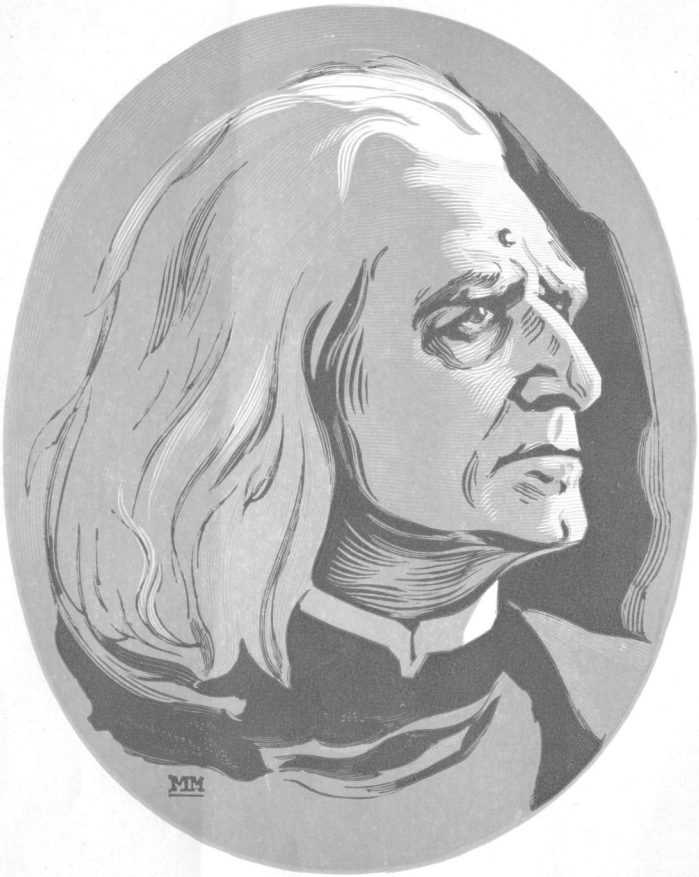


F. Liszt

Я. Мильштейн

ФЛИСТ

I

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1956

Портрет Ф. Листа
гравюра на дереве М. В. Маторина
с картины И. Е. Репина

Ф. ЛИСТ

1811 - 1886

1

В последние дни июля 1886 года в старинном баварском городе Байрейте умирал человек. Часами лежал он в одиночестве с искаженным, серым, как пепел, лицом. Он едва мог говорить своим беззвучным голосом. Глаза его почти уже ничего не видели. Временами он стонал. Жажда терзала его; он весь был в холодном поту. В разгоряченном мозгу больного, то судорожно метавшегося в бреду, то впадавшего в забытье, проносились туманные видения прошлого, вставали картины яркой жизни, победы и поражения, искушения и страдания, неосуществленные замыслы и стремления. Он умирал с горькой обидой в душе, умирал, затерянный и забытый в шуме вагнеровского фестиваля.

Человек этот был Франц Лист, гениальный композитор и артист, творец современного пианизма, благородный художник и деятель неиссякаемой энергии, один из тех, о ком человечество вечно хранит светлую память.

Долгое время являлся он предметом страстного восхищения и поклонения. В тридцатых и сороковых годах прошлого столетия он был одним из известнейших людей мира. Имя его переходило из уст в уста, о нем складывались легенды. Газеты посвящали ему статьи, очерки, фельетоны; университеты и академии считали честью избрать его своим почетным членом. Он ездил из края в край, из страны в страну, как триумфатор. Игра его не только поражала и очаровывала; она вызывала, по меткому выражению Гейне, «настоящее сумасшествие, неслыханное в летописях фурора» [1]. Он утопал в волнах славы, окруженный почестями, восторгами толпы, любовью женщин... «Celebritate sua sat notus» [«Благодаря своей славе, достаточно известный»] — эта

пометка на его паспорте ясно свидетельствует о том, какое большое место занимал он в умах своих современников.

Но известностью этой он обязан был, прежде всего, своей феноменальной виртуозности, своему могучему пианистическому дарованию. Его слава была славой великого виртуоза. Как гениальный композитор, бросивший вызов догматическим традициям и общепринятому в искусстве, как художник, оказавший во многом решающее влияние на все последующее развитие музыкального искусства, а иногда и как исполнитель-новатор, он встречал при жизни упорное непонимание и пренебрежение. Творческие достижения его или совсем отвергались, или, в лучшем случае, признавались лишь условно.

В самом деле, стоило ему прекратить свою виртуозную деятельность и безраздельно отдаться творчеству, как он сразу же познал и неблагодарность, и зависть, и тупую злобу. После ряда лет гордого и блистательного музицирования, силу которого признавали все, даже враги, он вдруг стал «сомнительным» композитором, «одиозным» музыкантом. Его лучшие фортепианные произведения, как, например, соната *h-moll*, принимались в штыки; его симфонические поэмы объявлялись «ничтожными» и освистывались; программные принципы творчества, ныне общепризнанные, жестоко высмеивались, как нарочито надуманные и фальшивые. Даже его бескорыстное и самоотверженное стремление помочь другим музыкантам в их творческой работе подчас истолковывалось как проявление неискренности и фальши.

Nicht Komponist Franz Liszt! [Не композитор Франц Лист!] Эта брошенная кем-то фраза выросла в прочное мнение о нем, как о великом, никем не превзойденном пианисте, но весьма посредственном композиторе. Хотя это мнение основывалось на далеко не проверенных фактах, мы все же не можем считать его плодом сознательной лжи. Достаточно назвать имена таких больших и безусловно искренних художников, как Шуман и Бальзак, которые, сами того не желая, положили начало этому мнению, таких крупных музыкантов, как Антон Рубинштейн и Иоахим, которые всячески его поддерживали, чтобы отбросить какие бы то ни было подозрения на этот счет. Одно несомненно: они облегчили задачу критиков, с легкой руки которых облик Листа-художника предстал перед последующими поколениями в искаженном виде*.

---

* Впервые указание на диспропорцию между пианистическим искусством Листа и его творчеством мы находим в статье Шумана «Этюды для фортепиано» («Etüden für Pianoforte»).

«Если он, как пианист,— пишет Шуман,— достиг удивительной высоты, то, как композитор, он все же отстал, и в этом всегда будет нечто неравномерное...» [2]

Ту же мысль, но выраженную более резко и в иной форме, мы обнаружим в письмах Бальзака к Ганской:

«У Листа божественный талант исполнения, с которым сравнится один Паганини, но творческого гения у него нет» [3]. «...У него только пальцы» [4].

Эти критики немало поработали над тем, чтобы разукрасить приготовленную другими ткань всевозможными орнаментами. Некоторые же из них, видимо, лишенные всякого музыкального чутья, дошли в своем рвении до полного абсурда. Так, небезызвестный в свое время писатель Макс Нордау безапелляционно заявил, что Лист и в художественном, и в психологическом отношении совсем неинтересен: Лист де человек, у которого «в высшей степени развита низшая способность к игре на фортепиано, настолько же физическая, насколько и духовная», что это «единственное дарование, которым он возвышался над людьми среднего уровня» [8].

На подобном смехотворном мнении можно было бы и не останавливаться, если бы оно в той или иной степени не варьировалось теми, кто считает возможным говорить о Листе прежде всего как о виртуозе.

Для исследователя, желающего обнаружить истину, не должно быть сомнения в том, что композиторская и исполнительская деятельность Листа находятся в неразрывной связи, что всякое нарушение этого единства неизбежно влечет за собой искаженное представление о его творческой личности. Суждения, игнорирующие данное обстоятельство и, к сожалению, встречающиеся до сих пор, лишь показывают, что Лист, как художник, все еще недостаточно понят и изучен. За поверхностными представлениями о Листе скрывается, в сущности, непонимание и незнание его творчества.

Узнать Листа — это значит освободиться от накопленных годами ложных мнений и предрассудков, восстановить его творческий облик в свете истинных фактов.

* * *

Жизнь Листа, охватывающая большую часть XIX века,— это трагическая повесть о печальной судьбе художника в буржуазном обществе. Как это ни парадоксально, но Лист был одним из самых загадочных и, по существу, несчастных людей своего времени. Его жизнь, как будто олицетворяющая собой «славу и страсть», расписанная «блестящими красками», была полна

Антон Рубинштейн так же, как и Шуман, считал Листа величайшим мастером исполнительского искусства («Касательно его фортепианной игры слова слишком бедны для выражения; она была несравненна во всех отношениях, представляя высшую степень того, что вообще способно дать исполнение»), но не признавал за ним подлинного творческого дара. «...Сочинения Листа,— вспоминает А. фон Шорн,— были для него ужасны» [5]. Он враждебно относился к творческим начинаниям Листа, усматривая чуть ли не во всем «умысел» и «рисовку» [6].

Иоахим стоял на той же позиции, когда писал, что «в каждой ноте Листа можно услышать ложь» [7].

Разумеется, Рубинштейн и Иоахим проявили еще меньше чутья и понимания композиторского дарования Листа, чем Шуман и Бальзак, ибо они знали все творчество Листа целиком; Шуман же, не говоря уже о Бальзаке, знал его лишь частично и далеко не с лучшей стороны.

внутренних разладов, непримиримых, мучительно-тяжелых противоречий. Он не принадлежал, как это часто думают, к «баловням судьбы». Он вырос в исключительно трудных, стеснительных для его гения условиях—в условиях реставрации и реакции. Жизнь с первых же шагов не легко давалась ему: она била и преследовала его, не доставляя полного удовлетворения. Под внешним блеском его карьеры скрывалась глубочайшая трагедия. Не раз приходилось Листу страдать от внутренних сомнений: он нес на плечах своих тяжелое бремя — бремя раздвоенности.

Это состояние, столь характерное для определенной части художников того времени, ярко запечатлено Гейне в образе разорванного на две части мира.

«Ах, дорогой читатель,— пишет Гейне,— если уж хочешь ты жаловаться на эту надорванность, то, пожалуйста, лучше на то, что весь мир надорван, по самой середине. А так как сердце поэта — центр мира, то в наше время оно тоже должно самым жалостным образом надорваться. Кто хвалится, что сердце его осталось цельным, тот признается только в том, что он обладает прозаичным, далеким от мира, припрятанным в уголок сердцем»[9].

Великолепный образ этот многое объясняет в облике Листа. Ибо сердце Листа было отнюдь не прозаическим, и по нему тоже прошла «великая мировая трещина». Напрасно пытался он преодолеть эту надорванность, напрасно пытался он найти в утопических учениях и в религии примирение раздиравшим его противоречиям. Обусловленная определенными социально-историческими процессами, раздвоенность, как была, так и осталась на всю жизнь основой его существа; это сказалось и в мировоззрении, и в творчестве, и в повседневной жизни. Сын своего времени, любимец аристократической публики, придворный капельмейстер герцога веймарского, он как будто крепко врос в почву буржуазной Европы XIX века: он легко дышит воздухом, который ему же самому кажется отравленным, он свободно действует и живет в обстановке, им же самим презираемой. В молодости он — частый посетитель великосветских салонов, в которых, по его же собственным словам, «стынет высокое искусство»; он подвержен разлагающему влиянию христианского «социализма», к родоначальнику которого, аббату Ламенне, испытывает некоторое время чувство «сыновней преданности»; он не чужд романтически выспренних и пессимистических воззрений Балланша, Шатобриана, Сенанкура и Ламартина; он находится в близких отношениях с влиятельными людьми Франции, Германии и Австро-Венгрии. Больше того: на пороге старости он принимает малый постриг, становится католическим аббатом и всерьез пытается «примирить действительность с небесами». И в то же время Лист, оторванный от своей социальной среды, от своей родины, которую был вынужден покинуть еще ребенком, чувствует себя чужим, лишним человеком в буржуазном мире. Под броней

самообладания, в которую он одет с ранних лет, под внешним спокойствием и приветливостью скрываются возмущение и негодование. Он презирает окружающий его свет, осуждает пошлые вкусы общества, того общества, которое «упрямо протежирует только растущим посредственностям» и живет интересами «мелочного самолюбия, эгоистического самодовольства, гнусного потакания очередной злобе дня...». Он видит не только интеллектуальный прогресс, великое искусство и гениальные изобретения XIX века, но и убогую тупость современной жизни, превращение науки и искусства в коммерцию, спекуляцию идеями и чувствами, нравственное одичание. С горечью констатирует он равнодушие буржуа к высшим духовным запросам, их умственное ничтожество. Он видит торжество посредственности, гибель талантов и ярких характеров; он знает, что буржуазия доводит эксплуатацию до чудовищных размеров, обрекая трудящихся на голод и тяжкий труд. Лист понимает, что в обществе, где «артист находится на положении лакея», не может быть и речи о свободном творчестве, о независимом искусстве: все опошляется, все «обуржуазивается», все—даже «высокое искусство»—покупается и продается за деньги. Он видит и грязные удовольствия так называемого большого света, и пустоту и бессодержательность салонной жизни, и общую деморализацию, скрытые за наружной позолотой буржуазного мира.

Неудивительно, что все в нем, вскормленном этой «печальной действительностью», кровно связанном с ней и столь же кровно ненавидящем ее, неустойчиво. И его отношение к жизни, и его отношение к людям, и его отношение к культуре и искусству.

Почти все современники, встречавшиеся с ним, свидетельствуют о противоречивости натуры Листа. Да и он сам никогда не пытался отрицать этого. «По-немецки,— откровенно признавался он К. Витгенштейн,— меня можно было бы лучше всего охарактеризовать так: «*Zu einer Hälfte Zigeuner, zur andern Franziskaner!*» [«Наполовину цыган, наполовину францисканец!»][10].

Об этом же писал Лист и Бренделю в 1863 году:

«...Немного людей должны столь трудиться за скучным занятием исправления самого себя, как я, ибо процесс моего духовного развития если и не тормозится, то все же значительно затрудняется различными событиями и привходящими происшествиями.

«Метко сказал мне двадцать лет тому назад один остроумный человек: «Вы, собственно говоря, имеете дело с тремя личностями в самом себе, противоречащими друг другу: вращающийся в обществе салонный лев, виртуоз и творчески мыслящий художник. Если вам удастся хорошенько справиться с одной из них, то вы можете себя поздравить» [11].

Но это, как известно, Листу так и не удалось: он жил в мире противоречий и не мог уйти от него.

Даже в старости, когда он, казалось, окончательно проникся аскетически-христианскими взглядами и всячески проповедывал их, он не мог отказаться от чувственного восприятия действительности, которым долгие годы определялось его мироощущение: «францисканец» никогда не мог преодолеть в нем «цыгана».

Разъедаемый отчаянным скептицизмом, разочарованный и в жизни и в людях, он все же не становится мизантропом. Он продолжает верить в величие и прогресс человечества. Надев, не без некоторой доли рисовки, сутану светского аббата, он не перестает едко, по-мефистофельски иронизировать над ханжеским морализированием католической церкви. Он попрежнему остается проницательным, зорким и темпераментным в своей повседневной художественной деятельности. «...стоит ему воодушевиться в разговоре,— пишет Стасов, посетивший Листа в то время,— и аббатский жест пропадает, движения теряют свою благочестивую узкость и монашескую приниженность, наклоненная вперед голова поднимается, и он, точно стряхнув свою монашескую декорацию, становится опять сильным, могучим: пред вами прежний, гениальный Лист — орел...» [12]

Понятно, что и мировоззрение Листа не было проникнуто внутренней согласованностью и единством: оно несло в себе противоречие, дисгармонию. Самым причудливым образом у Листа переплетались передовые взгляды и сочувствие к революционно-освободительному движению с разочарованием и политическим скепсисом, пафос народной силы и ненависти к строю, основанному на несправедливости и насилии,— с предрассудками и социально-философскими заблуждениями.

Поистине, он мог принимать самые противоположные убеждения: благородная вера в человечество, социализм в духе Сен-Симона сочетались в нем с мистически-религиозными взглядами, демократическая приверженность к прогрессу — с неверием в силы разума и глубочайшим разочарованием. Он мог воодушевляться самыми смутными романтическими идеями, с энтузиазмом говорить о добром и прекрасном, верить в возможность существования между людьми отношений любви и справедливости в условиях буржуазного общества и в то же время относиться ко всему иронически, выставлять напоказ свои сомнения, «нарочито смешивать все, что он уважал и презирал, все, чем восхищался и чему симпатизировал во всепоглощающем безразличии» [13].

А его отношение к людям? Разве не показывает оно удивительную противоречивость его натуры?

С одной стороны, ему нельзя отказать в правдивости и искренности. Он ничуть не рисовался, когда говорил, что единственное качество, которое он признает в себе за хорошее,— это «безусловная потребность в правдивости» [14]. Даже те, кто не были восторженными поклонниками его человеческих достоинств, в этом отношении отдавали ему должное.

«Он человек с характером взбалмошным,— пишет Гейне,— но благородным, бескорыстен и чужд фальши». «Между нами,— признается Бальзак Ганской,— этот венгерец немножко актер, но искренний актер, по крайней мере я так думаю» [15].

С другой стороны, Листу до известной степени было свойственно и лицемерие.

Сплошь и рядом он не выражал своего мнения о людях откровенно.

Он мог встречаться с человеком, которого не любил и не уважал, и быть с ним предельно учтивым и ласковым: он хорошо умел скрывать свои истинные чувства под маской благодушия и приветливости. Он мог хвалить того или другого музыканта, будучи убежден в его никчемности и бесталанности. Делал он это, конечно, из самых лучших побуждений: кривил душой из-за излишней своей снисходительности, из-за постоянного стремления помочь людям. Формы внешней вежливости, столь необходимые в жизни тогдашнего общества и являвшиеся, по сути дела, легким обманом (а для него, как и артистическая поза, своеобразной мимикрией, защитой от уродливого уклада жизни), подчас властвовали над ним и отражались на его поведении [16].

Вообще в его манере обращаться с людьми, наряду с естественностью и благородством, было что-то такое, что заставляло многих сомневаться в его искренности. Это «что-то» — умение его дружить с самыми различными по своей направленности людьми, умение сочетать в себе самые противоположные взгляды.

