Но смысл испанского путешествия у обоих мастеров оказался поразительным по своим результатам. Обоих композиторов, русского и венгерского, привлекло изумительное богатство испанского фольклора, красота первозданной испанской музыки и неразрывно с ней связанной испанской пляски. Оба, с типичным для них универсальным сознанием, мгновенно схватывали и сдержанное благородство кастильских напевов, и огненную энергию южного андалузского танца. Оба с восторгом погружались в пленительную музыку стиля фламенко, пламенную стихию музыки испанских цыган. И для обоих сильнейшим впечатлением остался единственный, неповторимый образ Испании: знаменитая, повсюду звучавшая Арагонская хота. Простейшая ладогармоническая структура хоты в исполнении народных музыкантов сочеталась с богатством ритмических комбинаций, излучаемых динамикой танца. Эту внутреннюю энергию, полную скрытого огня, не могли не ощутить оба великих музыканта, столь восприимчивых ко всему чужому, для них сразу же становившемуся своим. Так зародились почти одновременно два капитальных произведения, известные всему миру: "Фантазия на испанские темы" (позднее переработанная в "Испанскую рапсодию") Листа и "Арагонская хота" Глинки. Их тематический материал идентичен, во многом совпадает и поэтический замысел.

Еще не остывший от своих южных впечатлений, Лист сразу же должен был переключиться в иную сферу. В Германии назревало событие, к которому он готовился уже давно, которого ждал с нетерпением: открытие памятника Бетховену в Бонне. Оно было приурочено к 75-летию великого композитора и назначено на 12 августа 1845 года.

Отдавший огромные средства на сооружение памятника, Лист много ждал от своих немецких коллег. Однако организация фестиваля не принесла ему радости: бетховенское торжество было проведено очень формально и даже в известной мере оказалось предвестником тех острых конфликтов, которые ожидали его в "тихой и мирной" Германии.

Не выполнено было прежде всего основное пожелание венгерского композитора — поручить работу над монументом известному итальянскому скульптору Лоренцо Бартолини. Собранный в Бонне комитет счел неуместным участие иностранца в подобного рода почетном мероприятии. В результате перед глазами Листа предстала весьма ординарная, невыразительная бронзовая статуя, выполненная дрезденским скульптором Э. Хенелем. Неприятно удивил его и составленный список приглашенных. В нем отсутствовали имена крупнейших композиторов Германии — Шумана, Мендельсона, Вагнера. Не были приглашены ученик Бетховена Черни и горячий пропагандист бетховенских симфоний французский дирижер Габенек.

Неподготовленным оказался даже и соответствующий великому торжеству зал. Больше того: во всех официальных зданиях города просто не оказалось помещения, способного вместить большую аудиторию. При материальной поддержке Листа и при его деятельном участии пришлось срочно воздвигнуть большой летний павильон, в котором и состоялось музыкальное торжество, продолжавшееся три дня.

Главная роль в нем принадлежала Листу. В день открытия памятника он дирижировал Пятой симфонией и финалом оперы "Фиделио", а затем играл свой любимый бетховенский Концерт ми-бемоль мажор. На следующий день, 13 августа, было назначено исполнение "Торжественной кантаты" Листа, специально написанной к фестивалю.

Концерт оказался тяжким испытанием. На нем выразили желание присутствовать британская королева Виктория и прусский король Фридрих Вильгельм IV с супругой. Уже с раннего утра зал был переполнен до отказа. Собравшаяся публика с нетерпением ожидала торжественного апофеоза, завершавшего весь праздник, и новой кантаты Листа, нигде еще не звучавшей. То было его первое

произведение, написанное в крупной вокально-симфонической форме.

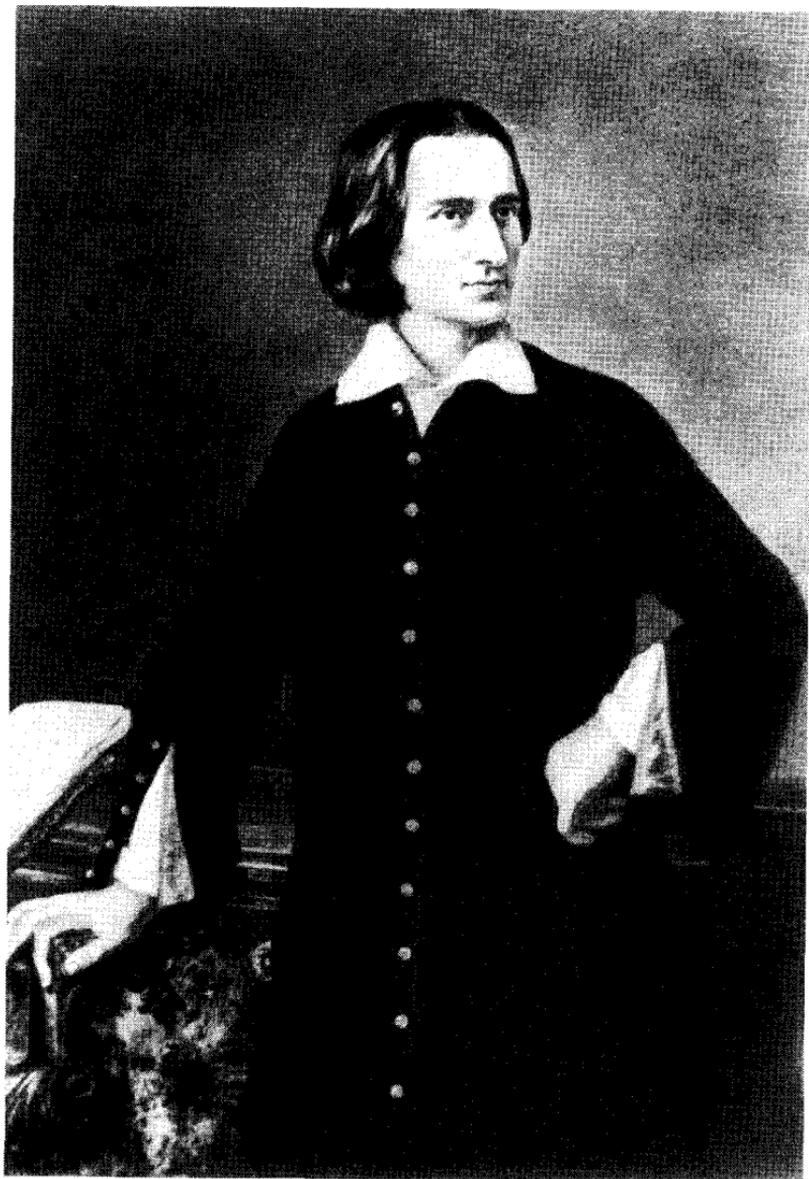
Лист вышел. Окинув взглядом зал, он увидел, что их величества еще не появились на отведенных им почетных местах. Хор и оркестр застыли в немом ожидании, которое продолжалось не менее часа. Потеряв терпение, Лист дал знак начинать. Но тут же испытал горькое разочарование: хор звучал тускло и нестройно, оркестр играл неточно — композитор не узнавал своей музыки. В довершение всего долгожданные гости наконец прибыли в зал при последних звуках кантаты.

Затем произошло чудо, о котором подробно рассказывает в одном из своих фельетонов Берлиоз.

Присутствие высоких особ потребовало нового, вторичного исполнения всей кантаты. На этот раз произведение Листа прозвучало блестяще. Собрав всю свою энергию, великий музыкант заставил оркестр подчиниться своей воле! "Никогда не приходилось мне слышать двух столь различных исполнений одного и того же произведения, разделенных всего лишь десятиминутным антрактом, — писал французский друг Листа. — Насколько вялым, бесцветным было первое, настолько живым и отчетливым оказалось второе... Кантата — великолепное, прекраснейшее произведение, в котором Лист одним взмахом поднялся до вершин композиторского мастерства" (58, 71). "Чудодейственная магия" Листа и на этот раз сыграла свою роль.

Но все происшедшее оставило в его душе горький осадок. Вспомнились часы унижительного ожидания на концертной эстраде, холодное отношение официальных кругов, ревнивая недоверчивость многих немецких музыкантов, отнюдь не склонных поддерживать энтузиастические усилия Листа ("это он не Бетховену — себе ставит памятник!" — говорили его недоброжелатели). Неожиданной оказалась и вся неблагоприятная ситуация этих долгожданных праздничных дней. Не было ли причиной внезапного "перерождения" артистов всего лишь раболепное преклонение перед властью царствующих особ? Не следует ли более объективно расценивать собственное произведение? Действительно ли достойна его кантата лестных похвал Берлиоза? Превосходно оркестрованная (в этом французский симфонист не мог ошибиться), она тем не менее оказалась достаточно уязвимой в отношении хорового письма. Не мог вдохновлять его и весьма посредственный литературный текст, сочиненный поэтом О. Вольфом.

Глубоко огорченный, Лист заболевает. В лихорадочном состоянии, в жару лежит он в гостинице в Кёльне (такие приступы, вызванные нервным потрясением, посещали его и раньше). Но впереди — новые обязательства. Отдохнув некоторое время в Баден-Бадене, он снова устремляется в путь, проводит гастрольи во



Ф. Лист
С портрета М. Барабаша
(1847)

Фрейбурге, Страсбурге, Реймсе; за ними следует обязательный зимний сезон в Веймаре, где Лист, окончательно освоивший новую профессию, выступает как дирижер. Весна наступившего 1846 года, особенно активного в артистической жизни великого пианиста, приносит блестящие, в своем роде исторические последние "клавирабенды" в хорошо знакомых городах — Вене и Праге. Конечной же целью была Венгрия, где он хотел завершить свой концертный путь.

* * *

Второй приезд Листа в Пешт окончательно утвердил его славу национального героя. Прибыв сюда пароходом в цветущие весенние дни, он увидел на берегу Дуная огромную толпу ликующего народа, услышал крики "Ура! Эльен! Да здравствует Лист!", узнал знакомые лица виднейших магнатов города, музыкантов, художников, артистов.

Более двух недель в первой половине мая продолжались его концерты, сопровождаемые непрерывными чествованиями. Для него устраиваются факельные шествия и серенады; его награждают памятным золотым венком; специально для него в Национальном театре исполняется историко-героическая опера Ференца Эркеля "Ласло Хуньяди" — первое капитальное произведение, заложившее основы венгерской оперной классики. По заказу правительства художник Миклош Барабаш пишет его портрет для Национальной галереи Пешта. А после второго концерта Листа, на торжественном банкете 8 мая, артист Габор Эгреси читает посвященную Листу оду Михая Вёрёшмарти. В стихотворении открыто звучат патриотические призывы — голос мятежной Венгрии:

Разбуди же в нас любовь к отчизне!
Только ею и живет страна!
Та любовь нас связывает с прошлым,
Создает грядущее она.
Так играй на мощных струнах смело,
Чтобы песня в сердце к нам летела!²⁶

И Лист не только "песней", но речью, действиями, всем своим существом продолжает покорять венгерские сердца. Почти все заработанные деньги тратит он на создание Национальной консерватории, отдает в пользу благотворительных учреждений и школ. И попутно внимательно всматривается в жизнь своей родины, замечая большие перемены.

Многое показалось ему новым в столице Венгрии. Движение национальных реформ переросло в открытую борьбу против австрийского гнета. Усилиями венгерских патриотов было утвержде-

²⁶ Перевод И. Миримского.

но официальное признание родного языка как государственного. Отныне венгерский язык сменил мертвую латынь, до той поры принятую в документальной практике.

Значительно обогатилась культурная жизнь Пешта. Строился, укреплялся город, столь бедный в начале века. Один из ведущих деятелей национальных реформ, граф Иштван Сечени с гордостью показал Листу строительство нового моста, которым надлежало соединить две части будущего Будапешта.

Для Листа же все эти нововведения освещались музыкой. Повсюду на улицах Пешта звучали знакомые ему венгерско-цыганские напевы, музыка вербункоша; повсюду раздавались кипучие, головокружительные наигрыши цыганских скрипачей. Их он тут же запоминает, записывает и пополняет свой фонд "музыкального эпоса" родной страны. В дополнение к уже изданным тетрадям "Венгерских мелодий" теперь прибавляются новые, еще более обильные. Над ними он увлеченно работает, усиливая их героический пафос, созвучный накаленной атмосфере времени.

О назревающей грозе венгерских восстаний Лист многое узнал от своих друзей, и в первую очередь — от Шандора Телеки, которого посетил в Коложваре. Не примыкая к революционному движению, возглавляемому Лайошем Кошутом, тот все же был одним из самых горячих сторонников радикальных реформ и мог подробно рассказать своему другу о будущих вождях венгерской революции. Однако и сам Лист сумел достаточно верно оценить господствовавшую в стране ситуацию во время своих странствий по селам и городам родного края. После пештских гастролей он объездил почти всю Венгрию, посетил Дьёр, Шопрон, Печ, Сексард и другие места. И всюду почувствовал признаки будущего взрыва, нарастающий протест против многовекового владычества Габсбургов. Теперь Венгрия уже не была для него страной его детства, той сельской идиллией, где "мирно паслись стада", где "лес звенел от кличей охотников". Развернувшиеся жаркие споры и политические конфликты наполнили его сердце тревогой и вызвали в памяти далекие события парижских революционных дней. Окрыленная духом свободы, страна, несомненно, принесет ей новые жертвы, новый кровавый залог на пути своей исторической драмы.

Настораживало и другое. Теперь, находясь в Венгрии, Лист остро почувствовал невозможность осуществить свою мечту прочно утвердиться на родине, отдать себя целиком развитию отечественной национальной культуры. Никто из влиятельных друзей не призывал его остаться "у себя дома", возглавить музыкальную жизнь страны. Оказывая ему царские почести, они явно воздерживались от подобных предложений. В чем же скрывалась причина?

Современный венгерский биограф Листа усматривает ее в неоспоримом, невиданном международном авторитете Листа: ведь

именно эта слава, переступая границы Венгрии, дала ему право стать ее певцом и пророком. "Тщетно ждет Ференц, что кто-то скажет ему: хотим, чтобы ты навсегда остался с нами, в Венгрии... Поселись здесь, он станет обычным человеком, таким, как все, — с достоинствами и недостатками... А им нужно божество", — говорит он о соотечественниках Листа (5, 187). Но можно ли придавать этим мотивам "престижа" столь исключительное значение? И не стремились ли близкие друзья намеренно отстранять гения Венгрии от грозы наступающих событий, не вовлекать его в гущу политических распрей, в которых он, при его пылком нраве, едва ли остался бы посторонним наблюдателем? Как бы то ни было, Листу пришлось покинуть родину, и покинуть надолго.

* * *

В дальнейшем путь виртуоза лежит на Восток. Ему уже видится последний аккорд его "концертной симфонии". Осенью 1846 года он пишет своему покровителю, герцогу Карлу Александру Веймарскому: «Для меня настает момент („Nel mezzo del cammin de nostra vita“²⁷— 35 лет!), когда я должен буду разбить куколку своей виртуозности и выпустить свои мысли в свободный полет, но, разумеется, не давая им слишком порхать!» (21, 151—152). Все дальше и дальше, вплоть до Константинополя, границы Азии и Европы, стремится неутомимый артист, приняв твердое решение остановиться "на середине отмеченного человеку времени".

Охотно принял он предложение выступить в Киеве. Радушный прием, оказанный ему в России, еще не был забыт. Теперь он с живым интересом знакомится с Украиной — южным пределом Государства Российского. Через Румынию, выступив в Бухаресте и Яссах, Лист прибывает в столицу Древней Руси.

Первый концерт, 24 января 1847 года (по старому стилю), превзошел все ожидания. Собравшаяся обширная аудитория (многие приехали издалека, из разных городов России) требовала бесчисленных повторений. План гастролей пришлось расширить²⁸.

На третьем концерте, 2 февраля, состоявшемся в зале Киевского университета, присутствовала одна из виднейших представительниц великосветской элиты — княгиня Каролина Сайн-Витгенштейн. С ее именем связан в дальнейшем весь жизненный путь Листа, годы его творческой славы, создание капитальных произведений, борьба за "искусство будущего".

²⁷ "Земную жизнь пройдя до половины" — первая строка "Божественной комедии" Данте.

²⁸ Концерты Листа на Украине вызвали обильную прессу. Среди хвалебных рецензий попадались и недоброжелательные отзывы, свидетельствующие о полном непонимании его исполнительского стиля (см.: 19, 274, 779—780).

История этого союза, многократно изученная и зафиксированная в сотнях ценнейших документов, в длительной многолетней переписке, возникла, на первый взгляд, в традиционных, вполне ординарных условиях. Знатная дама, любительница музыки, поощряет великого артиста, посылая на его концерт солидную сумму. Тот считает своим долгом поблагодарить ее лично. Сколько подобных случаев уже накопилось в памяти Листа!

Дальнейшие же события разворачивались с непредсказуемой динамичностью. Уже первая беседа с княгиней привела к небывалому в жизни Листа внутреннему, духовному контакту, тут же переродившемуся в страстное чувство любви. "Только к Вам, только с Вами могу я идти вперед; вся моя вера, все мои надежды и моя любовь сосредоточены в Вас, Вами кончаются — *et nunc et semper*"²⁹, — писал он ей через несколько месяцев, покинув Киев, на пути в Турцию.

Столь сильное, безраздельно овладевшее им чувство не могло не удивить многих современников, хорошо знавших его переменчивый нрав. Связь с молодой и знатной, но внешне совсем не привлекательной, скорее некрасивой чужестранкой, с их точки зрения, противоречила его эстетическим требованиям. Доныне некоторые биографы Листа склонны приписывать ее влияние поверхностным увлечениям, господствовавшим тогда во Франции, — своеобразной "моде" на славянских женщин, польских и русских, якобы обладавших особым, таинственным очарованием "загадочной славянской души". В этом контексте вспоминались и Эвелина Ганская — фатальная любовь Бальзака, и знаменитая Дельфина Потоцкая, и ученица Шопена Мария Калерджи и многие другие.

Внимательный анализ документальных материалов бросает свет на истинные причины духовного сближения двух романтически-экспансивных натур. У обоих встреча произошла в момент, определивший критическую фазу их биографии, их психологии, их судьбы. Момент этот был решающим для них обоих: у Листа — категорическое решение изменить жизнь и повернуть ее на путь творчества, у Каролины Витгенштейн — внезапное обретение того идеала, к которому стремилась ее душа мыслящей, одинокой, экзальтированной женщины. Присутствуя на концерте Листа, она сразу же ощутила в нем не только блестящего артиста, но гения, провидца, пророка. Умная, самоуглубленная, по существу равнодушная к внешним эффектам, она смогла оценить в нем то, что пока еще оставалось недоступным широкой публике: его трактовку сонат Бетховена и произведений Шуберта, проникновенность концепций и новизну стиля в его собственных сочинениях. Можно не сомневаться, что глубина ее суждений при первом же свидании,

²⁹ "Отныне и навеки" (*лат.*). Цит. по: 21, 157.

состоявшемся в Киеве, поразила Листа, привыкшего к банальным и пошлым выражениям восторга. Устав от непрерывных выступлений, он без колебаний принял приглашение княгини приехать в ее имение Воронинцы, где провел несколько дней. Этих коротких дней было достаточно, чтобы прийти к бесповоротному решению — соединить свои судьбы навсегда.

Княгине было тогда 28 лет. Небольшого роста, смуглая, худощавая, она не отличалась красивой внешностью, правильностью черт лица; хороши были только ее глаза, привлекавшие зорким и пронизательным взглядом. Своей широкой, разносторонней эрудицией, блестящим знанием нескольких иностранных языков она была обязана не только дорогостоящему воспитанию, но и неустанному интеллектуальному труду, жажде самоусовершенствования, жажде знаний. Единственная дочь крупного польского помещика Петра Ивановского, воспитанная в традициях католической веры (ее полное имя — Жанна Элизабета Каролина), она росла в одиночестве и с детства пользовалась полной свободой. Родители ее разошлись. Но мать, Паулина Потоцкая, представительница древнего аристократического рода, все же имела возможность общаться с дочерью и путешествовать с ней по всей Европе. Сильнейшие впечатления от искусства Италии, Франции, Германии навсегда запечатлелись в памяти Каролины; французский язык стал для нее родным. По воле отца юная девушка, едва достигнув семнадцати лет, вступила в брак с князем Николаем Сайн-Витгенштейном, сыном известного в истории полководца эпохи Отечественной войны.

Брак не был счастливым. После рождения дочери Марии супруги жили раздельно: он — в Петербурге, при дворе, под покровительством благоволившего к нему Николая I, она — в родовом имении Воронинцы, доставшемся ей после смерти отца. Княгиня считалась тогда одной из богатейших землевладеллиц России, наследницей не только огромной территории плодородных степных угодий, но и трех тысяч крепостных душ — покорных "холопов", чья жизнь принадлежала "ясновельможной пани".

Вся атмосфера этого необычного восточнославянского царства не могла не поразить воображения Листа. Бескрайные снежные степи, толпы крестьян, встречавших его с хлебом-солью, роскошный дом-дворец, затерявшийся среди снежных равнин и белых украинских хижин, удивили его своеобразием контрастов.

Увлеченный своей хозяйкой, он полностью подчинился ее воле. Время проходило в долгих беседах и бесконечном музицировании. Именно здесь, в Воронинцах, под сильным влиянием Каролины сложился у него замысел "Данте-симфонии", именно здесь укрепилось предпринятое раньше решение: эти гастрели будут последними в его жизни.

В январе 1847 года Лист поспешно покидает Киев, проводит концерты в Турции и вновь возвращается на юг России, в Одессу, где его уже ждет Каролина Витгенштейн. У них возникает подробно продуманный план дальнейших действий: добиться развода княгини с ее супругом под предлогом незаконно совершившегося брака (она была выдана замуж несовершеннолетней, по принуждению), а затем навсегда поселиться в желанном Веймаре, "отечестве Идеала". Возможно, что именно с этой целью Лист выбрал местом своих завершающих выступлений маленький город Елисаветград, где Николай I в то время проводил смотр войскам. Он искренне надеялся, использовав необходимые связи, склонить на свою сторону грозного властелина, без согласия которого не могла в тех условиях состояться сложная процедура расторжения брака. Время показало, насколько наивными оказались эти мечты.

А между тем Каролина Витгенштейн уже чувствовала себя негласной супругой гения. Пренебрегая условностями, Лист приезжает в Воронинцы и проводит там четыре блаженных месяца. Здесь он разрабатывает свою творческую программу, посвящает Каролину в замыслы будущих симфонических поэм и делает наброски первой из них — "Что слышно на горе". Чтение, музыка, философские беседы укрепляют взаимное чувство³⁰.

Важным связующим звеном между ними была религия, врожденное ощущение надсущного и неземного, прочно укоренившееся в сознании обоих идеалистов-романтиков. У каждого из них оно воплощалось по-своему: у Листа — как обобщенно-философское представление о Боге-творце, Демиурге, начале всех начал и прежде всего — божественного искусства музыки; у Каролины — с позиций канонов католицизма, мистической символики католической веры, которой она была предана с фанатической убежденностью. В то время будущий автор "Фауст-симфонии" еще не чувствовал над собой власти ее догматизма, не сознавал и деспотических наклонностей ее характера, которые со временем начали его угнетать.

В ней он увидел одно: всепобеждающую духовность, столь отличную от трезвого рационализма Мари д'Агу. Увидел и редкую, беспримерную жертвенность ее чуткой, экзальтированной натуры, самоотверженную готовность отдать ему безотказно всю свою жизнь, все прошлое, всю власть обеспеченного существования и положения в свете. Она же целиком подчинилась всепокоряющей силе листовского гения и обрела в нем свое земное божество.

³⁰ В это же время венгерский композитор впервые заинтересовался украинским фольклором и создал три обработки народных песен, которые издал под названием "Колосья Воронинец" и посвятил маленькой дочери Каролины — Марии Витгенштейн.



Каролина Витгенштейн с дочерью Марией
С литографии К. Фишера
по портрету А. Казановы
(1840-е годы)

В феврале знаменательного 1848 года Лист отбывает в Веймар. На прощание он дарит Каролине золотое кольцо и дает себе клятву "никогда не разрубать, не развязывать этот нерасторжимый узел".

Сейчас, на середине жизненного пути, он чувствовал себя во многом другим человеком. Сильно изменился он и внешне, судя по его обширной иконографии. Исчез светлый образ прекрасного юноши, известный нам по портретам 30-х годов. Черты лица обострились, приобрели более резкий, суровый рельеф. Усталость, годы странствий, пресловутый "богемный" образ жизни, подавленность бременем славы наложили на него свою печать. Но проявились и новые признаки — сосредоточенного величия, осознания своей миссии. Уже на известном венгерском портрете 40-х годов перед нами предстает новый Лист: пророк, прорицатель, провозвестник искусства будущего.

Путь виртуоза закончился. Памятный 1848 год открыл перед ним двери в новую творческую эпоху. В своей биографии он сам провел яркую, нестираемую черту.

Без сожаления оставил он тот высокий трон концертной эстрады, на котором безраздельно царил в течение многих лет. Оглядываясь назад, Лист оценил весь этот "блистательный период" своей жизни с достаточной долей пренебрежительной критики. Намеренно отстраняясь от "суеты и шумихи" прошедших лет, он шел вперед, к новым монументальным замыслам, словно не замечая того, какой прочный фундамент уже был заложен для них в эти минувшие беспокойные годы.

История воздала должное молодому Листу — артисту и композитору.

Как пианист он достиг своей главной цели: утвердить могущество своего инструмента, его всеохватность, его широчайшие тембрально-колористические возможности. Реформатор фортепианного искусства, он сделал рояль почти равнозначным оркестру и даже имеющим в чем-то свои преимущества — специфику эманации личностного начала, самовыражения одной личности, одной индивидуальности, одной исполнительской воли.

Как композитор Лист уже проложил, в рамках того же фортепианного творчества, прямую дорогу к своей философской программности и своему методу монотематизма. Количество сочинений, созданных им параллельно с его непрерывной концертной деятельностью, поистине беспримерно: два уникальных цикла "Странствий", новаторские "этюды-картины", море транскрипций, фантазий, программных пьес, эскизы "Венгерских рапсодий"... Многие из них он впоследствии перерабатывал, тщательно шлифовал рукой ювелира и доводил до совершенства. Однако и в ранних опусах Листа сразу же привлекают и характерные приемы трансформации тем, и новая трактовка технических сверхвиртуозных

приемов, превратившихся в его руках в мощный арсенал художественной экспрессии. Сквозь яркий покров сверкающих одеяний открыто прослеживаются устойчивые, специфически листовские черты. И, разумеется, во всем многообразии этого стихийно льющегося потока не может не поражать прямое проявление листовской "поэчности" — господствующий фактор свободной формы, гибко следующей за течением мысли, подчиненной раз избранной теме, концепции, "заданию" (определение Листа).

Не изменял он и своему высокому артистизму, пронизывавшему все его существо. Всегда и всюду, в своем новом обличе дирижера, руководителя, вдохновителя новых творческих групп, он остается великим Артистом, хорошо чувствующим свое воздействие на окружающий мир. Хотел он того или нет, веймарский Лист — пророк, мессия, учитель — остался прямым наследником непобедимого, беспокойного, мятежного Франца.

Глава V

ИТОГИ

”Вы совсем не знаете Листа, считая его только виртуозом и не подозревая, что он, глубоко затронувший в своей музыке совсем новые сферы, о которых другим и во сне не грезилось, представляет из себя композитора гениального”.

Балакирев

I

Весь первый период своей творческой жизни, до 1848 года, Лист посвятил любимому инструменту. Как бы ни складывалась в дальнейшем его судьба симфониста и дирижера, но именно фортепиано, до последнего дня и часа, оставалось для него вторым ”я” — душой и сущностью этой поразительной в своей многогранности личности. Любимому, обожаемому роялю он отдавал все силы и все богатство своей неисчерпаемой фантазии.

К различным жанрам и разновидностям фортепианных пьес и фортепианных циклов относятся почти все произведения молодого, довеймарского Листа¹. Больше того: к ним он постоянно возвращался и позже, непрерывно обновляя ранние сочинения, одаря музыкальный мир блистательными шедеврами, доньше составляющими репертуарный фонд пианистов ”высокого класса”.

Работа над фортепианными жанрами в существенной мере обусловила и весь дальнейший путь творчества Листа. От них он шел к своему новаторскому симфонизму, к своей концепции философской поэмы. Отгалкиваясь от собственных фортепианных транскрипций симфоний Бетховена и программных произведений Берлиоза, находил в них контуры будущего мощного вагнеролистовского оркестра и принципы будущих крупных симфонических форм.

¹ Исключением помимо Кантаты к юбилею Бетховена могут служить отдельные группы романсов, написанных в основном в 1842—1844 годах во время летнего отдыха на острове Нонневерт.

Такой путь эволюции, казалось бы, не требует пояснений. Наряду с другими корифеями фортепианного искусства — Бетховеном, Брамсом, Рахманиновым, Скрябиным — Лист являл собой идеальный пример единства творца и интерпретатора, композитора и пианиста. Как и у них, об этом свидетельствуют самая фактура, тектоника и динамика фортепианных сочинений, ярко определяющая оригинальный исполнительский стиль их создателя.

Однако было и нечто сугубо индивидуальное, сразу же выделяющее венгерского мастера даже и в этом сонме великих. Была в нем и та "особенная статья", которая заставляла современников называть его "единственным среди равных", королем пианизма среди знаменитейших виртуозов романтического века.

Истоки этой уникальности лежали в реформаторской смелости Листа, в стремлении трансформировать избранный инструмент и полностью подчинить его своей артистической воле. В сознании молодого виртуоза рояль стал универсальным и всеобъемлющим носителем прекрасного, способным, по его словам, отобразить "макрокосм и микрокосм мира", передать не только лирическую стихию, имманентно присущую музыке, но и все высшие проявления человеческого духа, в чем бы они ни выражались: в религии, философии, поэзии или в пластичных формах изобразительного искусства.