Сент-Бев, человек крайне проницательный, пишет о нем: «Он может быть одновременно на самых отдаленных клавишах, самых крайних, путем невероятно быстрых переходов: быть одновременно у г. Ламенне, у княгини Бельджойозо, у г. Балланша, у Ж. Санд и т. д., и при этом ему удается извлечь аккорд из всех этих людей, как из инструмента. В этом мы обнаруживаем tour de force и претенциозность, и эти же качества являются дефектами его игры. Но натура его благородна и возвышенна, он щедр и полон энтузиазма...» [17]

Стало быть, современников поражали не только внезапные смены его привязанностей, но и умение сочетать одновременно самые противоположные тенденции. Именно это и вызывало подозрение в искренности его чувств и поведения.

Характерно и отношение Листа к буржуазной публике. Не секрет, что он низко расценивал ее вкусы и относился к ней весьма презрительно. Чего стоит, например, один такой отзыв:

«Публика уж такова, что она только тогда знает, какого ей быть мнения о данном произведении, когда увидит суждение о нем, напечатанное черным по белому!» [18]

И вот этой-то публике Лист делал всякого рода уступки. Он, столь горячо ратовавший за полную свободу и независимость художника, потакал подчас самым дешевым вкусам, отдавая талант свой на служение пошлости.

Не избежал Лист противоречий и в своем творчестве. Искренность и правдивость в его произведениях порой сочетаются с искусственностью и приподнятостью чувств, непосредственная эмоциональность — с нарочитой рефлексией, глубина содержания — с внешним поверхностным блеском.

Именно это сложное сплетение противоположностей и является неповторимой особенностью его искусства.

С одной стороны, мы найдем в нем стремление к грандиозному и монументальному, к большим масштабам и формам, с другой — пристрастие к дробному, к украшениям, к отделке мелких деталей и т. п.

С одной стороны — действенность искусства как мощного средства социального переустройства, с другой — пассивность его, отказ от «злобы дня», пристрастие к «вечно прекрасному».

С одной стороны — неудержимое влечение к идеям общечеловеческого значения, идеям демократическим, общепонятным и доступным, с другой — лишение этих идей общезначимости, романтически-субъективное преломление их.

Можно привести еще целый ряд примеров этой «двойственности»: несоответствие между замыслом и выполнением (что позволило некоторым исследователям незаслуженно упрекать Листа в отсутствии творческой выдумки и в засилии формально-технических моментов), медлительность и обдуманность в работе при наличии черт бурной импровизационности, «оркестральность» фортепианного стиля и «фортепианность» оркестрового и т. д. и т. п.

Даже его воля к творчеству, которая нам кажется такой непреклонной, ломающей все и всякие препятствия, всецело проникнута этой противоречивостью.

В самом деле, нельзя не преклониться перед изумительной силой его личности. Сколько настойчивости и энергии надо было проявить, чтобы достичь цели! Сколько требовалось твердости, чтобы не уступить напору тупой рутины, чтобы остаться глубоко принципиальным в своих художественных убеждениях! Сколько стойкости и уверенности надо было иметь, чтобы, несмотря на жестокие приговоры враждебной критики, спокойно продолжать свое дело!

Но нельзя пройти и мимо той слабости и уступчивости, которые Лист подчас проявлял в своем творчестве. Сколько раз переделывал он свои произведения по советам людей, разбиравшихся в искусстве гораздо меньше, чем он! Сколько раз давал он пройтись чужой руке по своим литературным статьям! Сколько сочинял он произведений в угоду буржуазной публике!

Далеко не всегда был он способен бороться со своими «виртуозными» инстинктами, с тягой к блестящим эффектам. М. д'Агу вспоминает, что в годы молодости он, несмотря на постоянные разговоры о высокой цели искусства, часто поддавался уговорам издателей и писал, в ущерб своему оригинальному твор-

честву, множество показных, бессодержательных транскрипций. «Франц,— пишет она,— насмехался над требованиями издателей, возмущался ими, как меркантильными, но в конце концов сдавался. И, не желая, как он сам говорил, «профанировать чистое искусство соприкосновением с обыденными вещами», он сразу прекращал заниматься серьезной работой» [19].

Этим, конечно, нарушалось равновесие всей его жизни. Он страдал от того, что приходилось делать: потакая низменным вкусам публики, он в то же время прекрасно понимал всю мерзость этого. Раздираемый противоречиями, он искал успокоения во вне, среди людей, но не находил его. «Чтобы избавиться от самого себя, он пытался найти развлечения во внешнем мире, но возвращался оттуда все более и более лишенным равновесия» [20].

Правда, он умел при этом приспособлении ко вкусам других сохранять самого себя. Он никогда, в сущности, не уступал до конца. Он мог быть всецело увлекаемым в орбиту бессодержательного и показного, нисколько не будучи сдвинут со своих основных позиций. Он мог уклониться, задержаться по пути к цели, но никогда не терял ее из виду. «Nachgiebigkeit bei grossem Willen» [«Уступчивость при большой воле»] — этими словами Гёте дочь Листа, Козима Вагнер, удачно характеризует натуру своего отца [21]. И в творчестве, и в жизни он был именно таков. Он поддавался чужим влияниям, особенно влиянию женщин, но всегда оставался независимым, стойким в своих принципиальных убеждениях. Он всегда был художником-гуманистом, бескорыстно преданным своему искусству. Он непреклонно стремился сделать искусство достоянием самых широких кругов. Во многих его произведениях живая правда действительности торжествует над романтическими иллюзиями и преувеличениями. Творческий гений Листа преодолевает известную ограниченность мировоззрения, выросшего на почве противоречивых условий жизни.

Таков он, этот титан XIX столетия, «доктор философии» и «доктор-фокусник музыки», «великий агитатор» и «странствующий кавалер всех возможных орденов», «неистовый Роланд с венгерской почетной саблей», «гигантский карлик», «безумное, прекрасное, безобразное, загадочное, роковое и вместе с тем весьма ребячливое дитя своего времени» [22]. Он словно стоит на грани двух миров: мира буржуазных традиций, в котором он вырос и живет, и того нового, построенного на социальной справедливости мира, приход которого смутно предчувствует. С одной стороны.—настоящее, в котором он не может найти места, с другой — будущее, которое еще не наступило и пути к которому он по существу не знает.

Именно в этом заключалась трагедия того поколения, к которому отчасти принадлежал и Лист, трагедия, блестяще описанная Мюссе в романе «Исповедь сына века». Люди этого поколения были «каплями горячей крови, затопившей землю». С детства мечтали они о героических подвигах, о славе, о свободе, о

любви, в действительности же столкнулись с торжествующим мракобесием и ханжеством реставрационной эпохи.

«Для них в слове «свобода» таилось нечто такое, что заставляло биться их сердца; оно звучало, как отдаленное и страшное воспоминание и как дорогая, но еще более отдаленная надежда». «Когда они говорили о славе, им отвечали: «Идите в монастырь»; когда они говорили о честолюбии: «Идите в монастырь»; о надежде, о любви, о силе, о жизни—в ответ все звучало: «Идите в монастырь» [23].

Естественно, что чувство глубокого разочарования, безысходности, безнадежности, чувство безвременья охватило их с небывалой силой.

«Наступило как бы отрицание всего небесного и земного, отрицание, которое можно назвать разочарованием или, если хотите, безнадежностью...» [24]

Они ни во что не верили, они не знали, на что надеяться и чего желать. И что всего хуже: они нигде ни в чем не могли найти поддержки, прошедшего для них не существовало, будущее еще не наступило, а настоящее их не удовлетворяло.

«...Три элемента образовали жизнь, открывавшуюся тогда для молодого поколения: позади него стояло прошедшее, навеки поверженное, но все еще копошившееся на своих развалинах со всеми допотопными остатками веков абсолютизма; впереди — необозримый горизонт, озаренный первыми лучами будущего, а между этими двумя мирами нечто подобное океану, отделяющему старый материк от юной Америки, нечто неопределенное и туманное, бурное и волнующееся море, на котором время от времени показывается белый парус или корабль с дымящейся трубой, словом—настоящее, которое отделяет прошедшее от будущего и составляет нечто среднее между тем и другим, нечто сходное и с тем и с другим, и никто не может определить, ступает ли он по юным всходам или по развалинам» [25].

Тщетно искал Лист в этом туманном и неопределенном настоящем твердую точку опоры; он так и не мог найти ее. Он бросался то в одну, то в другую сторону, увлекался различными, подчас противоположными социальными учениями, но до познания истинных законов общественного развития и его движущих сил не дошел. Он сам отлично сознавал свою беспомощность и неустойчивость в этом отношении, как и беспомощность многих своих собратьев по искусству. Когда Гейне в одном из «Дружеских писем» справедливо упрекнул Листа в шаткости его идеологических позиций и с беспощадной иронией и сарказмом высмеял в Листе ту легкость, с которой он переходил от одной идеологической привязанности к другой [26], то Лист даже и не попытался оправдаться и опровергнуть брошенное ему публично столь тяжкое обвинение. В своем известном ответе Гейне он лишь стремился «отквитаться» и напомнил самому Гейне ряд фактов его жизни, свидетельствующих об аналогичных идейных

колебаниях поэта. Он с присущей ему проницательностью и самокритичностью подметил характерный для «молодых людей XIX столетия» идейный разброд и моральную неподготовленность к действиям. Ответ Листа Гейне — это своеобразная «исповедь сына века», в которой ярко отразились черты внутренней неустойчивости, искренние, но бесплодные порывы, сомнения и разочарования.

«Вы обвиняете меня, — пишет Лист, — в характере, который «плохо сидит» — mal assis — и в доказательство этого перечисляете многие вещи, за которые я, как Вы утверждаете, будто бы брался со рвением: «философские стойла», из которых я выбирал себе коньков, «dada» [детская лошадка], одного за другим. Но скажите: разве это обвинение, возводимое Вами на меня одного, не должно было бы быть по праву и справедливости брошено всему нашему поколению? Разве я один, кто в то время, в котором мы живем, «плохо сидит» (mal assis)? Разве все мы вместе, несмотря на наши прекрасные готические кресла и наши подушки à la Voltaire, не сидим «очень плохо» между прошлым, о котором мы не желаем более ничего знать, и будущим, которого мы не знаем?

«Вы сами, мой друг, в настоящий момент так горячо принимающий участие в нищете мира, разве вы всегда «хорошо сидели» (très bien assis)... Если не ошибаюсь, то в то время, когда я в тиши следовал учениям сен-симонистов вместе со многими другими, сумевшими извлечь из идей этого живого источника бо́льшую, чем я, выгоду и ныне «очень хорошо сидящими» в креслах посредственности, — если я не ошибаюсь, я тогда видел и Вас, знаменитого поэта, стремящимся проникнуть в самое святилище, в близости к которому Вы и позже бесстрашно признавались, посвятив «отцу Анфантену» прекрасную книгу с просьбой «быть связанным с Вами сквозь время и пространство...» А что Вы скажете о якобинском колпаке? Разве его действительно больше не найти, если хорошенько поискать, в Вашем гардеробе?..» И в заключение Лист делает следующий вывод: «О, мой друг, никаких жалоб на непостоянство, никаких взаимных обвинений: наш век болен и мы больны вместе с ним» [27].

Нет сомнения, что под этой «болезнью» Лист подразумевает как раз ту неустойчивость, от которой он не мог освободиться до конца своих дней, а отчасти и ощущение одиночества, изолированности и бесперспективности, на которые, по его мнению, обречен художник в условиях буржуазного строя.

В свете сказанного становится яснее тот роковой шаг Листа, который на первый взгляд кажется необъяснимым: приход Листа к религии. Как мог человек, проживший, по собственному признанию, тридцать лет в фактическом отлучении от церкви, блестяще образованный и преисполненный гуманных стремлений, добровольно наложить на себя бремя самой тяжелой тирании — католической церкви? Как мог заключить он союз с папой как

раз в то время, когда последний предал анафеме всю науку и культуру и изрек «полное проклятие всей современной цивилизации»?

Трудно, конечно, поверить в мгновенное перерождение Листа. Ни религиозно-мистический экстаз его подруги Каролины Витгенштейн, под влиянием которой он, несомненно, находился, ни крушение его личных планов на брак с ней, ни знакомство с деятелями Ватикана не могли бы склонить его к католицизму, если бы не было более глубоких причин, обусловленных теми противоречивыми условиями, в которые, ходом истории, была поставлена творческая деятельность Листа. Еще меньше оснований полагать, что этот шаг был вызван склонностью Листа к театральной позе, стремлением его и на этот раз удивить мир чем-то неожиданным, экстравагантным, никак не вяжущимся с привычным обликом свободного артиста. Устойчивый яд скептицизма и бесперспективности вырабатывался у Листа годами. Он подтачивал его веру в утопические учения, он содействовал так рано начавшемуся у него разочарованию в общественно-политических устремлениях. А процесс этот не мог не развиваться. Усиленный тем глубоким «крахом *буржуазных иллюзий* в социализме» (Ленин) [28], который пережил и Лист после 1848 года, он закончился на склоне лет художника покорным, принижающим его облик, соглашением с католической церковью.

Духовная драма Листа достигла кульминационной точки. Не удовлетворенный ни художественной, ни общественной деятельностью, ни личной жизнью, разуверившийся в «печальной действительности», Лист стал видеть в религиозном смирении чуть ли не единственный выход из создавшегося гнетущего положения [29].

Однако несмотря на это, Лист и в старости остался гуманистом, чуждым религиозному ханжеству, фанатизму и национальным предрассудкам. Он продолжал любить человечество большой, настоящей любовью. Он попрежнему был наблюдательным, отзывчивым, чутким ко всему новому, молодому, прогрессивному. Сквозь «приниженность и монашескую декорацию» у него всегда проглядывало «отсутствие всего узкого, стадового, цехового, ремесленного, буржуазного как в артисте, так и в человеке...» Он сохранил до конца дней темперамент художника-борца, пропагандиста передового искусства [30].

И не столько вина, сколько беда Листа, что он так и не смог выйти победителем из тяжелой борьбы с окружающим миром и найти верный путь к преодолению трагического разрыва. Мужественно и тщетно искал он этот путь. Он сознавал отрицательные стороны действительности, видел всю дикость и неправду жизни в буржуазном обществе, но не умел с ними бороться. Он мог бежать из «земной мерзости» в царство идеала. Он мог выдумывать свой собственный, иллюзорный романтический мир, противопоставляя его уродливому реально-

му миру, он мог отрицать этот мир, находя спасение в религии, но он не мог, не знал главного: как **переделать** мир. Он не знал пути в будущее.

2

Когда ближе присматриваешься к личности Листа, поражаешься многогранности и неисчерпаемой активности его натуры, поражаешься той огромной работе, которую он проделал над собой.

Лист не получил систематического общего образования. По собственному признанию, он «царапал ноты на нотной бумаге, прежде чем мог написать какую-нибудь букву алфавита, и погружался в мистические и философские книги прежде, чем уяснил себе правила грамматики» [31]. В детстве, в своей родной деревне, он научился только читать, писать и считать.

Все остальное, чего он достиг в жизни, — результат самообразования, результат длительной, упорной работы. О Листе можно смело сказать, что он всегда все «начинал с начала», всегда имел «неизмеримую потребность» в знании, всегда был готов и способен учиться. «Что касается меня, — писал он М. д'Агу, — то я говорю себе: надо работать, и я работаю. У меня неизмеримая потребность (неизмеримая звучит слишком честолюбиво) знания, углубления.— Я опять все начинаю с начала» [32].

Еще юношей Лист понимал, что без развития и обогащения личности, без прочного всестороннего образования он не достигнет ничего великого ни как творец, ни как исполнитель. Его жадный ум с увлечением отдавался самым разнообразным предметам: он хотел знать все. Он изучал философию и историю, читал с одинаковым интересом художественные и научные книги, увлекался поэзией. Он занимался непланомерно, бросаясь то в одну, то в другую сторону, но зато был способен часами просиживать над книгой, пока не постигал сокровенные мысли автора. Страстность, с которой он брался за все, что бы ни делал, поражала всех сталкивавшихся с ним в повседневной жизни.

И в дальнейшем Лист продолжал неустанно учиться. Неуемная тяга к самообразованию не покидала его до последних дней жизни. Шестидесятилетним стариком, выражая сожаление, что он «не получил во-время систематического образования», Лист пишет К. Витгенштейн, что чем больше он живет, тем больше ему хочется учиться: «...я решил покинуть свет и жить в уединении, чтобы много читать, образовывать себя и работать с последовательностью до моего последнего дня» [33].

Впрочем, жалобы Листа на недостаточность образования едва ли являлись следствием осознания своей «необразованности». Это чувство неудовлетворенности, столь знакомое многим

великим людям, скорее объяснялось чрезмерной требовательностью к себе, вечным стремлением к совершенствованию и обогащению своей натуры.

Прекрасное знание многих европейских языков, огромная, почти энциклопедическая осведомленность в вопросах литературы, постоянный, глубокий интерес к философским проблемам, обширные познания в области изобразительных искусств, не говоря уж о блестящем музыкальном образовании, бесспорно делали его одним из культурнейших людей своего времени[34].

Но не только умственная активность и научная любознательность были свойственны Листу. С неменьшим пылом стремился он и к нравственному совершенствованию. В его представлении художник — это глашатай самых высоких чувств и идей, воспитатель и учитель человечества. И первая задача художника — воспитать свое «я», работать над своим нравственным облагораживанием. Учить, — говорил Лист, — надо не только своими творениями, но и хорошим примером, не только своим искусством, но и деяниями своей жизни. «Без примера художника и поэта будут унижать и осмеивать величие искусства...»[35]. Об этом долге художника Лист никогда не забывал. Он — один из тех великих музыкантов, про которых можно сказать: не только художник, но и человек.

Упорная работа Листа над собой, в сущности, была работой для других, ибо только она позволила ему стать тем, чем он стал: композитором, пролагавшим новые пути в музыкальном искусстве, несравненным пианистом, дирижером, педагогом, музыкальным писателем и общественным деятелем. Именно многообразие и богатство его личности способствовали многообразию и богатству его художественной деятельности; они обусловили ту универсальность, которая решительно выделяет Листа среди музыкантов XIX столетия.

При всем этом Лист никогда не шел по проторенной дороге. Рутина была чужда ему, и он всю жизнь боролся с ней. Никакие люди, никакие обстоятельства не могли отвлечь его от высокой цели — служить прогрессу человечества. Он был подлинным новатором, оказавшим огромное влияние на все последующее развитие музыкального искусства. И как бы ни оценивать произведения Листа, несомненно, что мало кто из музыкантов его времени способствовал в такой степени зарождению новых идей, как он.