Ключ к этому основному, ведущему постулату листовской программности лежал в совершенном владении выразительными возможностями инструмента и, следовательно, всем могучим арсеналом фортепианной техники, которую надлежало не только усовершенствовать (как это делали Тальберг, Калькбреннер, Черни, Мошелес, Герц), но коренным образом перестроить и возвести на новую ступень артистизма, иными словами — вывести рояль из тесных пределов аристократического салона на большую концертную эстраду, в широкий круг музыкальной аудитории.

Излишне напоминать, каким ограниченным было представление об этом могущественном инструменте у современников Листа, чье восприятие фортепианной музыки обычно сводилось лишь к любованию изящной бриллиантной техникой или бравурностью громоподобных пассажей. К такой поверхностной оценке искусства пианиста был склонен подчас даже чуткий к музыке Гейне, называвший фортепиано "орудием пытки". Сохранились воспоминания многих русских и западноевропейских любителей музыки того времени, утверждавших, что именно этот инструмент, наделенный коротким затухающим звуком, уже в силу своей конструкции неспособен выразить "жизнь души" и передать естественную экспрессию человеческого голоса. Не забудем и о покоряющей власти в те годы искусства пения, чарующего бельканто, о повальном увлечении итальянской оперой.

Все это заставило молодого Листа выступить с пламенной речью в защиту фортепиано. В письме к своему швейцарскому другу Адольфу Пикте на страницах известной нам "Музыкальной газеты" (1838) он писал: "...Вас удивляет — Вас также, — что я занят исключительно фортепиано и не пытаюсь двигаться дальше на обширном поприще сочинения театральной и симфонической музыки.

Вы и не догадываетесь, что задеваете этим мое больное место. Вы не знаете, что говорить со мной об измене фортепиано то же, что возвестить мне траурный день, отнять у меня свет, освещавший всю первую половину моей жизни и более от нее неотделимый. Так знайте, что мой рояль для меня то же, что моряку его фрегат, арабу — его конь, больше того — до сих пор он был моим я, моим языком, моей жизнью! Он хранитель всего того, чем была движима моя душа в пылкие дни моей юности; ему я доверяю все мои помыслы, мои грезы, мои страдания и радости. Его струны трепетали от моих страстей, и его послушные клавиши подчинялись любому капризу.

Разве можете Вы теперь желать, чтобы я его покинул в погоне за более блестящими и громкими успехами в театре или оркестре? О нет! Даже если считать, что я вполне созрел для подобного рода творчества, — а Вы это допускаете, без сомнения, преждевременно, — даже тогда моим твердым решением остается отказаться лишь в том случае от изучения и развития фортепианной игры, если я сделаю все, все, что только в моих возможностях.

Быть может, меня обманывает таинственное влечение, столь сильно меня к нему привязывающее; но я придаю фортепиано очень большое значение. По моему мнению, оно занимает первое место в иерархии инструментов: оно чаще всего пользуется вниманием и наиболее широко распространено. Этим значением и популярностью оно обязано исключительно своей гармонической полноте, а вследствие этого и способности охватывать и концентрировать в себе все музыкальное искусство. В диапазоне своих семи октав оно содержит объем целого оркестра, и десяти пальцев человека достаточно для воспроизведения гармоний, осуществляемых объединением сотен музыкантов" (16, 82—83).

В истории фортепианного искусства это письмо Листа сыграло свою определяющую, судьбоносную роль. Здесь он пророчески предвещал могучий расцвет пианизма, наступивший в конце XIX — начале XX века, а своей концепцией оркестральности и "гармонической полноты" выразил ту идею "нового фортепиано", провозвестником которой считал Бетховена. "Сделать для развития фортепианной игры все, все, что только в моих возможностях" — к этой высокой цели он шел, опираясь на стиль великого венского мастера, и в первую очередь на его поздние сонаты, созданные, по

существо, для того идеального, совершенного инструмента, который жил пока еще только в воображении гения.

В другом аспекте, с позиций чисто артистических впечатлений, важным, хотя далеко не единственным, стимулом послужили, как уже сказано, гастрольные выступления Паганини. Ошеломленной парижской публике он показал невиданные чудеса, творимые его волшебной скрипкой. В сознании юного Листа эти концерты по-новому осветили художественную роль виртуозно-технических средств. Накопив еще в детские годы достаточный опыт концертирующего пианиста, он многое смог увидеть другими глазами. С фанатическим упорством ищет он новых приемов фортепианной техники и стойко продвигается к своей "фортепьянной революции", к своему стилю исполнительства, нащупывая его "в себе, а не вне себя" (16, 156).

Далеко не всегда и не во всем удавалось ему достигнуть полной гармонии между задуманным и высказанным, между художественной задачей и внешней формой ее выражения. Расширение технических средств, которому столько сил отдавал молодой виртуоз, нередко подавляет и заслоняет у него основную мысль сочинения, окутывает ее чрезмерно пышным, блистающим нарядом изощренных пассажей. Поражает и пестрота жанров. Рассматривая фортепианное наследие Листа 1830—1840-х годов, исследователь невольно остановится перед немислимым контрапунктом замыслов, тем, задач и запланированных программ. Рядом с блестящими, труднодоступными "Этюдами по каприсам Паганини" соседствуют скромные, вполне пригодные для домашнего музицирования "Цветы альпийских мелодий"; глубокомысленные замыслы "Поэтических и религиозных гармоний" тонут в море бесчисленных оперных фантазий и парафраз. Почти одновременно с поражающими своей глубиной итальянскими впечатлениями — "Sposalizio", "Il penseroso" — возникает эффектный "Хроматический галоп", которым Лист неизменно под гром аплодисментов завершал концертные выступления. Удивляют своим многоцветьем десятки, сотни транскрипций симфонических и вокальных произведений; их Лист уподоблял "переводам" на язык фортепиано или "гравюрам", сделанным резцом искусного мастера под впечатлением большого живописного полотна. Не было ли все это признаком неустойчивости и даже в какой-то мере беспринципности молодого маэстро, которого его антагонисты открыто обвиняли в погоне за внешним успехом?

Истинные причины кроются в глубине сложнейшего процесса творческого становления Листа — искателя, реформатора, первооткрывателя по всему своему психологическому складу. Их трудно объяснить всего лишь стремлением утвердить многозначность собственной индивидуальной артистической личности, желанием про-

демонстрировать себя в любом ракурсе и в любом жанре. Да, трудно сомневаться в том, что блистательная карьера пианиста в известной мере служила тормозом на его творческом пути. Бремя растущей славы, бесконечные переезды, невозможность принадлежать самому себе и вечная "жизнь на сцене", под прицелом внимательных взоров любопытствующей толпы — все это надолго лишило его необходимого уединения, сосредоточенности, полного погружения в свою внутреннюю творческую жизнь.

Мешал и недостаток систематических занятий композицией, в которых он явно нуждался в детские и юношеские годы². Об этом с горечью говорил сам Лист, называя себя автодидактом. Трудное детство, мятежная, беспокойная юность, тяжелый душевный кризис, стремительный взлет разгорающейся славы, пора "брожения и шумихи" — таков неблагоприятный фон, на котором надлежало выковывать свой композиторский дар, создавать новое, искать свою цель "в себе, а не вне себя".

Невольно напрашивается сравнение с ближайшим современником Листа — Шопеном. Не только потому, что стиль Шопена сформировался раньше и в других, гораздо более благополучных и более стабильных условиях. В самом своем творческом потенциале характер польского мастера носил черты классической гармоничности, законченности, ясного ощущения целостности художественной формы. Это прекрасное совершенство проявлялось даже и в ранних сочинениях Шопена, сразу же поразивших воображение Шумана. Уже в двадцать лет он был создателем двух неповторимых по своему изяществу фортепианных концертов, творцом прекрасных этюдов 10-го опуса, автором вдохновенных ноктюрнов и ранних мазурок, открывших миру поэзию Польши. И как бы ни складывалась в дальнейшем вся эволюция шопеновского творчества (неизмеримо более плавная, последовательная, чем то было у Листа), но этому принципу классической завершенности Шопен оставался верен в большом и в малом, в сонатах и балладах, в кратчайших "афоризмах" своих гениальных прелюдий. При всей своей романтической устремленности, при всех трагедийных порывах и пламенных взлетах, они изначально таят в себе эту целостность замысла, наглядно подтверждая известный тезис Глинки: "чувство и форма — это душа и тело". Ни в одном из них нельзя что-либо изменить, сократить, добавить, не нарушая их смысла. Именно потому, как можно предположить, Шопен не любил возвращаться к уже написанному: задуманное произведение сразу

² В статье об этюдах Листа (1839) Шуман проницательно замечает: "Для систематических занятий композицией у него, по-видимому, совершенно не было необходимого покоя, быть может, не нашел он и учителя себе по плечу..." (29, 225).

приобретало в его сознании определенный, законченный контур. "Рафаэль в музыке!" — говорил о нем Лист.

Противоположной была натура его друга и соперника — "божественного Франца". Бурный, неукротимый, вечно неудовлетворенный, он постоянно возвращался к однажды избранной, непрерывно мигрирующей теме, которую по-разному трансформировал, освещал, варьировал, добиваясь совершенства. Многие известнейшие произведения Листа существуют в различных редакциях и вариантах более раннего и среднего ("веймарского") периодов: "Годы странствий", "Этюды трансцендентного исполнения", "Этюды по каприсам Паганини". Другие наглядно демонстрируют стойкую приверженность композитора к определенной, характерной для него теме: "Поэтические и религиозные гармонии", четыре "Забытых вальса", четыре "Мефисто-вальса" и "Мефисто-полька", две "Легенды о Франциске Ассизском", бесконечное возвращение к венгерским народным темам, первоначально отображенным в сборниках "Венгерских национальных мелодий" и позже расцветших в знаменитых рапсодиях.

К этим бесчисленным повторениям и трансформациям его влекла судьба искателя с вечным стремлением к недостижимому идеалу. Оригинальный, эвристический метод творчества Листа толкал его к мучительным поискам, когда ради определенного замысла нередко приходилось жертвовать ясностью и четкостью формы. Многое в творчестве молодого виртуоза казалось его современникам чрезмерно сложным и перегруженным, беспорядочным, хаотичным. В недоумении остановился перед его этюдами Шуман. "Если как пианист он достиг поразительных высот, то композитор в нем все же отстал, и отсюда постоянно возникающее несоответствие, которое мстит за себя всюду, вплоть до его последних произведений", — писал по этому поводу автор "Крейслерианы" (29, 225).

Великий немецкий романтик не знал еще тогда, какие грандиозные планы зрели в воображении его современника и какие новые поэтические красоты уже раскрылись в ранних сочинениях Листа. Вторую редакцию "Трансцендентных этюдов" он расценивал просто с позиций технического их усложнения, а лучших пьес из "Альбома путешественника", по-видимому, не знал совсем.

А между тем к началу 40-х годов стиль Листа уже определился с достаточной очевидностью. Он складывался у композитора в терзаниях и муках, в сомнениях и вечной неудовлетворенности достигнутым результатом. С юных лет, ошеломляя публику потоком бравурных пассажей, мечтал он о глубоком, возвышающем душу искусстве, в котором широкие социальные идеалы сочетались бы с религиозно-философским критерием всечеловечности, сострадания, любви к ближнему, о музыке, берущей свое начало "в народе и в Боге", — "гуманитарной", по собственному определению. От-

кликаясь на смелые декларации сен-симонистской философии, он в то же время стремился отразить и ту религиозно-созерцательную линию французского романтизма, носителем которой был его любимый поэт Ламартин. И не случайно многие современные исследователи считают заметной гранью, определившей формирование композиторского дара Листа его ранний опус "Поэтические и религиозные гармонии" (1834), созданный по одноименному циклу стихотворений этого поэта.

Таковыми созерцательно-углубленными настроениями, конечно, не ограничивался широкий диапазон творческих интересов молодого музыканта. Кипучий темперамент художника и артиста привлекал его к темам и образам высокого драматического накала, к яркой патетике, острым контрастными ситуациям трагедийного плана. И вновь могучее воздействие французского романтизма — на этот раз более молодого, активного, стоявшего в авангарде духовной жизни Франции (Гюго, Берлиоз), подсказывало ему новые принципы конфликтной драматургии, антитезы света и тьмы.

О первых композиторских опытах Листа с большой проницательностью сообщает современный венгерский исследователь Рудольф Кокай, подробно изучивший рукописные тетради композитора 1820-х — начала 1830-х годов (47). В них он находит живое свидетельство становления могучего таланта, живой отголосок дум и мечтаний юного реформатора, его стремлений к монументальным, развернутым формам и философским замыслам.

Уже к началу 1830-х годов (дата записи — январь 1832 года) относится первоначальный эскиз Фортепианного концерта Es-dur, главная и заключительная темы будущего "одночастного цикла". Основной тезис представлен здесь в следующем, пока еще только намеченном контуре:

1

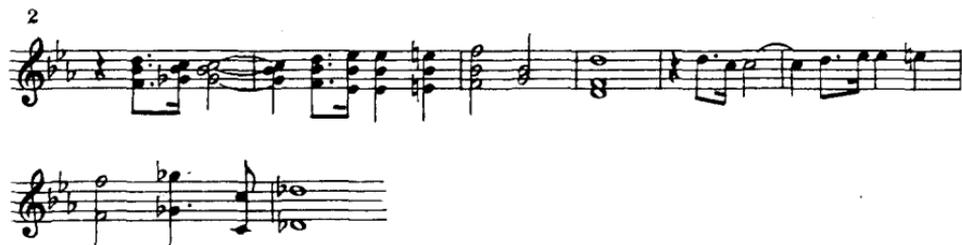
8

8

mi majeur

[sic!]

Эскизно намечена и тема триумфального марша:



Интересен эскиз другого произведения для фортепиано с оркестром, относящегося предположительно к 1830 году и переработанного Листом в 1840-м (см. об этом: 39, 253—254). В начале автографа стоит характерный программный заголовок "Malédiction" — "Проклятие", которым обозначена тема главной партии (под этим названием концерт был издан посмертно, в 1915 году). Характерны и все другие эпитеты, указывающие на твердо сложившийся программный замысел концерта: "Orgueil" ("Гордость"), "Raillerie" ("Насмешка").

С самого же начала Лист ошеломляет слух острым, неразрешенным диссонансом "проклятия" — аккордами кварто-квинтового строя:



Во всем замысле этого раннего, не изданного самим композитором произведения уже просвечивают характерные "мефистофельские" черты, ведущие к "Фауст-симфонии" (39, 254).

Не менее показателен эскиз, вдохновленный стихотворением Гюго "Мазела", — образ стремительной скачки, в будущем получивший развитие в широко известном трансцендентном этюде и симфонической поэме.



Последовательно возникают у молодого автора идеи, порожденные бессмертными памятниками мировой классики: "Гомер" (эскизно намеченная тема), первый набросок "Данте-сонаты". Оригинален эскиз, навеянный философским трактатом Ламенне "О безразличии"³.

Все эти музыкальные эскизы испещрены надписями, заметками пытливого, любознательного юноши, погруженного в изучение философских и теологических трудов. Рядом с уже названным концертом "Проклятие" стоит эскиз другого сочинения для фортепиано с оркестром со следующей надписью: "Небеса! Усопшие! И ты, земля, внемлите!" Невольно приходит на память известное письмо двадцатилетнего Листа, адресованное его ученику и другу Пьеру Вольфу: "Гомер, Библия, Платон, Локк, Байрон, Гюго, Ламартин, Шатобриан, Бетховен, Бах, Гуммель, Моцарт, Вебер — все здесь вокруг меня. Я лихорадочно изучаю, пожираю их, размышляю над ними..." Так, еще на пороге профессионального композиторского мастерства, задолго до наступления зрелости формируется главное творческое кредо Листа — концепция его обобщенно-поэтической и обобщенно-философской программности. Задуманные и наскоро записанные им темы долгое время оставались в "запасном фонде" молодого мыслителя, ожидая своего воплощения, исполнения и публикации. Некоторые из них так и не вышли из стен листовских архивов.

Но зарождение будущих шедевров подкреплялось встречным потоком уже известных публике виртуозных произведений Листа, к которым он сам нередко присоединял обозначение: "di bravura". Огромный успех имели оперные транскрипции молодого композитора, реминисценции и парафразы на темы корифеев оперного театра — Россини, Беллини, Доницетти, Обера, Галеви, Мейербера. Важной основой здесь послужило искусство импровизации на заданные темы, которым Лист овладел с детских лет. Другие же, созданные, по определению Листа, "для немногих" произведения в форме небольших пьес — зарисовок и размышлений ("Видения", отдельные пьесы на швейцарские темы), обычно в концертах не исполнялись.

Создается вполне обоснованное впечатление, что в раннем творчестве великого реформатора отчетливо обозначились два различных пласта: заветное — и общедоступное; искусство будущего — и настоящего; свое — и заимствованное, навеянное чужой музыкой, но заново освещенное личной интерпретацией.

Соединить эти два ракурса творческой активности стало насущной потребностью молодого музыканта. Рассматривая фортепиано как универсальный инструмент, он настойчиво стремился

³ "Essai sur l'indifference". Автор имел в виду безразличие к вопросам религии, веры.

вложить высокий художественный смысл в произведения виртуозного плана, а с другой стороны — использовать все завоевания новой пианистической техники в экспрессивном потенциале собственных философски насыщенных композиций. Венцом этих усилий явились замечательные циклы-поэмы, получившие в окончательном варианте название "Годы странствий". Показателен в этом смысле и цикл "Трансцендентных этюдов". Отредактированные впоследствии, уже в веймарские годы, эти произведения полностью сохраняют всю свою образно-тематическую основу, весь строй мышления молодого композитора. Естественное продолжение они получили в известнейших опусах конца 40-х и 50-х годов: сонате, концертах, концертных этюдах, "Венгерских рапсодиях" и новых программных циклах. Многие из этих зрелых произведений зародились, как уже сказано, в бурный период его исполнительской деятельности.

Все это дает основание поставить — уже на материале раннего фортепианного творчества Листа — многие проблемы, определяющие его облик новатора. Сюда относятся:

1) могущественный фактор виртуозности и его связь с прочно установившейся традицией импровизаций;

2) творческий метод Листа в аспекте преобладающих вариационных и вариантных приемов, способов трансформации тем, намекающих будущую систему монотематизма;

3) принципы трансформации классических форм и их подчинения программному замыслу;

4) трактовка цикла в свете единства общей композиции — путь к поэмности.

Нерасторжимо связанные с эстетикой и мировоззрением мастера, все эти постулаты, установившиеся в фортепианных произведениях Листа, дают ключ к постижению главной, руководящей цели его исканий — к новому исполнительскому стилю, получившему меткое определение Шумана: "симфоническая трактовка фортепиано" (61, 145).

* * *

Пианистическое искусство Листа детально исследовано в различных жанрах музыковедческой литературы — монографиях, ме-муарах, критических статьях и в первую очередь в специальных трудах по истории пианизма. Ценным источником вплоть до наших дней остаются содержательные очерки Я. И. Мильштейна, помещенные во втором томе соответствующей монографии⁴. Сум-

⁴ См. главы 7—10 указанного издания: "Формы исполнительского искусства и их эволюция"; "Принципы интерпретации"; "Основы пианистической техники"; "Аспекты педагогики". Автором широко использованы воспоминания А. Буасье, А. Страдаля, А. Гёллериха и замечательный очерк Ф. Бузони "Von der Einheit der Musik".

мирая многочисленные данные, полученные от современников, учеников и последователей великого венгра, анализируя его сочинения с позиций исполнителя-пианиста, автор воссоздает впечатляющую картину листовской "фортепианной революции", листовской оркестральности, волшебного превращения рояля в "чудо-оркестр".

Акцент в осуществлении этой реформы, судя по многим свидетельствам современников, переносился на так называемую "крупную технику" — эффекты красочных, многослойных аккордовых комплексов, стремительные каскады октав, широкие, непредсказуемо смелые скачки, охватывавшие весь диапазон клавиатуры, грозное листовское *martellato* (которое Глинка презрительно называл "котлетной игрой"). Много в этих эффектах достигалось путем излюбленного у Листа приема быстрого чередования ("перекладывания") левой и правой рук, существенно облегчавшего исполнение труднейших пассажей в головокружительном темпе. Охотно пользовался он и самыми непривычными, нетрадиционными способами аппликатуры, допускающей и перекрещивание, и соскальзывание пальцев, и яркие *glissando* двойными терциями и даже двойными секстами, исполняемые одной рукой... Легко понять, как поражал публику этот особый, мужественный и дерзновенный стиль виртуоза, бурно ворвавшегося в привычный мир уютной, изысканно филигранной филдовско-гуммелевской игры!

Но были и совсем иные черты, замеченные самыми чуткими, компетентными слушателями: богатство красок, широта звуковой палитры, очарование тончайших нюансов, игра светотеней, словно перекликавшаяся с художественной манерой французских живописцев-романтиков (Делакруа), а впоследствии — импрессионистов. Выходя за пределы среднего регистра рояля, которым по преимуществу пользовались его предшественники, Лист ярко акцентировал контрасты крайних пределов фортепианной клавиатуры, усиливая их экспрессивные возможности. Во всем этом сказывался единый принцип "расширения звукового поля" (термин Я. И. Мильштейна), унаследованный им от Бетховена.

Богатство колорита усугублялось мастерским использованием pedalных эффектов: длительной "органной" звучностью выдержанной педали, pedalным *vibrato*, приемом полупедали. Первый среди пианистов того времени, Лист не боялся смешения красок, наложения диссонирующих гармоний и охотно применял их даже в весьма популярных, "бравурных" произведениях виртуозного плана.

Восхищало и тончайшее *pianissimo* Листа, воздушная легкость его туше. Свидетельства современников, в том числе Гейне и Берлиоза, полностью опровергают сложившееся мнение о "трескучей", громоподобной игре великого виртуоза, в которой так часто упре-

кали Листа критики XX века, никогда его не слышавшие. Один из английских рецензентов, присутствовавших на его концерте в 1830-е годы, с восторгом писал о непревзойденном тембровом богатстве его игры: "Струны то шепчут, то звенят арфообразным звуком, то пререзают слух трубным гласом, то уподобляются кларнету. Не чувствуешь ни дерева, ни металла, ни молоточков, ни струн!" (45, 25). Не менее выразительным был и отклик другого английского музыканта: "Кажется, будто, касаясь клавишей, он ласково уговаривает их издавать звуки" (45, 24). Не могут ли эти слова напомнить о знаменитом тезисе Скрябина: "Нужно ласкать клавиши, а не тыкать в них с отвращением"?

Вырабатывая свои особые, ему одному присущие принципы фортепианной техники, Лист часто пользовался собственной графической системой обозначений, обильной вербальной терминологией динамики, агогики и экспрессии⁵. Среди его словесных определений многие прокладывают дорогу к фортепианному искусству будущего, предвосхищают систему французских импрессионистов и вновь заставляют вспомнить о непревзойденном русском поэте фортепиано — Скрябине. Таковы многочисленные ремарки: *pate-tico, quasi improvisato, delicatemente, trionfante, disperato, delirando* и т. п., щедро рассыпанные в рукописях Листа. Таковы и характерные для него превосходные степени этих обозначений, которыми он словно фиксирует "романтические гиперболы" своего исполнительского стиля: *marcatissimo, velocissimo*. Этими указаниями венгерский мастер не только облегчил задачу будущим исполнителям, но и оставил драгоценную память о собственной артистической манере, о собственном пианизме, навеки для нас отзвучавшем, утраченном.

Многие из своих обозначений Лист впоследствии снял. Существенно облегчил, упростил он и сверхвиртуозную "трансцендентную" фактуру прежних сочинений. Все это было естественным следствием той трансформации, которую он пережил в процессе непрерывного совершенствования, завоевания высшего мастерства.

Огромное значение приобретает в этом аспекте проблема эволюции его фортепианного стиля. Отчетливо обозначились в ней все вехи его творческого пути: от "бури и натиска" молодых лет, от уникальных "сверхтрудностей", сделавших его непобедимым среди пианистов, — к мудрому мастерству веймарского периода, а затем к строгому аскетизму или к особой изысканности поздних опусов, заметно вторгающихся в образный мир Равеля и Дебюсси.

⁵ Вот некоторые из этих графических обозначений:  — ускорение;  — замедление;  — акцент на целой группе нот;  — остановка движения, менее значительная, чем фермата. Впоследствии Лист заменил их традиционными знаками.

Но важен, однако, и другой ракурс исследования: выявить в творчестве молодого Листа те специфические, константные черты, которые привели его к вершинам мастерства, к открытию нового музыкального мира. Многие наблюдения здесь потребуют творческих параллелей, сопоставления с будущими редакциями и выхода за пределы строгих хронологических границ. Но несомненно одно: прочный фундамент того кардинального направления, которое позже получило название "листианства", был заложен молодым преобразователем уже в 30-е и 40-е годы. Именно это время воспитало в нем художника и мыслителя.

* * *

Творческий путь Листа берет свое начало в эпоху стремительного натиска виртуозности, составлявшей едва ли не главную примету общественно-музыкальной жизни этого времени. Волна "брильянтности и бравуры", ослепительного и поражающего блеска захлестывает в то время буквально все области исполнительства, подчиняет своей магической силе певцов и пианистов, виолончелистов и скрипачей, выбрасывает в публику толпы бесчисленных юных вундеркиндов, настойчиво пробивающихся к эстраде.

Безраздельно царит виртуозность на оперной сцене. Власть "упоительного Россини" распространяет свое влияние на все оперные театры Европы и предъявляет особые, "экстремальные" требования к искусству певцов. А творчество его младших современников, Беллини и Доницетти, выдвигает перед артистами еще одну важную задачу — эмоциональной наполненности, меланхолически окрашенного оперного бельканто, столь характерного в жанре чувствительной оперы-мелодрамы. Искусство неповторимых корифеев романтического оперного театра — Марии Малибран, Джудитты Паста, Джулии Гризи и короля теноров Рубини — завораживает, чарует многотысячную аудиторию и заставляет проливать слезы даже таких искушенных слушателей, как Глинка и юный Шопен.

Обо всем этом трудно забыть, воссоздавая картину концертной жизни 1830—1840-х годов. Власть оперного бельканто и оперной виртуозности с непобедимой силой вторгается и в фортепианное искусство, к которому слушатель предъявляет все те же требования цветистой, колоратурной изощренности, но и певучей, плавной кантилены, прямо напоминающей знакомые оперные мелодии. В годы первых концертных выступлений Листа эти бесчисленные реминисценции, фантазии и парафразы на оперные темы (в большинстве случаев пустые, бессодержательные и выполненные по одному трафарету) становятся неизменным атрибутом в репертуаре каждого пианиста, даже вопреки его личным взглядам и склонностям. И чем блистательнее, наряднее представит он эти знакомые всем "напоминания", тем более прочным будет успех.

Те же задачи стояли перед любимым инструменталистом, дерзнувшим вынести свое искусство на большую эстраду. В концертных парафразах на оперную, а иногда на популярную народную тему он должен был поразить слух изяществом техники, каскадами арпеджий и россыпью быстрых гаммообразных пассажей. Тем более ошеломляющий успех имел юный Лист, не только развив эти приемы до крайней степени совершенства, но и смело перешагнув их границы в своей укрупненной, расширенной, многоцветной пианистической технике. Но ведь и для него, новатора, эта прерогатива техничности с детских лет стала обязательной нормой! Возникает вопрос: чем было вызвано это повальное увлечение, заслужившее столь суровый приговор последующих поколений? Неужели не мог гениальный, преуспевающий пианист пойти "наперекор стихиям" с первых же лет?

Причины подобного явления историки обычно усматривают в чисто социальных процессах, в снижении эстетических вкусов, характерных для буржуазного общества 30—40-х годов.

Это суждение требует существенных коррективов. Да, в условиях Франции, где начинал свою деятельность юный Лист, запросы буржуазных кругов эпохи Луи Филиппа, бесспорно, способствовали коммерциализации музыкального искусства. Ведь именно здесь, говоря словами современников, "все продавалось и покупалось" (Берлиоз) и с каждого гастролера "по второму слову требовали денег" (Глинка). Но даже и в этой артистической цитадели мира были иные течения, направленные в русло музыкального просвещения, высоких классических традиций: академические концерты Габенека — пропагандиста Бетховена или камерные вечера, в которых участвовал знаменитый скрипач Байо. И пусть более ограниченной была та элитарная среда серьезных любителей музыки, чей слух тяготел к Бетховену, Моцарту, Гайдну, но тщательный анализ концертных программ Парижа все же не говорит о тотальном "снижении вкуса" (см.: 52).

Тем более трудно распространить данное объяснение на страны Австрии и Германии с их стойкой традицией венской классической школы и даже на русскую аудиторию того времени, где буржуазные "бальзаковские" нравы пока еще не могли иметь места в силу социальных причин. Дворянская, аристократическая среда России, с которой Лист столкнулся в начале 40-х годов, была глубоко своеобразной и далеко не однородной по уровню восприятия.

И все же феномен ослепительной, всепокоряющей виртуозности в течение многих лет доминирует на концертных эстрадах Европы и порождает ту массовую, большую аудиторию, для которой она была питательной средой. Не отрицая всего значения социальных факторов "снижения общественных вкусов", историк, обратившийся к данной теме, несомненно, найдет в ней и другие, воз-

можно более глубокие корни эстетического сознания, новые общие критерии эпохи романтизма, опровергающие классические каноны вечной гармонии, привычные догматы "стройности и порядка". Жажда освобождения проявлялась решительно на всех уровнях искусства — будь то литература и театр, музыка и поэзия, архитектура и живопись.

Строгие традиции классицизма, пока еще достаточно устойчивые в годы Наполеоновской империи и далее в эпоху Реставрации, исподволь подтачивались и разрушались созревающим движением "Молодой Франции", смело заявившей о себе после взрыва июльских событий. Ведущим критерием стало свободное волеизъявление художника в выборе темы, сюжета, интерпретации и выразительных средств.