У Стасова превосходно сказано: «Не будь Листа на свете, вся судьба новой музыки была бы другая»[36]. В словах этих, если только правильно их понять, нет никакого преувеличения. Ибо действительно в последующем поколении не было почти ни одного крупного музыканта, который в той или иной форме не испытал бы на себе влияния идей Листа и который не воспользовался бы так или иначе его достижениями и открытиями.

На фоне удивительной разносторонности художественной дея-

тельности Листа становятся особенно заметными, бросающимися в глаза, противоречия его личности и искусства. Это обстоятельство не могло не породить весьма обильную и противоречивую литературу о Листе, отражавшую по-разному, порой диаметрально противоположно, облик великого композитора. К сожалению, эта литература, из которой можно составить не одну большую библиотеку, не отличается, за немногими исключениями, высокими научными достоинствами. Как это ни парадоксально, но до сих пор мы еще не имеем ни одной биографии Листа, достаточно достоверной и последовательно изложенной в связи с его творчеством. А в важности точного биографического исследования, как введения к более подробной разработке отдельных, частных вопросов искусства Листа, вряд ли приходится сомневаться. Жизнь и творчество Листа тесно сплетались. Творчество (и исполнительское и композиторское) питалось у него жизнью, и в творчестве находил он такое же живое начало, как и в окружающей действительности. Нельзя говорить о творениях Листа, не зная его биографии. Нельзя писать и его биографию, не связывая ее с творчеством. Тесная связь между жизнью и творчеством, в силу многогранности и противоречивости художественной деятельности Листа, имеет для него исключительно большое значение.

Эта черта была замечена уже давно. Еще при жизни Листа стали разрабатываться отдельные моменты его биографии и творчества. О Листе были написаны сотни самых различных по характеру книг и статей, начиная с сухих аналитических работ и кончая весьма сомнительными по вкусу развлекательными романами. Среди них мы встречаем и многотомные биографические исследования, и отдельные книги по вопросам творчества, и хлесткие памфлеты, и хвалебные рецензии, и занимательные анекдоты. О Листе оставлено также множество воспоминаний, заметок и записей, подчас чрезвычайно интересных, тонких и содержательных. Но тема в целом все еще продолжает оставаться не изученной до конца; правдивый облик великого сына венгерского народа не воссоздан в полном объеме.

Достаточно обратиться к существующим биографиям Листа и проследить историю их создания, чтобы понять все сказанное.

Первая биография Листа была опубликована в 1835 году французским писателем и критиком Жозефом д'Ортигом в «Парижской музыкальной газете» («Gazette musicale de Paris»). В написании этой биографии, как теперь установлено, принимала непосредственное участие М. д'Агу. И д'Ортиг и д'Агу в то время были очень близки к Листу и, видимо, сознательно исказили целый ряд фактов его жизни; они интерпретировали его облик, сообразно господствующей моде, в романтическом духе[37]. В частности, с их легкой руки во всех биографиях Листа прочно укрепилась версия о каком-то «мистичс-

ском кризисе», который якобы пережил юный венгерский художник после смерти отца. Кризис, конечно, был налицо; но это вовсе не был тот таинственный мистический кризис, о котором сообщают нам почти все биографы Листа, идя по стопам д'Ортига и д'Агу, а обычный кризис роста, отягченный, правда, тяжелыми личными обстоятельствами, а также первым знакомством с пессимистическими воззрениями ранних французских романтиков.

С начала сороковых годов литературные выступления, относящиеся к Листу, становятся все более частыми. Но ни Христерн, опубликовавший в 1841 году свою брошюру о Листе, ни Л. Рельштаб, объединивший в одно целое и напечатавший в 1842 году свои статьи о Листе, ни Шиллинг, выпустивший в 1844 году книгу о жизни и деятельности Листа, ни другие авторы брошюр о Листе не стремились к научно-критической разработке творческой биографии Листа. Они ограничивались изложением отдельных фактов жизни Листа, субъективными суждениями и отчетами о его концертной деятельности. Да и вряд ли тогда можно было делать что-либо иное, ибо сам Лист находился еще в процессе становления, и трудно было предугадать те пути, по которым пойдет дальнейшее развитие его искусства[38].

Весь последующий хронологический ряд разнообразных работ носит все тот же характер: Листом восторгаются, Листу удивляются, о нем рассказывают самые необыкновенные истории, но его почти не изучают. Это в подавляющем большинстве газетные и журнальные статьи, отличающиеся чаще всего поверхностностью мысли, но иногда ценные с фактической стороны (как свидетельства современников о Листе).

Особняком, конечно, стоят интереснейшие статьи и заметки о Листе, принадлежащие перу выдающихся музыкантов и писателей. Эти литературные работы, как, например, опубликованные в тридцатых и сороковых годах статьи Г. Берлиоза, Г. Гейне, Р. Шумана, не утратили своего значения и до нашего времени.

В пятидесятых и шестидесятых годах, наряду с легковесными газетными статьями, стали появляться работы иного типа. Укажем на труды А. Амброса, Ф. Бренделя, Ф. Дрезеке, Р. Поля и др.[39] Эти талантливые исследователи уже в гораздо бо́льшей степени основывались на конкретном музыкальном материале, подчас затрагивали важные эстетические проблемы, обнаруживали склонность к теоретическим обобщениям и, бесспорно, сделали многое для понимания программных замыслов Листа.

Однако не все их работы отличались подлинно высокими научными достоинствами. Порой авторы были тенденциозны в своих симпатиях и антипатиях, не объективны в стремлении во что бы то ни стало сблизить Листа с немецкими музыкантами (в част-

ности, с Вагнером), не знакомы, в силу сложившихся обстоятельств, с целым рядом существенных фактов творческой биографии Листа [40].

Следует отметить и появившиеся в те годы многочисленные статьи враждебной Листу формалистической критики, возглавлявшейся непримиримым противником Листа Э. Гансликом. Эти статьи красноречиво свидетельствуют о том, какую ненависть вызывали прогрессивные устремления Листа в консервативном лагере музыкантов.

Несомненно, много нового и ценного о Листе содержится в статьях В. Стасова и А. Серова, публиковавшихся во второй половине XIX столетия. Эти статьи решительно отличаются от большинства работ других авторов своей демократической направленностью, глубиной и остротой мысли, смелостью и обоснованностью суждений.

Так, Стасов убедительно и ярко сформулировал тезис о прогрессивных устремлениях искусства Листа (и в частности его пианизма); он первый заявил о великой просветительской деятельности Листа как композитора и исполнителя. Стасов с особенной силой подчеркнул «гениальную новаторскую творческую деятельность» Листа, которая привела к созданию одного из самых жизненных видов программной музыки — симфонической поэмы. В отличие от многих западноевропейских критиков, стремившихся «пристегнуть Листа к колеснице Вагнера», Стасов попытался раскрыть самобытность искусства Листа, обратил внимание на особую любовь Листа к народным песням различных национальностей, на его художественную чуткость, на удивительное благородство и неустанное стремление способствовать становлению национальных школ в музыке [41].

Серов раскрыл истинный смысл «концертности» листовского пианизма, блестяще охарактеризовал «драматизм исполнения» как основу его исполнительского искусства, гневно протестовал против каких-либо сравнений Листа, которого считал одним из «феноменальнейших художников нашего времени», с пианистами типа Тальберга, Майера и других. Серов также подчеркнул реалистический характер симфонических поэм Листа, жизненность и полноценность их художественных образов [42].

К сожалению, появившаяся в 80—90-х годах фундаментальная трехтомная биография Листа Лины Раман направила исследовательскую мысль о Листе по пути, чреватому досадными неточностями и вымыслами [43]. Мы не собираемся отрицать большой работы, проделанной Раман, и ее преданности делу Листа. Она действительно «с бесконечной радостью» взялась за труднейшую задачу создания полной биографии Листа и рассматривала ее как «самую прекрасную и любимую задачу своей жизни». Она не испугалась больших препятствий, которые возникли перед ней в процессе работы. Материал о личной жизни Листа

был только фрагментарный и часто неточный. Даты многих важных событий недостоверны, распылены или вовсе отсутствовали. Рукописи и наброски целого ряда произведений были почти недоступны. Л. Раман, пользуясь разрозненными сведениями, сообщенными ей лично Листом, и отдельными материалами, предоставленными ей К. Витгенштейн с согласия Листа, многое сделала для приведения их в порядок. Она просмотрела бесчисленное количество газет, журналов и книг, в которых сообщались те или иные сведения о Листе. Она собрала воедино множество фактических данных, сумела их литературно оформить, составила комментированный список (для своего времени достаточно полный) сочинений Листа. Она даже попыталась установить «психологическую связь» между жизнью Листа и его творчеством [44]. И ее поистине огромный кропотливый труд был высоко оценен многими современниками и друзьями Листа, в том числе и Стасовым.

Однако у Л. Раман не было ни склонности к точному научному исследованию, ни метода, чтобы создать книгу, хотя бы приближающуюся по типу к научной биографии художника. Ее труд представляет собой скорее проявление страсти к собиранию отдельных фактов, причем далеко не всегда проверенных. Самый же способ обработки собранного материала, а также выводы, сделанные автором, показывают, что множество наблюдений и компиляция различных суждений не создают еще подлинно научного отношения к предмету, что усидчивость и прилежание не есть еще метод.

В сущности, все рассуждения Л. Раман построены на очень поверхностном фундаменте. Свободного доступа к рукописям Листа и его письмам в то время не было; важнейшие источники оставались неизвестными. Это неизбежно влекло за собой неточность и неопределенность в выводах, а порой и явные ошибки, заблуждения и пробелы. К тому же нередко у Л. Раман чувствуется недостаточная отчетливость мысли и путаница понятий. Интересные факты, установленные на основании личного общения с Листом, переплетаются с вымышленными и исчезают под ворохом преувеличений и нагромождений всякого рода претенциозных сентенций. В ряде случаев просто невозможно понять, что же из приводимых высказываний действительно принадлежит Листу, а что является плодом вымысла. Это тем более обидно, что биография Листа, написанная Л. Раман, была первой и, повидимому, единственной, которую сам композитор поддерживал своими устными сообщениями. Если бы Л. Раман до конца осознала значительность этого факта и не перемешала бы высказывания, которые сама слышала от Листа, с многочисленными рассказами, известными от его знакомых или заимствованными из других источников, то не получилось бы тех досадных недоразумений и фактических неточностей, которые еще до сих пор имеют место в литературе

о Листе. Впрочем, и тот документальный материал, который не вызывает сомнений, обработан в книге Раман далеко не совершенным образом; он лишь чисто внешне скрепляется с авторским текстом, зачастую дублирующим документальные приложения. Расплывчатая форма, туманно-цветистый слог, чувствительные фразы, — все это отнюдь не способствует ясности и точности изложения. Мы не говорим уже о неправильных выводах в отношении целых периодов в жизни и творчестве Листа, в частности, в отношении периода 30—40-х годов [45], быть может, наиболее существенного для формирования творческой личности Листа.

Естественно, что этой биографии Листа доверять полностью никак нельзя; ею можно пользоваться только после тщательной проверки всего содержащегося в ней фактического материала. А между тем как раз этой биографии слепо доверяли многие музыканты и исследователи, писавшие о Листе в последующие годы. Были и такие, которые попросту пересказывали целые страницы из работы Л. Раман, часто даже без указания источника, и все это вместо того, чтобы как-то исправить приводимые Раман данные или там, где возможно, подтвердить их [46].

Правда, некоторые биографы более позднего времени, сознавая пробелы работы Раман, пытались найти иные пути. Так поступил, например, Ю. Капп в своей известной биографии Листа [47], написанной, кстати, увлекательно и талантливо. Однако вопреки тому, что он сам говорит в предисловии к биографии, вопросы истории листовского творчества рассматриваются им весьма поверхностно; важнейшие источники, в том числе и рукописи Листа, попрежнему игнорируются; богатейшие архивы Веймара, Будапешта, Парижа и Байрейта остаются не изученными. Отдельные рассуждения Каппа скорее свидетельствуют об уязвимости его эстетических и музыкально-технологических положений, чем о силе исследовательской мысли. Это тем более досадно, что с биографической стороны книга Каппа производит превосходное впечатление и до сих пор является одной из лучших книг о Листе.

Не удалось полностью разрешить проблему Листа и многим другим позднейшим биографам. Не умея исследовать связи Листа с общественным движением его времени, они обнаруживали подчас еще бо́льшую несостоятельность в оценке Листа-человека и Листа-художника, чем Л. Раман, и приходили к грубейшим искажениям его творческого облика. То изображали Листа в каком-то шутовском наряде «пожирателя сердец» и «дамского угодника», то превращали его в ловкого дипломата и позера, то изображали его человеком аполитичным, равнодушным к судьбам народов и, в частности, к судьбе своего родного народа, то сентиментальным филантропом, то, наконец, делали из него убежденного космополита, какого-то музыканта без роду и

племени, лишенного национальной окраски[48]. То писали о нем, как о галантном светском остроумце, «душе общества», то как о «францисканце-аскете», то как о восторженном мечтателе, то как о трезвом политике, то, наконец, как о «пророке будущего». Словом, вместо того, чтобы освободиться от накопленных годами ложных мнений и предрассудков и восстановить творческий облик Листа в свете истинных фактов, документальных материалов, найденных и опубликованных после смерти великого художника[49], предпочитали создавать новые тенденциозные построения и оживлять старые легенды вне всякой связи с исторической действительностью. В лучшем случае шли по пути частичных исправлений и уточнений, причем или приукрашивали черты Листа, или, наоборот, подчеркивали его «несостоятельность», то есть создавали романтические изображения музыканта.

Даже мастерски написанная и читающаяся с неослабевающим интересом известная биография Ги де Пурталеса[50] не лишена этих недостатков. Пурталес всячески «романтизирует» жизнь Листа, придавая ей какой-то фатальный роковой характер; любой факт приобретает у него значение лишь постольку, «поскольку он может быть истолкован с художественной точки зрения». В погоне за яркими ситуациями и эффектными сценами Пурталес подчас проходит мимо ряда существенных моментов творческой биографии Листа и, напротив, излишне подробно останавливается на раскрытии мелких интимных сторон жизни великого музыканта. Книге Пурталеса в целом не хватает широты исторического горизонта и глубины обобщения; вместе с тем ей нельзя отказать в увлекательности, в тонкости психологического анализа, что заметно выделяет ее из того потока «романтизированных биографий», которыми одно время была наводнена западноевропейская литература.

В противовес полубеллетристическим, большей частью поверхностным биографиям возникает и ряд серьезных работ о Листе. Прежде всего следует упомянуть об издании немецкими музыкантами Л. Фривитцером, А. Гёллерихом и Т. Мюллером-Рейтером аннотированных перечней музыкальных сочинений Листа[51]. Трудно переоценить значение списков, составлению которых предшествовала огромная предварительная кропотливая работа с первоисточниками (автографами, оригинальными изданиями, письмами). Нельзя пройти и мимо того, что среди книг и, особенно, статей, посвященных Листу, все чаще начинают появляться исследования, представляющие немалый познавательный интерес. Укажем хотя бы на работы французского музыковеда Ж. Шантавуана, автора краткого, но содержательного очерка жизни и творчества Листа, а также на статьи Ф. Бузони, Р. Луи, Ю. Каппа, А. Хейсса и других[52]. В 1916 году выходит в свет книга П. Раабе, посвященная истории возникновения первых оркестровых сочинений Листа[53]. Эта работа, затронувшая ряд чрезвычайно важных вопросов, связанных с

творческим методом Листа, значительно расширила круг введенных в листиану использованных первоисточников; в числе последних находились и неопубликованные наброски «Революционной симфонии» Листа. В начале 30-х годов тот же Раабе, много лет состоявший главным хранителем Веймарского музея Листа и превосходно знавший богатейшие фонды музея, опубликовал свою двухтомную биографию Листа[54]. Это была, в сущности, первая научная монография, которой, несмотря на ряд спорных, а подчас и неверных выводов, суждено было оказать большое влияние на последующую литературу о Листе. Особенную ценность представляли опубликованные в ней архивные материалы, относящиеся к веймарскому периоду жизни Листа, неизданные письма самого Листа и близких к нему лиц, различные варианты инструментовки оркестровых произведений Листа, а также систематический список сочинений Листа с указанием местонахождения большинства автографов. Примерно в то же время значительный вклад в литературу о Листе внесли и венгерские музыковеды Б. Саболчи, Э. Майор, Д. Барта, Э. Харасти, З. Гардони, А. Тот и другие[55]. Идя по пути, намеченному Бартоком и Кодаи, они во многом по-новому, глубоко и плодотворно поставили вопрос о связях Листа с венгерской национальной культурой; они выявили ряд интереснейших фактов, до тех пор совершенно неизвестных исследователям.

Все же в изложении и истолковании творческой биографии Листа продолжало еще оставаться много неясного и противоречивого. Жизнь Листа была как будто у всех на виду, но в силу своей многогранности и противоречивости она не так-то уж просто поддавалась изучению. Чем больше занимались ею, тем больше скрывалась она в хаосе самых разнообразных представлений. С одной стороны, облик живого, реального Листа разукрашивался беллетристическими преувеличениями; с другой — тонул в мертво-ученых изысканиях, становясь каким-то отвлеченным, надуманным.

Не менее сложной и запутанной оказалась проблема листовского пианизма. Многие специальные статьи о фортепианной технике Листа, опубликованные в различных журналах, а также разделы в книгах по истории пианистического искусства, посвященные Листу, дают лишь весьма приблизительное, далеко не полное, а подчас и искаженное представление об этой теме; лишь отдельные работы, как, например, статьи Ф. Бузони, А. Страдаля, Р. Брейтгаупта, А. Юхаса, Р. Кокаи, представляют действительную ценность[56]. Общие биографии, речь о которых шла выше, также содержат в себе лишь отрывочные сведения о пианизме Листа и, конечно, не ставят своей задачей разрешить данную проблему в целом.