С особой наглядностью оно проявилось в формах изобразительного, и в том числе прикладного, искусства, сразу же отступившего от строгих, графически точных норм "стиля ампир". Требование необычного, причудливого, захватывающего, порой экзотического, связанного с байроновской образностью Востока, воцарилось в полотнах французских живописцев. Свободная, расширенная тематика настойчиво выдвигала перед художниками также и требование колорита — сочного и яркого, обновленного техникой крупного, широкого мазка в манере Делакруа. Радовавшая глаз многоцветность, богатство красок, свобода форм отображались даже во всех атрибутах быта, включая экзотические "восточные" или "испанские" интерьеры, включая воцарившуюся моду на пышные, изощренные наряды, испанские шали, причудливые прически парижских "львиц". Посетитель театра или картинной галереи хотел необычного, эпатазирующего, поражающего глаз. Далеко не всегда эти запросы отвечали уровню тонкого, профессионально воспитанного вкуса, но общий критерий новизны настойчиво выдвигал свой диктат!

Сказанное косвенным образом отразилось и в области фортепианного исполнительства. Реакция на изысканный стиль камерного пианизма, порожденного традициями XVIII столетия, нашла свое выражение в более свободной, раскованной, хотя подчас упрощенно понимаемой романтической манере фортепианной игры: в новых эффектах расширенной тембральности (в значительной мере вызванных усовершенствованием самого инструмента), в широком употреблении педали, в чувствительных *tempo rubato* или, напротив, в головокружительных взрывах стремительной, "агрессивной" в своем развитии техники.

А этому явно соответствовал и романтический образ артиста — носителя великого, недоступного людям "божественного огня". Поражать, удивлять, творить новое... Не эта ли мысль о своем исключительном предназначении явилась важнейшим подсознатель-

ным стимулом двух "несравненных" виртуозов — Листа и Паганини? Не этой ли твердой убежденностью установили они свой приоритет в двух важнейших "регионах" инструментального исполнительства, в царстве скрипки и в царстве фортепиано? Как бы то ни было, задача "трансцендентной", высшей пианистической сверхвиртуозности стала по-настоящему доступной только для Листа.

Существенным был и другой фактор романтического сознания: искусство импровизации. Известное с глубокой древности и пышно расцветшее в XVIII веке (напомним о вдохновенных импровизациях Моцарта), оно теперь приобрело особый ракурс все той же "сверхчеловечности", божественной благодати, озаряющей "голову безумца" — избранника, возвышающегося над своим окружением, над восхищенной, изумленной толпой. В концертной деятельности каждого выступавшего пианиста оно считалось обязательной нормой. На каждом из них лежала обязанность наглядной демонстрации своего творческого процесса — внезапного, интуитивного и совершающегося как бы "по вдохновению свыше". Полностью отвечать этому идеальному образу артиста-творца могли лишь немногие. Но в лучших образцах романтической литературы он оставил глубокий след, воплотившись в новеллах Гофмана, романах Жорж Санд или поэзии Мюссе.

Ярчайшим образцом подобной концепции явилась известная повесть Пушкина "Египетские ночи" — одно из самых романтических созданий поэта. Эпохой Гофмана и Паганини в полном смысле слова навеян выведенный в ней образ итальянского поэта-импровизатора. Здесь все — начиная от темы импровизации, выбранной артистом в качестве испытания его таланта ("поэт сам избирает предметы для своих песен: толпа не имеет права управлять его вдохновением"), от описания его внешности ("итальянец одет был театрально; он был в черном с ног до головы; кружевной воротник его рубашки был откинут... волосы опущенными клоками осеняли ему лоб и брови") вплоть до впечатляющей картины собственно творческого процесса ("но уже импровизатор чувствовал приближение Бога... Он дал знак музыкантам играть... Лицо его страшно побледнело, он затрепетал как в лихорадке; глаза его засверкали чудным огнем") — неопровержимо свидетельствует о важном, едва ли не глобальном, космическом значении данной темы. Напомним вновь пушкинские строки о высшем предназначении поэта-творца:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется —
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.

В еще большей степени эта метафора касается музыки, которую идеалистическая философия возвела на высшую ступень в системе искусств. Ее философское осознание как высшего, таинственного, нематериального "глагола небес" естественно породило новое восприятие исполнительского искусства и самого образа артиста как его представителя. Романтическая тема "избранничества" неизбежно несла с собой тот элемент театральности, которого коснулся в "Египетских ночах" великий поэт. Своей одеждой, внешним обликом, манерой поведения музыкант должен был выделяться из окружающей среды и даже чем-то шокировать высшее общество: "неприлично было видеть поэта в одежде заезжего фигляра" (Пушкин). Но разве не те же слова раздавались в петербургских салонах во время концертов Листа? И разве не та же критически настроенная аристократическая элита, преодолев первое впечатление, с восторгом приняла этого "заезжего гастролера" с его эксцентричной внешностью и пышной гривой светло-русых волос? Своим гордым профилем, характерной "высокой посадкой" за фортепиано и пластикой движения рук он живо олицетворял избранный им инструмент, сливался с ним и в подлинном смысле слова становился "душой фортепиано"⁶.

* * *

Практически искусство музыканта-импровизатора имело свои каноны. Оно базировалось на двух основных принципах: свободно-го прелюдирования, несущего соответствующий эмоциональный заряд, и собственно вариаций на избранную тему, которая обычно назначалась публикой. В эпоху романтизма этот установившийся канон требовал от артиста не только быстрой реакции в рамках доступного ему композиторского мастерства, но и блестящей бра-вурной техники, заранее подготовленных приемов фактуры, ладо-гармонической перекраски и нарастающей динамичности. В каждом артисте публика, согласно давней традиции, хотела видеть и композитора, и виртуоза; в ее представлении оба лица существовали пока еще нераздельно.

В искусстве импровизации Лист тренировался с ранних, детских лет, работая под руководством отца. Он чутким слухом воспринимал знакомые ему образцы фантазий и парафраз, а затем действовал интуитивно, по наитию, не думая об установленных приемах техники и пользуясь собственной, ему одному удобной аппликатурой. Недаром так удивил он своим "непрофессиональ-

⁶ Подобное впечатление еще до Листа производил Паганини — мрачный посланец таинственных, inferнальных сил. Аскетически тонкий, одетый весь в черное, он как бы принимал на себя облик своей "волшебной скрипки", что и отражено в его замечательном портрете, созданном кистью Делакруа.

ным” пианизмом благоразумного Черни, пораженного импровизаторским даром мальчика: “...Об аппликатуре он не имел ни малейшего представления и совсем произвольно бросал свои пальцы на клавиши”!

С течением времени импровизаторское мастерство Листа все более надежно, устойчиво утверждало его славу “божественного артиста”. Особенно поражало его искусство свободного прелюдирования, где он чувствовал себя полностью раскованным в своей природной стихии. “Но прелюдировал он очаровательно!” — говорил известный французский пианист А. Мармонтель, в целом критически относившийся к Листу (см.: 45, 22).

Эта “свободная стихия” самовыражения едва лишь проглядывает в первых произведениях Листа, изданных в 1820-х годах, — таких, как “Блестящий экспромт на темы Россини и Спонтини” (1824), “Бравурное рондо” (1824) или виртуозное, динамичное Скерцо *g-moll* (1827). Несложившийся стиль юного композитора несет в них вполне определенный отпечаток так называемой “венской пианистической школы”, возглавляемой его учителем Черни. Едва ли он сам не был разочарован этими первыми опытами, которые охотно в целях рекламы брали нотные издатели.

Но перелом наступил незамедлительно. Жестокий душевный кризис, разразившийся в конце 20-х годов, привел гениального юношу к высокой цели пианистической реформы. Лист твердо решил укрепить свой статус новатора, завоевать, покорить рояль.

II

Фундамент листовской виртуозности был заложен в традиционных жанрах транскрипций, фантазий и оперных парафраз, которым он дал название “реминисценций” — “воспоминаний”. К ним композитор обращался вплоть до последних дней жизни. Работа над чужими темами не сковывала его фантазии и даже, по видимому, доставляла ему особую радость переосмысления, трансформации, волшебных превращений знакомых тем.

Однако подход к названным жанрам был далеко не идентичным. Если в широкой сфере транскрипций Лист сознательно стремился не отступать от подлинника и ограничивался его “переводом” на язык фортепиано⁷, то титул “реминисценции”, или “парафразы”, давал ему полную свободу в распределении, комбинировании и концентрации тематического материала. Характерен и

⁷ По подсчету одного из исследователей, Листу принадлежат 193 транскрипции, из них 48 по собственным произведениям (см.: 65, 168). Неизданные произведения здесь, по-видимому, не учтены.

принцип отбора: в первом случае — классические произведения Бетховена, Шуберта, Вебера, Берлиоза, песни Шумана и Мендельсона, во втором — оперы современных композитору авторов, по преимуществу итальянских: Россини, Беллини, Доницетти, Пачини, Меркаданте. Некоторые из этих опер, как, например, "Ниобея" Пачини, доставившая Листу его блистательную победу над Тальбергом, навсегда ушли в прошлое. Редчайшим примером обращения к оперной классике XVIII века явилась одна лишь реминисценция на темы моцартовского "Дон-Жуана"⁸.

Жанр оперной парафразы особенно привлекал Листа в молодые годы, в эпоху его концертных триумфов. Реминисценциями подобного рода насквозь переполнены его концертные программы; ими он очаровывал слушателей в избранном обществе аристократических салонов Парижа и Вены, Берлина и Петербурга. Можно предположить, что помимо огромной популярности таких свободно построенных пьес самый процесс их исполнения доставлял ему и радость соревнования, и радость победы. Рядом с ним в аналогичных жанрах выступали виднейшие виртуозы Европы; сочинением оперных парафраз не пренебрегали Шопен, Вебер, Глинка. Но блеском интерпретации Лист превосходил всех. Свободно манипулируя громадным арсеналом своих новаторских приемов, он смело выплескивал в публику накопившиеся оперные "воспоминания" и полностью опирался при этом на свой богатейший опыт импровизаций.

Рассматривая оперные реминисценции Листа (которые можно было бы с успехом назвать "квазиимпровизациями"), нетрудно заметить в них все те же структурные каноны, которым подчинялись в то время различные типы фортепианных фантазий: вступительный раздел, варьирование основной темы, лирическая вариация (или новая лирическая тема) и быстрый, бравурный финал. Но острое восприятие Листа внесло в них особый аспект зримого оперного действия, полностью соответствующий тому характерному определению, которое предпочитал он сам: реминисценция. Вобрать, синтезировать свои оперные впечатления, представить видимый образ оперного спектакля в зеркале собственной творческой фантазии — вот цель и смысл этих, по существу, несправедливо забытых произведений.

Композитор и пианист, Лист в них является также и драматургом. Врожденная интуиция драматурга подсказывала ему особый путь решения, связанный не столько с отбором самых знакомых и самых красивых тем, сколько с их действенной смысловой функцией в данной оперной композиции. Следуя логике оперного дей-

⁸ Осталась незавершенной парафраза на темы из "Свадьбы Фигаро", сочиненная в 1840-х годах. Издана в 1912 году под редакцией Ф. Бузони.

ствия, он ярко, рельефно подчеркивает жанровый облик каждого избранного произведения, показывает его то в трагедийном, то в сентиментально-лирическом, то в блистательно-комедийном аспекте. Справедливо суждение современного автора, как бы увидевшего Листа в роскошном зале оперного театра, внимающего мелодиям оперного бельканто, а затем — мгновенно реагирующего на эти впечатления: "...Мне хочется видеть, как он, взволнованный потрясающим оперным спектаклем, подходит к своему фортепиано и силой своего гениального дарования тотчас же, для себя, изливает волнующие его впечатления" (67, 185).

Музыкальная драматургия оперных парафраз Листа особенно ярко выступает в сопоставлении с оригиналами оперных партитур и в еще большей степени — на фоне аналогичных произведений, созданных его современниками.

Таковы листовские реминисценции, посвященные лучшим, известнейшим операм Беллини — "Сомнамбуле" и "Норме". К первой из них, "Сомнамбуле", он обратился в 1839 году, когда опера уже обошла все крупнейшие театры Европы и вызвала целый поток различного рода парафраз. Среди них выделяется "Блестящий дивертисмент" Глинки на темы из "Сомнамбулы", разработанный в форме концертной фантазии для фортепиано с сопровождением струнного квартета. Оперу Беллини русский композитор воспринимает как чисто лирическое произведение, вбирая ее мелодическое богатство. Его привлекают самые трогательные, проникновенные лирические темы, связанные с образом героини оперы — Амины (в этой партии блистали все примадонны Европы — Паста, Гризи, Малибран, а затем Полина Виардо).

Иначе отразилась опера в зеркале восприятия Листа: при всей наивности ее сентиментального сюжета для него она оставалась в первую очередь драмой. Рельефно выделены в его реминисценции главные "точки" решающих кульминаций: угроза, нависшая над личной судьбой героини⁹, ее объяснение с отчаявшимся, потерявшим веру в счастье возлюбленным. Рефреном всей композиции служит энергичная маршеобразная тема народного хора, заметно напоминающая героико-патриотические хоры в операх Верди¹⁰. Ее композитор по-разному освещает, варьирует, пользуясь излюбленным у романтиков приемом терцовых тональных сопоставлений (Des, E, C, Es), а затем чередует с контрастными лирическими эпизодами. В этих лирических сценах листовской парафразы при-

⁹ Использована финальная сцена I действия, где потерявшую сознание девушку-сомнамбулу находят уснувшей в комнате случайного гостя, графа Родольфа; жених отвергает мнимую изменницу.

¹⁰ Такие эффектные, приподнято-героические темы в ритме марша послужили основой и в других парафразах Листа на темы Беллини (Реминисценции из оперы "Пуритане", "Гексамерон").

влекают не столько плавная кантилена и грация свободно льющихся, изящно разработанных тем, как это было у Глинки, сколько блестящее мастерство тембровой игры, искусство ритмических модификаций и некоторые приемы контрастной полифонии, которые можно было бы условно назвать "колористическим контрапунктом". В заключительной части композиции Лист мастерски соединяет две темы из арий тенора и сопрано, Эльвино и Амины, сопровождая их звонкой трелью в верхнем регистре фортепиано и аккомпанементом "оркестра" в нижних голосах.

[Allegro moderato]
ben marc. i due Temi

5

f

cantando espr.

acc. * acc. *

acc. *

Структура реминисценции тонально свободна. Но мощное утверждение преобладающей тональности Es-dur в финальном разделе окрашивает пьесу в победно-ликующие тона: справедливость восторжествовала, все окончилось к общему благополучию. Так, по мановению волшебной палочки блистательного маэстро, трогательная мелодрама Беллини превратилась в картину общенародного торжества.

В еще большей степени этот аспект высокой героики был принесен Листом в другие беллиниевские парафразы — на темы из "Нормы" и "Пуритан". Здесь, как и в "Большой фантазии" на темы из оперы "Гугеноты" Мейербергера, приподнятой патетике способствовал сам сюжет.

Реминисценцию из "Нормы" композитор считал одной из наиболее удачных в своем репертуаре. Стройностью архитектони-

ки, богатством фактурных приемов, а главное — цельностью драматургического замысла, оставляющего в памяти идею патриотического долга, трактовка оперы Беллини действительно превосходит у Листа его более ранние опыты в этом жанре. Созревшее мастерство композитора (1841 год!) здесь проявилось и в удивительном по своей целеустремленности отборе тем — то сдержанно-суровых, то скорбных, в духе *lamento*, то исполненных подлинно трагедийного пафоса. Намеренно не включает он в свою композицию знаменитую арию Нормы "Casta diva", где мелодический дар Беллини поднялся на уровень гениальности: в задуманной им трагедийной концепции она нарушила бы весь "ход событий". Драматургия Фантазии построена по принципу стремительно нарастающей динамичности. Композитор смело отбрасывает все побочные линии драматического конфликта и концентрирует внимание на самых острых, волнующих ситуациях трагического финала. От сдержанно-сурового, открывающего оперу хора друидов ("Ite sul colle") он ведет действие сразу к заключительным сценам, останавливаясь на самых ярких и впечатляющих, полных экспрессии мелодиях Беллини. Последовательно сменяются в этом центральном разделе темы скорбного ариозо Нормы, ее плач о покинутых детях ("Deh! Non volerli vittime"), патетический ансамбль ("Qual cor traditti") и широко развернутая тема гибели героини, которую Лист снабжает выразительным примечанием "con grandezza" — "с величием". Эпизодическое введение в финальный раздел воинственного хора друидов, призывающих к возмездию ("Guerra! Guerra!"), усиливает пафос трагической развязки. Хронологическая, временная последовательность этих сцен мало интересует композитора. Он свободно сопоставляет, объединяет и комбинирует их, создавая единый, целостный образ музыкальной трагедии. Мрачна и жестока развязка драмы; обречено на гибель царство друидов; погибают герои оперы — Норма и Поллион. Но, как бы подчиняясь воздействию героических бетховенских образов, Лист все же заканчивает реминисценцию победно-торжествующей кодой в излюбленной "героической" тональности Es-dur¹¹.

Сложнейшая по техническим приемам, парафраза примечательна богатством оркестровых эффектов. "Симфоническая трактовка фортепиано" (Шуман) здесь проявилась в высокой степени. Нельзя не отметить в этом плане один из эпизодов медленного раздела, где Лист путем быстрого переключивания рук достигает выразительного эффекта сопоставления аккордов струнных и угрожающего тремоло литавр с возвышенной, призывно устрем-

¹¹ Характерен тональный план всей композиции, развернутой в пределах большетерцового цикла, оттененного ладовыми контрастами: g-moll, G-dur, h-moll, H-dur, Es-dur.

ленной мелодией вокальных партий. Красочностью фортепианного письма этот фрагмент вызывал справедливое восхищение Бузони, высоко ценившего реминисценцию Листа как одну из вершин его виртуозно-концертного стиля.

6 [Più lento]

quasi Timpani
pp 4 3 2 1 3 4 3 2 1
dolcissimo *espressivo assai* *m. d.*

l'accompagnamento sempre p e non troppo agitato *quasi Timpani* *m. s.*

simile

Специфическая трактовка опер Беллини в творчестве молодого Листа заслуживает внимания не только как важный этап его музыкальной биографии, но и как характерное культурно-историческое явление времени. Пронизанные возвышенно-героическим пафосом, они отразили тот общий подъем национально-патриотических чувств, которые он полностью разделял, находясь в кругу своих итальянских друзей. Именно так, в призывно-гимническом звучании воспринималась тогда музыка "Нормы" и "Пуритан" на родине Беллини, именно так звучала она в аристократических салонах итальянских эмигрантов Парижа — князей Бельджойозо. Естественно, что совсем иную трактовку приобрела она в изящных, тонко разработанных парафразах Глинки 30-х годов. В своих фантазиях на темы Беллини и Доницетти ("Сомнамбула", "Монтекки и Капулетти", "Анна Болейн") он, гениальный чужеземец, "maestro russo" сумел передать прежде всего пленительную сладость итальянского мелоса, красоту оперного бельканто.

Работа Листа над оперными парафразами нашла свою кульминацию в несколько необычном для этого жанра обращении к прошлому, к мировой классике XVIII века. Создав реминисценцию "Нормы", он смело посягнул на гениальную "веселую драму" Мо-

царта "Дон-Жуан". Прошло более десяти лет с тех пор, как это произведение послужило основой для одного из первых опусов юного Шопена — его Вариаций на тему дуэттино "La ci darem la mano" для фортепиано с оркестром. Появившееся в печати в 1830 году, это блестящее сочинение открыло ему путь к славе. В своем восторженном, вошедшем в историю отзыве Шуман открыто награждает начинающего композитора титулом гения. Гениальность, по его искреннему суждению, сквозила здесь "в каждом такте"; силой своей фантазии Шопен сумел воплотить в каждой из вариаций живые образы моцартовской оперы: характеры Дон-Жуана, Церлины, Лепорелло. С поразительным для его возраста мастерством сплетает он тонкую сеть моцартовских интонаций и претворяет их в своем, уже сложившемся кристально чистом, утонченном стиле фортепианной игры. Сосредоточив внимание лишь на одной широко известной мелодии Моцарта, он придает своим вариациям ясный и светлый колорит и наполняет их подлинно моцартовским жизнелюбием. Весь цикл Шопен завершает блестящим финалом в ритме полонеза, как бы поставив под сочинением свою подпись польского мастера.

Неизвестно, мог ли "король пианистов" в какой-то мере оглядываться на это раннее, но в своем роде совершенное сочинение Шопена. Не подтолкнул ли его все тот же необоримый дух соревнования? Во всяком случае, обратившись к тому же источнику, он поставил перед собой прямо противоположную цель: в опере Моцарта Лист, несомненно, увидел ее сокровенную сущность, ее трагедийный подтекст, скрытый под ироническим эпитетом "dramma giocoso". Драматургия реминисценции всецело определяется главенствующей лейттемой Командора. На протяжении всей композиции она появляется на уровне высших драматических кульминаций и грозно вторгается в процесс тематического развития как неотвратимый образ Судьбы, Возмездия, Рока.

Структура пьесы по-прежнему многочастна. Открывая ее широкой экспозицией темы Командора (повторена почти полностью сцена появления статуи), Лист переходит к той же бессмертной "теме оболыщения" — "La ci darem la mano", но включает в свою композицию весь эпизод полностью и разрабатывает обе темы этого дуэттино (Шопен использует только первую). Финальный раздел построен на материале знаменитой арии Дон-Жуана "Fin ch' al dal vino", перерастающей в бурную, стремительную коду. Грозные аккорды Командора завершают всю композицию.

Оригинальна трактовка моцартовского текста. В противоположность прежним реминисценциям Лист обнаруживает здесь несколько неожиданную для него мудрую бережность и с классической точностью строго придерживается подлинной партитуры. Сохранены все тональности; рельефно выделены вокальные партии

в их соответствующей тесситуре¹². Перед слушателем развертывается ряд сцен, в буквальном смысле "напоминающих" сценический ход событий.

Но тем ярче выступает весь философский подтекст "веселой драмы" — неотвратимость Возмездия. С поразительной интуицией драматурга Лист нагнетает энергию, устремляя развитие к зловещей развязке, показывая многоликую, "протеевскую" сущность своего героя. Этой задаче посвящен центральный раздел композиции — вариации на тему дуэттино. Последней из них Лист придает острый, "хромающий" пунктирный ритмический рисунок, в корне меняющий светлый и простодушный характер темы. Демоническое, мекфистофельское начало открыто выступает на первый план:

Var. II *Tempo giusto*

7

marc.

senza rall.

22. *

Буйно и яростно, с типично листовским натиском ("margatissimo") звучит финальная тема застольной арии Дон-Жуана; уже слышны прерывающие ее течение "адские вихри" — тираты взрывающихся гамм и мрачные, хроматически нисходящие bassi в теме Командора. Поистине впечатляющая картина "пира во время чумы"!

Многое в этой фантазии Листа, пронизанной единой, объединяющей мыслью, уже предвещает его позднейшие сочинения. Не только в своем образном строе, но и в самих принципах архитектоники будущих крупных форм (основы монотематизма, цикл в одночастности) она говорит о созревающих философских концепциях автора.

Любопытно, что в музыкальной критике это произведение вплоть до наших дней вызывает весьма противоречивую оценку: автор достаточно "легковесных" оперных парафраз посмел "посягнуть" на Моцарта! (см., например: 67, 199).

Прямым опровержением подобных близоруких суждений может служить чуткое, бережное, пусть и окрашенное романтическим

¹² Не то у Шопена: в своих вариациях он подошел к оригиналу более свободно и даже в первоначальном изложении темы существенно изменил ритмический рисунок, тональность (B-dur вместо A-dur) и тесситтуру моцартовской сцены.

мироощущением отношение Листа к оригиналу. Свой, синтезированный образ оперы-драмы, свое философское видение темы и свою апперцепцию композитора-драматурга он проявил здесь сполна. Показательно, что к такому жанру обобщающей, много-темной оперной парафразы Лист почти не обращался в дальнейшем: сочинив фантазию на оперу Моцарта, он в этой области исчерпал себя¹³.

Драматургия оперы в ее целостном музыкально-сценическом единстве перестает интересовать композитора. Внимание привлекают оперные сцены, фрагменты, ярко запечатлевшиеся в его памяти и, словно драгоценные камни, извлеченные им из широкой, монументальной оправы оперного действия.

К таким небольшим оперным транскрипциям Лист прибегал постоянно, сочиняя их на протяжении всего творческого пути, используя в них все мастерство и весь опыт зрелых лет. Трудно перечислить многочисленные шедевры, которые подарил он в этом обширном наследстве всем пианистам-исполнителям, — такие, как "Смерть Изольды", сцены из "Лоэнгрин" и "Валькирий", известная парафраза на темы квартета из "Риголетто" и многие, многие другие. Показательно, что в тех случаях, когда опера, судя по всем данным, не получила у него достаточно высокой оценки, он давал подобным фрагментам характерное название "иллюстраций" (назовем "Иллюстрации" к "Пророку" и "Африканке" — поздним операм Мейербера, благосклонно написанные Листом по просьбе их автора).

Особое внимание уделялось оркестровым номерам. Замечательные транскрипции увертюры Россини ("Вильгельм Телль"), Вебера ("Фрейшютц", "Оберон"), а затем увертюры к "Тангейзеру" не случайно включались Листом в его концертные программы. Непревзойденной в данном жанре навсегда остается последняя из них — "Тангейзер" (1848), где Лист во всем блеске показал свое искусство "перевода" сложнейшей оркестровой ткани на язык фортепиано. Восторженно принятая во всех концертных залах мира, она открыла собой длинную цепь вагнеровских транскрипций, созданных Листом.

* * *

Одновременно с созданием концертных транскрипций все ярче обозначалось влечение молодого композитора к широким симфоническим формам, к богатству инструментальных тембров — и в результате к своему, авторскому прочтению избранных симфони-

¹³ Исключением могут служить Фантазия на темы из "Фрейшютца" (1841, не издана) и Концертная парафраза на темы из оперы "Эрнани" Верди (не позже 1841 года).

ческих шедевров, которые сам он считал недостижимыми по мастерству. В работе над ними искал он свою истинную "школу", свой идеал. Здесь полностью отпадала зависимость от требований публики, от запросов издателей, охотно печатавших его блестящие парафразы. И в этом смысле он чувствовал себя свободным. Напомним, что к сфере оркестра и оркестровых тембров Лист был причастен с детских лет, постоянно исполняя концерты Гуммеля, Филда, Вебера. Теперь, в пору созревания мастерства, он мог полностью погрузиться в знакомое ему царство оркестра и даже пропагандировать то "высшее" искусство, которое было тогда далеко еще не во всем доступно широкой публике.

Три композитора, три мощных потока музыкальных мыслей питали в то время творческую фантазию Листа, его энергию преобразователя: Бетховен, Берлиоз, Шуберт (последнему принадлежит особое место). Обращение к ним было синхронным, ибо тому процессу, который условно можно назвать "фортепианной трансформацией иножанров", Лист посвятил почти весь период 1830-х годов. Естественно, продолжалась эта работа и позже. Но именно в молодые годы она в утверждении стиля Листа сыграла свою важнейшую формирующую роль.

Во всех трех направлениях творческая апперцепция молодого мастера была глубоко различной. Если с Бетховеном и Шубертом он, в силу своего венского воспитания, был знаком с детских лет, то творчество молодого французского друга — Берлиоза — явилось для него подлинным откровением. К его произведениям Лист обратился буквально с первого же момента их знаменательной встречи (декабрь 1830 года), когда автор "Фантастической симфонии" счел нужным посетить совсем юного и пока еще не знаменитого виртуоза и познакомить его со своими творческими планами. Идеи французского симфониста молниеносным блеском озарили сознание Листа и прояснили его мечты: никогда еще не встречал он столь родственной, близкой художественной природы! Пропагандировать, развивать и популяризировать берлиозовские концепции симфонической драмы, включаться в его поэтику синтеза искусств — еще одна цель, еще одна волна, породившая листовские транскрипции.

Известно, насколько трудной была судьба французского новатора в условиях того времени, в той обстановке смешанных, сборных по своему составу концертов, где публика весьма неохотно знакомилась с крупными симфоническими произведениями. И в этом смысле роль Листа-интерпретатора оказалась незаменимой¹⁴.

¹⁴ Характерно, что именно на основе транскрипции Листа (но не подлинной партитуры!) Шуман написал одну из самых значительных своих музыкально-критических статей, посвященную "Фантастической симфонии" Берлиоза (1835).

Глубоко проникая в программные замыслы Берлиоза, в многослойную оркестровую ткань его сочинений, он тут же переносил эти партитуры на весь тембральный потенциал своего инструмента и смело выносил их на концертную эстраду, вызывая восторженный отклик аудитории. Нередко все эти листовские транскрипции по сравнению с оригиналом производили даже более сильное впечатление. Так, в одном из концертных вечеров весной 1833 года оба музыканта выступили поочередно: Берлиоз как автор и дирижер "Фантастической симфонии", Лист — как пианист-композитор, тут же исполнивший свое переложение IV части симфонии ("Шествие на казнь"). Выступление Листа вызвало бурю аплодисментов, в то время как симфония в целом оставила публику достаточно равнодушной!

С работой над берлиозовскими транскрипциями был связан весь первый, "парижский" период творчества Листа. Уже один только 1833 год принес с собой фортепианные переложения "Фантастической симфонии" и увертюры к опере "Тайные судьбы"; отдельным изданием вышла фортепианная пьеса "L'Idée fixe" — на материале главной темы симфонии. В 1834 году перед отъездом в Швейцарию он с большим успехом исполнил Фантазию для фортепиано с оркестром на темы из монодрамы "Лелио"¹⁵, а в 1836-м одна за другой возникли транскрипции симфонии "Гарольд в Италии" (с партией альты), "Марша пилигримов" из той же симфонии и увертюры "Король Лир".