Полноценное научное исследование листовского пианизма, как и листовской проблемы во всем объеме, не может быть осуществлено на основе некритического использования старых

биографий и работ о Листе. Оно возможно лишь путем тщательного изучения всех доступных первоисточников и дополнительного сопоставления различных косвенных свидетельств. Оно требует труда многих лиц.

3

Первоисточники, на которых должно строиться исследование темы о Листе, условно можно разбить на следующие группы: музыкальные произведения Листа; литературные (критические и публицистические) работы; эпистолярный материал; мемуары, дневники и отдельные высказывания современников; различные дополнительные материалы (документальные данные архивов, программы концертов, хроникальные заметки и т. п.). Каждая из этих групп имеет свои особенности, с которыми исследователь не может не считаться.

Первая группа документов состоит из музыкальных автографов Листа, прижизненных оригинальных изданий, а также из отдельных вариантов, опубликованных в разное время[57]. Трудно переоценить значение этих документов. Здесь дана история всей жизни Листа; здесь в звуках воплощены его сокровенные мысли и чувства. Наличие различных авторских версий и редакций позволяет путем изучения новых средств и приемов довольно точно судить об эволюции художественных взглядов Листа. Особенно поучительны в этом отношении такие циклы творчества, как «Симфонические поэмы» («Poèmes symphoniques»), «Годы странствий» («Années de Pèlerinage»), «Этюды высшего исполнительского мастерства» («Études d'exécution transcendante»), «Поэтические и религиозные созвучия» («Harmonies poétiques et religieuses»), «Венгерские национальные мелодии» («Magyar Dallok») и «Венгерские рапсодии» («Magyar Rapszodiák»). Во многих из них дана картина становления Листа-художника, запечатлен его путь от детских лет до зрелости (например, «Этюды»), от юношеских порывов к старости (например, «Годы странствий»). В некоторых отражены основные сдвиги мировоззрения Листа (например, «Симфонические поэмы»). Правда, не все черновые записи и варианты Листа сохранились. Не все сохранившееся обнародовано и доступно исследователям. Но и того, что сохранилось и доступно, вполне достаточно для восстановления процесса творчества. Музыкальная лаборатория Листа, благодаря наличию различных версий, редакций, вариантов, открыта для каждого пытливого исследователя и позволяет сделать ряд интереснейших выводов.

Более сложным представляется использование второй группы документов — литературного наследия Листа. Здесь нам приходится сталкиваться с такими трудностями, которые далеко не всегда преодолимы до конца.

Коренная ошибка многих музыковедов заключается в некритическом использовании этой группы материалов, в незнании их истинного происхождения. Так, почти все, писавшие о Листе, были убеждены в том, что литературные произведения Листа принадлежат полностью его перу и отражают во всех частностях его взгляды. В действительности же дело обстояло иначе. После опубликования переписки Листа и М. д'Агу и ряда неизданных писем Листа к К. Витгенштейн стало уже невозможно сомневаться в том, о чем раньше можно было лишь догадываться. Лист, за небольшим исключением, не писал сам своих литературных статей. Ему принадлежат обычно лишь общая идея произведения, отдельные направляющие мысли, образная характеристика музыкальных произведений, конкретный музыкальный анализ; все остальное, повидимому, дело рук двух женщин, сыгравших в жизни Листа столь значительную роль: Мари д'Агу и Каролины Витгенштейн. От степени таланта и образа мыслей этих женщин зависели многие частности критических и публицистических работ Листа, и именно этим обусловлены те различия, которые легко распознаются между литературными статьями раннего периода (как, например, «О положении художников и об условиях их существования в обществе», «Письма баккалавра музыки», «Паганини») и литературными произведениями, появившимися в 50-х годах («Шопен», «Берлиоз и его симфония «Гарольд», «Об «Орфее» Глюка», «Об «Эврианте» Вебера», «Летучий голландец» Вагнера», «Роберт Шуман», «Цыгане и их музыка в Венгрии» и др.). Первые написаны в тесном содружестве с М. д'Агу, писательницей, хотя и несколько салонного склада, но несомненно обладавшей незаурядным литературным талантом и демократически настроенной; вторые бо́льшей частью написаны рукой экзальтированной женщины (К. Витгенштейн), правда, «умной до чертиков», но религиозной до ханжества и к тому же не имевшей подлинного литературного дара[58]. Первые несут на себе печать демократически настроенных прогрессивных кругов французского общества, к которым М. д'Агу, как и Лист, была близка в тридцатых годах; вторые имеют более сложный, противоречивый характер. Вот почему к литературным произведениям позднего времени следует подходить с осторожностью. В них много туманных, мистических излияний, перемешанных с претенциозной сентиментальностью, немало ошибочных идеалистических суждений, за которые Лист теперь отвечает перед судом истории, но за которые он, в сущности, отвечать полностью не может. Достаточно указать на ряд мест в книге «Цыгане и их музыка в Венгрии» или на отдельные положения в монографии о Шопене и в статьях «Летучий голландец» Вагнера» и «Берлиоз и его симфония «Гарольд», чтобы понять то странное положение, в котором очутился Лист[59].

Следовательно, весь цикл литературных работ Листа требует к себе весьма осторожного и критического отношения; исследова-

тель должен быть всегда на-чеку и только после тщательной проверки и дополнительных сопоставлений приходить к определенным выводам в отношении истинной значимости и происхождения тех или иных суждений в литературных трудах Листа.

Здесь на помощь исследователю приходят не только музыкальные произведения (которые лишний раз свидетельствуют о том, что сбивчивые, путаные, противоречивые рассуждения, разбросанные в литературных статьях Листа, подчас идут вразрез с истинной природой его таланта), но и богатейший эпистолярный материал, оставленный Листом. Все известные нам письма действительно написаны самим Листом и отражают ход его мыслей до мельчайших деталей. Они содержат огромный фактический материал, рисующий взаимоотношения почти всех крупных музыкантов середины XIX столетия, личную жизнь и творческую биографию Листа, его истинные взгляды на цели и задачи искусства. Они дают нам возможность составить наиболее ясное, определенное представление о Листе, ощутить самую сущность его личности, понять его миросозерцание и душевные настроения, его внутренний мир. Они знакомят нас и с внешними событиями его жизни, с условиями и обстановкой его труда, с приемами его работы, с творческой историей его произведений, с его анализами произведений других композиторов. Они раскрывают перед нами скрытую часть его натуры, обнажая самые сокровенные стороны его ума и таланта. Пусть некоторые письма Листа лишены той художественности и красочного блеска, которые присущи письмам великих мастеров в области эпистолярного стиля. Они дороги нам другими, не менее существенными сторонами: постоянной правдивостью, искренностью, благородством, содержательностью, умением в немногих словах сказать многое, а подчас и удивительной меткостью выражений. Словом, они надежнейший источник для понимания его личности и всего труда его жизни.

Из чрезвычайно обильного эпистолярного комплекса материалов прежде всего следует выделить письма Листа к Мари д'Агу, пролежавшие под спудом свыше пятидесяти лет и опубликованные (вместе с ответными письмами д'Агу) сравнительно недавно, в 1933—1934 годах, внуком Листа Даниэлем Оливье[60]. Эти письма, оставшиеся неизвестными подавляющему большинству исследователей листовского творчества, охватывают важнейшую эпоху в жизни Листа и дают поистине драгоценный материал для выяснения идейного облика молодого Листа.

Затем следуют письма к Каролине Витгенштейн, опубликованные (к сожалению, неполностью) Ла Мара в 1899—1902 годах[61]. По объему и разносторонности охваченных вопросов, это, наряду с перепиской Листа и М. д'Агу, наиболее значительная часть эпистолярного наследия Листа. Эта переписка содержит подчас самые интимные помыслы и идеи Листа, дополняя и разъясняя таким образом то, что выразил Лист в своих произведениях.

Большой познавательный интерес представляют также письма Листа к матери, к старшей дочери Бландине, к Ламберу Массару (бывшему долгое время посредником между Листом и французскими музыкальными издателями), к Агнессе Стрит-Клиндворт («Письма к подруге») и, особенно, переписка с Г. Бюловым, Р. Вагнером и И. Раффом [62]. В этой группе писем содержится ряд чрезвычайно ценных фактических сведений о творческой и исполнительской практике Листа, о его напряженной сосредоточенной работе, о его отношении к окружающему миру.

И, наконец, следуют письма к разным лицам, показывающие, насколько широки и многообразны были связи Листа с музыкантами, писателями, художниками, артистами, учеными, политическими деятелями и другими выдающимися людьми его времени [63]. Эти представляющие исключительный художественный интерес письма полны оценок только что вышедших музыкальных произведений, книг, вопросов, советов, рассуждений на теоретические темы; они рисуют нам живого Листа, проницательного, отзывчивого, справедливого как к своим друзьям, так и к врагам. Ни в одном письме мы не находим и тени того, что принято называть интригой; мысль о нападении из-за угла Листу была ненавистна; он всегда прямо и смело отстаивал свои взгляды.

К сожалению, упоминавшееся нами издание писем Листа, предпринятое в свое время Ла Мара (и для своего времени, несомненно, являвшееся большим достижением), оставляет желать лучшего. Это богатое материалами издание, на которое вынуждены так или иначе опираться все исследователи листовского творчества, не всегда и не во всем заслуживает доверия. Во-первых, собранная и опубликованная Ла Мара корреспонденция Листа далеко не исчерпывает всего эпистолярного наследства великого музыканта. Уже Р. Зейдлиц и Ю. Капп своими публикациями ряда неизвестных писем Листа доказали, что восьмитомное собрание писем, редактированное Ла Мара, ни в какой мере не может считаться полным. Последовавшие затем многочисленные публикации различных писем Листа (например, письма к М. Калерджи, Ф. Шотту, А. Аугусу, К. Гилле, Г. Берлиозу, Ж. Санд, К. Витгенштейн, В. Ленцу и многим другим лицам) и, наконец, изданная в тридцатых годах переписка Листа с М. д'Агу и дочерью Бландиной и несколько позднее переписка с Кристиной Бельджойозо, Ламбером Массаром и Марией Витгенштейн подтвердили это [64]. Во-вторых, публикация Ла Мара далеко не всегда отличается точностью. Тексты целого ряда писем, повидимому, не сверены с научной добросовестностью с подлинниками и иногда кое в чем искажены [65]. Многое опущено, скрыто из различных соображений, среди которых не исключены и цензурные; многое остается непонятным из-за отсутствия подробного комментария. Все это, конечно, несколько затрудняет использование эпистолярного материала и требует от исследователя продуманного, критического подхода.

Необходимо учитывать еще, что и сам Лист в своих письмах о многом умалчивал, опасаясь цензуры. Его положение разъезжавшего по всем странам виртуоза и композитора ко многому обязывало и заставляло всегда быть настороже. Он отлично знал о практиковавшейся во многих странах перлюстрации писем и сознательно сдерживал себя в своих рассуждениях, ответах и сообщениях. Он опускал многие подробности о безотрадной жизни народов посещаемых им стран, умышленно подчеркивал свою незаинтересованность в политике. Так, он или совсем не говорит или говорит глухо о событиях, упоминание о которых было бы более чем естественно, даже необходимо. Вот несколько характерных примеров.

В письме к М. д'Агу из Бухареста от 3 января 1847 года Лист прямо намекает на условия цензуры и предупреждает, что многие свои мысли он и не будет пытаться высказывать: «О Венгрии, Трансильвании и Валахии,— пишет он,— сообщу в следующий раз, но забегая вперед скажу, что мне придется говорить лишь хорошо известные вещи»[66]. А в письме к той же М. д'Агу из Кржижановича от 30 марта 1848 года Лист следующим образом пишет о великом событии, взволновавшем его до «глубины сердца»,— пештской революции 15 марта 1848 года: «Кстати, мои соотечественники только что чрезвычайно просто сделали великие дела. Я радуюсь этому от глубины сердца»[67].

Несомненно, что Лист, восхищавшийся в то время поэзией Вёрёшмарти и Петефи, друживший с Шандором Телеки, мог бы сказать о венгерской революции гораздо больше и ярче. Тем не менее за скупыми строками его писем, при внимательном чтении, достаточно отчетливо встает направленность его мысли: он с живейшей симпатией относился и пристально следил за национально-освободительным революционным движением в Европе.

Не следует упускать также из вида, что многие письма Листа, человека, умевшего поразительно чутко угадывать чужие мысли и чувства и обладавшего исключительной способностью применяться к тону своего собеседника-корреспондента, вольно или невольно приноравливались к психике и стилю того лица, к которому он писал. Одно дело, например, письма его к матери, простые и безыскусственные, другое — письма к М. д'Агу и К. Витгенштейн, где мы встречаем немало романтических сентенций, близких по духу этим женщинам.

Не следует забывать и того, что Лист, несмотря на редкую общительность, умел мастерски скрывать свои мысли. Как человек, он был скорее скрытен, чем откровенен. Часто умалчивает он в своих письмах и о существенных событиях своей личной жизни,— то из соображений дружбы, то из-за учета каких-то особых взаимоотношений с корреспондентом. Нередко он говорит иносказательно, прибегая к поэтическим аналогиям, вымышленным именам.

В письмах Листа подчас встречаются и явные противоречия. Ошибочно указаны некоторые даты, неточно воспроизведены многие цитаты и т. п.[68].

Все это свидетельствует о том, что и письма Листа дают лишь приблизительную картину того, что было в действительности, и так или иначе обедняют на редкость богатую, сложную, насыщенную разнообразными событиями жизнь великого музыканта. Но они все же, повторяем, являются лучшими и наиболее надежными документами, проливающими свет на многие коренные вопросы, связанные с художественной деятельностью Листа.

Особенно велико их значение в сопоставлении с письмами к Листу. Последний находился в оживленной переписке со столь широким кругом лиц самого различного толка, что письма этих лиц к нему не могут не дать чрезвычайно ценного подсобного материала для исследования листовской проблемы. Достаточно упомянуть о письмах к Листу многих русских музыкантов, художников и писателей — Ант. Рубинштейна, А. Серова, В. Стасова, А. Толстого, П. Жуковского, А. Лядова, Ц. Кюи, А. Гензельта, А. Львова, В. Ленца, Мих. Виельгорского и других, о письмах целого ряда западноевропейских композиторов, исполнителей, писателей и художников — Р. Вагнера, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Дж. Мейербера, Г. Берлиоза, Дж. Россини, Г. Спонтини, Б. Сметаны, Ф. Эркеля, К. Абрани, К. Сен-Санса, Ш. Гуно, Ц. Франка, А. Тома, Ф. Галеви, И. Раффа, К. Черни, И. Мошелеса, Г. Бюлова, К. Таузига, Клары Шуман, И. Иоахима, А. Вьетана, Г. Венявского, Дж. Рубини, М. Гарсиа, Полины Виардо-Гарсиа, Ант. Контского, Э. Ремени, Ф. Давида, Ф. Лауба, Л. Шпора, А. Дрейшока, Г. Эрнста, К. Унгер, К. Липиньского, Э. Михаловича, Г. Рихтера, Г. Зичи, Ф. Допплера, Р. Фолькмана, Р. Франца, О. Николаи, З. Дена, М. Калерджи, Г. Литольфа, Д. Сгамбати, И. Губаи, Оле Булля, Ж. Санд, В. Гюго, А. Дюма, Г. Гейне, Г. Гервега, А. Ламартина, Ф. Ламенне, Ж. де Нерваля, Ж. д'Ортига, Э. Легуве, Ж. Жанена, Ш. Сент-Бева, Г. Х. Андерсена, К. Гуцкова, Г. Фрейтага, Ф. Геббеля, Ф. Грильпарцера, Г. Гофмана фон Фаллерслебена, Беттины фон Арним, П. Корнелиуса, Ф. Дингельштедта, Ш. Бодлера, Ф. Боденштедта, Г. Лаубе, Б. Ауэрбаха, Э. Кине, Э. Делакруа, В. Каульбаха, Ф. Ленбаха, Ари Шеффера, Э. Гильдербрандта, Р. Лемана, а также о письмах многих политических деятелей, ученых, артистов и др. Это поистине драгоценный источник, до сих пор использованный крайне недостаточно. К тому же он хорошо сохранился и издан Ла Мара удачнее, чем письма самого Листа. В тексте сравнительно мало пропусков, точно указаны даты и место написания, сделаны необходимые комментарии[69]. Правда, количество писем, написанных Листу, еще больше, чем нам известно. Кое-что пропало, кое-что было уничтожено самим Листом. Немало писем к Листу продолжают оставаться неизданными, как не опубликован еще и ряд писем самого Листа[70]. Ар-

хивы и библиотеки, в которых хранится эпистолярный материал, связанный с Листом, изучены далеко не полностью. Достаточно сказать, что еще не опубликованы письма К. Витгенштейн к Листу, которые по объему, быть может, превышают все опубликованные до сего времени письма к Листу, вместе взятые. Разумеется, возможны и новые интересные находки. Например, ничего не известно о письмах матери Листа, которые, несомненно, были, или о письмах «подруги» (Агнессы Стрит-Клиндворт). Со временем, быть может, откроются и другие эпистолярные комплексы, имеющие непосредственное отношение к Листу.

В заключение характеристики эпистолярного круга источников следует упомянуть о чрезвычайно большой и ценной переписке различных лиц, в которой упоминается имя Листа. В этой переписке содержится так много верных отдельных наблюдений, метких замечаний и суждений о Листе, что лишь они одни могут послужить темой специального исследования.

Особенно важное значение имеет для нас переписка Адама Листа (отца великого музыканта) с Карлом Черни и с некоторыми другими лицами. Не меньшего внимания заслуживают также письма Чайковского к Н. Ф. фон-Мекк и к П. Юргенсону, письма Бородина к жене, письма Глинки, Мусоргского, Балакирева, Глазунова, Стасова, Ант. Рубинштейна, Верстовского. Много существенного содержится также в переписке Вагнера с Бюловым, Шумана с Кларой Вик, Брамса с Кларой Вик, Мари д'Агу с Г. Гервегом, а также в письмах Грига к родителям, Бальзака к Ганской. Все эти письма чрезвычайно интересны для исследователя листовского творчества [71].

Следующий круг источников — это мемуары различных лиц, в большей или меньшей степени соприкасавшихся с Листом. Таких мемуаров существует великое множество; не все они представляют одинаковую ценность, ибо не так уж часто они бывают правдивы. Среди них есть более достоверные и менее достоверные, более подробные и менее подробные. Среди них есть подлинно содержательные, а есть и поверхностные, приводящие сотни житейских случаев, анекдотов и встреч и не прибавляющие все же ничего существенно нового к нашему представлению о Листе. Больше того: то, что рассказывают о Листе его современники, подчас исполнено противоречий. Друг рисует нам иного Листа, нежели враг. У каждого до известной степени был свой Лист. Однако сближая и сопоставляя «свидетельские показания» современников, вникая глубже в их сообщения о Листе, дружеские и враждебные, восторженные и сдержанные, благодушные и язвительные, мы можем восстановить истинный облик Листа — того Листа, который жил в окружении самых разных людей, того Листа, которого знали, любили или ненавидели его современники.

Из мемуарного круга материалов прежде всего следует выделить воспоминания людей, знавших Листа близко и ведших запись событий в форме дневников. Здесь на одно из первых мест

нужно поставить мемуары и выдержки из дневников М. д'Агу, до сих пор в силу ряда причин недостаточно использованные в литературе о Листе. Это — чрезвычайно интересный и важный материал, относящийся к эпохе становления гения Листа, но материал, требующий критического отношения[72]. Затем следует упомянуть о записях в дневниках К. Черни, И. Мошелеса, Ж. Санд и других, а также о воспоминаниях друга детства Листа венгерского писателя и журналиста А. Франкенбурга[73]. К сожалению, некоторые ценнейшие мемуарные источники этого рода не дошли до нас. Так, известно, что существовал дневник, который систематически вел отец Листа, Адам Лист. Дневник этот, повидимому, находился в руках матери великого композитора, Анны Лист, и содержал, судя по сообщению современников, чрезвычайно важный материал о детских и отроческих годах Листа. Дневник был известен в 30-х годах прошлого столетия некоторым лицам, интересовавшимся биографическими сведениями о Листе, но затем он бесследно исчез[74].

Из воспоминаний более позднего времени на первое место следует поставить воспоминания о Листе А. Бородина, являющиеся ценнейшим музыкально-историческим материалом и содержащие замечательную характеристику Листа — человека и музыканта[75]. Это вообще, быть может, лучшее из всего того, что было когда-либо написано о Листе. Стасов глубоко прав, говоря, что «более верных и художественных портретов Листа и его вседневной жизни не существует во всей европейской литературе»[76]. Действительно, личность Листа обрисована у Бородина исключительно живо, талантливо, правдиво и, главное, с огромной любовью. В его воспоминаниях сочетается стремление к максимальной точности в изображении подлинных событий с выражением собственной оценки, а иногда и со стремлением усилить и прояснить ее в ряде обобщающих образов. Существенно, что эти мемуарные записи приближаются по своему характеру к дневнику. Бородин писал свои воспоминания еще при жизни Листа, так сказать, «по свежим следам», когда воспоминания еще не заслонились другими впечатлениями и переживаниями; они как бы сохраняют свежесть переживаний, свежесть настроений, с которыми столкнулся Бородин в Веймаре. Не менее существенно и то, что мемуары Бородина принадлежат перу человека с выдающимся литературным дарованием. Это обстоятельство наложило особый отпечаток на характер его высказываний, в которых жизненная правда воплощена в удивительно яркой художественной форме.

Далее следует указать на ряд мемуарных записей Стасова, сконцентрированных в таких работах, как «Училище правоведения сорок лет назад», «Письма из чужих краев», «Лист, Шуман и Берлиоз в России»; эти записи дают чрезвычайно много, особенно в плоскости обобщений и характеристики направленности художественной деятельности Листа.

Огромный интерес представляют также мемуарные записи о Листе (в некоторых случаях подробные, а иногда и совсем краткие) музыкантов, писателей, художников и артистов: М. Глинки, Мих. Виельгорского, А. Серова, Н. Римского-Корсакова, Ю. Арнольда, М. Йокаи, К. Абрани, Г. Гейне, Г. Берлиоза, Ш. Сент-Бева, Э. Легуве, Ж. Санд, К. Фарнгагена фон Энзе, Р. Лемана, П. Корнелиуса, К. Сен-Санса, В. д'Энди [77].

Своеобразный характер носят записи разных лиц, довольно близко соприкасавшихся с Листом в так называемый «веймарский период» его жизни и в более поздние годы. Здесь прежде всего следует упомянуть воспоминания А. фон Шорн, Т. Бернгарди, Ла Мара [78]. Это весьма интересный материал, но как первоисточник он имеет немало недостатков. В нем наряду с ценными фактами встречаются сведения чисто случайные: описания давно забытых и не имевших к Листу непосредственного отношения дел и событий. Многое в этих записях явно недостоверно, хотя ряд мелких деталей,— в частности, рассказы о манерах, вкусах, житейских привычках Листа, о его обращении с людьми,— изложен великолепно. Приходится поэтому с осторожностью выбирать из этих показаний.

Записи мемуарного характера оставлены также Вагнером, но они, как это часто бывает у Вагнера, характеризуют больше самого Вагнера,— его убеждения, вкусы,— чем Листа [79].

Обширную группу составляют мемуары учеников Листа, причем они затрагивают не только узко пианистические, но и общехудожественные вопросы. Из этой группы выделяются записки Марфы Степановны Сабининой (ученицы Листа в первый веймарский период), где дана обстоятельная характеристика как самого Листа,— его творческой, исполнительской и пианистической деятельности,— так и всего его окружения в Веймаре, и воспоминания Александра Ильича Зилоти, содержащие ряд метких наблюдений и суждений о Листе — человеке, художнике и педагоге [80]. Большую ценность представляют также записи уроков молодого Листа, сделанные Августой Буасье, матерью одной из учениц Листа [81]. Интересны и воспоминания Г. Бюлова, Э. Зауэра, А. Гёллериха, А. Страдаля, М. Розенталя, Ф. Вейнгартнера, Г. Зичи, В. Вейсхеймера, Хозе Виана да Мотта, Э. Фей и других, где содержится много важных сведений о художественных взглядах Листа, принципах его исполнительского искусства, методах преподавания и т. п. [82]. Эти мемуарные записи далеко не равноценны по своим литературным и методическим достоинствам, но все они, в большей или меньшей степени, прибавляют нечто новое к характеристике Листа.

Особняком в этой группе, да и вообще во всей литературе о Листе, стоит книга Ф. Кларка «Откровение Листа» («Liszts Offenbarung»). Явно вымышленный, порой фантастический характер ее не подлежит никакому сомнению. Значительная часть книги изложена от лица самого Листа, причем великому художнику

приписываются такие мысли, о которых он сам вряд ли имел когда-либо представление. Естественно, что эти «мемуары», изданные под столь интригующим заглавием, требуют к себе сугубо осторожного и критического отношения [83].

Следует, наконец, указать на воспоминания целого ряда лиц, встречавшихся с Листом в разные годы более или менее продолжительное время. Среди этой группы воспоминаний заслуживают внимания мемуарные записи Шандора Телеки, Янки Воль, В. Серовой, А. Костомаровой, А. Верещагина, В. Бесселя, Н. Гельбиг, М. Мейзенбург, гр. А. Аппони, Б. Шольца и др [84]. Это воспоминания по разным вопросам; в них немало субъективного; в изложение нередко вкрадываются неточности; многое содержится лишь в виде намеков. Тем не менее сообщаемый в них фактический материал весьма ценен; без него подчас бывает трудно обойтись при разрешении некоторых вопросов творческой биографии Листа. К сожалению, в этой группе мемуаров встречаются и «воспоминания» скандального порядка вроде пресловутых «Воспоминаний казачки» («Souvenirs d'une cosaque»); о них, быть может, не следовало бы и упоминать в серьезном исследовании о Листе [85]. Однако некоторые современные биографы Листа придают этому ничтожному литературному произведению известную значимость (например, даже такой крупный английский музыковед, как Э. Ньюмен, посвящает разбору этих «воспоминаний» целую главу своей книги о Листе) [86]. Все это делается чаще всего из соображений сенсационного порядка, столь свойственных определенному типу современной буржуазной биографической литературы, и в некоторых случаях невольно приводит к утонченному надругательству над памятью о великом венгерском художнике. Пройти мимо этого факта, конечно, невозможно; так или иначе приходится давать ему соответствующую оценку.

Разумеется, и письма самого Листа, и письма к Листу, равно как и мемуарные записи, восстанавливающие по частям картину жизни и деятельности Листа, требуют привлечения широкого круга дополнительных материалов. Сюда относятся прежде всего многие архивные документы, опубликованные частично в старых биографиях и статьях о Листе, частично в различных журналах и книгах, вышедших за последние десятилетия во многих странах, а также некоторые документы, продолжающие оставаться неизданными; все эти материалы особенно важны для характеристики детства и юности Листа и для выяснения ряда подробностей о веймарском периоде его жизни. Затем следуют программы концертов Листа, дающие представление о характере и направленности его исполнительской деятельности — пианистической и дирижерской. Далее идут многочисленные хроникальные заметки в прессе и прочие материалы, позволяющие уточнить некоторые даты творческой биографии Листа. Специально характеризовать эти материалы в данном случае нет нужды; они использованы по мере необходимости в последующих главах.

В заключение нужно упомянуть о таких источниках, как статьи крупных музыкантов и художников, в которых дается суммарная оценка деятельности Листа (обрисовывается облик художника) [87], многочисленные стихотворения, посвященные Листу, и, наконец, повести и романы, в которых Лист выведен одним из героев [88]. Многие из них содержат в себе подсобный материал немаловажного значения, игнорировать который было бы непростительно. Однако неправильно и преувеличивать значение этого материала. Особенно это относится к романам, в которых Лист фигурирует под собственным или вымышленным именем. К подавляющему большинству подобных произведений следует подходить с сугубой осторожностью. Здесь Листа-художника нет и в помине; есть лишь Лист-человек, причем нередко обрисованный лживо и тенденциозно. Вместо описания исторических особенностей эпохи и искусства Листа — смакование «донжуанских эпизодов», обширная коллекция сердечных увлечений, описание приключений и переживаний, чаще всего не представляющих значительного интереса для понимания творческой жизни художника. Сенсационные побуждения в этих романах, как правило, одерживают верх над здравым смыслом; крупицы истины тонут в ворохе претенциозных литературных нагромождений; многое просто поражает своей безнадежной пустотой и безвкусицей.

4

Рассмотренные нами источники, несмотря на все многообразие и насыщенность фактическим материалом, не могут стать все же единственной основой при разрешении сложных вопросов, неизбежно встающих перед исследователем листовской проблемы. Это, говоря известными словами И. П. Павлова, лишь «воздух ученого» [89]. Но для того, чтобы «взлететь» ввысь, нужны еще и «крылья», необходим правильный метод исследования, без которого легко превратиться «в архивариуса фактов», легко остаться у их поверхности.

Обильный фактический материал о Листе, как мы видели, неравноценен по качеству и весьма разноречив; это связано как с мировоззрением и талантом лиц, писавших о Листе, так и с противоречивостью самой личности Листа. Следует прежде всего тщательно исследовать, понять и объяснить этот материал. Необходимо раскрыть те противоречия, которые переплелись у Листа в самой причудливой форме и которые отражают определенное реально-историческое содержание его эпохи.

Ленин в своих статьях о Льве Толстом [90] дал руководящую нить для исследования творческой деятельности художника. Если данный художник подлинно крупный художник,—он должен отразить в своем творчестве хотя бы некоторые из существенных сторон окружающей его действительности.

Основываясь на замечательных положениях ленинских работ, советские исследователи — литературоведы и искусствоведы — создали ценные труды, посвященные творческой деятельности художников прошлого.

Немало было сделано и в области листианы. В работах и статьях Б. В. Асафьева, Б. Л. Яворского, В. Э. Фермана, И. И. Соллертинского, Г. Н. Хубова, Ю. А. Кремлева и других накоплен ряд сведений и высказаны новые мысли, помогающие отойти от трафарета и приблизиться к правильному пониманию листовской проблемы [91].

Лист прошел большой, трудный и исключительно сложный жизненный путь. Он был свидетелем,— то взволнованным, то бесстрастным, — величайших социальных потрясений и их последствий. Сравнительно незадолго до его рождения началась Великая французская революция. Его год рождения был годом наивысшего могущества Наполеона. Его детство совпало с эпохой торжествующей реакции, с мракобесием Священного Союза. Его отрочество и юность прошли в удушающей обстановке Реставрации. На глазах Листа совершился ряд буржуазных национально-освободительных революций: революция 1830 года в Париже, революция 1848—1849 годов в Венгрии и Германии. Лист был свидетелем восстания лионских ткачей, революционных выступлений французского народа в 1830-х годах. Лист был современником Кошута, Мадзини, Гарибальди; он пережил Парижскую коммуну, видел позор и унижение Франции, плоды господства Габсбургов в Венгрии.

Словом, Лист жил сперва среди «судорог» «освобождающегося от разных видов феодализма буржуазного общества» [92], затем среди «судорог» уже освободившегося и боявшегося пролетариата буржуазного общества. Его время — это время сильнейшего исторического движения, время бурное, сложное, противоречивое. Это время коренной ломки старого уклада, социальных взрывов и потрясений.

Определить место Листа в столь сложной исторической эпохе, его истинное отношение к новому и старому, к социальным и художественным течениям его времени — это и значит подойти к разрешению вопроса.

Нельзя упускать из виду и ту историческую проверку творчества Листа (как и творчества всякого другого художника), которую произвело и производит время. Сейчас мы лучше видим как идейно-художественную силу, так и слабость листовского творчества; мы можем произвести объективную, подлинно научную оценку всей его деятельности.

Сказанное Лениным о силе и слабости Льва Толстого, как художника и мыслителя, относится в той или иной мере ко всякому художнику старого времени, в том числе и к Листу. Ошибочно не учитывать ограниченности мировоззрения Листа, вызванной определенными историческими условиями, а иногда и

прямой ошибочности его взглядов (идеализм в философском обосновании творчества, идейные слабости ряда произведений и т. п.). И в то же время непростительно забывать о том положительном, что дал художественный гений Листа, о его бессмертных творениях, о принципах его творческой деятельности, которые в силу их связи с прогрессивными идеями стоят ближе всего к нашим представлениям об искусстве и вызывают, естественно, чувство глубокой симпатии (имеем в виду последовательную борьбу Листа против формализма и бессодержательного трюкачества как в композиторском, так и в исполнительском искусстве, его гневные обличения буржуазии, превращающей искусство в пустую забаву, его любовь к простому народу и верность вольнолюбивым гуманистическим идеалам, его борьбу за программность в музыке, увенчавшуюся созданием ряда выдающихся произведений, его переворот в пианистическом искусстве и многое другое). Тем более непростительно, что Лист был одним из немногих западноевропейских музыкантов, кто сознательно связал свою творческую деятельность с деятельностью прогрессивных русских музыкантов и сделал очень много для пропаганды их произведений. Забывать обо всем этом никак нельзя.

Естественно, что перед исследователем, стремящимся к глубокому и всестороннему изучению жизненного и творческого пути Листа, встают многообразные и сложные задачи.

Исходным моментом в процессе исследования является признание связи Листа с общественным движением его времени, с историческим развитием его родины и тех европейских стран (Германия, Франция), в которых он подолгу жил. Отсюда задача восстановления социально-исторической среды, обстановки, в которой находился, творил и действовал великий художник, задача уяснения идейного генезиса его произведений.

Необходимо полностью выявить отношение Листа к горячо любимой им родине, которую он еще в детстве был вынужден покинуть на многие годы, но с которой у него всегда были связаны лучшие помыслы и желания. Пришло время покончить с легендой о Листе, как о музыканте «без роду и племени», как о «бродячем артисте», равнодушном к судьбам своей отчизны. Пора во весь голос сказать об огромном значении творческой деятельности Листа для становления и развития венгерской национальной музыкальной школы, а также для развития других национальных музыкальных культур. Пора, наконец, понять, что исключительно плодотворная и благородная деятельность Листа в других странах была возможна только потому, что он был полон самых высоких патриотических стремлений, что он, где-то в основе своей, всегда оставался в е н г е р с к и м художником [93]. В самом деле: нельзя представлять себе художественную деятельность Листа и многие созданные им вдохновенные героические образы в отрыве от свободолюбивых национальных идеалов его народа и национальных особенностей венгерского

искусства XIX века. Глубокий интерес Листа к Венгрии, к ее общественной и музыкальной жизни никогда не иссякал. Он заметен не только в молодости (в годы странствий) и в зрелости (в Веймаре, при работе над циклом «Венгерских рапсодий», симфонической поэмой «Венгрия» и «Гранской мессой»), но и в последние годы его жизни. Именно в этот период краха многих иллюзий Лист, разочарованный результатами своей деятельности в Веймаре, принимает активное участие в строительстве музыкальной культуры Венгрии. И это участие в общественной жизни родной страны помогает ему вновь обрести уверенность в своих силах и убежденно отстаивать прогрессивные идеи.

Следует также определить связи Листа с французской культурой (в частности, с утопическим социализмом и французским романтизмом) и с немецким искусством, дать всестороннюю характеристику той поистине титанической борьбе, которую Лист, как новатор, вел за программную музыку.

Немало лет, и лет важных, когда формировалось мировоззрение и складывались творческие и пианистические принципы, Лист провел во Франции, и забывать об этом было бы непростительной ошибкой. Но подойти к изучению данного вопроса можно лишь через выяснение исторической обстановки, сложившейся во Франции в конце двадцатых и в начале тридцатых годов прошлого столетия, в частности, через изучение июльской революции, явившейся значительным событием на жизненном пути молодого Листа. Нередко связи Листа с французской культурой рассматривались весьма поверхностно, в плане заимствования Листом тех или иных идей у французских романтиков. Существовало мнение, что сам Лист не очень-то заботился о выработке своего мировоззрения, что он был крайне непритязателен в своих идейных симпатиях и попросту брал «напрокат» казавшиеся ему интересными суждения. Мысль, свидетельствующая о непонимании характера Листа и основной направленности его деятельности! Лист был художником, постоянно размышлявшим как над проблемами развития своего искусства, так и над ходом общественной жизни. Он всегда стремился философски обосновать принципы своего творчества и исполнительства. Человек живой и общительный, он, конечно, впитывал все близкое ему по духу из окружавшей его действительности, но это было не пассивное восприятие, а активная переработка материала. Здесь были налицо взаимосвязь, живое взаимодействие, и если справедливо сказать, что некоторые французские романтики воздействовали в той или иной степени на Листа, то не менее верно и то, что Лист сам воздействовал на них, а в ряде случаев (как, например, с Ж. Санд) оказывал сильнейшее влияние. Эстетические взгляды Листа не были поверхностно заимствованными, привнесенными извне и по-ученически им усвоенными. Они возникали у него как взгляды собственные, органически вырастая на основе творческой практики. Лист ощу-

щал их не как нечто чуждое, инородное, а как достояние своего собственного «я». Вот почему взаимоотношения Листа с французскими романтиками надлежит рассматривать именно под этим углом зрения, уделяя особенное внимание связям Листа с сен-симонистами, в общении с которыми великий художник воспринял многие передовые идеи своего времени.