Одновременно с симфониями Берлиоза не исчезало из памяти Листа высокое "гуманитарное", по его определению, искусство Бетховена, способное "объединить человечество". Летом 1837 года, находясь в гостях у Жорж Санд в Ноане, он усердно работал над партитурами Пятой, Шестой и Седьмой симфоний с тем, чтобы включить их в свой фортепианный репертуар¹⁶. Эту задачу, которая сейчас представляется столь неблагодарной, Лист сам определил достаточно ясно. "Имя Бетховена священно в искусстве, — писал он в своем предисловии к фортепианным переложениям бетховенских симфоний. — Его симфонии теперь признаны всем миром как подлинные шедевры. А потому любая попытка сделать их доступными является своего рода заслугой. И если я выполню свою задачу на уровне искусного гравера или умного переводчика, то моя цель будет достигнута".

Однако подобная просветительская функция этих транскрипций была далеко не единственной: в них Лист по-прежнему искал средства к обогащению своего собственного фортепианного стиля,

¹⁵ Не опубликована.

¹⁶ Свою работу над фортепианными транскрипциями симфоний Бетховена Лист полностью завершил в 1865 году, издав переложения всех девяти симфоний.

к задуманной им пианистической реформе. В цитированном выше письме к Адольфу Пикте он резко обрушивает свой гнев на те убогие фортепианные переложения, которыми был наводнен в то время нотно-издательский рынок ("робкий аккомпанемент... тощие аккорды... надругательство над идеями Моцарта или Бетховена"), и с гордостью утверждает, что ему первому удалось "указать путь к иному способу. Я сознательно, — продолжает он, — стремился переложить для фортепиано не только музыкальный остов, но и все многочисленные детали, все многообразие гармонии и ритма, как если бы дело шло о воспроизведении некоего священного текста. Моя любовь к искусству удваивала мое мужество. [...] Я назвал мой труд партитурой для фортепиано, чтобы сделать совершенно ясным мое намерение: шаг за шагом следовать оркестру, оставляя на его долю лишь преимущества мощности и разнообразия звучаний. Начатое мною с симфонией Берлиоза я теперь продолжаю на Бетховене. Серьезное изучение его творчества, глубокое ощущение содержащихся в нем почти бесконечных красот и, с другой стороны, средства, обретенные основательными занятиями фортепианной игрой, делают меня, пожалуй, скорее, чем кого-либо другого, способным осилить эту трудную задачу" (16, 83—84).

Сказанное полностью подтвердилось. В транскрипциях бетховенских симфоний композитор, действительно, стремился не только передать "многообразие гармонии и ритма", но и, по мере возможности, запечатлеть их тембровые эффекты. При этом он смело действовал средствами своего искусства, выделяя наиболее рельефные линии голосоведения, усиливая и углубляя гармоническую краску. При бережном отношении к тексту во всей его последовательности, при полном сохранении гармонической основы ему все же нередко приходилось менять расположение аккордов, переносить отдельные партии в другой регистр, а иногда даже менять фактуру на специфически фортепианную (например, применять арпеджированное изложение в целях широкого охвата диапазона оркестра, как это было в медленной части Четвертой симфонии). Иными словами, он преследовал цель "многое изменить, но ничего не утратить". С большим искусством удавалось ему совместить три плана изложения оркестровых групп — струнной, медной и деревянной духовых, применяя при этом широко разработанные им приемы многоступенчатой, многослойной фортепианной фактуры¹⁷. "Считаю, что с пользой употребил время, если сумел передать на фортепиано не только величественные контуры бетховенских композиций, но и те мелкие штрихи, которые столь много

¹⁷ См. анализ бетховенских транскрипций в исследовательском очерке Д. Уайлда (65, 168—178).

способствуют их завершенности в целом”, — писал он в своем предисловии.

И все же все эти искренние стремления заставят вновь задуматься над целью и смыслом предпринятого Листом подвига. Внимательно взглядываясь в сложнейшую ткань его ”фортепианных партитур”, нельзя не признать, что благородная задача популяризации симфоний Бетховена и Берлиоза была им выполнена только отчасти. Изложенные в привычной для его раннего фортепианного стиля ”трансцендентной” манере, они оказались, по существу, недоступными ни для любительского музицирования, ни для педагогической практики. Огромное, несомненное значение эти транскрипции имели только в определенной сфере концертного исполнительства того времени, и то по преимуществу в блистательной интерпретации самого их создателя. С течением времени, по мере роста концертной жизни и популярности симфонических концертов, необходимость в них отпала, — и этого не мог не осознать Лист в последние годы жизни. Но на его собственном пути подобный этап был плодотворным: создавая свои ”фортепианные партитуры”, молодой мастер готовил себя к симфоническому творчеству, к высокому искусству дирижирования, к монументальным формам своих симфонических поэм.

* * *

Совсем иное значение имела работа Листа над творческим наследием Шуберта. Музыку Шуберта он боготворил, видя в ней высшее выражение лирической поэзии в звуках. Едва ли не самым популярным подтверждением этого ”шубертовского культа” может служить его постоянное обращение к знаменитой фантазии Шуберта ”Скиталец” (”Wanderer-Fantasie”), в которой он находил созвучные, глубоко родственные своему мироощущению черты. Образ ”вечного странника”, скитальца, всю жизнь преследовавший Листа (”Блажен! Тысячу раз блажен странник!”), в его транскрипции для фортепиано с оркестром приобрел новое освещение¹⁸.

Огромную дань (свыше 50 транскрипций) Лист отдал песням Шуберта. Работа над ними протекала у него постепенно, как бы мимоходом, в перерывах между более крупными сочинениями, она давала ему часы отрады, отдохновения, порой — мечтательного созерцания, к которому всегда влеклась его душа. Чистота, первозданность и благородная простота шубертовской лирики была той родственной духовной средой, которая вопреки французскому окружению всегда оставалась генетически заложенной в сознании

¹⁸ Можно предположить, что свободная форма этой фантазии, сочетающей в себе признаки сонатности и цикличности, во многом подсказала Листу композицию его симфонических поэм.

Листа. Особенно это касалось типичной для Шуберта лирики природы в ее неразрывной связи с внутренней настроенностью человеческой души. В творчестве обоих романтиков, Шуберта и Листа, эта великая тема интуитивно преломлялась сквозь призму идеалистической, шеллинговской натурфилософии, сквозь строй открытых пантеистических чувств. Уходящие в этот мир тончайшие листовские транскрипции песен Шуберта — "Форель", "Куда?", "Мельник и ручей" — навсегда останутся драгоценным вкладом в репертуар пианистов вопреки всем ненужным рассуждениям об их "вторичности". Прямые ассоциации с пейзажными пьесами из цикла "Годы странствий" делают их в равной мере творением обоих композиторов: не просто "переложение", но пересоздание вокальной миниатюры в тембрах фортепианных звучаний дало этим пьесам новую жизнь.

Глубоко затронула Листа и драматическая экспрессия песен Шуберта. Примечательно, что именно песни драматического плана, насыщенные сложным психологическим содержанием, в первую очередь привлекли его внимание и положили начало обширной листовской "шубертиане". Гениальные песни на слова Гёте "Лесной царь" и "Маргарита за прялкой" наряду с прославленным гимном "Ave Maria" (который Лист посвятил Мари д'Агу и постоянно играл в концертах "только для нее, для нее одной") вошли в первый же цикл обработок "12 песен Шуберта" (1838). За ними последовало огромное количество транскрипций, сочиненных "единым потоком" в 1839—1840 годы: "Лебединая песня", "Зимний путь", "Духовные песни", затем ряд песен из цикла "Прекрасная мельничиха" (1846) и, наконец, блестящие обработки инструментальных пьес: "Венгерского дивертисмента" и трех маршей. Завершение "шубертовской эпопеи" настало уже в 50-х годах, когда на материале нескольких вальсов Шуберта Лист создал одну из самых привлекательных своих фортепианных фантазий — "Венские вечера". Очарованием непринужденной "улыбчатой" грации, отточенностью фортепианной техники это произведение прямо предвосхищает аналогичную линию творчества Рахманинова, его "Польку" и обработки произведений Крейлера.

Развитие фортепианной шубертианы, которой Лист отдал много лет творческого труда, как видим, во всем широчайшем объеме его транскрипций оказалось особенно перспективным. Как музыканта его, естественно, привлекал в Шуберте особый, спонтанный дар свободно изливающейся мелодии, столь непохожей на всю привычную "красивость" итальянского оперного мелоса. Но едва ли не более важным притягательным магнитом были для Листа все гениальные прозрения шубертовских гармоний, ладотональных "перекрасок", энгармонических сдвигов, потенциально породивших богатый мир романтической гармонии. Недаром меж-

ду своим гармоническим мышлением и музыкальным языком Шуберта находил он "таинственное сходство"¹⁹.

Все это заставляло венгерского мастера вновь и вновь возвращаться к любимому композитору, переиздавать, переделывать и совершенствовать прежние варианты (так, например, уже к 1883 году относится последняя редакция "Венских вечеров"). Многие из его шубертовских транскрипций со временем перестали удовлетворять Листа. Пересматривая их, он нередко убеждался в излишней пышности, нарядности своих фортепианных трансформаций и в этом смысле словно предвидел те строгие упреки в нарушении авторского стиля, которые с суровым ригоризмом бросят ему следующие поколения. Строфическое строение песен Шуберта Лист обогащал, как правило, обильным варьированием темы, причем сложность приемов, действительно, в ряде случаев создавала противоречие с естественностью и чистотой оригинала. Как и многие другие произведения раннего периода, некоторые шубертовские обработки в дальнейшем подверглись у Листа пересмотру и очищению от излишней "цветистости" фортепианной фактуры (достаточно сравнить две редакции песни "Форель", которую сам композитор в первом варианте считал перегруженной, или аналогичные обработки "Серенады", также существующей в двух листовских вариантах). Но некоторые из этих "волшебных превращений", причем очень известные ("Лесной царь", "Маргарита за прялкой", "Двойник"), остались нетронутыми, такими, как создал их молодой Лист, восторженный почитатель Шуберта. Силой своего исполнительского и композиторского дара он в буквальном смысле слова вынес эти песни на большую концертную эстраду и прославил имя их гениального творца в тех странах, где оно пока еще не звучало.

* * *

Огромное количество фортепианных транскрипций, созданных Листом в молодые годы, заставляет подвергнуть серьезному сомнению его известный, не раз повторенный нами тезис: "видеть свою цель в себе, а не вне себя". Блестяще подтвердившееся в его пианистической реформе, ибо здесь его роль первооткрывателя общеизвестна, это смелое листовское кредо наводит на размышления всюду, где мы знакомимся с ранними сочинениями композитора, наваянными бесконечными превращениями чужих тем.

¹⁹ На эту связь указывал сам Лист. Весной 1838 года в открытом письме к Л. Массару он писал: «Мелодия „Странника“ („Скитальца“. — *О. Л.*) всплыла в моей памяти... Мне казалось, что я нахожу отдаленное и таинственное сходство между гармониями Шуберта и гармониями моего видения» (16, 128).

Многие ранние опусы Листа, например его первые фортепианные концерты, не сохранились и были им уничтожены. Что же мешало ему сосредоточиться на собственном творчестве? Едва ли одна только жажда "просветительства" или жажда успеха! Можно с уверенностью предположить, что главной, важнейшей причиной здесь была острая неудовлетворенность молодого музыканта и его максимальная требовательность к себе, вызванная именно теми идеальными, классическими образцами, которые непрерывно жили в его сознании гениально одаренного пианиста. Работая над произведениями Бетховена, Шуберта, Берлиоза и восхищаясь этой великой "школой", он в то же время прилагал все усилия к тому, чтобы оградить себя от подражания и обрести свой индивидуальный почерк, свой стиль, свою манеру высказывания.

Концептуальная сторона творчества Листа не могла быть реализована вне этих стилистических решений, которыми он стремился вооружить себя с юных лет. Два мощных фактора давали ему прочную опору в его исканиях: собственные завоевания "новой техники" и связанное с нею чувство гармонии, краски, гармоние-тембра. Эти важнейшие "генераторы" фортепианного стиля Листа настолько прочно и нераздельно слились в его сочинениях, что нередко они позволяют рассматривать его музыку как бы "сквозь ощущение клавиатуры", сквозь ощутимую ткань аккорда, пассажа, регистра, соответствующего той или иной гармонической краске. Таковы, например, пентатонические и целотонные последовательности, рождающиеся "на черных клавишах" тональностей Des, Ges, b, es, или элементы уменьшенного лада, возникающие в ходе развития хроматических гаммообразных пассажей²⁰. Проблема фортепианной фактуры всегда оставалась для него отнюдь не внешним, но органически важным, формирующим элементом композиции независимо от того, касалась ли она собственных или заимствованных тем.

Крупными вехами на пути этих стилистических исканий явились два произведения, возникшие одновременно в 1838 году, но задуманные значительно раньше. То были два цикла фортепианных этюдов, над которыми композитор работал в течение многих лет: 6 этюдов по капризам Паганини и "Этюды трансцендентного исполнения".

Мысль о преобразовании самого жанра этюда в произведение высокого художественного смысла зародилась у Листа еще в первые, едва ли не детские годы его концертной деятельности. Уже тогда интуитивно осознавал он великое образное значение ди-

²⁰ Этой проблеме посвящено исследование известного венгерского музыковеда З. Гардони (41). Аналогичные явления связи технических приемов с ладогармоническими особенностями музыкального языка автор прослеживает и на примере творчества Шопена.

намики, тембра и фактурных средств своего инструмента. Мечтой его было создание 48 этюдов во всех мажорных и минорных тональностях, несомненно навеянное прелюдиями и фугами Баха. Из этих "экзерсисов", как назывались они в первом издании 1826 года, он успел написать только 12. И это число сохранилось во всех последующих вариантах данного цикла.

Незрелые сочинения четырнадцатилетнего мальчика, разумеется, не могли оправдать его надежд. Все эти первые эскизы, написанные в лучших традициях школы Черни, таят в себе только отдельные ростки будущего. Но образный замысел их во многом сохранился. В начале 30-х годов Лист продолжал упорно работать над ними, коренным образом изменяя весь текст, обогащая гармонию и совершенствуя фортепианную фактуру. Именно в это время на его пути встали великие мастера, воодушевленные той же идеей образно-художественного переосмысления жанра: Паганини, Шопен, Шуман. Сочинив еще в начале 30-х годов сложнейшую виртуозную фантазию на тему "Кампанеллы", Лист тут же задумывает транскрипции других каприсов итальянского мастера, одновременно продолжая работу над своими этюдами. В это же время увлекается он и этюдами Шопена ор. 10 (вскоре ему посвященными), которые пробуждают в нем дух соревнования.

Результатом явились две тетради этюдов, "своих и чужих", изданные в Вене, Париже, Милане и с успехом включенные Листом в его концертный репертуар. При всем различии материала их можно объединить по ярко выраженным общим признакам. В обеих тетрадях запечатлелись формообразующие приемы целостного цикла, хотя такого определения композитор им пока еще не давал. В обеих господствуют принципы скрытой программности, вернее — образно-художественной, живописной манеры изображения ("Колокольчик", "Охота", "Метель", "Блуждающие огни"). И наконец — обе приобрели значение "трансцендентных", являясь, действительно, высшим выражением сверхвиртуозной техники их создателя.

"Бравурные этюды по каприсам Паганини" знаменуют ту переходную ступень, когда творчество композитора по существу выходит за грань транскрипций и становится явлением собственной творческой фантазии (не случайно французский титул их первого издания несет указание: "d'après Paganini", то есть "по Паганини"). Из всех 24 каприсов итальянского автора Лист выбрал только шесть, хотя есть сведения, что в его планы входила работа над всем циклом. Почти одновременно над этим же материалом работал Шуман²¹, о чем не мог не знать Лист. У каждого из двух мастеров

²¹ Две тетради "Этюдов по каприсам Паганини" ор. 3 (1832) и ор. 10 (1833), по 6 пьес в каждой.

своеобразное освещение избранных тем наглядно демонстрирует особенности их стиля. Разительный контраст между двумя авторскими интерпретациями — более скромной по средствам изложения, лирически углубленной у Шумана и яркой, сверкающей, ослепительно-виртуозной у Листа — сразу же выдает истинное лицо каждого из них.

Материалом для своего цикла венгерский композитор избрал 5, 6, 17, 1, 9 и 24-й "каприччи" Паганини. Все они расположены по строго продуманному плану: от более лиричного, как бы импровизационного начального номера — через ярчайшую кульминацию "Кампанеллы" — к развернутому финалу, 24-му капрису, который у самого Паганини также является завершающим.

Этим определяется и внутренняя граница цикла, структурно разделенного на две самостоятельные "триады". В каждой из них намеренно выдвинута важнейшая линия возрастающей динамики, устремленная в первом случае к блистательному взрыву "Кампанеллы", во втором — к завершающим вариациям. Интересно и ладотональное выделение "Кампанеллы" как центра всей композиции. В общей последовательности цикла (g-moll, Es-dur, G is-moll, e-moll, E-dur, a-moll) она выделяется светлой и звонкой тембровой окраской.

Во всем цикле паганиниевских каприсов Лист широко развернул весь арсенал своих виртуозных приемов. В первоначальном варианте 1838 года эти этюды считались неисполнимыми. Но даже и в широко известной окончательной редакции, после соответствующего их "облегчения", они могут считаться краткой энциклопедией листовской виртуозности.

В каждом из номеров соответствующий профиль технических средств диктует, определяет художественную задачу. Так, уже первый, лирико-патетический этюд (в исполнительской практике получивший название "Тремоло") приковывает внимание внутренней напряженностью ожидания, трепетными вибрациями фортепианной фактуры. Широкая, распевная тема, полная скрытой страсти, окрашенная "восточной" интонацией увеличенной секунды, сродни "Венгерским рапсодиям" Листа:

8 Non troppo lento

il canto sempre marcato ed espressivo

120. *

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system shows a continuous bass line with a treble line above it, featuring various rhythmic patterns and slurs. The second system is similar, with a dynamic marking 'A' above the first measure and 'V' above the last measure. The third system continues the pattern, with a 'V' marking above the first measure. The overall style is characteristic of a continuous bass line with a treble line above it, often used in piano exercises or études.

sempre legato

На всем протяжении пьесы ее окутывает этот покров непрерывного трепетного фона, образно передающего скрипичный прием *vibrato*, переходящего из басового регистра в верхние голоса и в кульминационной фазе усложненного аккордовым изложением. Стремительные взлеты быстрых пассажей, свободные "пробеги" по всей клавиатуре придают пьесе (как правило, отдельно не исполняемой) характер прелюдийной импровизации.

Другие приемы техники рельефно дорисовывают причудливый, капричный облик второго номера — блестящего фантастического скерцо. Сопоставление воздушных легких пассажей и резко-отчетливых стаккатных аккордов здесь полностью отвечает "вопросоответной", контрастной структуре темы. В этом зерне заложено и все развитие пьесы, написанной в трехчастной форме с ярко выраженным средним эпизодом — прорывом блистательных октав. Контраст мелкой пассажной и крупной бравурной техники, усиленный острыми листовскими *marcato*, подчеркивает фантастический характер этого образа, постепенно растворяющегося в изысканных, эфемерных звучаниях остроумно задуманной коды.

В центральном номере — "Кампанелле", которая так долго владела воображением Листа, композитор, действительно, совер-

шил прорыв в будущее. Сейчас трудно судить о том, какую форму приобрел у него первый, оставшийся в рукописи, предельно сложный вариант этого сочинения. Но в результате длительной переработки на свет появился шедевр, донныне поражающий слух волшебным очарованием фортепианных звучаний. Впервые с таким разнообразием был использован Листом высокий, "малоупотребительный" верхний регистр инструмента — третьей и четвертой октав. Впервые засияла и заблестела звонкостью тембров "игра на черных клавишах" — предвидение техники Равеля и Дебюсси²². Почти вся партия левой руки записана в скрипичном ключе; лишь в редких случаях использован прозрачный фон аккомпанирующих басов как легкая поддержка "колокольчиковых" пассажей. Доминирующие приемы широких скачков, звенящих трелей и репетиций приобретают особый нюанс изысканности, своеобразной "антибравурности": при всей изощренности техники Лист словно ограничивает себя, нигде не выходя за пределы сдержанной динамики piano. Но всюду особый прием острой, "колючей" стаккатности выразительно подчеркивает тему — пока наконец ее внутренняя сущность не прорывается в буйно-стремительной, неожиданно мощной для этого хрупкого образа коде. Заметим, однако, что весь строй этого бравурного заключения был предугадан заранее и, как в зерне, заключен в одной из интонаций второй, эпизодической темы этого рондо:



стремительном темпе *Vivo*, эта пьеса у самого Паганини носит прелюдийный характер и в качестве первого номера открывает весь цикл 24-х "каприччи". Такова ее промежуточная функция и в этюдах Листа, где она составляет вступление к следующему за ней "бриллиантному", излучающему радость этюду, известному под названием "Caccia" — "Охота".

Виртуозное соло скрипки сменяется звучными тембрами оркестра: "imitando il flauto, imitando il corno", — дает свои примечания Лист. Главная тема этюда, типичная для аналогичных праздничных образов XVIII века, построена на ключевой интонации "золотого хода" валторн, этого образного "знака природы" (напомним, какое богатство симфонических аллегро, финалов симфоний и сонат породил этот простой символ в классической музыке). Фактура пьесы, при всех ее ярких эффектах, сверкающих, глассандирующих пассажах и острой "мартеллатной" игре, сравнительно проста: Лист делает свою виртуозность доступной! Не усложнен и гармонический план этого рондо, не выходящего за пределы родственных тональностей. Создается впечатление, что композитор стремится сохранить атмосферу высокого классицизма XVIII столетия, породившую искусство самого Паганини.

Сказанное сохраняет свое значение и в финале. Классическая *a-moll'*ная тема вариаций, получившая гениальное претворение в известных циклах Брамса и Рахманинова, точно заранее несла в себе эту высокую, предназначенную ей судьбу. У Листа ее интерпретация пока еще выдержана в тех же классических традициях — без романтических жанровых переосмыслений, без перемен тональности и темпа, лишь иногда слегка отклоняющегося от первоначально заданного *quasi presto*. Не использованы и заложенные в ней потенциальные полифонические возможности. Лишь в тембровой окраске композитор дает полную волю воображению, подражая то скрипке (9-я вариация, *pizzicato*), то флейте (№ 10), то арфе (№ 11). И все же в ряде вариаций, порой сумрачно-грозных, порой пламенно-страстных и полных энергии (примечание "fuocoso" в № 8), уже предвосхищен могучий размах будущей Рhapsодии Рахманинова. Являясь в существенной мере "классическими", листовские "Этюды по Паганини" навсегда остаются одной из вершин фортепианной литературы великого романтического века.

* * *

Еще более широкие, многообещающие перспективы раскрылись в цикле оригинальных этюдов Листа. То было первое крупное сочинение композитора, появившееся в печати ("Альбом путешественника" в полном объеме опубликован тремя годами позже). Изданные в 1839 году и еще до того исполнявшиеся Листом в концертах, этюды производили ошеломляющее впечатление новизны.

Этапным явился этот цикл и для самого их создателя. Здесь он впервые почувствовал себя свободным, сбросил оковы бесчисленных транскрипций и дал полную волю своей фантазии. Как преобразователь жанра этюда он занял свое, достойное место рядом с Шопеном и Шуманом, а как художник всецело раскрыл в мире виртуозности свою неповторимую духовную сущность.

Сравнение с Шопеном здесь особенно показательно. Высоко оценив все совершенство шопеновских этюдов, впитав их влияние, неоднократно их исполняя, Лист сумел найти совсем иной путь к обновлению виртуозных этюдных форм. Лирик по натуре, польский мастер стремился запечатлеть в каждой из этих изумительных по мастерству пьес единое психологическое состояние, отраженное в столь же едином, целостном "звуковом пространстве" при помощи тщательно отобранных, однотипных фактурных средств²³. Отнюдь не расположенный ни к литературной программности, ни к живописной изобразительности, он в каждом из своих этюдов, как и в прелюдиях, преследует чисто психологическую задачу фиксации "прекрасных мгновений", передачи единого душевного состояния, замкнутого в пределах сравнительно небольших музыкальных форм.

Этюды Листа — плоды иного мышления. Значительно более широкие, развернутые по объему, они несут в себе черты определенной, хотя первоначально и не объявленной поэтической программности. В них он свободно манипулирует всеми доступными ему средствами, постоянно меняя типы фактуры, совмещая различные приемы крупной и мелкой техники в зависимости от развития поэтического сюжета. Во всем блеске разворачивается здесь живописное мастерство Листа, его манера широкого колористического письма.

Всего этого, разумеется, еще не было в первом, несовершенном варианте 1826 года, где можно было усмотреть только приблизительные контуры будущих замыслов и будущих тем. "Тот Лист, с которым мы встречаемся в этом произведении, внезапно достиг недостижимой высоты; в этом чудесном юноше мы уже не узнаем прежнего способного мальчика. И кажется, будто он, без всякого видимого перехода, вдруг преодолел все обычные возможности фортепианной игры; никогда не совершит он в дальнейшем такого огромного, неизмеримого шага", — писал Ф. Бузони, сравнивая две редакции листовских этюдов (59, 18).

Действительно: усвоенная Листом манера свободного, многопланового развертывания этюдного жанра была в то время непредсказуемой. Написанные "крупным мазком" живописца, эти

²³ Приемы внутренних контрастов, как, например, в этюде *e-moll* op. 25, у Шопена чрезвычайно редки.

произведения в полной мере заслуживают нового определения — "этюдов-картин". Прямой путь от них просматривается в будущее, в том числе и в русскую музыку и прежде всего — к аналогичным произведениям духовного наследника Листа — Рахманинова.

Конструктивное объединение цикла подчинено общему тональному плану. Подобно Шопену с его циклом "Прелюдий", Лист располагает 12 этюдов по квинтовому кругу, но в нисходящей последовательности: C — a — F — d — B — g, Es — c — As — f — Des — b. Как видим, круг остается незавершенным. Незамкнута, по существу, и общая форма цикла. Открывая всю цепь картин свободной прелюдией (этюд № 1), композитор не дает традиционного "классического" финала. Цикл заканчивается b-moll'ным этюдом, полным тревожного ожидания, — подлинно романтический прием недосказанности, загадки. В сумрачном вихре листовской "Метели" словно рассеиваются все человеческие надежды, исчезают прошедшие перед слушателями картины земного бытия. И вновь напрашиваются заметные ассоциации с романтическими концепциями Шопена, с гениальной "незавершенностью" его сонаты b-moll (этого финала Лист, разумеется, не мог знать в то время). Оба произведения выдвигают на первый план общие приметы времени, черты романтического мышления, по-разному проявившиеся у двух мастеров.

Как и у Шопена, архитектоника цикла во многом определяется принципом контраста. Одна за другой следуют эти "картины настроений". Пламенная патетика сменяется лирико-элегическим созерцанием, скерцозно-фантастические образы — мрачным видением "потустороннего мира". Однако фактор динамики, темпа, движения далеко не всегда служит для композитора главным диктатом. Огромную роль в расположении номеров играет семантика тональности, прочно закрепившаяся в романтическом сознании музыканта: мужественный Es-dur в этюде "Егоица", пасторальный F-dur в "Пейзаже", мечтательный Des-dur "Вечерних гармоний" и страстная патетика f-moll'ного этюда, прямо подсказанная Листу Бетховеном. Именно этот, заранее заданный тональный колорит порой заставляет Листа поставить рядом этюды огромного драматического накала ("Егоица" — "Дикая охота") или сложнейшей высокой виртуозности ("Мазепа" — "Блуждающие огни"). И в каждом отдельном случае воплощенный образ несет в себе глубоко продуманный поэтический смысл.

Условно этюды Листа нетрудно распределить по традиционным параметрам соответствующих образных групп: героико-патетическая сфера (№ 4, 7, 10), лирика созерцания и природы (№ 3, 9, 11), фантастика колдовского, загадочного, волшебного мира (№ 2, 5, 6, 8, 12). Но в каждом отдельном случае программа

неповторима. За исключением этюда "Мазепа", навеянного поэзией Гюго и Байрона, в них нет конкретных литературных прообразов. Это, скорее, яркие впечатления, запавшие в душу художника, которые он лишь со временем решил конкретизировать и пояснить в определенных программных названиях.

Наиболее типичными для образного мышления Листа являются пьесы высокого патетического тона, сразу же выдающие его твердый и мужественный почерк "короля пианизма". Все в них подчинено обычным приемам крупной листовской техники с могучими "трубными" призывами октав, смелыми "перебросками" стремительных пассажей и постепенным нагнетанием все более сложных вариационных тематических превращений.

Самый известный из них — "Мазепа" (№ 4), впоследствии преобразованный Листом в одноименную симфоническую поэму, — в наибольшей степени отвечает задачам литературной программности. Сюжетная основа этюда — стремительный бег смертельной скачки, чудесное перевоплощение грозной темы в поэму любви, трагическая гибель героя и его возрождение — полностью соответствует стихотворению Гюго и поэтической версии Байрона. В последней, завершающей фазе этюда, где драматический речитатив внезапно сменяется взрывом ликующих мажорных гармоний, Лист прямо откликается на заключительные строки стихотворения Гюго: "Повержен он / И вновь встает — царем!"

К таким же образам мужественной героики Лист обращается в других этюдах цикла. Отчетливо, зримо просматриваются в них бетховенские истоки, семантика властных, упорных бетховенских ритмов. Чуткие отклики на эту бетховенскую сферу нашли отражение и в 7-м, *Es-dur*'ном этюде, и в патетическом этюде *f-moll* (№ 10).

Последний принадлежит к числу лучших и самых вдохновенных творений Листа. Открытая, страстная экспансивность этого драматического монолога, беспредельный, не знающий оков душевный порыв приводят на память еще одну параллель с аналогичным шопеновским образом — этюдом *f-moll op. 10*. Бетховенские корни обоих произведений очевидны. Однако у Листа стихия "аппассионатности" выражена с несравненно более впечатляющей силой воздействия. Открыто проявляются здесь особые качества неукротимого демонического порыва, той "мефистофельской" сущности, которая, по словам Бальзака, составляла скрытую черту характера Листа. И если в других патетических этюдах, о которых сказано ранее, многое кажется слишком привычным (сколько таких "героических призывов" еще будет повторено в "Венгерских рапсодиях" Листа, в его траурно-триумфальных образах, в патетике

симфонических поэм), то в листовской "Аппассионате" (так можно со всей уверенностью озаглавить этот этюд) все средства выражения приобретают особый нюанс романтической гиперболы, предельной экспансии свободного, ничем не сдерживаемого страстного чувства. Сложнейший в техническом отношении, этот этюд наряду с 4-м и 7-м является одной из важнейших кульминационных точек цикла.

Героико-патетическим этюдам Листа, в той или иной мере связанным с бетховенской традицией, противостоит особый мир образов-картин, не подлежащих никаким принципам объединения в целостную группу: каждый из них своеобразен. Нигде ранее чисто романтическая специфика листовского письма не проявлялась так ярко, нигде не достигал он такого высокого колористического мастерства. В какой-то степени эти шедевры Листа, вошедшие в его цикл, — "Блуждающие огни", "Вечерние гармонии", "Метель" — связаны с миром природы, но природы непознаваемой, таинственной, фантастической, несущей в себе загадки бытия. Напомним, что именно в это время композитор работал над той же тематикой в цикле "Швейцария" ("Альбом путешественника"), но собранные в нем поэтические впечатления природы носили более зримый, реальный характер²⁴. Здесь же, в самых оригинальных и живописных этюдах-картинах Листа, мысль композитора переносится в мир сумрачной германской поэзии эпохи романтизма. Воображение вступает в атмосферу творчества Гофмана, Новалиса, Тика, музыки Вебера ("Дикая охота") и лишь отчасти — в стихию религиозно-созерцательной поэзии Ламартина в этюде "Вечерние гармонии".

Поистине гофмановским сарказмом пронизан 2-й, редко исполняемый этюд цикла. Его выразительная лейттема, основанная на энергичном бетховенском "ритме судьбы", неожиданно поражает смелостью острых секунд, яркими "кляксами" диссонансирующих созвучий:

10 **Molto vivace**
a capriccio

f ben marcato

ten.

ten.

ad. * *ad.*

²⁴ Отзвуком идиллических швейцарских картин можно считать лишь один из "Трансцендентных этюдов" Листа — "Пейзаж" (№ 3).



Лист уже ощущает прелесть красочных пятен в духе Стравинского! Острой иронией, дерзкой бравадой блещет весь строй этого стремительного, фантастического каприччио, написанного в типично листовской "стаккатной" манере.

В мир призрачной фантастики переносит нас этюд "Блуждающие огни" (№ 5). Тонко выписанный изящным, графическим штрихом мельчайшей ажурной техники, он требует от пианиста той легкой, воздушной, "деликатной" манеры исполнения, которой, по словам современников, обладал сам композитор. Таинственная атмосфера романтической "Elfenmärchen" здесь предстает в особых, приглушенных тонах благодаря волшебству гармонии и фактуры. Музыка словно летит в воздушном пространстве таинственной ночи. Заложенные в ней "заклятия" колдовских чар выступают в первых же тактах этюда, где усложненная ломаным движением взвивающаяся хроматическая гамма, поддержанная гармонией уменьшенного септаккорда, сразу же создает характерный строй уменьшенного лада. А далее непрерывное *regretum mobile* тончайших, изощренных пассажей выносит на поверхность таинственный, мерцающий "огонек" главного лейтмотива этюда:



Такой изысканной акварельно-прозрачной звукописи никогда еще раньше не достигал Лист, словно соревнующийся с лучшими достижениями шопеновской техники. И не случайно подчеркнул он художественное значение этой волшебной картины, поставив вслед за ней грозный и мрачный образ "Видения" (№ 6, "Vision"). Открывающийся фатальной секвенцией чуть измененного, переинтонированного гимна "Dies irae", он вносит в листовский цикл едва ли не самый сильный и впечатляющий контраст: неотвратимый призрак Судьбы ("Я весел... Вдруг: виденье гробовое, незапный мрак иль что-нибудь такое" — незабываемые пушкинские строки).

Трудно сказать, сколько раз вернется еще Лист к этому фатальному лейтмотиву, вдохновившему впоследствии и Рахманинова.

Таким же контрастным сопоставлением заканчивает Лист и весь цикл. В этюдах "Вечерние гармонии" и "Метель" он выразил до конца свой внутренний духовный потенциал романтика: природа как жизнь души.

Великолепный этюд "Вечерние гармонии" (№ 11) — одно из высших проявлений религиозно-созерцательной поэтики Листа. Замкнутый в единый круг светлых мажорных тональностей, изблюбленных романтиками терцовых сопоставлений (Des — E — g — H), этот вечерний пейзаж освещен мягкими тембрами негромких колокольных звонов, угасающими красками тихой вечерней зари. Кругообразной, замкнутой в своем мерном движении является и сама тема этюда, в основе которой лежит простое Des-dur'ное трезвучие и связанный с ним мажорный звукоряд, оттененный мягкими альтерациями пониженных ступеней:



Это поистине гармония души, гармония созерцаний. Высокое мастерство колорита здесь вылилось в поразительное ощущение звукового пространства, в объемное сопоставление крайних регистров инструмента. Постепенно и плавно разворачивается динамика всей композиции от тихого *dolcissimo* к восторженному *trionfante*. Философский смысл пьесы полностью раскрывается в центральном, речитативном эпизоде. Развитие умиротворенных колокольных звучаний внезапно угасает, и слышится человеческий голос, голос мольбы. "Piu lento con intimo sentimento", — обозначает этот эпизод Лист. И как могучий отзвук вновь возвращается главная тема "душевной гармонии", достигающая высокого, экстаического подъема. Душа возносится к небу, мысль устремляется в бесконечность пространства, царящего над всеми терзаниями и сомнениями человеческой жизни... Изумительное предвидение будущего, аналогичных образов "Фауст-симфонии", h-moll'ной сонаты и многих других замечательных откровений Листа.

И словно антитеза этих умиротворенных, возвышенных образов возникает тревожный и сумрачный финальный этюд "Метель". О его смысловом значении в составе всей композиции уже сказано ранее. В нем нет ослепительной "финальности" паганиниевского

цикла; нет даже и той гордой, возвышающей душу благородной патетики, которой завершит свой цикл прелюдий Шопен. Мрачным b-moll'ным аккордом угасания, печальным "вздохом" холодного снежного вихря закончил свой круг этюдов его современник — вечно мятущийся и вечно неудовлетворенный собой Лист. Мысль о продолжении задуманного цикла во всех 48 (пусть даже 24) тональностях никогда больше не тревожила его душу. Создав эту галерею двенадцати замечательных картин, он выразил свою художническую сущность сполна. Название "этюды" в них полностью соответствует тому терминологическому значению, какое оно приобрело в изобразительном искусстве: вбирающий мгновенное, самое сильное впечатление, этюд может быть равнозначен большому, развернутому полотну.

Останавливаясь на виртуозных произведениях Листа, с которых началась его композиторская деятельность, каждый исследователь не может пройти мимо его огромных завоеваний в этом процессе. Созданием "Трансцендентных этюдов" он достиг своей цели: превратил виртуозность в могучее средство художественного воздействия. Сквозь труды и сомнения, сквозь бесконечную цепь транскрипций чужого материала пришел он к высшему мастерству, но и к реализации своих давно выношенных, заветных дум, к формированию больших художественных и философских концепций.

Естественно, что более углубленное выражение они получили в произведениях другого ряда, написанных "для себя" и совсем еще не звучавших тогда на концертной эстраде. Но связь этих двух параллельно протекавших процессов была несомненной. Оба они сомкнулись в крупнейшем создании молодого Листа — цикле "Годы странствий".

III

Программные принципы Листа сложились рано. Достаточно рано определился и характерный лирико-философский строй этой программности. Уже в ранних, рассмотренных нами эскизных тетрадах юного Франца преобладают не столько конкретно-сюжетные, сколько чисто психологические, сенсорные дефиниции. "Презрение", "гордость", "насмешка", "проклятие", "мысли о безразличии", подсказанные философским трактатом Ламенне, — вот зримые приметы будущего великого реформатора. Усвоив внешние атрибуты "Молодой Франции" (о чем с некоторым раздражением говорил Глинка, заметивший в манере поведения Листа несколько высокомерный, капризно-пренебрежительный тон), он в душе оставался скорее шеллингианцем, философом-романтиком, мечтавшим о единстве человека с природой, искусством, религией. Эпическое и грандиозное, лирическое и созерцательное в его литературных вкусах явно преобладают над подлинным, реальным во-

площением жизненных драматических конфликтов. Отсюда открытое предпочтение, оказываемое им Ламартину; отсюда и неизменное влечение к ранним романтикам Сенанкуру и Шатобриану, а не к великим французским современникам — Бальзаку, Стендалю, Мериме. Во многом эти симпатии были продиктованы религиозными воззрениями Листа, всегда тяготевшего к проторенессансному христианскому идеалу "надсущного", единству Божественного и Человеческого начал.

Все это находило выход в произведениях, созданных "для себя и для немногих", сформировавшихся в период второй половины 1830-х и начала 1840-х годов.

Зарубежные исследователи не случайно считают важной творческой вехой одно из ранних произведений Листа — пьесу "Поэтические и религиозные гармонии", навеянную одноименным циклом стихотворений Ламартина и в свою очередь положившую начало будущему фортепианному циклу с тем же названием.

Написанное в 1834 году, это своеобразное "размышление" уже несет в себе признаки будущей музыкальной стилистики и философской поэтики Листа. Все в нем — неуловимая зыбкость, завуалированность ладогармонического строя, свободная переменность метра, гибкость перекрестных, прихотливо разворачивающихся ритмов и, наконец, характерное обозначение *senza tempo* — все было новым и необычным в музыкальном контексте того времени. Композитор не дает ключевых знаков в начале пьесы; смутно ощутимая тоника основной тональности соль минор нигде не выявлена открыто и проступает как бы сквозь дымку окружающих ее вводных ладовых тяготений.

Однако важнее всего — весь комплекс образных сфер, заметно предугадывающий будущие сонатно-симфонические формы листовской музыки. Скорбь и сомнение, страстный порыв и светлое созерцание — таков скрытый психологический подтекст этого сочинения, задуманного в духе типичного для романтиков "исповедального" жанра. Лейттемой служит афористически краткий мотив, пронизывающий всю пьесу. "С глубоким чувством тоски", "печально", "очень подчеркнуто", — дает свои примечания автор.

13 **Senza tempo**

extrêmement lent

*avec un profond sentiment d'ennui
pesante languendo*

*con duolo
(très accentué)*

The musical score consists of two systems of music. The first system is marked *avec un profond sentiment d'ennui pesante languendo* and features a melody in the bass clef with a series of eighth notes and a dynamic marking of *mf*. The second system is marked *con duolo (très accentué)* and features a melody in the treble clef with a series of eighth notes and a dynamic marking of *p*. The score concludes with a *dim.* marking.

Скорбный мотив вопроса приобретает свою антитезу в грозной и впечатляющей "теме рока", интонационно напоминающей григорианский хорал, и далее — в полном блаженного умиротворения заключительном разделе *Andante religioso*:

14^a *marcato lugubre*

marcato lugubre

Andante religioso
quieto parlante

6

sempre pp la mano sinistra *pp*

Но смысл искупления остается иллюзорным. Исповедь лирического героя неизбежно завершается все той же интонацией сомнения и скорби, застывающей на фоне неустойчивой гармонии. "С отчаянием, замедленно, без темпа" звучит завершающий пьесу неразрешенный вопрос.

Многочисленной чертой будущей стилистики Листа является здесь не только созревающий принцип монотематизма, но и вполне очевидная жанровая семантика, связанная с типичными "фаустианскими" образами душевных состояний, неразрешимых антиномий всего человеческого бытия. Динамика возбужденных, перемежающихся синкопированных ритмов в развитии главной лейттемы; хоральность и строгая остинатность "роковых" тем; чистота и просветленность образов утешения и надежды... Как явно просвечивают в этой небольшой пьесе контуры последующих поэзных композиций Листа.

Зримо присутствует в этом раннем эскизе и бетховенское начало, отраженное в сложности, многозначности ритма, в характерном применении речитатива как высказывания "одинокого голоса", столь впечатляющего в сонатах венского классика. Однако эти истоки уже заметно преобразованы новым романтическим мироощущением, сугубо личностным восприятием поэта, поставившего в центр мироздания свое "я". В пространном литературном предисловии к пьесе Лист настойчиво подчеркивает именно этот аспект самовыражения, подсказанный поэзией Ламартина. Цитируя слова поэта, он говорит о личной драме художника, замкнутого в своем одиночестве, о его "медитативной душе", устремленной "к идеям бесконечности"; о том, что есть в мире "сердца, разбитые скорбью, отвергнутые светом, находящие приют в мире своих мыслей, в одиночестве своей души". Таким хотел быть (но, разумеется, не был) молодой Лист, уже стоявший на пороге славы; таким видел он себя в зеркале философских идей времени. Нет сомнений и в том, что этот смелый эксперимент уже тогда мыслился им как начало большого цикла²⁵.

Идея цикличности уже безраздельно овладела молодым виртуозом. Она нашла выход в его блестящих этюдах, в маленьком цикле "Видения" ("Apparitions", все тот же 1834 год) и, наконец, вылилась в цикл "Годы странствий", озаривший новым светом всю фортепианную музыку романтического XIX века.

* * *

Поэма-цикл или цикл-поэма — так можно определить особый жанр большого программного сочинения Листа, достойно завершившего весь первый этап его творческого пути. Названием "Годы странствий" он как бы закрепил свою нерасторжимую связь с литературным движением эпохи, и прежде всего — с поэзией Байрона, с образным строем его "Чайльд-Гарольда". Об этом открыто свидетельствуют почти все литературные эпиграфы, предпосланные первой тетради данного цикла — "Швейцария", заимствованные из Байрона: "Валленштадтское озеро", "Гроза", "Долина Обермана", "Эклога", "Женевские колокола". Сопутствуют им и пространные выдержки из Сенанкура, одного из любимых авторов Листа, и краткая цитата из Шиллера в идиллической пьесе "У родника".

Мысль связать в единую цепь свои впечатления зародилась у Листа сразу же по приезде в Швейцарию в 1835 году. Но основное,

²⁵ Впоследствии эта пьеса была преобразована в новую "поэтическую исповедь" под названием "Мысль об умерших", вошедшую в цикл "Поэтические и религиозные гармонии" (1845—1852).

общеизвестное определение "Годы странствий" возникло несколько позже, в начале 1840-х годов. Первоначальным вариантом этой "швейцарской поэмы" послужил фортепианный цикл "Альбом путешественника" с характерным подзаголовком: "Impressions et poésies" ("Впечатления и поэтические страницы"). Над этим произведением Лист работал долго и тщательно. Общая, целостная композиция давалась ему с трудом. Впитывая живые впечатления от альпийской природы, он вслушивался в ее звуки, записывал швейцарские народные темы, наигрыши пастушеских рожков, звон колоколов или услышанные в протестантской церкви старинные кальвинистские псалмы. Некоторые темы из этих пьес, объединенных под общим названием "Цветы альпийских мелодий" ("Fleurs mélodiques des Alpes"), сообщали ему местные музыканты Ф. Хубер и Э. Кноп. Многие из первоначального материала он впоследствии отбросил. Вышедший в 1842 году цикл под названием "Альбом путешественника" был затем основательно переработан и получил в окончательной редакции (1855) новый, общеизвестный заголовок: "Годы странствий. Год первый — Швейцария"²⁶. Но общий замысел всей многочастной композиции в основном сохранился.

Свою концепцию фортепианного цикла сам композитор считал нужным пояснить в следующих словах: "Путешествуя в последнее время по разным незнакомым мне странам, наблюдая различные места, пейзажи, увековеченные в истории и поэзии, я чувствовал, что эти явления природы и совершающиеся в ней процессы не проходят перед моим взглядом просто как знакомые картины, но вызывают глубокие чувства в моей душе; что между ними и мной есть смутная, но непрестанная родственная связь, непреодолимое, но и реальное взаимодействие, необъяснимый, но неразрывный контакт, — и попытался передать в музыке некоторые из этих, самых сильных, самых живых переживаний и впечатлений", — писал он в предисловии к "Альбому путешественника".

²⁶ В первоначальном варианте цикл состоял из 19 пьес и 3-х частей: I. "Впечатления и поэтические страницы" ("Лион", "Валленштадтское озеро", "У родника", "Женевские колокола", "Долина Обермана", "Часовня Вильгельма Телля", "Псалом"); II. "Цветы альпийских мелодий" (9 пьес, не имеющих программных названий); III. "Парафразы" ("Восхождение на Альпы. Импровизация", "Вечер в горах. Ноктюрн-пастораль", "Наигрыш пастуха"). Из II части Лист в окончательной редакции использовал только две пьесы: № 2, Lento, получившую название "Тоска по родине", и № 3, Allegro pastorale, появившуюся с аналогичным названием: "Пастораль".

Пьесы III части ("Парафразы") во вторую редакцию не вошли.

Таким образом, в окончательном варианте цикл включает пьесы: "Часовня Вильгельма Телля", "Валленштадтское озеро", "Пастораль", "У родника", "Гроза", "Долина Обермана", "Эклога", "Тоска по родине", "Женевские колокола".

Более кратко и выразительно та же мысль высказана им в поэтическом эпиграфе к пьесе "Женевские колокола", заимствованном из Байрона:

Не сам я по себе: во мне частица
Природы всей...²⁷

Все сказанное полностью определяет особую эстетическую позицию Листа, его отношение к миру природы в целом. Выраженная им мысль, пусть сформулированная только в общих чертах, в действительности не могла сложиться вне сферы влияния всемогущей для того времени шеллинговской натурфилософии, в основе которой лежит "интеллектуальное созерцание" окружающего мира. Провозглашенная Шеллингом идея единой и целостной "производящей природы", озарившая сознание Гёте, Байрона, Шелли и многих других поэтов, своим крылом коснулась и Листа. Недаром в приведенном выше пояснении он так настойчиво стремится оградить себя от чисто визуального, подражательного отношения к увиденной красоте! "В сущности, он не любит природу, — говорили о нем некоторые современники, — не описывает ее в письмах, не замечает своеобразия пейзажа, не обладает пристальным взглядом художника..." Однако на самом деле вся эта обобщенная, духовная апперцепция окружающего мира для Листа как мыслителя и поэта была глубоко органичной. Вечный странник, объездивший всю Европу, познавший контрасты Севера и Юга, гор и долин, высот и просторов, он ищет и чувствует "равнодушную природу" внутри себя и ощущает себя частицей Космоса, Всединства, Вечности. Живым отзвуком этих романтических медитаций и послужила его первая, "швейцарская тетрадь", дневник молодого путешественника.

Показательна и вторая, окончательная редакция цикла. Работая над ним и вновь переживая свои юношеские впечатления, Лист намеренно стремился очистить его от слишком конкретных жанровых наслоений, исключить многие характерно-национальные швейцарские темы, записанные в "Альпийских мелодиях". Как мир незыблемого и вечного, мир первозданной гармонии предстает перед ним величественная природа горного края. Не удовлетворенный первоначальным вариантом своего сочинения, он даже выкупил у издательства все права на переиздание "Альбома путешественника" и запретил включать его в список своих сочинений. Отбросив почти полностью вторую и целиком третью части цикла, он решительно исключил из него программную пьесу "Лион", посвященную лионскому восстанию ткачей с девизом "Жить в труде или умереть в борьбе". Навеянная социальными идеями Ламенне,

²⁷ "Паломничество Чайльд-Гарольда", песнь III, строфа XVIII, перевод О. Чюминой.

пронизанная несколько внешним героическим пафосом, эта призывно-фанфарная пьеса явно выпадала из общей созерцательной атмосферы швейцарского цикла.

Покой, медитация, нерушимая гармония мира определяют весь строй поэтического повествования Листа. Как цепь идиллических картин разворачиваются перед слушателем прекрасные образы "Валленштадтского озера", "Женевских колоколов", "Эклоги", "Пасторали". И только два эпизода напоминают о грозных силах, таящихся в недрах природы, о героическом прошлом Швейцарии: "Часовня Вильгельма Телля" и специально сочиненная для второй редакции пьеса "Гроза". Первая из них, посвященная теме народных восстаний, в известной мере компенсирует отсутствующую в окончательной редакции пьесе "Лион". Однако и здесь героическая тема Вильгельма Телля не выпадает из общей пейзажной атмосферы всей композиции: перед взором художника разворачивается величественная панорама альпийских гор; призывные фанфары, кличи свободы звучат на фоне угрожающих тремоло, "горных раскатов", перерастающих в торжественный гимн. Выполняя драматургическую функцию прелюдии к циклу, эта пьеса вводит в прекрасный, поражающий своим величием мир.

Особую роль в драматургическом построении своей "швейцарской тетради" Лист придавал шестой пьесе цикла — "Долина Обермана". Навеянное романом Сенанкура и ему посвященное, это произведение сознательно выделено композитором не только как центр, но и как философское обобщение всей художественной концепции. Известно, что он открыто протестовал против внешней, колористической, чисто пейзажной трактовки "Долины Обермана": образ природы здесь преломлен сквозь строй все тех же психологических медитаций — как символ мировой скорби, всепоглощающей бездны сомнений человеческой души. "Чего я хочу? Кто я? О чем вопрошаю природу?" — говорит он словами Сенанкура. И далее обращается к Байрону:

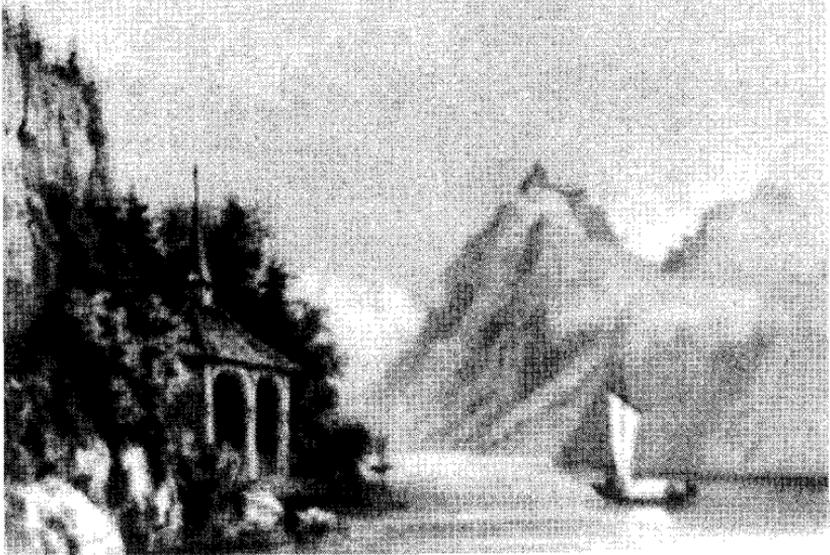
О, если бы все, что мощно иль ничтожно,
Что есть во мне: дух с сердцем и умом,
Страсть, чувство, все, чем я томлюсь тревожно
И все же существую, — если б можно
Их было в слове выразить о д н о м...²⁸

Таким "единым словом" явилась для Листа эта пьеса, в которой он запечатлел свой юношеский автопортрет, незабываемый знак своей молодости. Недаром во второй редакции именно эту часть "Альбома путешественника" оставил он почти без изменений, такой, как была она сочинена в 30-х годах.

²⁸ "Паломничество Чайльд-Гарольда", песнь III, строфа ХСVII, перевод О. Чюминой.

Chapelle de Guillaume Tell.

Einer für Alle—
Alle für Einen.



Титульный лист первого издания фортепианной пьесы
"Часовня Вильгельма Телля"
С рисунка Г. Кречмера

Поставленная в центр цикла, достаточно широко развернутая в своих масштабах, пьеса оригинальна и в композиционном отношении. Обозначение "моно" (моно-лог, моно-тематизм) полностью определяет ее образный и структурный строй. В основе лежит одна выразительная лейттема, по-разному освещаемая игрой ладотональных красок. Ее характерный романтический облик вбирает в себя семантику скорби и сомнения, рефлексии и вопроса. Традиционно сумрачная нисходящая последовательность минорной гаммы осложнена столь же типичной вопрошающей интонацией (ходы на малую терцию, а затем на уменьшенную кварту вверх). Но яркую, неизгладимую печать нового романтического века накладывает на эту тему присущее Листу обостренное чувство гармонии. Экспрессия малотерцовых минорных сопоставлений (e-moll, g-moll), включение "шубертовской" минорной гармонии VI низкой ступени лада, тяжелая поступь размеренно падающих "фатальных" аккордов сопровождения окутывают ее глубокой тенью печального размышления:



В дальнейшем развитии темы, все более динамичном, Лист столь же последовательно применяет эти колористические нюансы "сгущающихся теней". Он широко пользуется энгармонизмом тритоновых и малотерцовых сопоставлений, моментами приближаясь к технике нового уменьшенного лада — завоеваниям постромантического времени.

Господствующий образ определяет всю монотематическую структуру пьесы, заметно тяготеющую к принципам сонатности. Широкая экспозиция сменяется спокойным и просветленным медленным разделом (C-dur — A-dur), за которым следует кульминационная фаза взволнованного речитатива, диалогических "вопросов и ответов" (еще одно свидетельство бетховенской традиции, неизменно доминирующей в сознании Листа). Экспрессия речитатива усиливается мощным октавным изложением. Полным отчаяния возгласам отвечают угрожающие реплики басов; вопрос остается неразрешенным. И даже финальный эпизод мажорного просветления (E-dur) не снимает тревожных предчувствий. Модифицированная тема лирического героя (Сенанкура? Обермана? самого Листа?) перерастает в трагический монолог. Печальное раздумье

поэта вновь погружает его в символическую "долину Обермана" — бездну сомнений.

Рассмотренный принцип модификации темы — одна из главных, определяющих примет стилистики Листа. На грани каждого из разделов композитор возвращает ее, казалось бы, в первоизданном виде. Но вносит тончайшие изменения в ее гармонизацию и ладовый строй, заметно предвосхищая приемы будущей h-moll'ной сонаты. Нельзя не отметить типичный "венгерский" оборот в конце первого раздела пьесы (увеличенная секунда, II пониженная ступень лада) и далее — завершающий кодовый эпизод, в котором исходный образ предстает в новом, мажоро-минорном варианте.

16^a [Lento assai]

pesante

[Lento assai]
riten.

6

ff

Порой композитор перемещает тему в низкий, басовый регистр, придавая ей глубокую, сумрачную окраску, сопровождая нисходящий тетрачорд выразительными, подлинно вагнеровскими хроматическими гармониями "набегающей тени":

17 Più lento

p

Во всех случаях присущая Листу виртуозная техника вариантности, экспрессивных трансформаций лейттемы наглядно подтверждает прямую связь этих приемов с основным принципом его композиционной реформы — принципом монотематизма.

Характерен и заложенный в пьесе музыкальный "генетический фонд". В творчестве современников Листа можно найти немало выразительных тем сходного, нисходящего мелодического рисунка, связанных с образами раздумья, разочарования, романтической "мировой скорби". Наиболее показательный из них — тема арии Ленского. Вопрос о явном взаимодействии "Долины Обермана" с одним из самых трогательных лирических образов, созданных Чайковским, не раз затрагивался в литературе. Ощутимо не только интонационное сходство, но и близость психологической ситуации — предсмертные размышления молодого героя о смысле жизни и вечных вопросах бытия ("Что день грядущий мне готовит?"). У русского композитора это сходство едва ли было сознательным подражанием, хотя пьеса Листа могла быть Чайковскому известна. В его памяти она могла сохраниться как некий символ мечтательной, но и обреченной юности, как образ молодого поэта-романтика, "с душою прямо геттингенской", с "кудрями черными до плеч". Но разве не был таким же потомком Вертера и сам молодой Лист, тоже привнесший в свои звуки "вольнолюбивые мечты, дух пылкий и довольно странный, всегда восторженную речь"? Отсюда и впечатляющее созвучие двух натур — Ленского и Обермана, двух юных романтиков, воспитанных все тем же, реющим над Европой духом "Германии туманной", идеалистической философии века ("Он из Германии туманной привез учености плоды"). Намеренно поставленная Листом в центр фортепианного цикла, "Долина Обермана" навсегда останется оригинальным его автопортретом, прекрасным отзвуком его молодости, живым воплощением уже созревшего листовского философского кредо.

* * *

Ответом на скорбную исповедь молодого музыканта, на его недоуменный вопрос: "Чего я хочу? О чем вопрошаю природу?" — послужили прекрасные пьесы-пейзажи, воссоздающие поэтический образ Швейцарии. Лучшие из них проникнуты спокойной, идиллической атмосферой, во многом родственной Шуберту. Именно этим, шубертовским, глубоко личностным, психологически чутким восприятием природы окрашены многие страницы швейцарского "дневника" Листа, а прочно укоренившиеся в его сознании "божественные звуки" шубертовских песен, бесспорно, стимулировали новаторские колористические приемы его письма. От своего предшественника усвоил он многое: богатство внезапных энгармонических сдвигов, ладовых переключений, терцовых сопоставлений, отразившихся уже в самом тональном плане швейцарского цикла.

Недаром именно в это время, в начале 1830-х годов, открыл он для себя неисчерпаемое богатство песенной лирики Шуберта!

К числу лучших "музыкальных пейзажей" Листа относятся первые пьесы цикла, написанные сразу же по приезде в Швейцарию: "Валленштадтское озеро", "У родника". Обе они, в одной тональности As-dur, первоначально были объединены в маленькую сюиту (№ 2a, 2b). Общее настроение покоя, светлого созерцания пронизывает обе пьесы, отмеченные самыми тонкими, изысканными приемами листовской фортепианной фактуры.