Вслед за тем представляется также необходимым как можно полнее исследовать тот период жизни Листа, который в буквальном и в переносном смысле слова можно назвать «годами странствий» и который сам Лист определял как период «шумной жизни» («Saus und Braus»). Это время чрезвычайно важное не только для раскрытия характера исполнительского искусства Листа, но и для уяснения генезиса его творческих планов.

Далее, максимальное внимание следует уделить «веймарским годам», когда Лист пришел в непосредственное и теснейшее соприкосновение с немецкой культурой. Здесь у исследователя может возникнуть ряд вопросов, связанных с характером программных замыслов Листа, с направленностью его творческого метода, с самым процессом творчества, словом, со всем тем, что Лист считал самым существенным в своей жизни («обновление музыки путем ее внутренней связи с поэзией» и «освобождение индивидуального содержания от схематизма»). Нельзя пройти мимо непримиримой борьбы Листа с формализмом, мимо его постоянного стремления к расширению и обогащению средств музыкального искусства. Нельзя оставаться равнодушным к ожесточенным нападкам, которым подвергались его лучшие произведения, к тому подчас бешеному сопротивлению, которые встречал он при проведении в жизнь своих ныне общепринятых художественных принципов. Его огромная работа по перестройке оперного дела в Германии (приближение оперного искусства к запросам народа) и пропаганде новых произведений, его активное участие в организации «Всеобщего немецкого музыкального союза», сыгравшего значительную роль в общественно-музыкальной жизни Германии, его бескорыстная помощь многим немецким музыкантам, его страстные протесты против узаконенных несправедливостей,— все это должно находиться в поле зрения исследователя и быть предметом пристального изучения.

Огромное значение имеет и объективное рассмотрение той кипучей деятельности, которую Лист вел с целью укрепления различных национальных культур (помощь Сметане, Григу, Франку, Альбеницу и др.), а также последовательное выявление всех взаимосвязей Листа с русской музыкальной культурой.

Наконец, перед исследователем стоит задача всестороннего анализа листовского пианизма, выяснения конкретно-исторических причин его эволюции. Тема «пианизм Листа» является неотъемлемой частью творческой биографии великого венгерского музыканта. Лист не расставался с фортепиано всю жизнь, начи-

ная с раннего детства и кончая последними днями. Фортепиано было, как он сам не раз признавался, его «я», его «языком», его «жизнью». Этому инструменту поверял он все свои «помыслы, грезы, страдания и радости»[94]. Ясно, что подлинно научное исследование должно считать эту тему одной из самых важных, основных тем биографии Листа. Развитие пианизма Листа — процесс глубоко органичный и цельный. В нем заметно выделяются несколько периодов, неравноценных по величине и значению, но по-своему интересных и преисполненных высоких намерений. Несмотря на различие господствующих тенденций, эти периоды естественно примыкают друг к другу, как бы выливаются один из другого. Даже начало и конец, кажущиеся нам столь противоположными, в чем-то смыкаются, и не совсем неправы те, которые усматривают в листовской старости «мост к детству». Вот почему, только вживаясь во все пианистическое творчество Листа целиком и ни на минуту не упуская из виду связи, существующей между различными стадиями в эволюции его творческой личности, можно понять и оценить несравненное пианистическое искусство Листа. В последнем почти нет ничего такого, мимо чего можно было бы пройти без внимания; в сущности, каждая мелочь в нем необходима, и по-настоящему постичь его можно лишь во всей его полноте.

Разумеется, эти задачи, которыми, кстати, далеко не исчерпываются все проблемы, возникающие в процессе изучения творчества Листа, возможно разрешить лишь коллективной работой исследователей, живущих в разных странах, — при самом тщательном анализе первоисточников и максимально бережном, полном уважения и вместе с тем достаточно критическом отношении к уже написанному о Листе теми или другими лицами. Лист жил, и подчас подолгу, в разных местах, бывал чуть ли не во всех странах Европы, и повсюду, при желании, нетрудно обнаружить более или менее обширные материалы и документы, факты и сведения, связанные с его творческой деятельностью. Объединить свои усилия по освоению этого материала, заново изучить индивидуальность Листа, его творческое наследие, снять с Листа несправедливые обвинения в поверхностном, неполноценном творчестве, от которых он еще при жизни своей тяжело страдал, — таковы насущные задачи, стоящие перед прогрессивными исследователями листовского искусства.

Автор будет счастлив, если его труд, отнюдь не претендующий на исчерпывающее разрешение затронутых вопросов, войдет хотя бы небольшой частицей в эту коллективную листиану и облегчит понимание удивительно яркой, многогранной и сложной личности Листа.

Часть I

Глава первая

НА РОДИНЕ

Широко раскинулись венгерские степи. Летом зеленели здесь пастбища, раскачивались желтые колосья пшеницы; зимой нависали тяжелые тучи, бушевала непогода, заметая пути и покрывая все густой, ослепительной пеленой снега. Незаметными и заброшенными казались в этом безбрежном, как море, просторе маленькие убогие деревушки, боязливо прижавшиеся к земле. На востоке и в центральной части страны встречались они сравнительно редко, на западе, за Дунаем, где однообразная равнина сменялась живописными холмами, располагались ближе друг к другу. В одной из таких деревушек, по названию Доборьян (Рейдинг), находившейся на крайнем западе страны, неподалеку от города Шопрона (Эденбурга), 22 октября 1811 года родился мальчик, которому суждено было сыграть исключительную роль в развитии музыкального искусства *.

---

* Рождение Листа было удостоверено следующей записью, внесенной в метрическую книгу деревенской церкви на следующий день:

[*Октябрь 1811*]

23. Franciscus L.	List Adamus ovium Rationista Principis Esterhazy et Lager Maria Anna	Reiding	Patrini: Zambothy Franciscus et Szaley Julianna	Mersits Georgius capellanus Lookiensis

Характерно, что запись эта сделана на латинском языке (который в то время был государственным языком в Венгрии,— языком летописей и церквей), что фамилия отца Листа написана без буквы «z» и что самому Листу при рождении дано имя «*Франциск*» («*Franciscus*»). Из второго обстоятельства пытались сделать вывод о немецком происхождении Листа, но совершенно необоснованно, ибо сочетание букв *L-i-s-t* встречается не только

В то время Венгрия переживала один из самых трагических периодов своей истории. Отсталая, еще крепко связанная остатками средневековья страна изнывала под игом Габсбургов. Австрийский император Франц I, продолжая жестокие традиции своих предков, создал повсеместно атмосферу настоящего террора. Он беспощадно расправился с революционно-демократической группой Мартиновича, которая боролась не только за венгерскую независимость, но и за уничтожение крепостного права, за общественное переустройство Венгрии, за провозглашение республики. Он еще более усилил экономический и политический гнет, нависший над многострадальным венгерским народом. Под предлогом искоренения «крамолы» (чего, кстати, страстно желали и венгерские магнаты, боявшиеся революции) он установил в стране жесткий, суровый полицейский режим. Настало царство произвола, ничем не прикрытой реакции. Всякое стремление к свободе и национальной независимости безжалостно подавлялось. Людей ссылали, сажали в тюрьмы; цензура свирепствовала; какие бы то ни было собрания возбранялись. Венгерский язык был запрещен, школы отданы под безраздельный контроль католического духовенства. Из университета изгоняли профессоров, замеченных в малейшем вольнодумстве. По образному выражению К. Маркса и Ф. Энгельса, «умственная пища, разрешавшаяся нации, выбиралась с мелочной осторожностью и отпускалась очень скупо»[1]. Неумолимая железная рука имперского правительства все больше и больше сдавливала венгерскую экономику и культуру; человеческая индивидуальность буквально задыхалась в тисках габсбургского полицейского бюрократизма.

Последующие годы (в которые как раз проходит детство Листа) не принесли облегчения венгерскому народу. Венгрии, пережившей немало, предстояло перенести еще более страшные времена. Император окружил себя самыми реакционными министрами, среди которых первую роль играл князь Меттерних. Это был закоренелый мракобес, душитель всякой свободы, в том чи-

---

в немецком, но и в венгерском языке, а также в целом ряде славянских языков. Третье обстоятельство, напротив, не было принято во внимание. Имя *«Франц» («Franz»)*, которое обычно носил Лист и под которым он вошел в историю, не является его настоящим именем (а ведь на это имя не раз ссылались, наряду с отсутствием буквы «z» в фамилии, сторонники немецкого происхождения Листа), как не является его настоящим именем и имя *«Франсуа» («François»)*, которым наделили его французы (в сочинениях Листа, опубликованных в 30—40-х годах прошлого века, мы часто встречаем на титульных листах надпись: *«François Liszt»*). Листа следует называть венгерским именем *«Ференц» («Ferenc»)*, которое соответствует латинскому имени *«Франциск»* и которым его всегда называли и продолжают называть в Венгрии, или, в крайнем случае, если придерживаться документальной метрической записи, самим именем *«Франциск»*, что, кстати, иногда делали в официальных случаях некоторые его современники, в том числе М. Балакирев, А. Бородин, В. Стасов и др.

сле и свободы венгерской. Для него слово «свобода» было синонимом слова «чума», и он боялся свободы еще больше, чем этой страшной болезни. Человек, открыто ставивший своей целью «разрушение всех гарантий венгерской конституции», принес народу огромные бедствия и страдания. В стране были введены такие драконовы законы, что любая, даже самая слабая попытка венгров защитить свою национальную честь и достоинство рассматривалась как «государственная измена». Говоря словами Петефи, на венгерскую нацию были надеты «одежды унижения и позора», наложено «клеймо бесправия». Богатейшая по природным данным страна, поля которой — «плодородный океан», а горы — «клады», превратилась в опустошенный, обездоленный край:

Но народ средь нив богатых
Ходит сиротой в заплатах,
Терпит голод, униженье
И идет к уничтоженью [2].

Проводя свою черную реакционную политику, Меттерних чрезвычайно искусно использовал сложное переплетение классовых и национальных отношений в австрийской монархии. «Буржуазию и крестьянство каждой национальности он держал в подчинении при помощи аристократии той же национальности и крестьян других национальностей; аристократию каждой национальности — страхом перед буржуазией и крестьянством той же национальности» (Маркс и Энгельс) [3].

Особенно тяжелым было положение венгерских крестьян. Они испытывали двойной гнет, как со стороны тиранической деспотии Габсбургов, так и со стороны венгерских аристократов-феодалов. Эта каста, глубоко равнодушная к судьбам своего народа и думавшая лишь о личной наживе («Пусть грабит император, лишь бы нам не мешал грабить!»), с помощью австрийских штыков отбирала у трудового народа последние крохи. Крестьяне бедствовали, пухли от голода или разбегались. Их ловили и в назидание другим жестоко наказывали — пороли, били батогами, арестовывали, накладывали на руки и ноги колодки, сажали в цепи. Плетка по их спинам гуляла чаще, чем по спинам животных. А. И. Тургенев, посетивший Венгрию в 1804 году, писал: «Здесь простой народ или мужики и к народу не причисляются, а только одно духовенство, магнаты и дворянство составляют народ; последние сии три класса не платят никаких податей, и привилегии дворян простираются до того, что есть ли какой-нибудь магнат убьет мужика, его не смеет никто арестовать, и он пользуется свободою неограниченною до тех пор, пока не осудят его, что почти никогда не случается, потому что обыкновенно одерживает верх право сильного или богатого» [4]. И фактически и юридически крестьяне находились в полной зависимости от хозяев-феодалов: они работали на своих помещиков, как каторж-

ные, отрабатывали барщину, платили огромные налоги и, так и не получив для себя и своей семьи даже клочка земли, умирали. На них «смотрели только как на объекты обложения, заботясь единственно о том, чтобы держать их по возможности в тех условиях жизни, в которых жили их отцы и деды» [5]. Почти все просторы плодородных венгерских земель занимали богатые дворянские владения, а миллионы крестьянских хозяйств ютились вокруг них, влача самое жалкое, беспросветное существование:

Счастливцы живут в изобилье —
Объелись и все-таки жрут,
А бедные дети отчизны
В то время от голода мрут! [6]

Изо дня в день росло общее обнищание, а вместе с ним и отчаяние. В стране царил безудержный произвол, свирепствовали повальные болезни. Творившая суд и расправу правящая клика и не думала о том, чтобы как-то облегчить положение голодающего, обездоленного крестьянства.

Уже в раннем детстве мог наблюдать Лист эти мерзкие, постыдные стороны венгерской действительности.

В то же время Лист собственными глазами видел роскошь дворянских поместий, в частности внешнее великолепие резиденции самого богатого магната Венгрии князя Николая Эстергази, у которого долгие годы находился в услужении отец Листа. Вероятно, Лист вскоре узнал и истинное происхождение этой чуть ли не королевской роскоши, купленной ценой венгерской свободы. Еще были живы в народе предания национально-освободительной войны против иноземного гнета, которую вел Ференц Ракоци. Еще распевались в деревнях песни куруцев, славных солдат армии Ракоци, проклинавшие предателей и изменников венгерского народа. Трудно было скрыть от народа ужасы, которые творились после поражения восстания. Чуткий, впечатлительный от природы мальчик, слушая рассказы старших, немало страдал, видя вокруг себя явления узаконенной несправедливости. Тем более, что по своему социальному положению он должен был воспринимать их особенно остро и болезненно.

В этой связи необходимо упомянуть об одной легенде, прочно обосновавшейся в литературе о Листе. Это — легенда о якобы аристократическом происхождении великого музыканта, на которую ссылаются многие биографы Листа. Генеалогическое древо Листа обычно возводят к одному старинному дворянскому роду, некогда знатному, богатому и игравшему значительную роль в истории Венгрии [7]. Да и сам Лист, повидимому, был склонен верить этой легенде. Во всяком случае он как-то писал М. д'Агу из Венгрии, что если бы он очень интересовался своим аристократическим происхождением, то мог бы легко отстоять свои права [8].

Однако подлинные документы, и в первую очередь самые надежные из них — акты рождения, вдребезги разрушают этот ге-

неалогический вымысел. Вот почему и потерпел неудачу сам Лист, пытавшийся в 1840-х годах установить факт своего «благородного происхождения» (с целью легализации положения своих детей). То, чего не было в действительности, нельзя было и обнаружить.

Среди четырех поколений предков Листа, которые удалось установить при исследовании (дальнейшее продвижение «в глубь веков» оказалось невозможным из-за отсутствия архивных материалов, погибших еще в XVI—XVII столетиях), чаще всего встречаются простые крестьяне и ремесленники — часовые мастера, пекари, ткачи.

Прадед композитора, Себастьян Лист, как большинство деревенских жителей, занимался земледелием и долгое время находился на военной службе в низшем чине; он умер в 1793 году в девяностолетнем возрасте. Дед композитора, Георг Адам Лист, родившийся в 1755 году в деревне Райка, много лет тянул служебную лямку у князей Эстергази. Кем только он не был. И землепашцем, и ткачом, и фабричным весовщиком, и школьным учителем, и мелким чиновником. Одаренный редкими музыкальными способностями (достаточно сказать, что он играл на скрипке и органе, дирижировал оркестром, хором и т. д.), он так и не мог развернуть их из-за тяжелых жизненных обстоятельств. Высшая должность, до которой он дослужился у своего хозяина, была должность писаря, которому лишь изредка, в порядке любительства разрешалось руководить хором или небольшим домашним оркестром; много лет исполнял он также обязанности органиста. Георг Адам Лист был человеком пылкого, беспокойного нрава. Не раз, проявляя необычайную универсальность и ловкость, пытался он выйти из того подневольного положения, в котором находился в доме Эстергази. Но это ему так и не удалось. Он был женат трижды и имел в общей сложности двадцать семь детей. Крайне нуждаясь, он, естественно, не мог дать своим детям сколько-нибудь приличного образования. Даже самый ярко и разносторонне одаренный в музыкальном отношении сын его (от первого брака) Адам Лист был вынужден пойти по стопам отца и наняться в услужение все к тем же князьям Эстергази. Умер Георг Адам Лист в 1844 году, немного не дожив до девяноста лет.

Адам Лист, родившийся в 1776 году в деревне Немешвёльдьи [9], был, как свидетельствуют письма и воспоминания современников, человек умный, энергичный, обладал незаурядными способностями. Он играл на клавире, скрипке и виолончели, неплохо пел и одно время даже сочинял музыку [10]. По словам Ф. Листа, отец его принимал участие «в качестве любителя за виолончельным пультом в частых придворных концертах» князя Эстергази, пел в хоре и в течение нескольких лет находился почти в ежедневном общении с И. Гайдном, который руководил этими концертами [11]. Он был также хорошо знаком с И. Гумме-

лем и Л. Керубини, не раз встречаясь с ними в период 1804—1811 годов в придворной капелле Эстергази.

С ранних лет мечтал Адам Лист о карьере музыканта, о широкой артистической деятельности. Однако тяжелые жизненные условия и стесненные материальные обстоятельства заставили его пойти по иному пути. Скрепя сердце, вынужден был он поступить на службу к богатому магнату, где преуспел еще меньше, чем его отец, Георг Адам Лист.