Идиллический характер обеих пьес определяется в первую очередь их лейтгармонией, удачно найденными приемами гармонического письма. Таким было "Валленштадтское озеро", в котором молодой мастер впервые раскрыл особую, завораживающую семантику бесполутоновых звукорядов, "бездонных и безграничных" в своей фонической сущности. Очень несложная по структуре, построенная по принципу чередования двух однотипных тем, пьеса основана на непрерывном варьировании этих спокойных пентатонических оборотов, лишь изредка нарушаемых легкой "подкраской" мягких диссонансирующих секундовых созвучий.

18 **Andante placido** *cantabile*

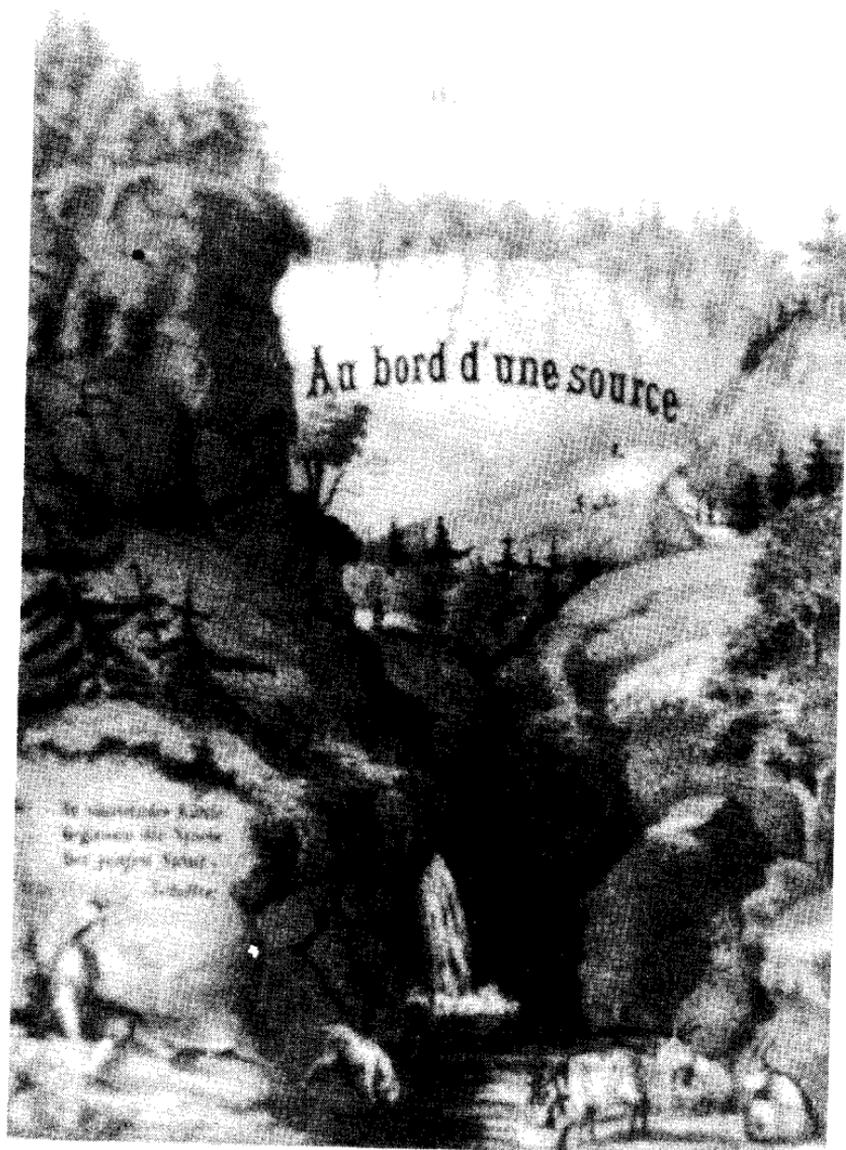
pp dolcissimo equalmente
una corda

dolce

una corda * *una corda* *

Широкое использование органичных пунктов и оstinатных фигураций усиливает состояние медитации, полного погружения в небытие. Вспоминаются поэтические строки Байрона, приведенные в эпиграфе пьесы:

Гладь озера, простор твой тихоструйный,
Столь чуждый шума, словно шепчет мне,
Что должен я уйти от жизни буйной,
От мутных волн — к прозрачной глубине.



Титульный лист первого издания фортепианной пьесы
"У родника"
С рисунка Г. Кречмера

От этой "прозрачной глубины" воображение Листа переносится в еще более светлую, волшебную сферу вечно юной природы. В пьесе "У родника", едва ли не самой яркой в швейцарском цикле, открыто просвечивают черты будущей, более поздней импрессионистской манеры композитора. "Играет юная природа, прохладен шелест ручейка", — писал Шиллер в поэме "Беглец" ("Der Flüchtling"). И Лист вновь чутко вслушивается в текст выбранного им эпиграфа, обогащая поэтический образ разнообразием звуковых красок. Фортепианная фактура, гораздо более сложная, чем то было в предшествующей пьесе, действительно передает и игру самых светлых и первозданных сил "юной природы". Музыкальная звукопись разворачивается в пределах высокого, звонкого регистра. По тонкости ювелирной шлифовки деталей эта миниатюра — чистейший алмаз, сверкающий всеми своими гранями. Изысканностью тембровых нюансов, свободной грацией ритма она может соперничать с этюдом "Блуждающие огни". С самого же начала слух очарован настойчивым акцентированием секундовых созвучий и "падающих капель" журчащего ручейка, подчеркнутых острым стаккато. Завораживающая магия волшебных секунд, листовских мягких диссонансов (напомним, как прочно поселились они в русской музыке, в первую очередь — в красочных созвучиях Бородина!) на протяжении всей пьесы составляет ее лейтгармонию:

19 **Allegretto grazioso**

dolce tranquillo

sempre staccato

Наличествуют и все чудеса вариационной техники Листа. Журчащую тему ручейка он показывает в различных ее гранях, пользуясь средствами мелкой техники, ажурной, изысканной фортепианной фактуры. В каждой из вариаций тема окутывается то тончайшими арпеджированными фигурациями, то выразительными переборками сверкающих октав, то хроматическими пассажами на

фоне звонких, "брильянтных" трелей. Все это создает идилическую картину, своим колоритом напоминающую лучшие шубертовские транскрипции Листа ("Форель", "Мельник и ручей").

Менее интересны другие швейцарские пейзажи, составляющие как бы интермедии между "опорными точками" цикла. В пьесах "Пастораль", "Эклога" и "Тоска по родине" Лист просто обновляет свои ранние сочинения, но не достигает высокой поэтичности двух названных выше живописных картин. Однако черты новаторских исканий заметно проступают и здесь. Привлекает своеобразным северным колоритом, налетом "северной меланхолии" пьеса "Тоска по родине", прямо прокладывающая путь к аналогичным романтико-импрессионистским пейзажам Грига. Поразительно близкой по стилю к элегической лирике норвежского мастера неожиданно оказалась начальная тема листовской пьесы — наигрыш альпийского пастушеского рожка:



Рассматривая в целом структурные принципы швейцарского цикла, нельзя не заметить своеобразную открытую, незавершенную форму этой многосоставной композиции (та же особенность романтической недосказанности проявилась и в одновременно созданном цикле этюдов). Невольно напрашивается параллель с классически стройной, замечательной по своей законченности композицией шумановских программных циклов. В противоположность своему немецкому современнику Лист, по-видимому, и не стремился к такому целостному, развернутому повествованию, которое проявлялось у Шумана в "Карнавале", "Крейслериане" и даже в лишенных литературной программы "Симфонических этюдах". Не привлекал его и шумановский принцип логических обобщений — идея мощного, синтезирующего финала как впечатляющего вывода всей композиции. В своем "швейцарском альбоме" Лист просто нанизывает запомнившиеся ему поэтические впечатления, свои "impressions et poésies", не заботясь о стройной архитектонике воздвигнутого им здания. Так это было и в первом, и во втором варианте этой "музыкальной поэмы", навеянной Байроном, родившейся в трудные, бурные годы творческого становления и творческих исканий.

Общая композиция цикла в конечном результате подчинена не столько принципам симфонизма, сколько художественным закономерностям прекрасной, живописной сюиты. Обрамляющие пьесы резко контрастны. Открывая цикл величественной, героической прелюдией ("Часовня Вильгельма Телля"), Лист заканчивает его чисто лирической, акварельно прозрачной и хрупкой пьесой "Женевские колокола", в которой задачи колорита существенно превагируют. Не являясь традиционным финалом, она звучит скорее как послесловие.

Создание этой прелестной картины автобиографично. Она сложилась в те памятные дни, когда появилась на свет старшая дочь Листа, его первый ребенок — Бландина. В душе молодого отца это событие невольно ассоциировалось с радостным звоном церковных колоколов и звуками природы, приветствующей новую жизнь.

Ни одной из пьес "швейцарской тетради" Лист при переработке "Альбома путешественника" не уделял столько внимания. Первоначальный ее вариант был не только чрезмерно усложнен приемами бриллиантных пассажей, но и ненужным "многословием" широко развернутой формы. Открывая эту фантазию прозрачным звоном малых колоколов, Лист вводит затем баркарольную тему итальянского характера, полную чувственной красоты, перерастающую в страстное признание — гимн любви. Впоследствии он сознательно отбросил эти аппассионатные темы и придал пьесе более прозрачное, камерное звучание. Нежно звенящие призывы колоколов в окончательном варианте пьесы сменились чистой и простодушной мелодией, напоминающей образы детства:

21^a

pp

Cantabile con moto (sempre rubato)

La melodia accentuato assai

6

L'accompagnamento dolce, quasi arpa

tre corde



Таким "лирическим стихотворением", посвящением любимой дочери, Лист неожиданно закончил швейцарский цикл, не придавая ему структурной завершенности, но просто фиксируя цепь наиболее ярких, запомнившихся ему впечатлений.

В художественном отношении этот "незавершенный круг" также не отличается ровностью. Лист работал над ним пристально и настойчиво, но с перерывами, как бы мимоходом записывая свои "листки из альбома", из которых многое было впоследствии отброшено.

* * *

Иначе складывалась вторая, итальянская тетрадь "всей фортепианной поэмы" Листа. С первых же дней Италия покорила его прекрасной цельностью своего художественного облика: перед ним открылся новый, давно желанный мир. Образы итальянского Возрождения в его сознании запечатлелись мгновенно, как нечто заранее предугаданное, давно уже заронившее драгоценные зерна в его душе. Поэзия Данте и Петрарки была знакома ему с юных лет, а вечные ценности пластических искусств лишь подтвердили давно назревшую мысль о нераздельности художественного мира, универсальном значении "великого синтеза".

Неизменным остался впоследствии весь состав итальянского цикла, опубликованного лишь в 1858 году в новой редакции. В этот известный нам окончательный вариант полностью вошли все

шесть пьес "итальянской тетради", созданные в Италии (1837—1839): "Обручение", "Мыслитель", три "Сонета Петрарки", соната-фантазия "После чтения Данте". Лишь несколько позже, в конце 40-х годов, Лист присоединил к ним седьмую — "Канцонетту Сальваторе Розы". Помещенная после двух пьес, навеянных творчеством величайших мастеров, Рафаэля и Микеланджело, она должна была напомнить о более поздней эпохе, о легендарной личности итальянского живописца, гравера и музыканта XVII века, в котором он видел новое воплощение все той же заветной мысли о содружестве всех искусств.

Особое место в цикле занимают три пьесы, объединенные под общим названием "Венеция и Неаполь", — "Гондольера", "Канцона" и "Тарантелла", составляющие как бы вторую часть поэтического повествования. Их композитор намеренно обозначит как "Дополнение" ("Supplement"), не желая соединять чисто бытовые, фольклорные впечатления с величественными образами высокого Ренессанса.

Последние неизменно доминировали в его воображении. Свое обращение к бессмертным ценностям прошлого Лист прямо противопоставлял упадку современной итальянской музыки, оперы, оттолкнувшей его своей тривиальностью, обилием назойливых штампов (счастливым исключением были только постоянные встречи с Россини, в котором Лист высоко ценил его лучезарный, жизнеутверждающий дар). О причинах столь резкой, негативной оценки уже говорилось выше. Немалую роль в этом сыграло и отношение итальянской публики к концертным выступлениям Листа: с подобным непониманием он столкнулся впервые.

За всем этим, как могучий колосс, возвышалось творчество старых мастеров, озаривших мир светом "Новой жизни" ("Vita nuova").

Изучение великого прошлого началось сразу же по приезде в Италию. Осенью 1837 года в деревне Белладжо у озера Комо Лист вновь погружается в чтение "Божественной комедии" и создает сонату-фантазию "После чтения Данте", эскизы которой были написаны с огромным увлечением, в несколько дней. По приезде в Милан посещает картинные галереи и останавливается как очарованный перед картиной Рафаэля "Обручение". В Болонье восхищается картинами Гвидо Рени и Аннибале Карраччи, но больше всего — "Святой Цецилией" Рафаэля, которой посвящает большую статью. Искусство Микеланджело властно захватывает и покоряет его во Флоренции. А затем во время достаточно долгого пребывания в Риме он под руководством Энгра пристально изучает архитектурные памятники Вечного города, древние храмы и залы Ватикана, душой погружается в музыку Сикстинской капеллы, в творчество Палестрины, Аллегри, Марчелло.

Идея "совместного произведения искусств" задолго до Вагнера определила общий замысел цикла Листа. Свою программу художественного синтеза он прямо высказывает в цитированном ранее письме к Берлиозу²⁹, где он с большой убежденностью устанавливает "скрытое родство" между искусством Моцарта и Рафаэля, Бетховена и Микеланджело и выражает надежду, что высокая поэзия Данте, быть может, найдет свой отголосок "в музыке какого-нибудь Бетховена будущего" (16, 150).

Почти одновременно с этой "философской программой" появилась в печати, как упоминалось, большая статья о картине "Святая Цецилия" Рафаэля. В ней Лист пытался конкретно обосновать свое понимание рафаэлевских образов. В изображенных великим живописцем фигурах, окружающих центральный образ Цецилии, покровительницы музыки, он видел "четыре основных типа нашего искусства", олицетворяющих собой "важнейшие элементы музыки, а также различные типы воздействия, оказываемого ею на человеческое сердце" (16, 147). Подвергнув детальному анализу всю композицию картины (неоценимую помощь в этом ему, по-видимому, оказал восторженный почитатель Рафаэля — Энгр), Лист выделяет образ Цецилии как обобщающий символ музыки — "символ всего духовного, божественного, чем обладает искусство". Живым воплощением "любви небесной и любви земной" казались ему юные лица апостола Иоанна и Марии Магдалины, а в образе апостола Павла он находил олицетворение философии искусства, риторики, силы слова — единство "разума и науки", без которых не может существовать творчество. В спокойной, умиротворенной тональности рафаэлевской картины ему слышалась "музыка небесных сфер", и вся она в его воображении приобретала универсальный, обобщающий смысл любимого им искусства. «Для меня, увидевшего в „Святой Цецилии“ символ, — этот символ существует», — писал Лист. И та же символика владела его душой в процессе создания двух гениальных пьес, открывающих "итальянскую тетрадь" и посвященных Рафаэлю и Микеланджело.

От начала и до конца весь итальянский цикл представляет собой прекрасный монолит, единое целое, одно из высших творений музыкального романтизма, мимо которого не пройдет ни один пианист-исполнитель. Тщательно продумав весь план "итальянской тетради", композитор организовал этот материал по принципу контраста, сопоставляя светлую и темную сферы действия, развертывая цикл от ясной умиротворенности "Обручения" к высокому трагизму "Данте-сонаты". Над всем этим реет вечно

²⁹ См. главу 3 настоящей работы.

волнующая Листа идея жизни и смерти, духовного и земного, высшей "божественной воли", управляющей миром. Работая над своим циклом, он в отличие от более ранней "Швейцарии" не выбросил отсюда ни одной пьесы и лишь в позднейшей редакции, подобно скульптору, "отсекал лишнее" и шлифовал детали.

Цикл открывается широко известной пьесой "Sposalizio" — "Обручение". Картина Рафаэля, которого Лист боготворил, в его интерпретации как бы вобрала в себя обобщенный образ великого живописца с присущим ему чувством вечной гармонии, стройности, чистоты. Быть может, впервые в истории музыкального искусства композитору удалось достигнуть такого полного, совершенного синтеза зримого и слышимого, слияния двух столь различных по своей природе искусств. Светлым покоем, блаженством созерцания веет от этой музыки, весь смысл которой — полная гармония бытия.

Об этом синтезе тонко и проницательно пишет выдающийся музыковед нашего времени В. А. Васина-Гроссман (4, 181—190). Автором выразительно отмечено полное архитектурное соответствие двух композиций: симметрия художественных форм, значение центральной, невидимой для глаза, но четко проведенной художником линии, пронизывающей всю картину и восходящей от основной группы персонажей (Мария — Иосиф) к воздвигнутому на фоне величественному храму — символу Божественного Провидения, будущего торжества христианской религии.

Написанное художником в 1504 году "Обручение" принадлежит к ранним работам мастера, еще не отказавшегося от стилистически слержанной манеры раннего Ренессанса, во многом верного заветам своего учителя Перуджино. Отсюда строгое соблюдение законченных, с геометрической точностью рассчитанных форм; отсюда и строгая символика зрительных образов, еще овеванных мистическим мирозерцанием Средневековья.

Замкнутость концентрической композиции всецело обусловлена закругленностью линий и симметричным расположением фигур. В центре картины — символическая деталь: кольцо, круг, символ Вечности. Его вручает двум обрученным первосвященник, чья увенчанная высокой тиарой величественная фигура отчетливо выступает на фоне лестницы, восходящей к храму. Открытая дверь храма указывает путь к свету; полукруглый купол здания завершает картину. В строгой симметрии расположены все действующие лица рафаэлевской композиции. Фигуры Иосифа и Марии окружены двумя симметрично расположенными группами юношей и девушек, а вслед за ними, в отдалении выступают столь же симметричные небольшие группы идущих к храму людей. Все линии



Рафаэль
Обручение
(1504)

картины, строго выверенные художником, создают впечатление замкнутости, завершенности, а в своем семантическом значении — настроение полной отрешенности от всего земного, низменного.

Новым же, чисто рафаэлевским знаком Высокого Возрождения явилась глубоко человеческая, гуманистическая трактовка евангельского сюжета, отображенная в идеально прекрасных образах населяющих картину действующих лиц. Мягкость и грация движений в каждом из этих персонажей сразу же выдает руку гения. Доминирует дорогой сердцу художника женственный образ Мадонны, грациозно склонившей голову перед ожидающим ее божественным велением Судьбы. В ней Лист, говоря его собственными словами, увидел "волшебно прекрасное выражение всего благороднейшего и идеальнейшего, чем обладает человеческая форма", "чудо грации, красоты и гармонии" (16, 145). Правда, это высказывание относится к другому творению Рафаэля — "Святой Цецилии". Но здесь оно как нельзя более оправдано всей интерпретацией Листа. Вдохновленный прекрасной композицией великого мастера, он, говоря его же словами, "воспринял поэзию и философию" всей картины с изумительной чуткостью.

Семантика музыкальной формы и музыкальных средств полностью отвечает зрительному образу. Проникнутая чувством глубокого созерцания музыка всем своим комплексом ладотональных, колористических, фактурных приемов передает "божественную гармонию" Рафаэля. В основе пьесы лежит ангемитонный, пентатонический звукоряд, наполненный кварто-квинтовой интерваликой, столь же "кругообразный" и замкнутый в своем пространстве, как и задуманная художником композиция. Сопровождающий краткое вступление "мотив вопроса" и светлая ми-мажорная окраска усиливают состояние покоя. На этой основе возникает главная тема, излучающая ту "музыку небесных сфер", которая слышалась Листу в картинах Рафаэля:

22^a **Andante**

dolce

p

6

ppp *dolciss.*

una corda

Первый раздел сменяется торжественной хоральной темой, выразительно оттененной все той же ангемитонной последовательностью кварто-квинтовых рядов, постепенно переходящих в тихие колокольные звоны:

23a **Più lento**

ppp *dolciss.*

una corda
à chaque mesure

6 **rallentando (a piacere)**

un poco marcato
sotto voce

Обе темы, однотипные по своему интонационному строю, в своем развитии образуют концентрическую сонатную форму с зеркальной репризой. После небольшой, предельно краткой "разработки" (вернее — связующего перехода) хоральная тема вновь возвращается, наполненная гулким сопровождением басовых октавных пассажей. Здесь, в кульминационной фазе, она звучит как восторженный гимн Мадонне, вызывая ассоциации с ритуальным

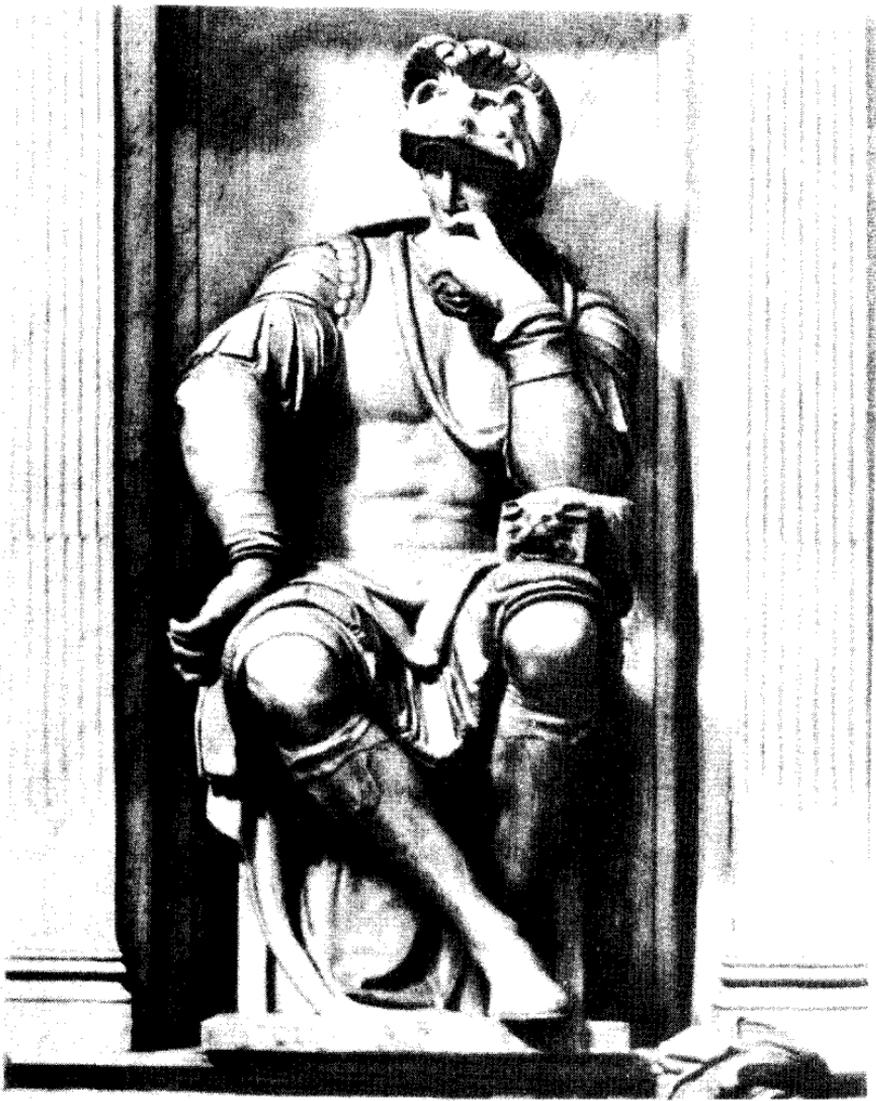
католическим песнопением "Magnificat". Но повторяющийся в репризе изначальный "мотив вопроса" и тихая, затухающая динамика нисходящих пентатонических волн вновь восстанавливают атмосферу покоя и созерцания. Круг замыкается. "Прекрасное мгновение" остановилось, запечатлев в памяти не только зрительный образ "Sposalizio", но и духовную сущность искусства Рафаэля, певца вечной женственности.

* * *

Трагической антитезой "Обручения" явилась вторая, афористически краткая пьеса цикла — "Il Penseroso", навеянная скульптурой Микеланджело — надгробным изображением герцога Лоренцо Медичи в капелле Медичи во Флоренции, в церкви Сан-Лоренцо (1520—1534).

Выбор темы симптоматичен. Художественная интуиция Листа здесь вновь не изменила ему. Восхищаясь искусством Микеланджело, в котором он видел прямую аналогию бетховенской титанической мощи, Лист все же искал в нем особые, созвучные ему поэтико-философские черты. Могучие, импозантные образы, созданные рукой гениального скульптора, колоссальные статуи Моисея, Давида, грандиозные фрески Ватикана не пробудили его воображения. Но более сжатая в своих художественных формах, пронизанная глубокой скорбью композиция капеллы Медичи навсегда врезалась в его душу. Все в ней — значительность философской концепции, сгущенная сумрачно-трагическая атмосфера ансамбля, незабываемые образы беломраморных скульптурных надгробий, окаймленных траурной каймой мрамора, — все пробуждало извечную, давно выношенную мысль о цели и смысле бытия. Воспринимая архитектурный ансамбль капеллы как единое, неделимое целое (об этом неповторимом синтезе единодушно говорят все исследователи художественной культуры Ренессанса), Лист должен был невольно остановить взгляд на величавой фигуре Лоренцо Великолепного, погруженного в свои тяжкие думы, увидеть в ней отголосок своего "я", своих философских медитаций. Противопоставленная ему фигура другого властителя Флоренции, герцога Джулиано Медичи, родного брата Лоренцо — молодого воина, рыцаря с его идеальной юношеской красотой — привлекала его несравненно меньше. Сумрачная экспрессия всего облика Лоренцо, его спокойная, но полная внутренней динамики поза, загадочная таинственность прекрасного лица, слегка прикрытого тенью массивного рыцарского шлема, окутывают скульптуру романтическим ореолом, столь близким восприятию Листа.

Значительность образа Мыслителя подчеркнута символикой аллегорических фигур Утра и Вечера, Дня и Ночи. Расположенные над саркофагами двух надгробий, у подножия статуй Лоренцо и



Микеланджело
"Мыслитель"

Джулиано, они олицетворяют вечное движение времени. Жизнь и смерть, мрак вечной ночи и свет бессмертия по воле великого зодчего соединились в целостном комплексе, в "застывшей симфонии" из каменных глыб. "Как архитектура капеллы обладает определенным эмоциональным тоном, так в единой тональности выдержаны и ее скульптурные образы, — говорит современный исследователь. — Каждый из них — это определенная нота в общей эмоциональной гамме — грусти, беспокойства, тревоги, неизбывной тоски, трагического конфликта, а в своей совокупности они во многом определяют характер общего настроения ансамбля" (23, 58).

Особенно экспрессивна скульптура Ночи, метафорически равнозначная образу Смерти. По замыслу великого мастера, она должна была вобрать в себя всю горечь и безысходность его времени, весь тяжкий гнет кровавых событий, поразивших Флоренцию в эпоху жестокой междоусобной борьбы. Смысл своего творения он сам разъяснил в трагическом сонете, посвященном этому образу:

Отрадно спать — отрадней камнем быть.
О, в этот век — преступный и постыдный —
Не жить, не чувствовать — удел завидный...
Прошу: молчи — не смей меня будить³⁰.

И эти строки сонета, и мощная символика Ночи навсегда запомнились Листу. Больше того, в его воображении эта скульптура слилась с образом Лоренцо в нерасторжимом единстве. В нотном автографе "итальянской тетради" он не случайно предпослал "Мыслителю" цитированное выше четверостишие Микеланджело, обращенное к Ночи. И через много лет снова вернулся к своей фортепианной пьесе, создав новый, оркестровый ее вариант под названием "Ночь" ("La Notte") с тем же поэтическим эпиграфом. Эту симфоническую прелюдию он задумал как надгробную эпитафию и выразил желание, чтобы музыка "Ночи" сопровождала его в последний путь³¹.

В композиционном решении пьесы, быть может как никогда ранее, проявилось смелое новаторство Листа. «Послушайте его „Il Penseroso“, — говорил о ней Балакирев. — Если бы Лист написал только эти две страницы, его и тогда следовало бы назвать Бетховеном наших дней». Никогда еще музыка не поднималась до

³⁰ Перевод А. Эфроса.

³¹ Написанная в начале 1860-х годов, симфоническая прелюдия "Ночь" вошла в цикл "Три траурные оды", возникший после безвременной смерти юного сына Листа — Даниэля. Памяти сына посвящена первая пьеса цикла — "Мысль об умерших" (оркестровая переработка рассмотренной выше пьесы "Поэтические и религиозные гармонии"). За нею следуют "Ночь" и Эпилог к симфонической поэме "Тассо" с характерным подзаголовком: "Lamento e Frionfo" — "Жалоба и Триумф".

столь сильного, совершенного воплощения зримых пластических образов. Чутьем художника Лист сумел ощутить и передать главное: драматическую насыщенность художественной манеры Микеланджело, ее властную, покоряющую динамичность. Все образы капеллы Медичи, скованные неизбежной, чисто природной статикой скульптурных изображений, полны огромного внутреннего напряжения; они словно стремятся преодолеть невидимые, сковывающие их цепи и разорвать оковы каменного плена, в котором заключена их душа.

Таков образ Мыслителя. При внешнем спокойствии позы скульптурное изображение Лоренцо таит в себе скрытую тревогу, патетику ожидания, потенциальную силу грозного взрыва. И Листу полностью удалось подняться на уровень этого замысла и воплотить в музыке диалектическую природу заложенных в творении Микеланджело непримиримых начал: статики и динамики, покоя и тревоги. Первое из них отображено в суровой остинатности мелодических линий и неуклонных повторах ритмических фигур, второе находит выход в сгущенной экспрессии сложной и многозначной гармонии.

Художественные приемы Листа поражают силой и яркостью концентрации. Двухчастная по структуре музыкальная композиция насыщена внутренним активным развитием. Точнее ее можно определить как двойную двухчастную форму, в которой вторая четверть выполняет функцию разработки темы, а последний раздел соответствует многозначной и содержательной коде, дополняющей динамическую репризу.

Общая атмосфера прелюдии полна глубокой, сосредоточенной скорби. Генезисом жанра здесь послужила классическая традиция траурного марша, и в первую очередь — героико-трагических маршей Бетховена (наиболее близкие аналогии возникают в медленных частях бетховенских циклов — в Сонате *As-dur* op. 26 и в Третьей симфонии). Открыто выражено и сильнейшее воздействие драматических образов Шуберта, его гениальной фантазии "Скиталец".

У Листа эти истоки по-новому переплавлены в более позднем романтическом стиле, с акцентом на заостренности гармонических средств. От сумрачной героики Бетховена через возвышенный драматизм шубертовских образов к предвидению Вагнера, к эмоциональному мироощущению автора "Тристана" — так можно определить стилистический строй "Мыслителя".

Уже в самом начале пьесы протянутая горизонталь мелодической линии, суровая остинатность скандирующего ритма выразительно оттеняются "шубертовской" гармонией VI низкой минорной ступени лада:

Все более скорбными, щемящими интонациями наполняется гармоническая ткань; словно ожившие каменные глыбы движутся целые пласты остродиссонирующих созвучий, параллельных квинт и тритонов, включенных в строй восходящих секвенций. Динамика внутреннего развития достигает кульминационной фазы в репризе. Суровая декламация "вещего голоса" здесь подкрепляется массивной хоральной фактурой, тяжелой поступью скандирующих аккордов; постепенно оживает извилистая линия басового голоса, уходящего в предельно низкий регистр инструмента. Скупыми средствами, не выходя за пределы сумрачной, приглушенной динамики (*sotto voce*, *pesante*), Лист достигает сильнейшего драматического эффекта. Пророчески грозно звучит в кульминации патетический возглас — яркий фа-мажорный аккорд, предельно отдаленный от основной тональности пьесы, с архитектурной точностью воздвигнутый в "точке золотого сечения" всей формы. Но впечатление "ожившей статуи" (не вспомнилась ли композитору финальная сцена оперы Моцарта, явление зловещего призрака Командора?) остается недолгим. Героический образ меркнет, уходит в небытие, растворяясь в цепи болезненно-скорбных хроматических вагнеровских гармоний: "Прошу: молчи, — не смей меня будить".

* * *

К более традиционной форме художественного синтеза — союзу поэзии и музыки — Лист приходит в "Сонетах Петрарки". Мысль противопоставить любовную лирику великого поэта суровой эпичности "Божественной комедии" Данте, по-видимому, давно занимала его. Осуществить же ее пришлось вскоре после приезда в Рим, где он поселился в начале 1839 года.

Перевести поэзию на язык музыки... Эту мечту молодой композитор, казалось бы, мог с легкостью претворить в жизнь, опираясь на уже существовавшую высокую традицию романтической песни, на свой собственный опыт работы над песенным твор-

чеством Шуберта. Однако и здесь ему пришлось пойти трудным, непроторенным путем.

Почти одновременно Лист начал работать над двумя вариантами "Сонетов Петрарки" — вокальным и фортепианным, очевидно не доверяя своим силам в новом для него жанре³². Результат оказался необычным: предназначенные для голоса с фортепиано "Сонеты" не принесли Листу славы и вскоре заняли место в его архиве, сыграв роль своего рода эскиза, подготовительного этапа к созданию фортепианных пьес. Последние же, напротив, вошли в число самых известных, репертуарных произведений композитора, неизменно вызывающих живую реакцию слушателей. Язык фортепиано оказался сильнее всемогущего человеческого голоса!

Причины этого парадокса становятся ясными при сравнении всех существующих вариантов. Создавая свой цикл "Сонетов Петрарки" первоначально для тенора, а затем, в последующих редакциях, для баритона или меццо-сопрано, композитор стремился как можно детальнее отразить смысл и значение каждого слова, помочь певцу надеть каждый звук смысловой выразительностью литературного текста. Но итальянский язык не был для него родным, подобно немецкому или французскому, — и это приводило к излишней рациональности творческого подхода, ненужной акцентуации деталей текста и даже к прямому переключению поэтического образа в интонационный строй вокальной мелодии. Наглядным примером такой "интонационной символики" (типичной скорее для эпохи барокко, чем для романтической музыки XIX века) могут служить отдельные строки Сонета 104 с характерным приемом "зримого" отображения слова в вокальной партии: взлетами и падениями мелодии на словах "небо" и "земля", широким распевом на слове "мир" ("Сжимая мир в объятьях — сон объемлю").

25^a *Agitato assai*

Ле - чу стре - ло - ю в не - бо и у - па - да - ю;
 e vo - lo sop - ra' l cie - lo e giac - cio in ter - ra;

³² До 1839 года известно лишь одно камерное вокальное произведение Листа — колыбельная песня "Angiolin dal biondo crin" ("Златокудрый ангел мой"), сочиненная для дочери Бландины.

6 [Agitato assai] *ff* 6

но об - пе - та - ю сно - ва.
e tut - to'l mon - do ab - brac - cio.

Мелодия, в основном декламационная, в ряде случаев становится сухой и раздробленной, утрачивает целостность и пластичность. Достаточно скромной по фактуре, намеренно упрощенной выглядит и партия фортепианного сопровождения (ее композитор, видимо, не хотел усложнять в расчете на итальянских исполнителей). Исключением может служить лишь Сонет 123, наиболее органичный по своей структуре. Широкая кантиленная тема этого сочинения ярко определилась уже в первоначальном вокальном варианте, который Лист в дальнейшем не подвергал существенным изменениям. Но в целом работа над вокальной триадой "Сонетов" не могла принести ему удовлетворения, хотя и не оказалась бесплодной.

Иначе протекал процесс создания фортепианных пьес. Погружаясь в родную стихию, Лист обретал свободу. Утомительная работа над текстом была отброшена; на первый план выступил обобщенный поэтический образ, перелившийся в звуки. По-новому зазвучали у молодого романтика восторженные строки Петрарки, по-новому раскрылся весь строй этой возвышенной лирики, которую русский поэт невольно сравнивал с суровой поэзией Данте:

Суровый Дант не презирал сонета,
В нем жар любви Петрарка изливал...

Задуманный тематический материал вокальных сонетов по воле Листа свободно трансформировался в фортепианных композициях: эпизодическая тема порой становилась главной, а главная переходила в заключение. Менялись темпы, агогика и динамика, естественно обогащалась и расцветала фактура. Мелодическая линия фортепианного варианта при этом далеко не всегда совпадала с вокальной и, в сущности, не поддавалась прямой подтекстовке. Всем этим обусловлено особое место фортепианных "Сонетов" Листа в его наследии. Ни в коей мере не являясь прямой транскрипцией или обработкой собственного вокального сочинения, они всецело подчинены его принципам поэтико-философской программности, передавая весь внутренний смысл каждого из стихотворений поэта.

Из колоссального наследия Петрарки Лист выбрал три сонета, вошедшие в цикл "На жизнь Лауры". Три стихотворения — три грани любовной лирики, три образа любви восторженной, пылкой

и созерцательной, исполненной кроткого умиления и беспредельной страсти. В каждом стихотворении композитор чутко воспринимает не только его психологический строй, но музыку стиха и поэтическую форму, обусловленную каноном. При всем различии музыкальных структур он сохраняет строфическое строение текста и выделяет, как правило, третью строфу стихотворения, которая у самого поэта обычно является кульминационной, насыщенной драматическим развитием. Сильнейший смысловой акцент в сонетах Петрарки падает также и на последнее трехстишие, содержащее вывод из всех предыдущих посылок. Эти заключительные строки Лист каждый раз подчеркивает многозначительными расширениями, повторами, обогащением фактуры, закрепляя и утверждая слово поэта.

Именно так задумана композиция первой пьесы данного поэтического цикла — Сонета 47, *Des-dur*, сравнительно редко исполняемого и наименее популярного из трех. Тема сонета Петрарки — своеобразное посвящение прекрасной возлюбленной, а его смысловой знак — благословение любви. Ключевым словом "Venedetto" начинается каждая из четырех строф сонета ("Благословен день, месяц, лето, час / И миг, когда мой взор те очи встретил")³³. Обратившись к этому стихотворению, Лист долго искал заложенный в тексте спокойный и светлый тон повествования. Далеко не сразу был найден им доминирующий спокойный, мягкий, синкопированный ритм, окутывающий мелодию прозрачным покровом. О том, как постепенно обогащались в его музыке магические строки Петрарки, как наполнялись они воздушными паузами, легкими акцентами и плавными линиями фортепианной фактуры, свидетельствует сравнение двух вариантов — вокального и чисто инструментального:

26^a *Lento, ma sempre un poco mosso*

He - заб - вен - ны тот день, тот час, мгно - венъ - е
 Ve - ne - det - to sia'! gior. no e'! me. se, e l'an - no

³³ Здесь и далее — перевод Вяч. Иванова.

Sempre mosso con intimo sentimento

il canto mezzoforte espressivo e un poco marcato

6

l'accompagnamento sempre dolce

una corda

Торжественно, благоговейно звучат в этом "гимне мадонне Лауре" последние строки сонета, посвященные теме творчества:

Благословенны вы, что столько слав
Стяжали ей, певучие канцоны, —
Дум золотых о ней, единой, сплав!

Высказывая дорогую для него мысль "любовь — творчество", композитор многозначительно расширяет ритм темы и утверждает ее как символ собственных "дум золотых" и собственных канцон, стяжавших ему славу художника.

Два следующих Сонета, 104 и 123, по силе вдохновения превзошли первый. Вновь обращаясь к поэзии Петрарки, Лист выбрал, действительно, "лучшие из лучших" его сонетов, при этом особенно ему близкие. Резко противоположные по своей концепции, они вместили в себя весь богатейший мир любовной лирики — от кроткого преклонения до апогея страсти и от молитвенного созерцания до бурного смятения чувств. В душе Листа эти канцоны любви отозвались мгновенно и породили созвучный ответ. В них он нашел прямое отображение собственной личности, собственной творческой воли, своего собственного дара художника, всегда и неизменно склонного к воплощению крайних, полярных состояний.

"Любовь небесная и любовь земная" — так можно, по аналогии с известной картиной Тициана, назвать эти произведения Листа, ярко запечатлевшие характерную для него антитезу страсти и нежности. Контрастные по своему образному строю, они противоположны и по методам композиции. Первый из них, в тональности E-dur, разворачивается более свободно, в форме монолога; второй, As-dur, напротив, отличается классической стройностью и закругленностью формы.

В основу Сонета 104 композитор положил тему из среднего эпизода своей песни на тот же, аналогичный текст. Преобразованная

в фортепианном звучании, она приобрела особую ритмическую активность и силу экспрессии:

27^a **Lento**
espr. accentuato assai

Пусть я в тюрь - ме, я не - во - ли не зна - ю;
 Tal m'ha in pri - gion, che non m'a - pre, ne ser - ra;

6 **[Adagio]**
molto espressivo *riten.*

Строфы Сонета Листа подчинены вариационной структуре, развивающейся по восходящей линии с постепенным ростом динамики и мощным нагнетанием фактуры, захватывающей в кульминации крайние регистры инструмента и как бы стремящейся вырваться за его пределы.

В тексте Петрарки драматическое развитие достигает вершины в третьей строфе:

Я зряч — без глаз; без языка — кричу.
 Зову конец — и вновь молю: "Пошады!"
 Клянусь себя — и все же дни влачу.

У Листа эта высокая кульминация знаменует момент перелома. Последнее вариационное проведение темы (вернее, второго ее предложения, в эпизоде *ritenuto a riascere*) звучит как голос утешения, печального примирения с неизбежным. Но тем настойчивее и ярче, с ораторским пафосом произнесена в музыке последняя фраза текста: "И вот за подвиг мой награда":

un poco più lento
accentuato assai A

Возвышенная патетика сонета Петрарки в фортепианной трактовке Листа приобрела особый художественный смысл. Свободно комбинируя темы собственного вокального сочинения, он добился той устремленности, динамичности, "процессуальности" формы, которой явно недоставало в более раннем, вокальном варианте. Вслушиваясь в музыку этого знаменитого, всемирно известного произведения Листа, лишней раз убеждаешься, что язык своего инструмента был для него также и языком поэзии: смысл образов Петрарки он сумел передать даже не прибегая к точному соответствию с вербальным текстом сонета. Магия звука, гармонии, тембра в его воображении превосходила силу слов.

Не менее тонкое, по-листовски своеобразное прочтение поэтического первоисточника проявилось в Сонете 123, As-dur. Заложённое в тексте чувство глубокого созерцания нашло отражение в развернутой статике темпа, движения, в плавности мелодических линий, — но и в общем развитии закругленной, законченной композиции, заметно перекликающейся с такой же стройной, концентрической формой "Обручения". Несколько отступив от традиционной четырехстрочной композиции сонета Петрарки, Лист выстраивает музыкальную форму пьесы по принципу репризной трехчастности с широким развитием обрамляющих эпизодов — вступления и заключения.

Изысканностью письма, высокой поэтичностью настроения отмечена музыка вступительного раздела Сонета. Она в полной мере созвучна начальным строкам стихотворения Петрарки: "Я лицезрел небесную печаль, грусть: ангела в единственном явлении". Тонко разработанная Листом фактура стройно и гармонично объединяет все три пласта музыкальной ткани: глубокие басы на протянутом педалью опорном звуке, мягкую волнообразную фигурацию остинатных триолей, создающих горизонталь фона, и тихие возгласы постепенно истаивающих, "возносящихся к небу" октав.

Вступает главная тема — такая же стройная, завершенная в

своём замкнутом, кругообразном движении, как и вся композиция пьесы:

29 **Sempre lento**
cantando

dolcissimo

rall. * *rall.* * *rall.*

Примечательна и ее близость к вокальному интонированию, и прежде всего — к традиционному романтическому стилю бельканто. Создавая свой фортепианный вариант Сонета, Лист только на этот раз не отступил от первоначального эскиза, от широкой мелодической линии распетого стиха. Сохранена трехчастная закругленная структура вокального источника; сохранена и тональность этой канцоны (As-dur), предназначенной для высокого тенора, и ее светлая тембровая окраска. Найденная мелодия, широкая и плавная, естественно включилась у Листа в привычный строй оперной мелодики, модифицированной волшебством его гармонии. Плавные интонации арий Беллини (как часто поддавались их очарованию современники Листа — Шопен, Глинка!), независимо от воли композитора, вошли в его лексику и приобрели ассоциативную связь с яркой напевностью звучных стихов Петрарки. Ими порождены, по существу, все приемы листовской кантилены: преобладающая секстовость восходящих попевок (в данном случае — начальная интонация темы), опевание опорных звуков лада, волнообразный рисунок мелодии (в данном случае — замкнутой в пределах октавы). Типична и чисто беллиниевская каденция с характерным "росчерком" завершающего тему форшлага:

30 **[Sempre lento]**

cresc. molto *rall.*

dim.

rall. *rall.* *rall.*

Центральный, более динамичный раздел Сонета несет на себе следы все той же оперной итальянской мелодики, на этот раз — декламационной. Отчетливо "прослушиваются" в музыке Листа взволнованные, экстатические возгласы поэтического текста: "Amor, seno, valor, pietate e doglia" ("Всё — добродетель, мудрость, нежность, боль — в единую гармонию сомкнулось"). В последней, завершающей строфе, соответствующей репризе, исходный образ молитвенного созерцания обретает особые черты хрупкости, нереальности. Тема растворяется, истаивает в мерцающих трелях, в легких, воздушных пассажах, уносящих мелодию ввысь, "в заоблачные дали". Возвращение вступительного раздела усиливает впечатление завершенности, цельности, полной гармонии бытия.

Рассматривая листовские "Сонеты Петрарки" как "малый триптих", включенный композитором в его "итальянскую тетрадь", нельзя не сопоставить их с первыми пьесами этого цикла. Стилистическая сдержанность и строгость "прелюдий", посвященных Рафаэлю и Микеланджело, заметно выделяет их в ряду других пьес.

Логика композиции "Сонетов" — иная. В них композитор свободно пользуется привычной для него романтической лексикой. Во всей полноте проявляется здесь открытое, эмоциональное восприятие мира, ничем не сдерживаемая экспансия чувств. Легко предположить, какой суровой критике могла бы подвергнуться подобная трактовка поэзии Ренессанса с современных научных позиций!

Однако для молодого художника она явилась созвучной его индивидуальности, его душевному строю. Стихи Петрарки у него засияли светом нового, романтического времени. Работая над итальянским поэтическим текстом, не мог он остаться в стороне от всесильного, "массового" влияния итальянской оперы. Какими бы негативными ни были гневные тирады Листа, брошенные им в адрес "продажного" итальянского оперного театра, но "сладостный яд" пленительного бельканто незримо вошел в его плоть и кровь — и приобрел благодатную почву в звучных строфах итальянской классической поэзии. Испробовав свои силы в вокальном жанре, в патетической декламации второго сонета и в плавной напевности третьего, он затем полностью преобразовал этот стиль средствами своего инструмента. Не оставляет сомнений, что весь процесс сочинения маленького, трехчастного цикла был естественным проявлением не только творческого, композиторского, но и пианистического опыта Листа, — настолько богаче, полнее и совершеннее выражен в них поэтический замысел, первоначально сложившийся в вокальном эскизе. Воля его фантазии подсказала ему эти известные всему миру лирические страницы — пусть и неадекватные

строгую стилистику Петрарки, но полностью сохранившие скрытый в них "жар любви".

* * *

Задуманный Листом ряд творческих параллелей нашел свое завершение в сонате-фантазии "После чтения Данте". Сопоставляя проникновенный лиризм Петрарки с монументальным стилем "Божественной комедии", он видел в этих явлениях своеобразную аналогию искусству Рафаэля и Микеланджело. "...Чтобы постичь Данте, нужен Микеланджело", — писал он своему другу Роншо (16, 98). На этой основе определилась и вся структура итальянского цикла, посвященного одной центральной идее — теме творчества.

Мысль о "Божественной комедии" Данте, по-видимому, занимала Листа давно. Известно, что в ряду всех пьес "итальянской тетради" его "Данте-соната" была написана раньше других. Первоначальный ее эскиз создан осенью 1837 года, сразу же по приезде в Италию. В это же время композитор рискнул исполнить новое сочинение в узком кругу любителей музыки, на даче у оперной примадонны Джудитты Паста. Судя по известному нам письму знаменитой певицы, оно не вызвало должного резонанса. На суд широкой публики Лист вынес Сонату в 1839 году, во время своих триумфальных гастролей в Вене. Однако в дальнейшем исполнял ее редко. Новаторские задачи, поставленные художником в этом дорогом для него сочинении, едва ли могли быть доступны для рядовых слушателей, наполнявших тогда концертные залы. А между тем на пути творческой эволюции Листа "Данте-соната" сыграла важную роль переломного этапа, формирующего его зрелый стиль.

Искания молодого композитора здесь проявились как в общей философской концепции, заложившей краеугольный камень его будущего симфонизма, так и в трактовке художественной формы как монолитного, одночастного, но при этом монументального по своим масштабам, крупного сочинения. Поэзия Данте дала ему мощный импульс.

Великие антитезы любви и смерти, греха и возмездия, искупления и вины — все, чем наполнено грандиозное творение Данте, Лист воспринимал как отзвук собственных дум и размышлений, прямое отображение "сокровенных тайн своего существа". Отсюда возник и тот особый ракурс прочтения старинной поэзии, тот возвышенный строй романтической экзальтации, который слышался ему в величественных терцинах поэмы Данте.

В своей трактовке Лист значительно подчеркнул и усилил гуманистическую линию "Божественной комедии". Теологическая доктрина греха и возмездия ("Мне отмщение — и аз воздам") уже

у самого автора значительно поколеблена чисто человеческим чувством сострадания и печали. Услышав рассказ Франчески о ее любви к Паоло, потрясенный поэт не может преодолеть душевной боли и падает ниц, "словно мертвый", потеряв сознание. "О, знал ли кто-нибудь, какая нега и мечта какая их привела на этот горький путь!" — восклицает он, услышав о "грехопадении" двух влюбленных.

У Листа этот волнующий пафос любви и сострадания высвечивается еще ярче. Присущая ему вера во всемогущую силу Божественного начала по-новому осветила мрачное царство ада и подсказала путь нового прочтения дантовских строф. В письме к Роншо (1837) он открыто вступает в спор с великим создателем "Божественной комедии". "Однако — найду ли в себе смелость сознаться — в этом несравненном, грандиозном творении уже издавна мне было неприятно одно: именно, что поэт задумал Беатриче не как идеал красоты, но как идеал знания, — писал Лист. — Я не могу примириться с тем, что в этом обворожительном, озаренном сиянием создании обитает дух высокоученого теолога, объясняющего догмы, проклинаящего ересь и толкующего об извечных тайнствах. Не параграфами и доказательствами покоряет женщина сердце мужчины. Не ее дело доказывать ему существование Божества: она должна заставлять его силой своей любви это Божество чувствовать и увлекать его за собой к небесному. Не в царстве знания, нет, — в царстве чувства ее сила!" (16, 98).

Таким "влечением к небесному", прорывающимся сквозь бездну страдания, отчаяния и ужаса смерти, насквозь переполнена вся страстная, патетическая музыка Листа. Он не оставил прямых указаний на тот или иной конкретный эпизод дантовского "Ада". Но нет сомнений, что главной основой здесь послужил печальный рассказ Франчески из пятой песни поэмы, вдохновлявший многих художников, поэтов и музыкантов XIX и XX веков. Среди них приоритет, бесспорно, принадлежит Листу.

Своему сочинению он не случайно дал характерный подзаголовок: *Fantasia quasi sonata*. Уже при первом ее исполнении оно поразило слушателей свободным полетом мысли и необычной трактовкой сонатной формы. В рамках единого, целостного, одночастного фортепианного сочинения здесь уже сформирован весь остов будущих симфонических поэм Листа. Открыто проявились признаки вызревающего листовского стиля: скрытая цикличность формы, подчеркнутая отчетливым выделением самостоятельных, обособленных эпизодов; значение кратких, рельефных тем-тезисов и тем-импульсов, пронизывающих и скрепляющих форму; метод активного преобразования всего тематического материала, рождающийся на основе вариантности. В своей "Данте-сонате", про-

изведении сравнительно раннем, Лист смело осваивает эту систему "музыкальных повествований", сложившуюся, по его собственным словам, путем "внутренней связи с поэзией" (см.: 59, 135).

Осуществился и характерный листовский принцип драматургии, продиктованный отнюдь не конкретным развитием сюжета, но сущностью скрытого в поэме психологического подтекста. Как и в других крупных сочинениях, композитор сохраняет верность классической, основополагающей триаде сонатного тематизма: вступление, главная и побочная партии определяют архитектуру формы. Но подчиняет развитие своему методу активного переосмысления тем и свободного чередования эпизодов, естественно подсказывающего их восприятие как самостоятельных частей. Этому способствуют и резкая смена темпов, и характерные цезуры между разделами формы, обусловленные то длительной паузой, то выразительным речитативом, создающим своеобразную "фазу ожидания".

Типичен и метод концентрического построения сонатной формы, проявившийся также и в небольших пьесах "итальянской тетради", — прием зеркального отображения экспозиции в репризе (выполняющей также функции коды), начинающейся с четко обозначенной темы побочной партии. При этом художественная форма ничего не утрачивает в своей монолитности: созидающие ее темы связаны не только интонационно, но и композиционно — посредством их взаимодействия в самых активных, напряженных моментах развития.

Во всей полноте проявилось в сонате новаторство гармонического мышления Листа. Применены не только щедрые, богатейшие краски романтической "шубертовской" мажоро-минорной системы, но и достаточно устойчивые комплексы новых ладовых образований, уменьшенных и увеличенных ладов.

Значением могущественного импульса наделена уже первая, вступительная тема сонаты, развертывающаяся в цепи экспрессивных гармоний уменьшенного лада:

31 **Andante maestoso**

The musical score shows the first theme of a sonata, marked "Andante maestoso". It is written in 3/4 time and features a complex harmonic structure with diminished and augmented chords. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and various dynamic markings such as "f" and "pesante". The music is characterized by a slow, majestic tempo and a focus on rich, expressive harmonies.



Тяжелые шаги нисходящих тритонов и подчеркнуто пунктированная ритмика траурного шестивия открыто символизируют путь погружения в бездну ада: "Оставь всякую надежду, сюда входящий". В концепции Листа этот апокалиптический образ уже преобразован в один из всемогущих символов романтического сознания — символ рока. Как грозное напоминание пронизывают острые ритмы этой лейттемы всю музыкальную ткань сонаты-фантазии, появляясь в самых ответственных, переломных моментах инструментальной драмы.

Широко развитая экспозиция главной партии — яркий пример впечатляющей листовской динамики, могучего динамического размаха от еле слышного шелеста приближающихся "адских вихрей" до яростного взрыва отчаяния³⁴. Как горестный стон, как крик души отозвались в памяти Листа строки поэмы Данте:

И вот я начал различать неясный
И дальний стон; вот я пришел туда,
Где плач в меня ударил многогласный...
То адский ветер, отдыха не зная,
Мчит сонмы душ среди окрестной мглы
И мучит их, крутя и истязая³⁵.

Созвучная этому образу тема главной партии, острохроматизированная, наполненная шемящими интонациями, по своему рельефу близко напоминает сложившиеся со времен Баха остинатные темы страдания и скорби. У Листа этот традиционный "путь нисхождения" выразительно оттенен пульсирующим ритмом:

³⁴ Именно так, судя по отзывам современников, интерпретировал сонату Листа Рахманинов: "...Сперва тяжелый гул ада долетал как бы издалека, потом он делался все более и более ощутительным, пока наконец не достигал своего апогея, — казалось, воздух дрожит от вздохов, проклятий, воплей ужаса, криков ненависти..." (цит. по: 20, 270).

³⁵ Перевод М. Лозинского.

С высокими традициями прошлого связан и триумфальный образ хорально-гимнической побочной партии, восходящий к истокам старинных церковно-католических песнопений, но и трактованный в романтическом плане.

Возникающая на гребне развития экспозиции и подготовленная все теми же угрожающими возгласами неумолимого рока тема побочной словно встает из мрака, проливая свет искупления, надежды и веры. Торжествующие призывы мажорных гармоний и звонких пассажей целотонного пентатонического ряда наполняют ее ослепительным блеском и придают ей ту экстаическую мощь, с которой впоследствии развернутся многие победно-торжествующие образы позднего Листа.

Семантическое значение этой темы лишний раз подтверждает высокую обобщенность программного мышления композитора. Здесь нет прямых сюжетных ассоциаций с конкретным эпизодом поэмы Данте — рассказом Франчески да Римини. И только в самостоятельном развитии среднего, центрального раздела сонаты тема приобретает лирическую окраску, становясь голосом любви.

В этой центральной фазе всего "драматического действия" симфонический метод Листа выступает в наиболее яркой, открытой форме. Традиционная разработка утрачивает свою прежнюю функцию, перерастая в самостоятельную часть инструментальной

и главной — отображает весь ход повествования, прерванного жесткими, роковыми фанфарами — трубными возгласами тритоновых созвучий.

Обобщающее значение светлой лирической темы открыто выступает в заключительном, репризно-кодовом разделе сонаты, озаренном светом возвышенного религиозного чувства. Развертывающаяся в высоком регистре, сопровождаемая трепетными тремоло хрустально-прозрачной фактуры, она открыто предвосхищает просветленные, "небесные" звучания вагнеровской прелюдии к "Лоэнгрину". И даже грозное напоминание о темных силах ада не может преодолеть возвышенной гимничности этого образа. Мысль о непобедимой силе Божественного Провидения мощно утверждается в коде, окрашенной сияющими мажорными гармониями целотонного ряда.

Внимательно прослеживая весь путь развития фантазии-сонаты — первого законченного и тщательно продуманного сочинения Листа в этом жанре, нельзя не оценить в нем редкий опыт целостного воспроизведения в музыке не столько сюжета, сколько идеи, концепции одного из гигантских памятников мировой литературы. Заглавие "После чтения Данте" (но не "Франческа да Римини") полностью соответствует этому замыслу. Конкретный эпизод пятой песни "Ада" здесь выступает лишь как одна из сторон дантовской философской триады: "Ад", "Чистилище", "Рай". Об этом открыто говорят и торжественно-триумфальные образы, утвержденные в репризе-коде, и светлые, "небесные" звуки преображенной побочной партии. Создав это произведение в годы молодости, в порыве увлечения поэзией Данте, Лист позже рассматривал его лишь как эскиз будущего монументального симфонического произведения на ту же тему. Но этот новый опус — написанная в 1856 году "Данте-симфония" — при всей зрелости мастерства не превзошел прежней фортепианной сонаты и даже в известной мере уступил ей ввиду относительной незавершенности симфонического цикла (последняя часть "Данте-симфонии" — "Рай" — так и не была написана композитором).

Значителен и весь путь освоения великой дантовской темы, проложенный Листом. Получив продолжение в его "Данте-симфонии", образы "Божественной комедии" вызвали к жизни целый поток опер и симфонических сочинений, более или менее близких к концепции Листа.

Самым значительным из них оказалась оркестровая фантазия Чайковского "Франческа да Римини" (1876). Созданная под несомненным воздействием новой романтической вагнеро-листовской школы (композитор писал ее вскоре после поездки в Байреит, где присутствовал на открытии вагнеровского оперного театра), она тем не менее ни в чем не отступает от общих принципов сим-

фонизма русского мастера, его мироощущения, его эстетических позиций. Трогательную повесть Франчески он прочел как реальную человеческую драму — трагедию любви, подавленной ничем не оправданным жестоким возмездием. От несколько абстрагированной философской концепции Листа она отличается несравненно более ясной конкретной ассоциативностью с избранным литературным сюжетом, изумительной мелодической щедростью (у Листа эта сторона отнюдь не превалирует) и той особой теплотой, душевностью открытого лирического чувства, какая была присуща только создателю "Пиковой дамы". Подобная же трактовка поэмы Данте, воспринятой в ракурсе лирической драмы, была присуща и одноименной опере Рахманинова (1906). А вслед за оперой Рахманинова в Италии, на родине Данте, большую известность приобрела опера композитора-вериста Рикардо Дзандонаи, написанная на сюжет драмы знаменитого Габриеле д' Аннунцио "Франческа да Римини" (1912).