Биографы Ф. Листа пытались и вокруг Адама Листа создать своеобразную легенду, социальный смысл которой весьма ясен. Почти во всех книгах отец музыканта фигурирует как управляющий одним из имений князя Эстергази. Отношения его с хозяином обычно рисуются в самом розовом свете: князь Эстергази де хорошо относился к своему подчиненному, а Адам Лист был всегда доволен своей службой. Но факты опровергают и эту легенду. Во-первых, Адам Лист никогда не был «управляющим имением»; до этого ранга его «возвысили» биографы, пытавшиеся «облагородить» его занятия. В начале своей служебной деятельности Адам Лист находился на самой мелкой, можно сказать, черной хозяйственной работе в Кисмартоне (Эйзенштадте); впоследствии он получил «повышение», став смотрителем овчарни в деревне Доборьян, принадлежавшей князю Эстергази. Это подтверждается как сохранившимися подлинными документами Адама Листа, где он значится как «*ovium Rationista*», так и письмами самого Ф. Листа, в которых последний не без иронии сообщает, что отец его «осуществлял надзор за 30 000 овец князя Эстергази»[12]. Во-вторых, Адам Лист никогда не был удовлетворен своей службой. Больше того: он ненавидел ее. Бывали моменты, когда он приходил в полнейшее отчаяние от своего безотрадного положения. Именно таким было его состояние в 1808—1809 годах (то есть незадолго до женитьбы на Анне Лагер), когда он не по своей воле переехал в Доборьян и тем самым лишился даже той небольшой отдушины, которой являлась для него музыкальная жизнь в Кисмартоне.

Биографы Листа до сих пор не уделяли достаточного внимания отцу великого музыканта. Сведения о его жизни неполны, неточны, чаще всего носят случайный характер. Еще меньше интереса проявляли исследователи к матери Листа. Познания о ней обычно ограничиваются тем, что она была дочерью булочника из австрийского города Кремса, обладала «добрым сердцем», «хорошим нравом» и рядом других чисто домашних добродетелей. Тем самым ее как бы молчаливо признали существом бесцветным, мало чем примечательным, и, стало быть, не сыгравшим в жизни Листа значительной роли. В действительности же она была женщиной с сильным характером, по-своему очень одаренной, трудолюбивой, обладавшей незаурядным умом и практической инициативой. Она отличалась живой впечатлительностью,

любознательностью. Опубликованные в 1918 году письма Листа к матери, равно как и дополнительные эпистолярные материалы, изданные в 1950 году, ярко обрисовывают ее роль в жизни сына[13]. Если Адам Лист был воспитателем и наставником сына в годы детства и отрочества, то мать являлась его другом и помощником в последующее время. Не раз поддерживала она сына и словом и делом в трудные минуты жизни, принимая на себя всю сложность мелких житейских забот. Не раз, особенно в «годы странствий», была (вместе с близким другом Листа Ламбером Массаром) его поверенным и посредником в сношениях с парижским художественным миром: встречалась, по его просьбе, с различными музыкантами (в том числе с Г. Берлиозом и Ф. Шопеном), издателями (М. Шлезингер и др.), писателями (Ж. Санд). Она снабжала Листа необходимыми нотами и книгами, пересылала ему корректуры издававшихся произведений, вела, по его просьбе, деловые переговоры. Чуткая ко всему выдающемуся, хотя и мало образованная, она сумела воспитать в сыне отвращение ко всякой пошлости, к стяжательству и своекорыстию и развила в нем чувство подлинного уважения к духовным ценностям.

Лист относился к матери с исключительным обожанием и преклонением. Он нежно любил ее и до конца дней вспоминал о ней с чувством глубокой благодарности. Достаточно хотя бы бегло перелистать многочисленные письма Листа, чтобы понять, какое большое место занимала мать в его жизни, какой трогательной любовью она была окружена и какое глубокое уважение к себе сумела она внушить всем близким и знакомым сына *.

* * *

Детство Листа было нелегким. Родители его жили бедно, и скудного жалованья, которое получал Адам Лист, едва хватало на пропитание семьи. Домик их состоял всего лишь из одной небольшой невысокой жилой комнаты, кухни и прихожей; впрочем, и он принадлежал не им, а князю Эстергази. Внутренняя обстановка комнаты была более чем скромной: простая кровать, на которой Лист родился, маленький столик, стоявший перед единственным узким решетчатым окном, грубая деревянная скамья, несколько стульев и предметов домашнего обихода, — вот все, чем располагали родители Листа. Впоследствии в домике появился еще небольшой спинет (подаренный одним богатым купцом), на котором мальчик играл в течение двух лет.

---

* В своем известном завещании, сделанном в 1860 году под влиянием мыслей о неизбежной смерти, Лист писал:

«Я почтительно и с нежной любовью благодарю мою мать за постоянные доказательства ее доброты и любви ко мне. В молодости меня называли хорошим сыном; с моей стороны тут не было, конечно, никакой заслуги, потому что возможно ли было мне и не быть хорошим сыном по отношению к матери, которая так любовно приносила себя в жертву.— Если я умру раньше ее, благословение ее последует за мной в могилу»[14].

Лист рос хилым и слабым ребенком, часто чувствовал себя утомленным, периодами серьезно хворал. Но нежные заботы родителей, пристальное внимание и, главное, целительный деревенский воздух укрепили с годами его здоровье. Известно, что всю свою последующую жизнь вплоть до глубокой старости Лист отличался удивительным, можно сказать, железным здоровьем. Он почти никогда не болел, не прибегал ни к каким ограничениям в жизненном режиме и крайне редко жаловался на недомогание.

Детские годы Листа, — и это чрезвычайно важно, — были овеяны деревенскими впечатлениями. О некоторых из них он сам впоследствии писал, о некоторых мы можем судить по другим источникам. Прежде всего надолго запомнились ему картины могучей венгерской природы: «широкая степь, где на свободе паслись мирные стада», «лес, откуда раздавался клич охотника», «низвергающийся по скалам Дунай»[15]. С особенной наблюдательностью и пытливостью воспринимал он смену времен года, «вечный круговорот природы» и связанные с ним изменения в укладе деревенской жизни. Пласт за пластом откладываются в нем впечатления, идущие от внешнего мира. Среди «меняющей свой лик» природы Лист чувствует себя легко и свободно. И никогда потом, ни в горах Швейцарии, ни в Италии, ни в других странах, не испытывает он подобного чувства естественного слияния с окружающим миром[16].

На всю жизнь запали в душу Листа и впечатления от венгерской народной музыки. Это живое и разнообразное искусство — песни, пляски — было для него как бы дыханием самой жизни, властно вовлекавшей каждого в свой мощный поток. Особенно любил маленький Лист, когда через его родную деревню, по пыльной дороге на Шопрон, проходили группы кочующих цыган. Для него это было событием. Обычно цыгане располагались на окраине деревни, и тогда сонная жизнь Доборьяна оживлялась. Мальчик часами мог слушать игру цыганских бродячих скрипачей, исполнявших музыку, которую, как говорил ему отец, никто не сочинял и которая возникла сама по себе в недрах народа.

Слушай скрипки нашей звуки!
Сколько слез в них, сколько муки!
Четырьмя ее струнами
Власть добыта над сердцами!
Вот — с весною неразлучный
Соловьиный рокот звучный;
Вот — сиротки плач унылый
Над родительской могилой!

Слушай, слушай! Смолкли стоны,
Раздались иные тоны:
В них звучит, к войскам взывая,
Песнь Ракоци боевая.
Тут и суд с прощеньем вместе,
И борьба на поле чести,

И обет вернуть свободу
Вновь мадьярскому народу!

Слушай, слушай! В скрипке живы
Все народные мотивы!
Смех, и радости, и горе
В них смешались в вечном споре[17].

Впоследствии Лист часто вспоминал и играл на фортепиано слышанные им в детстве народные мелодии. Они заронили в сознание мальчика семена, из которых позднее развились многие элементы его будущих творений.

С ранних лет полюбил Лист музыку Бетховена, ее удивительную свежесть, эмоциональность и действенность. Бетховен, портрет которого постоянно висел у него в детстве над кроватью, на всю жизнь остался его любимым композитором.

Маленькому Листу было около пяти лет, когда он обнаружил исключительные музыкальные способности. Некоторое время спустя отец начал давать ему регулярные уроки игры на клавире; и эти занятия, повидимому, были одинаково приятны как учителю, так и ученику. Одновременно проходили уроки органной игры на маленьком органе, стоявшем в деревенской церкви[18]. Менее чем за год мальчик сделал такие большие успехи, что отец стал смотреть на него прямо как на чудо. Путци (так часто звали Листа в детстве) не только очень быстро усвоил нотную грамоту и основные пианистические приемы, но вскоре стал совершенно свободно играть с листа и импровизировать на любые заданные темы. Талант импровизации, впоследствии столь прославивший Листа, проявился у него буквально с первых шагов обучения.

Иначе обстояло дело с общим образованием. Так как школы в родной деревне Листа, как и в большинстве венгерских деревень, в то время не было, то мальчик вынужден был учиться у местного деревенского капеллана Рорера, обладавшего весьма скудными познаниями. По откровенному признанию самого Листа, в детстве он научился лишь читать, писать и считать; все остальные знания, которыми он позднее обладал, он приобрел самоучкой.

Особенно прискорбно было то, что учитель, у которого занимался мальчик, не владел венгерским языком. Поэтому Лист в детские годы мог научиться говорить, читать и писать только по-немецки (в доме также говорили преимущественно на немецком языке) — обстоятельство, сыгравшее в его дальнейшей жизни немаловажную роль[19].

Вообще занятия с Рорером не были систематическими и не строились по какой-либо определенной программе. Лист не проходил ни истории, ни литературы, ни математики, ни других предметов в обычном объеме. Позднее он не раз сожалел об этом, терзаясь мыслью о недостаточности своих знаний. Впрочем, отсутствие школьного образования имело и свои плюсы, ибо Лист

был избавлен в детстве от нивелирующего и принижающего влияния католического школьного распорядка и по сравнению с другими детьми пользовался большей свободой.

Маленький Лист так поражал своей игрой, что у отца довольно скоро явилась мысль показать его широкому кругу слушателей. К тому же в поисках выхода из затруднительного материального положения он мечтал сделать сына «вундеркиндом», «вторым Моцартом». Уже в сентябре 1819 года, не достигнув восьмилетнего возраста, Лист выступал в Бадене — курортном местечке, неподалеку от Вены; несколько позднее играл в Кисмартоне (Эйзенштадте), вызвав всеобщее удивление. Наконец, в октябре 1820 года Лист впервые выступил публично в большом открытом концерте в Шопроне (с исполнением концерта *Es-dur* Ф. Риса и свободной импровизацией на любимые публикой темы), а 26 ноября того же года с исключительным успехом играл в Пожоне (Прессбурге, ныне Братислава). О концерте в Пожоне сохранился отзыв, напечатанный в городской газете через два дня после концерта. Приводим здесь его (как первое сообщение периодической прессы о Листе) полностью:

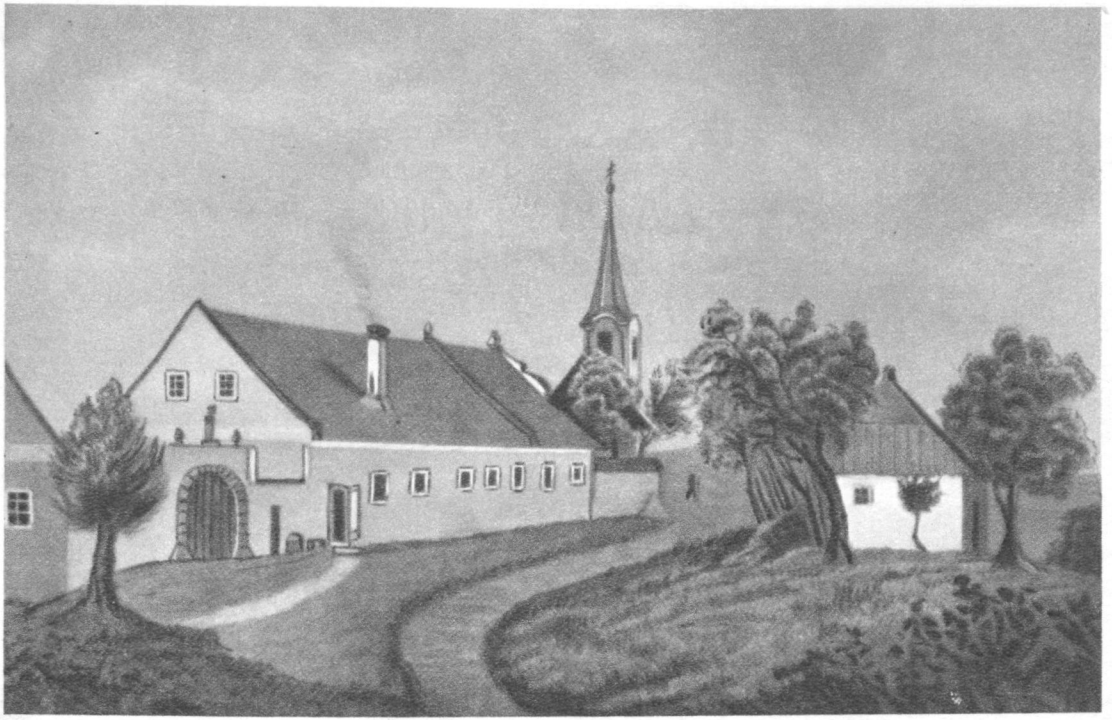
«В минувшее воскресенье, 26 [ноября с. г.], в полдень, девятилетний виртуоз Франц Лист имел честь выступать перед многочисленным обществом местного высокого дворянства, а также нескольких любителей искусства, в доме его высокородия господина графа Михаила Эстергази. Исключительная законченность этого артиста, а также его быстрое овладевание труднейшими произведениями, выразившееся в том, что он играл с листа все, что ему было предложено, возбудили всеобщее восхищение и дают право ожидать великолепных успехов в будущем» [20].

Талант мальчика был столь велик, что даже не склонные обычно к благотворительности венгерские магнаты призадумались, и некоторые из них решили оказать ему материальную помощь в виде ежегодной денежной субсидии, рассчитанной на шесть лет. Надо сказать, что Адам Лист, по совету друзей, не раз обращался за денежной помощью к своему хозяину, князю Николаю Эстергази. Но последний оставался равнодушным к делам своего служащего и не давал на его просьбы никакого ответа. Даже блистательные концерты маленького Листа в Шопроне и Пожоне не изменили отношения этого сухого и черствого человека. Правда, в группе меценатов, оказавших материальную поддержку Листу, находился и один из членов семейства Эстергази, но то был не всесильный князь Николай Эстергази, причисляемый, кстати, многими исследователями к разряду «страстных любителей музыки» [21].

Однако помощь, оказанная маленькому виртуозу, могла лишь временно предотвратить угрожавшую отцу Листа материальную катастрофу. Издержки на обучение мальчика значительно превышали все возможности Адама Листа (включая и денежную субсидию), которому не только было отказано в платном отпуске,

Адам Лист, отец композитора
С портрета гуашью неизвестного художника (1819 г.)

Анна Лист, мать композитора
С миниатюры Л. Демазей (1827 г.)



Доборьян (близ Шопрона). Дом, где родился Ф. Лист
Со старинной гравюры неизвестного художника

Ф. ЛИСТ
С гравюры неизвестного художника
по портрету
Ф. Лютгендорфа - Лейнбурга (1820 г.)

необходимом для сопровождения сына, но и вообще было указано на нежелательность каких бы то ни было отлучек с работы. Положение становилось крайне затруднительным. Отец ни одной минуты не сомневался в том, что сыну его предстоит блестящая будущность. Он сознавал также, что только строгое профессиональное обучение может превратить его сына из вундеркинда в полноценного художника. Но он никак не решался отпустить сына одного в большой город. Снова просит он своего хозяина о переводе на службу в Вену, где можно было лучше и легче всего обеспечить дальнейшее обучение мальчика. Однако эта просьба, как и предыдущие, была оставлена князем без внимания. И Адам Лист вынужден решиться на смелый шаг. Опасаясь оставить мальчика одного и не желая оставить без своего контроля его обучение, он жертвует всеми своими трудовыми сбережениями и небольшим состоянием жены и, рискуя потерять место, со всей семьей переезжает в Вену.

В то время Вена была одним из самых примечательных европейских городов. Она, как в фокусе, отражала все контрасты и противоречия «лоскутной» австро-венгерской монархии. Здесь скрещивались разнообразные национальные элементы: австрийские, немецкие, чешские, словацкие, венгерские. Упорное, жестокое онемечивание не могло подавить неугасимого стремления народов, населявших империю Габсбургов, к свободному выявлению своего национального духа. В домах, на площадях и улицах города, на многочисленных народных гуляньях в Пратере можно было услышать не только немецкие, но и славянские мелодии, венгерские песни и танцы. Цыганские оркестры и скрипачи выступали в лучших садах города (первое музыкальное впечатление Листа от Вены — это концерт знаменитого венгерско-цыганского скрипача Я. Бихари). Повсюду раздавались звуки лендлеров и вальсов; уличные певцы и инструментальные ансамбли пользовались неизменным успехом. Словом, налицо была органическая живая связь музицирования с народной стихией, богатейший музыкальный фольклор, разнообразнейшие музыкальные жанры, что и обусловило во многом расцвет музыкального классицизма (который еще застал Лист).

Музыкальная и театральная жизнь города была оживленной. В Вене жили и творили Бетховен и Шуберт, выступали крупнейшие артисты. Здесь существовало несколько оперных театров, где хотя и редко, но все же ставили первоклассные оперные произведения (Моцарта, Глюка и др.). В этих театрах Лист уже вскоре после приезда получил возможность услышать «Дон Жуана» и «Волшебную флейту», которых до тех пор он не видел на сцене.

Но особенно широкое распространение имела в Вене инструментальная музыка. В салонах городской знати выступали выдающиеся виртуозы. При некоторых богатых дворах существовали даже собственные оркестры. Правда, открытые концерты («академии») устраивались сравнительно редко. Но зато она

имели широкий отклик, привлекая слушателей разных кругов населения, подчас становились крупнейшими событиями музыкальной жизни (публичные «академии» Бетховена).