Уже одни эти краткие напоминания могут служить веским свидетельством творческого подвига Листа. В числе интерпретаторов поэзии Данте он, естественно, не был "первым" в буквальном смысле слова. Отдельные строфы "Божественной комедии" еще при жизни поэта входили в музыку и становились канцонами. В течение трех веков они инкрустировались в оперные либретто, звучали на улицах итальянских городов и становились частью народного быта.

Но именно Листу как композитору принадлежит честь постижения философской сущности великой поэмы, включения ее в широкий мир "чистой" инструментальной музыки, лишенной словесного текста. И в этом смысле он первый "посягнул" на священное имя Данте, интуитивно отобразив внутренний строй его мироощущения подобно тому, как отразил он незабываемые черты творческого облика Рафаэля и Микеланджело. Созданием своей "итальянской тетради", сплошь посвященной искусству, он добился желанной цели: показать, как безграничны возможности музыки и как безмерно далеко истинное понятие программности от узко понимаемого термина "подражание природе".

* * *

Работая над своим итальянским циклом, Лист не отстранялся от впечатлений окружающей жизни. В Италии он находился в то время, когда музыкой был до краев переполнен весь быт знакомых ему итальянских городов. Венеция, Рим, Флоренция, Неаполь звенели песнями, звуками гитары и мандолины, прекрасными голосами бродячих певцов. К этой "музыке улицы" неизменно прислушивался великий музыкант, где бы ни заставала его судьба. Вечно занятый своими гастрольями, в лихорадочной спешке пересекавший

границы Франции, Швейцарии, Италии, он, разумеется, не имел возможности углубиться в пристальную работу фольклориста. Но музыка быта — венгерская ли, цыганская, русская или итальянская — никогда не оставляла его равнодушным. Особенно плодотворным в этом отношении оказалось его пребывание в Венеции весной 1838 года, где он, "стоя на Мосту вздохов" или прогуливаясь "в темной гондоле по спящим водам Каналаццо, у берегов Джудекки" (16, 116), прислушивался к звучным голосам гондольеров, распевавших строфы Данте и Ариосто.

Под этим впечатлением им тогда же, в конце 1830-х годов, были написаны четыре пьесы, положенные в основу итальянского цикла ("Добавление"). Отредактированные композитором, они были тут же награвированы и подготовлены к печати венским издателем Хаслингером. Однако по неизвестным причинам издание так и не состоялось; оттиски гравировки с корректурными пометами Листа донныне хранятся в его Веймарском архиве.

Но через несколько лет на основе этих пьес был создан маленький цикл блестящих концертных пьес под названием "Венеция и Неаполь".

Материалом для них послужили те же народно-бытовые мелодии, зафиксированные в более раннем варианте (неиспользованной осталась только одна из четырех пьес). Услышанные им темы Лист, видимо со слов окружающих, иногда бездоказательно приписывал авторам, по существу не имевшим отношения к данным напевам, например некоему "кавалеру Перукини", якобы сочинившему плавную мелодию "Гондольеры", или художнику Сальваторе Розе, предполагаемому автору "Канцонетты" из основной части итальянского цикла. Можно с уверенностью предположить, что это были бытующие напевы, иногда народного происхождения, иногда заимствованные из популярных опер, но значительно измененные, трансформированные в исполнении народных певцов. Как бы то ни было, на этой основе Лист создал замечательные по своей живописности этюды-картины Италии, отобразив в них и фантастическую, чарующую прелесть Венеции, и огненный вихрь неаполитанской тарантеллы.

Мягкие ритмы баркаролы пронизывают первую из пьес — "Гондольеру". В ней Лист мастерски развивает приемы, уже использованные им в пьесе "Валленштадтское озеро": глубокие органичные пункты, сопровождающие тему арпеджированные фигурации ("всплески волн"). Тончайшие виртуозные пассажи в верхнем регистре создают иллюзию "падающих капель". Сама же тема, плавная и закругленная, по своему интонационному строю достаточно ординарна и не выпадает из тысячи однотипных мелодий, какими была наполнена вся Италия в эпоху "сладостного бельканто":

[Quasi allegretto]

sempre dolciss.

sempre legato

tre corde *pp*

ad. * *ad.* * *ad.* *

ad. à chaque mesure

Лист обозначил ее как "La Biondina in Gondoletta" ("Блондинка в гондоле"), очевидно имея в виду стихи того "кавалера Перучини", которому приписывали сочинение этой баркаролы.

Своеобразен весь тематический материал следующей пьесы — "Канцоны". Как в первой, так и во второй версии этого номера Лист использовал колоритные подлинные напевы венецианских гондольеров — распетые ими строфы классической итальянской поэзии. Обе темы различны, но и отмечены явной общностью интонационного строя. При этом первый вариант пьесы, написанный непосредственно в Италии, по своему мелодическому богатству и яркости фортепианной интерпретации не уступает позднему. Развертывающийся в этой канцоне широкий распев гондольера на текст из поэмы Тассо "Освобожденный Иерусалим" был впоследствии разработан в одной из лучших симфонических поэм Листа — "Тассо".

В окончательную редакцию цикла "Годы странствий" этот первоначальный вариант не вошел. Композитор заменил его такой же сумрачной, драматичной, но основанной на другом материале венецианской канцоной. То был народный вариант арии из оперы Россини "Отелло", распетой гондольером на известные строки поэмы Данте "Nessun maggior dolore..." ("Нет большей скорби, чем вспоминать о счастье в дни несчастья"). Употребив в этой пьесе мрачную тональность *es-moll*, Лист еще более сгустил темный,

”ночной” колорит песни гондольера и развернул мелодию в низком, басовом регистре, сопровождая ее трепетным тремоло.

Однако при всем различии двух венецианских канцон в них привлекают и ярко обозначенные общие черты мелодического строя: своеобразный оттенок восточного лада, окрашенного экспрессивной интонацией увеличенной секунды, цветистой мелизматикой и пластичными кадансовыми окончаниями в свободном триольном ритме. В ”Канцоне”, вошедшей в основную редакцию цикла, сразу жестораживает слух своеобразный нюанс ладовой переменности — щемящая хроматическая интонация, ”перекраска” VII ступени — повышенной и натуральной³⁶:

35^a Chant du Gondolier (Gondolier Gesang)

[Lento]

mp

il canto marcato ed espressivo assai

simile *marcato assai*

³⁶ Этот своеобразный ”привкус Востока”, характерный, по всей вероятности, для всего песенного фольклора Адриатического побережья, почувствовал в свое время и Глинка. В свою прекрасную баркаролу ”Уснули голубые” (из цикла ”Прощание с Петербургом”, 1840) он не случайно ввел широкие бестекстовые распевы, насыщенные выразительной хроматической интонацией.

(Nessun maggior dolore) Canzone del Gondoliere (nel "Otello") di Rossini

[Lento doloroso]

6

sempre accentuato assai

f

sf

Сумрачную "Канцону", заканчивающуюся неустойчивой, вводной гармонией (наложение субдоминанты на доминанту *es-moll*), композитор рассматривал как резко контрастную прелюдию к следующей за ней "Тарантелле" — яркому, ослепительному финалу всего итальянского цикла.

"Тарантелла" — одно из самых блестящих концертных произведений Листа, где он, по выражению современного автора, "ввел свою виртуозность в универсальную технику пианизма XX века". Задуманная как виртуозная пьеса, она художественно воплощает пылкий, жизнеутверждающий дух Италии, неиссякаемую энергию, кипучий темперамент ее народа. К интуитивному постижению итальянского "sentimento brillante" (выражение Глинки) здесь присоединилось еще одно важное качество: могучее воздействие искусства Россини. Сочиняя свою "итальянскую тетрадь", Лист постоянно общался с великолепным "баловнем Европы" и много работал над фортепианной транскрипцией его вокального цикла "Музыкальные вечера". Эти россиниевские обработки — "Серенаду и Оргию", "Тарантеллу" — он постоянно включал в свои концертные программы. Восхищаясь темпераментным искусством Россини (которого он даже дерзнул сравнить с Тицианом!), он всеми фибрами своей чуткой души музыканта усваивал и характерные приемы его стилистики: головокружительные темпы, динамику россиниевских *crescendo*, активность настойчивых репетиций, классически собранную ритмику и, наконец, цветистую орнаментику, составлявшую отнюдь не "украшение", но самую сущность итальянского мелоса той эпохи. О Листе как авторе блестящей

”Тарантеллы” вполне возможно сказать теми же словами, которые русский поэт некогда адресовал ”упоительному Россини”:

Он звуки льет, они кипят,
Они текут, они горят,
Как поцелуи молодые,
Все в неге, в пламени любви...

Свободно построенная, тонально незамкнутая композиция пьесы основана на контрасте двух жанровых комплексов: танца и песни. Но пламенная, неистовая стихия огненной пляски постепенно подчиняет себе плавную кантилену второго образа — *Canzona napoletana*. Можно предположить, что гибкая, пластичная мелодия этой неаполитанской канцоны в то время была одной из самых распространенных, ходовых в народном быту. Показательно, что в очень близком варианте ее использовал тот же Глинка в своем романсе ”Вот место тайного свиданья”, сочиненном вскоре после поездки в Италию³⁷.

36^a **Cantando** Liszt. Venezia e Napoli. Tarantella
Canzona Napolitana

Вот ме_сто тай_но_го свиданья. Я здесь кра_са_ви_ца, дав_но!

Технически ”Тарантелла” может продемонстрировать весь мощный арсенал ”новой виртуозности”, введенный Листом в пиа-

³⁷ Авторство этой песни современные исследователи приписывают Л. Коттро (Cottrau), который, по-видимому, был все же не композитором, а составителем сборника неаполитанских народных песен (см.: Полное собрание фортепианных сочинений Листа под редакцией венгерских музыковедов Э. Гардони и И. Селени — ”Années de Pèlerinage II”, Будапешт, 1974, предисловие, с. XI).

нистическую практику. В приемах варьирования обеих тем — канцоны и тарантеллы — помимо бриллиантных "россыпей" мелких пассажей отчетливо доминируют два принципа фортепианной фактуры: яркая, ослепительная токкатность, достигаемая посредством чередования рук (излюбленный прием Листа) и быстрые репетиции на одном звуке, которыми Лист блестяще овладел при помощи усовершенствования фортепианного механизма, снабженного так называемой "двойной репетицией".

Привлекают внимание и легкие арпеджированные пассажи, которыми композитор сопровождает вторую, аккордовую тему "Тарантеллы", а затем один из вариантов "Канцоны":

un poco meno presto ma sempre con molto brio

37^a

ff *p*

6 *sempre pp* *8*

ben marcato la melodia

rit. *rit.* *rit.* *

Образно напоминающие серебристые "всплески" падающих капель, они близко перекликаются с живописной изобразительностью венецианской "Гондолеры" и создают прочную интонационную связь между частями всего небольшого трехчастного "фольклорного" цикла.

Перерабатывая впоследствии, уже в веймарские годы, все пьесы своей "итальянской тетради", Лист, естественно, заботился не только о композиционной цельности каждой из двух составляющих ее частей — поэтико-философской и жанрово-бытовой, но и о внутренней связи всего цикла "Италия". При явном различии двух названных сфер взаимодействие между ними показалось ему необходимым, и принятое название "Дополнение" едва ли могло удовлетворить его взыскательный вкус.

Можно предположить, что именно с этой целью пришлось ему "досочинить" и прибавить к основной части цикла еще одну пьесу жанрового характера — "Канцонетту Сальваторе Розы". Поставив ее между двумя образными комплексами "итальянской тетради" — изобразительным искусством и поэзией, композитор создал своего рода интермеццо, временно отстраняющее слушателя от высокой атмосферы предшествующих пьес и создающее определенную "разрядку", подобно жизнерадостному скерцо, вторгающемуся между частями большой драматической симфонии.

В воображении Листа подобный замысел мог быть оправдан и поэтическим сюжетом: легенда о знаменитом Сальваторе Розе, одновременно художнике, поэте и музыканте, могла, действительно, послужить связующим звеном между трагическим искусством Микеланджело и лирикой сонетов Петрарки. Однако исторические данные не подтвердили намерения Листа: включенная им в цикл жизнерадостная "Канцонетта", пронизанная активным маршевым ритмом, фактически не принадлежала художнику. Автором ее был известный композитор конца XVII — начала XVIII века Джованни Баттиста Бонончини. Лист вполне мог найти эту мелодию с неправильными сведениями о ее авторстве в одном из бесчисленных песенных сборников, какими изобиловали в то время нотные магазины. Среди всех пьес итальянского цикла эта веселая "Канцонетта" так и осталась незамеченной исполнителями, выполнив свою роль промежуточного, связующего интермеццо.

Закончив работу над "Годами странствий", Лист вновь и вновь возвращался к этому любимому сочинению, тщательно отработывал и отшлифовывал в нем каждую деталь. В этой своей "фортепианной поэме" он видел историю собственной жизни и длительных творческих исканий; в ней находил воплощение тех идеалов, к которым шел, по его признанию, "через поэзию", через постижение "великого синтеза" всех искусств. Начиная с середины 1850-х годов он последовательно издавал в окончательной, совер-

шенной редакции все части цикла — "Швейцарию" (1855), "Италию" (1858) и "Добавление" к "итальянской тетради" (1861). Но не остановился на этом. Заключением всего задуманного им огромного труда явилась последняя тетрадь под названием "Годы странствий. Год третий" — торжественный эпилог уходящей жизни Мастера. Написанная по преимуществу в Риме, в тяжелые годы одиночества, она наполнена глубоким чувством религиозного созерцания. Создав эту последнюю песнь поэмы, он мог считать свою миссию выполненной. В неразрывном единстве отобразились в ней три грани его мировоззрения: Природа — Искусство — Вера.

* * *

Обзор раннего творчества Листа, постепенно раскрывающегося и расцветающего во всем многообразии замыслов, форм и жанров, неизменно ставит перед исследователем вопрос о дальнейшей эволюции великого художника. В широкой перспективе открывается здесь одна из важнейших проблем листовского наследия, казалось бы, еще не связанная полностью с этим "периодом виртуозности", — проблема симфонизма. Известный нам "веймарский Лист", могущественный пророк и провозвестник "музыки будущего", вошел в историю как один из крупнейших симфонистов того времени, союзник Вагнера и Берлиоза, как автор двух грандиозных симфоний и целого цикла симфонических поэм, совершивших переворот в процессе эволюции крупной симфонической формы. Созданные на очень непродолжительном отрезке времени (конец 40-х и начало 50-х годов), эти произведения не могли не поразить современников. Поражала и мощь яркого, многоцветного листовского оркестра, которой трудно было ожидать от "первого пианиста мира", только что оставившего концертную эстраду.

Как и чем был подготовлен этот стремительный поворот в творческой жизни великого музыканта? И что заставило его с такой уверенностью перейти от фортепиано к оркестру, от привычной клавиатуры к дирижерскому пульту? В этой, казалось бы, столь неожиданной метаморфозе время расставило свои правильные акценты.

Внимательный анализ раннего наследия Листа показывает, что мысль о широких концепциях симфонического плана никогда не оставляла молодого композитора. Пристрастие к любимому "царственному" инструменту — роялю — не исключало любви к оркестру, и более того: именно принципам оркестральности была подчинена и вся "фортепианная революция" Листа. Недаром в цитированном ранее письме к Адольфу Пикте он проводит яркую параллель своего инструмента с оркестром, подчеркивая его способность "концентрировать в себе все музыкальное искусство", его

широкий оркестровый объем и полноту гармонических звучаний (16, 83). Твердо уверовав в нерасторжимость этих двух функций (оркестр-рояль), он с юных лет был погружен в изучение классических партитур Бетховена, Шуберта, Моцарта, а затем с увлечением создавал собственные "фортепианные партитуры" этих произведений. Такой процесс, несомненно, укреплял в нем особое качество, проявившееся в лучших сочинениях ранних лет: симфоничность мышления, которая найдет свое кульминационное выражение в расцвете творческих веймарских лет.

Но путь к этим новым завоеваниям был проложен сквозь то же взаимодействие двух могущественных "партнеров" — оркестра и фортепиано. Важнейшую роль в формировании симфонических принципов Листа сыграла его работа в области фортепианного концерта, где он проявил себя и как исполнитель, и как композитор — создатель концертной формы нового типа. Постоянно выступая с оркестром, Лист еще в самом начале артистической деятельности вынашивал свои собственные замыслы большого романтического концерта, не скованного привычными рамками трехчастного цикла. Первые два фортепианных концерта, судя по сохранившимся сведениям, были сочинены Листом еще в тринадцатичетырнадцатилетнем возрасте. Следующий концерт, под названием "Malediction" ("Проклятие"), дошел до нас уже в переработанном виде в посмертном издании, где общая редакторская работа могла и не принадлежать Листу. И тем не менее даже и этот текст дает возможность прояснить картину эволюции концертного жанра у Листа³⁸. В своих эскизах он настойчиво ищет компактную, стройную, но все же нетрадиционную форму концерта, гармонично сочетающую в себе равноправие оркестра и фортепиано. Процесс постепенной "симфонизации" фортепианного концерта совершался у Листа в пределах более сжатой, "моноциклической" формы, идея которой просматривается и в ранней фортепианной сонате "После чтения Данте".

На протяжении 30-х годов Лист упорно шел к своей цели. Под явным влиянием бетховенского Пятого фортепианного концерта постепенно созрел замысел его Концерта Es-dur — блистательно-го и мощного, исполненного высокой патетики. Затем возник более созерцательный, поэтически одухотворенный Концерт A-dur, первый вариант которого относится к 1839 году. И наконец, в тот же период, в пору горячего увлечения итальянским искусством, поэзией Данте и живописью эпохи Ренессанса появляется первый набросок концертного произведения другого плана — трагическая

³⁸ Характерно, что уже это раннее сочинение представляет собой свободную фантазию для фортепиано и струнного оркестра, написанную в одночастной форме.

”Пляска смерти” для фортепиано с оркестром, задуманная в форме вариаций на тему средневековой секвенции ”Dies irae”, которая всегда привлекала Листа и не раз служила основой для его импровизаций на фортепиано или органе. Создав это произведение, он бросил взгляд в далекое будущее, в XX век, во многом предварив бессмертную ”Рапсодию на тему Паганини” Рахманинова.

Все эти произведения приобрели свою окончательную, художественно завершенную форму лишь в ”веймарский” период творчества, и все они по своим композиционным принципам прямо соответствуют симфоническим произведениям мастера, и прежде всего его симфоническим поэмам, к которым он пришел сквозь строй своего фортепианного творчества.

Аналогичный путь постепенной кристаллизации, ”вытачивания” и совершенствования художественных форм прослеживается и в фортепианных произведениях Листа, охватывающих первый период его композиторской жизни. Со всей неизбежностью встает здесь вопрос о правомерности рассмотрения его ранних сочинений на основе позднейших опубликованных и широко известных редакций. В конечном результате такая задача может быть выполнена только путем длительной архивной работы, детального изучения всех сохранившихся рукописей композитора, рассеянных по всему свету, но в основном сосредоточенных в Веймарском и Будапештском хранилищах. Эта работа в настоящее время достаточно интенсивно ведется в зарубежном музыкознании и выполняется преимущественно целой группой видных венгерских ученых. В пределах общего, достаточно популярного монографического очерка она, естественно, не может быть полностью освещена.

Однако уже те отдельные образцы ранних, первоначально написанных Листом вариантов, которые с течением времени появились в современных изданиях, могут со всей достоверностью убедить каждого исследователя в огромном новаторском значении раннего творчества Листа. Лучшие из его сочинений 30—40-х годов в дальнейшем существенным изменениям не подвергались. Заложенные в них методы композиционных решений уже сложились и только развивались, в дальнейшем обогащались, совершенствовались в руках Мастера. Так полностью развернулись и расцвели в симфонических поэмах и фортепианных концертах Листа все сформированные им принципы поэмой одночастной структуры. Так принесла свои ценнейшие результаты вся разработанная им система трансформирующей вариантности. Так выросла — на основе ”Данте-сонаты” и отчасти ”Долины Обермана” — его гигантская Соната h-moll — апофеоз всей его творческой жизни. За циклами ”Трансцендентных этюдов” последовали другие, всемирно известные образцы такого же жанра; за блестящими концертными пьесами типа ”Тарантеллы” — целый ряд ”Венгерских рап-

содий”, в которых Лист перенес на родную почву принципы своей новаторской виртуозности. Многие темы и образы мировой литературы, сосредоточенные в раннем фортепианном творчестве композитора, и в том числе образы поэзии Данте, Байрона, Ламартина, Гюго, в дальнейшем разрослись в крупных симфонических композициях. И только область хорового, ораториального творчества осталась почти не затронутой молодым мастером.

Обращаясь к раннему наследию Листа, мы неизменно вспоминаем: да, это было творчество концертирующего пианиста, великого артиста, порой не имевшего даже возможности записать озарившую его музыкальную мысль. Но не был ли этот артистизм могучим стимулом самых глубоких идей, замыслов и дерзаний молодого художника? И не дало ли это редкое слияние творческого и артистического дара возможности практически осуществить задуманное и тут же воплотить его в звуках? Ответ дают все лучшие сочинения веймарских лет, в которых ”зрелый Лист” выступает прямым наследником автора ”Данте-сонаты”.

Использованная литература

1. Бекман-Скрёбкова О. Программный симфонизм Ф. Листа: Дисс. М., 1940.
2. Берлиоз Г. Избранные статьи. М., 1956.
3. Берлиоз Г. Мемуары. М., 1962.
4. Васина-Гроссман В. Ференц Лист и художественная культура Италии // Классическое и современное искусство Запада. М., 1989.
5. Гаал Д. Ш. Лист. М., 1977.
6. Гейне Г. Собр. соч. М., 1983. Т. 6.
7. Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955.
8. Глинка М. Литературные произведения и переписка. М., 1973. Т. 1.
9. Глинка М. Литературные произведения и переписка. М., 1975. Т. 2а.
10. Житомирский Д. Роберт Шуман. М., 1964.
11. Зилоти А. Мои воспоминания о Франце Листе. СПб., 1911.
12. Игорь Глебов. Франц Лист: Опыт характеристики. Пг., 1922.
13. Крауклис Г. Симфонические поэмы Ф. Листа. М., 1974.
14. Кузнецов К. Бетховен и Сен-Симон // Из истории советской бетховенианы. М., 1971.
15. Левашева О. М. И. Глинка. М., 1988. Т. 2.
16. Лист Ф. Избранные статьи. М., 1959.
17. Лист Ф. Шопен. М., 1936.
18. Лосев А. Проблема художественного стиля. Киев, 1994.
19. Мильштейн Я. Лист. М., 1971. Т. 1.
20. Мильштейн Я. Лист. М., 1971. Т. 2.
21. Надор Т. Если бы Лист вел дневник. Будапешт, 1977.
22. Нестьев И. Бела Барток. М., 1969.
23. Ротенберг Е. Микеланджело. М., 1964.
24. Соколова Т. Июльская революция и французская литература. Л., 1973.
25. Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии // В его кн.: Музыкально-исторические этюды. Л., 1963.
26. Стасов В. Избр. соч. В 3-х т. М., 1952. Т. 3.
27. Цуккерман В. Соната си минор Ф. Листа. М., 1984.
28. Шопен Ф. Письма. М., 1989. Т. 1.
29. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М., 1956.
30. Щербакова Т. Михаил и Матвей Виельгорские. М., 1990.
31. Ямпольский И. Никколо Паганини. М., 1961.
32. Agoult M. d'. Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult (Daniel Stern). Paris, 1990. V. 1.
33. Backus J. Liszt's "Harmonies poétiques et religieuses": Inspiration and the challenge of Form // Journal of the American Liszt Society. 1987, V. 21, June. P. 3-21.
34. Boissier A. Liszt pédagogue de piano. Paris, 1928.
35. Bory R. Une retraite romantique en Suisse. Paris, 1930.
36. Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Leipzig, 1887. Bd. 1.
37. Buchner A. Franz Liszt in Böhmen. Praga, 1962.
38. Chantavoine J. Liszt. Paris, 1950.

39. *Collet R.* Works for piano and orchestra // *Walker A.* Franz Liszt. The man and his music. London, 1976.
40. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult. Paris, 1934. V. 2.
41. *Gárdonyi Z.* Neue Ordnungsprinzipien in der Tonhöhen in Liszts Frühwerken // Franz Liszt: Beiträgen von ungarischen Autoren. Budapest, 1978.
42. *George Sand.* Correspondance: 1812—1876. Paris, 1862—1884. V. 1—6.
43. *Harasti E.* Franz Liszt. Paris, 1967.
44. *Harsanyi Z.* Hungarian Melody. London, N. Y., 1924.
45. *Headley A.* Liszt the pianist and teacher // In: 65.
46. *Hemmings F. W.* Culture and society in France (1789—1848). N. Y., 1987.
47. *Kókai R.* Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken. Budapest, 1969.
48. *Lamartine A. de.* Cours familier de la littérature. Paris, 1860. V. 10.
49. *Liszt F.* Briefe. Leipzig, 1893. Bd. 1.
50. *Liszt F.* Briefe an Marie Gräfin d'Agoult. Berlin, 1933.
51. *Liszt F.* Franz Liszts Briefe an seine Mutter. Leipzig, 1918.
52. *Marix-Spire Th.* Les romantiques et la musique. Paris, 1954.
53. *Martino P.* L'époque romantique en France. Paris, 1944.
54. *Ogdon J.* Solo piano music // In: 65.
55. *Perényi E.* Liszt: The artist as romantic heroe. N. Y., 1974.
56. *Piston D.* Le piano dans la littérature française: Des origines jusqu'à 1900. Lille, 1975.
57. *Pourtalés G.* La vie de Franz Liszt. Paris, 1927.
58. *Raabe P.* Franz Liszt. Stuttgart; Berlin, 1931. Bd. 1.
59. *Raabe P.* Franz Liszt. Stuttgart; Berlin, 1931. Bd. 2.
60. *Roussel J.* Felicité de Lamennais. Paris, 1957.
61. *Schumann R.* Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Leipzig, 1914. Bd. 1.
62. *Searle H.* The music of Liszt. London, 1954.
63. *Thiegem Fh. van.* Le romantisme français. Paris, 1984.
64. *Vier J.* La comtesse d'Agoult et son temps. Paris, 1955.
65. *Walker A.* [coct.] Franz Liszt: The man and his music. London, 1976.
66. *Wessling B. W.* Franz Liszt: Ein Virtuoses Leben. München; Zürich, 1978.
67. *Wilde D.* Transcriptions for piano // In: 65.

Содержание

| | |
|---|-----|
| Введение | 5 |
| <i>Глава I. Пролог</i> | 34 |
| <i>Глава II. "Молодая Франция"</i> | 66 |
| <i>Глава III. Восхождение</i> | 104 |
| <i>Глава IV. Триумфальное шествие</i> | 158 |
| <i>Глава V. Итоги</i> | 232 |
| <i>Использованная литература</i> | 331 |

Левашева О.

Л 34 Ференц Лист: Молодые годы. — М.: Музыка, 1998. — 334 с., нот., ил.

ISBN 5-7140-0645-3

Книга посвящена одному из крупнейших композиторов эпохи романтизма — Ференцу Листу. Она охватывает первый период его деятельности, отмеченный важными реформаторскими достижениями в области творчества и исполнительства. Подробно освещены факты биографии Листа, его окружение, творческие и личные связи. В свете художественной культуры 1830—1840-х годов молодой Лист показан как гениальный представитель своего времени, великий композитор-пианист универсального, мирового значения.

Книга предназначена для музыкантов-профессионалов и любителей музыки.

Л 4905000000 - 040 71—98
026(01) - 98

ББК 85.313(4)

ISBN 5-7140-0645-3

Лицензия на издательскую деятельность ЛР № 010153 от 05.01.1997 г.

Ольга Евгеньевна Левашева

ФЕРЕНЦ ЛИСТ

Молодые годы

Редактор *Т. Ершова*. Худож. редактор *А. Головкина*
Техн. редактор *С. Буданова*. Корректор *В. Голяховская*

ИБ № 4388

Подписано в набор 12.07.96. Подписано в печать 25.02.98. Формат 60x90¹/₁₆.

Бумага офсетная. Гарнитура таймс. Печать офсет. Объем печ. л. 21,0.

Усл. п. л. 21,0. Уч.-изд. л. 22,06. Тираж 2 000 экз.

Изд. № 15396.

Издательство "Музыка", 103031, Москва, Неглинная, 14

Отпечатано в Московской типографии № 2

издательства "Наука"

121099, Москва, Шубинский пер., 6

Заказ № 3400

В 1997—1998 годах издательство "Музыка"
выпускает в свет:

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ
В 10-ти т. Т. 10А
Конец XIX — начало XX века

Г. Головинский, М. Сабинина
М. П. МУСОРГСКИЙ
(Классики мировой музыкальной культуры)

В. Егорова
АНТОНИН ДВОРЖАК
(Классики мировой музыкальной культуры)

В. Ерохин
DE MUSICA INSTRUMENTALIS:
ГЕРМАНИЯ. 1960—1990
Аналитические очерки

В. Коен
ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ
Сборник статей

И. Цахер
ПОЗДНИЕ КВАРТЕТЫ БЕТХОВЕНА
Особенности драматургии

*Заказы на издания можно оформить
в книжных магазинах,
распространяющих нотные издания,
а также в издательстве "Музыка"*
по телефону: 928-94-40 — Служба маркетинга