Такова была венская музыкальная жизнь в те дни, когда Лист поселился с отцом и матерью в имперской столице. Предстоял еще выбор педагогов, которых в Вене было немало, но которые далеко не все могли быть по-настоящему полезны гениальному ребенку. Собственно говоря, первоначальный план Адама Листа состоял в том, чтобы отдать сына в обучение к своему бывшему другу И. Гуммелю, который постоянно жил в Веймаре. Но Гуммель неожиданно потребовал столь большую плату за уроки, что отцу Листа это оказалось не под силу. Тогда было решено поручить воспитание мальчика одному из лучших фортепианных педагогов того времени, ученику Бетховена, Карлу Черни, который уже слышал игру ребенка, был высокого мнения о его даровании и выразил готовность с ним заниматься. О своем первом впечатлении и занятиях с Листом Черни пишет в своей автобиографии следующее:

«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 апликатуре он не имел ни малейшего представления и совсем произвольно бросал свои пальцы на клавиши. Но, несмотря на это, я был изумлен талантом, которым был одарен от природы ребенок. Он исполнил несколько предложенных мною пьес с листа (a vista), и хотя исполнение его было довольно примитивным (rein Naturalist), но все же тотчас было видно, что сама природа создала его пианистом. Когда я, по желанию его отца, дал ему тему для импровизации, то еще более убедился в его удивительных способностях: без всякого знания гармонии он вложил в свою импровизацию какой-то гениальный смысл.

«Отец рассказал мне, что его фамилия Лист, что он чиновник, и до сих пор сам обучал своего сына, теперь же обращается ко мне с просьбой, не возьму ли я на себя труд заняться с его маленьким Францем, когда он через год снова приедет в Вену. Я охотно согласился исполнить эту просьбу и дал ему некоторые наставления, как он должен дальше руководить мальчиком... Через год Лист снова приехал в Вену с сыном, нанял квартиру в том же переулке, где я жил, и так как днем у меня не было свободного времени, то я посвящал почти все свои вечера для занятий с ребенком. Я никогда не имел более старательного и прилежного ученика.

«Так как по опыту мне было известно, что подобные гении, у которых умственное развитие превышает физическое, как-то

пренебрегают техникой, то я прежде всего счел нужным развить в нем техническое искусство и утвердить его в нем так, чтобы уж впоследствии он не мог сбиваться в этом отношении. В короткое время он уже играл гаммы во всех тональностях с мастерской быстротой. Эти упражнения превосходно развили его пальцы, а с помощью сонат Клементи (которые для играющих на фортепиано всегда могут служить лучшим руководством, если только со смыслом пользоваться ими) я приучил его к дотоле недоставшей ему твердости в такте, к изящному удару по клавишам, к хорошему тону, к правильной расстановке пальцев и к правильной музыкальной декламации, хотя эти сочинения сначала, казалось, были довольно сухи для веселого и живого мальчика. Эта метода весьма полезна была в том отношении, что впоследствии, когда мы через несколько месяцев принялись за изучение произведений Гуммеля, Риса, Мошелеса, Бетховена и Себастьяна Баха, мне уже не было никакой необходимости обращать внимание на технические приемы и можно было прямо приступить к передаче духа и характера этих различных авторов.

«Так как он очень скоро разучивал каждую пьесу, то так привык к игре экспромтом, что вскоре самые труднейшие пьесы мог играть с листа (à livre ouvert), как будто бы он уже их разучивал довольно продолжительное время. Так же точно я стремился приучить его к фантазированию, часто задавая ему темы для импровизации.

«Постоянная веселость и хороший нрав мальчика наряду с его необыкновенным талантом так расположили моих родителей к нему, что они считали его за родного сына, а я любил его как брата; кроме того, что я давал ему бесплатные уроки, я еще снабжал его всеми необходимыми музыкальными пособиями, которые были в употреблении и считались хорошими в то время. Через год я мог позволить ему играть публично, и в Вене он вызвал такой энтузиазм, какой редко выпадает на долю артистов» [22].

Черни был единственным учителем, которого Лист, кроме своего отца, когда-либо имел в области фортепианной игры и, пожалуй, лучшим, которого можно было бы для него сыскать. Лист, обучавшийся у него всего лишь полтора года, обязан ему чрезвычайно многим не только в техническом, но и в музыкальном отношении. До конца своих дней Лист оставался благодарным своему учителю и всегда вспоминал его с глубокой любовью и уважением [23].

Несколько позднее (летом 1822 года) Лист стал брать уроки музыкальной теории у семидесятидвухлетнего композитора Антонио Сальери, учителя Бетховена. Подобно Черни, Сальери с участием отнесся к судьбе своего гениального ученика. Узнав о его бедности, он отказался от какой-либо платы за учение и всячески стремился облегчить его положение. Об этом свидетельствует

одно из недавно опубликованных писем Сальери князю Николаю Эстергази:

«После того, — пишет Сальери, — как я случайно услышал мальчика Франческо Листа, прелюдирующего и играющего с листа на фортепиано, я был так поражен, что мне казалось, будто все это я вижу во сне. Поздравив от всего сердца отца и разговорившись с ним, я узнал, что он находится на службе у Вашего Высочества, и что он добился разрешения остаться в Вене на год, чтобы немного обучить своего сына какому-нибудь языку и усовершенствовать его в игре на фортепиано под руководством лучших учителей в этой области. Он мне сказал также, что он уже нашел всех учителей для сына, но что ему еще нехватает руководителя по изучению генералбаса и теории композиции.

«Так как я заметил, что он хотел просить меня быть этим руководителем, то сейчас же предложил свои услуги из чистой дружбы, как я привык делать в течение многих лет для бедной молодежи. И со второй половины прошлого месяца отец приводит ко мне мальчика три раза в неделю, и мальчик делает ошеломляющие успехи, как в сольфеджировании (nel canto), так и в генералбасе и в чтении партитур (nel decifrar la partitura). Это — три вещи, в которых я упражняю его на каждом уроке, чтобы подвести его к сочинению и сохранить у него навсегда хороший вкус.

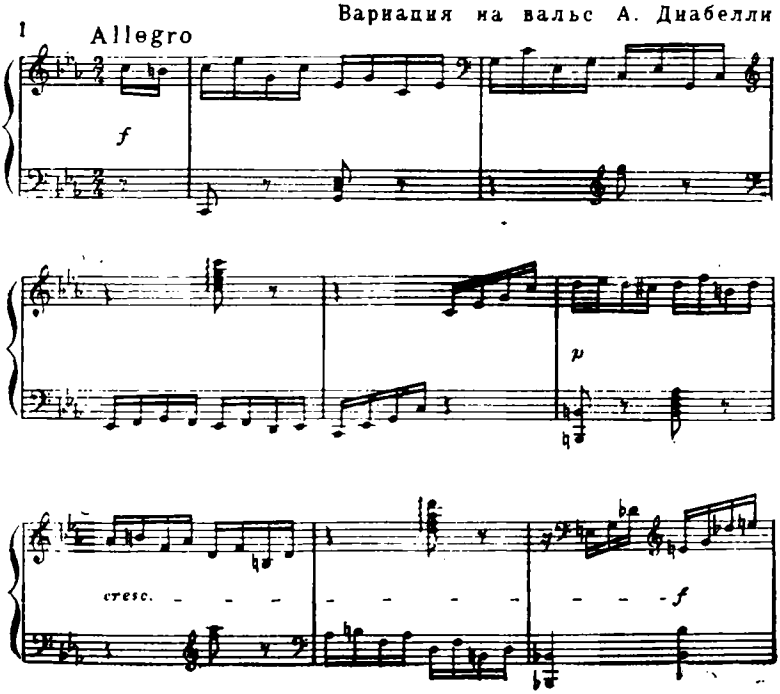
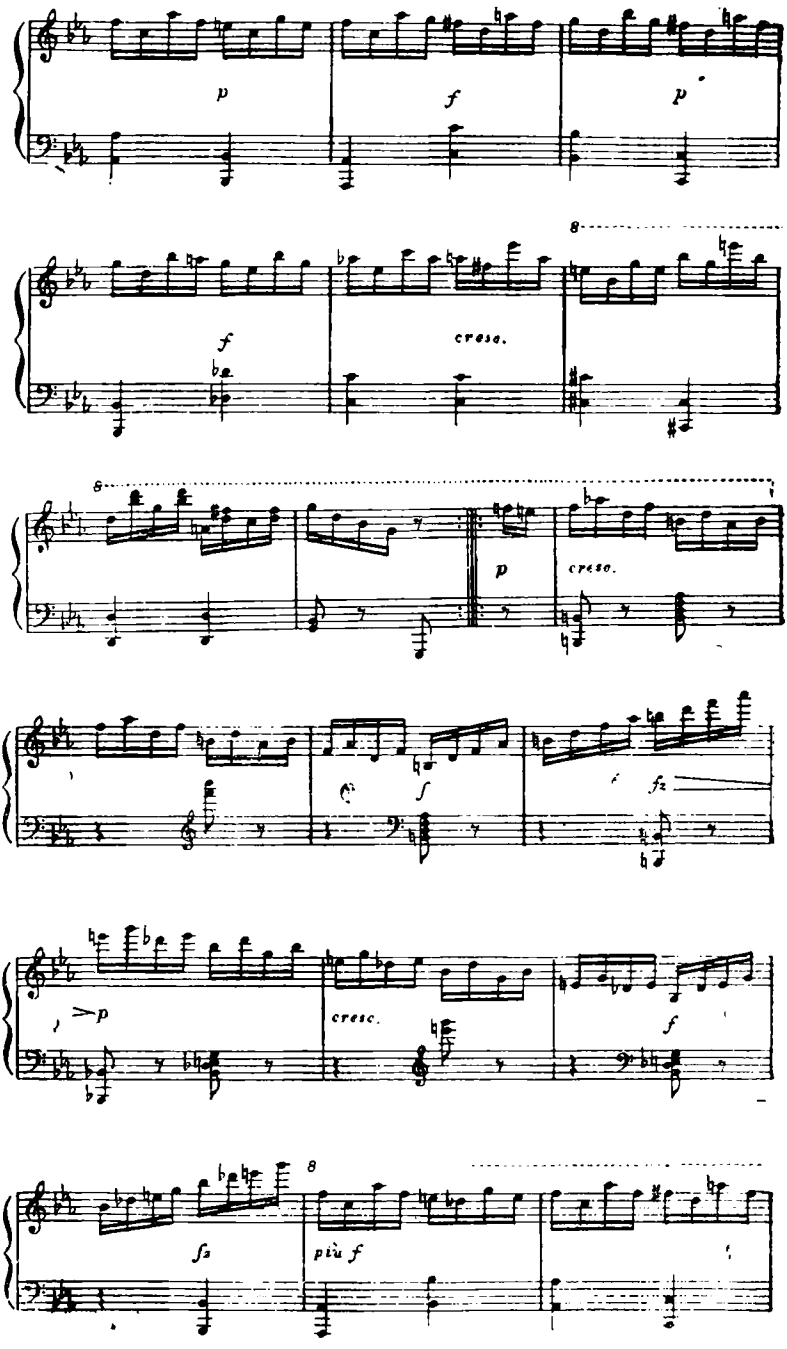
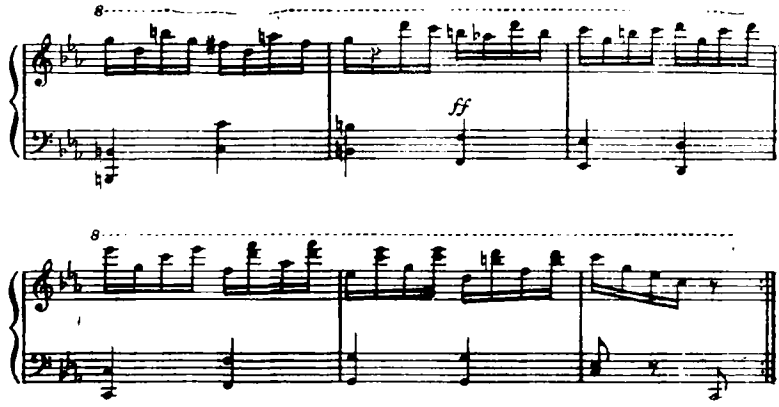
«В жаркие дни, однако, когда он приходит ко мне вспотевший и разгоряченный, я узнал, что он живет на Мариа-гильф (Mariahilf); я сказал его отцу, что в плохую погоду такое путешествие опасно для хрупкого здоровья мальчика, и что необходимо, чтобы он жил в самом городе (in Città). На это отец мне ответил, что он поручил кому-то обратиться к Вашему Высочеству с подобной просьбой, но не получил еще ответа. Позже он меня уверял, что Ваше Высочество получило докладную записку по этому вопросу. Не смею надоедать больше Вашему Высочеству настоящим письмом, целью которого является добавление к докладной записке и моей горячей просьбы с обещанием, что я удвою свое рвение и заставлю мальчика приходить тогда каждый день, потому, что он действительно заслуживает всяческого внимания за музыкальный талант, ниспосланный ему богом»[24].

Повидимому, просьба Сальери, пытавшегося предохранить хрупкое здоровье мальчика от нежелательных последствий утомительного пути и создать ему приличные бытовые условия, также была оставлена без внимания. Занятия с маленьким Листом продолжались, как и раньше, два-три раза в неделю. Но при необычайном таланте ученика и методическом даре учителя этого было вполне достаточно. Лист получил ясное и точное представление об элементах музыкального искусства. Особенно он был признателен Сальери за систематические теоретические познания и практические навыки в чтении партитур[25]. Они позволили ему,

уже вскоре после начала занятий с Сальери, написать небольшое сочинение для хора «Tantum ergo»; это первое творение Листа, к сожалению, до нас не дошло.

Несколько позднее, но в том же 1822 году, Лист написал вариацию на известный вальс Диабелли, которая была опубликована (среди других вариаций, сочиненных разными композиторами) за подписью: «Лист, Франц (мальчик 11-ти лет), родился в Венгрии».

История создания этого произведения необычна. В 1820 году венский музыкальный издатель Антон Диабелли обратился к пятидесяти композиторам с просьбой написать к сочиненному им вальсу по одной вариации (с тем, чтобы впоследствии составить из них одно произведение). В числе приглашенных авторов был и Бетховен, который, однако, отказался принять участие в подобного рода «коллективном творчестве» и написал на предложенную тему свои знаменитые вариации ор. 120. Среди лиц, откликнувшихся на просьбу Диабелли и приславших по одной вариации, были Шуберт, Гуммель, Черни, Калькбреннер, Томашек, Зехтер, Дионис Вебер и др. Вариация Листа была помещена в сборнике двадцать четвертой по счету (вариации распределялись чисто механически — в алфавитном порядке авторов) [26]. Она является самым ранним из известных нам произведений Листа:

Вариация на вальс А. Диабелли


p
f
p
f
cresc.
8
8
p
cresc.
f
f
>p
cresc.
f
8
fz
più f

По своему характеру эта вариация Листа напоминает сочинения Черни. Она относится к тому «этюдному жанру», который получил в 20—30-х годах огромное распространение. В ней даже и не пробиваются отдельные штрихи будущего музыкального «почерка» Листа.

Время, проведенное в Вене, было не только временем серьезной каждодневной работы, но и достойных удивления артистических успехов маленького Листа. Уже 1 декабря 1822 года дал он большой концерт, который вызвал всеобщее восхищение и принес ему прозвище «маленького Геркулеса» [27]. Еще более примечательным событием явился утренний концерт 13 апреля 1823 года, на котором, согласно свидетельствам первых биографов Листа, присутствовал Бетховен, специально приглашенный юным музыкантом.

Известно, что отец Листа долго добивался чести быть принятым вместе с сыном у Бетховена. Посещению, состоявшемуся накануне концерта, повидимому, содействовал Шиндлер. Во всяком случае в бетховенской разговорной книге того времени содержится следующая запись, сделанная скорее всего самим Листом:

«Я неоднократно выражал господину Шиндлеру мое желание удостоится чести высокого знакомства с Вами (die hohe Bekanntschaft mit Ihnen zu machen) и весьма обрадован, что ныне это может состояться, так как в воскресенье 13 я даю концерт и покорнейше (unterthänigst) прошу одарить меня Вашим высоким присутствием» [28].

Бетховену в ту пору шел уже шестой десяток. Он был глух, болен, одинок, замучен тяжелой жизнью. На концерт он пошел, видимо, без большой охоты. Однако он сразу же с необыкновенной прозорливостью ощутил, что в этом слабом на вид белокуром мальчике зреет крупнейший художник. Бетховен, вопре-

ки обычным своим привычкам, поднялся на эстраду и при бурных овациях поцеловал мальчика. В глазах присутствовавших этот поцелуй великого композитора, уже заканчивавшего свой жизненный путь, как бы символизировал историческую связь и преемственность двух поколений, двух музыкальных эпох [29].

Лист и до того пользовался популярностью в Вене как вундеркинд; теперь же его имя стало прославленным; оно вышло далеко за пределы узкого круга ценителей музыки. Мальчика наперебой приглашали в салоны, расхваливали «беспримерную чистоту и точность его игры», предсказывали блестящее артистическое будущее.

Однако вскоре после этого концерта Лист покинул Вену. Гордясь успехами сына, отец хотел показать его искусство в столице своей родины — Пеште. 1 мая 1823 года одинадцатилетний Лист впервые играл в этом городе. Концерту, состоявшемуся в зале «У семи курфюрстов», предшествовало следующее характерное для того времени обращение к публике:

«Милостивые государи! Высокочтимое дворянство, достопочтенное воинство, уважаемая публика! Я венгр, и сейчас, перед отъездом во Францию и Англию, для меня нет бóльшего счастья, как благоговейно преподнести моей дорогой родине эти первые плоды моего воспитания и образования. Пусть это будет первым приношением родине в знак моей искреннейшей привязанности к ней и благодарности, которую я к ней питаю. Эти плоды еще недостаточно созрели, но настойчивое прилежание позволит мне достигнуть бóльшего совершенства. И может быть когда-нибудь и на мою долю выпадет счастливейший удел — стать одной из веточек лаврового венка моей дорогой родины» [30].

Успех Листа превзошел все ожидания. Лист сразу же должен был дать подряд еще три концерта. Население венгерской столицы восторженно приветствовало своего юного соотечественника. В прессе появились статьи, в которых отмечалось «необычайное дарование мальчика», эмоциональная сила, мастерство, ловкость и точность его игры [31].

Но на родине, в условиях удушающего имперского режима, Лист не мог продолжать своего музыкального образования. И у отца его, измученного постылой зависимостью и нуждой, возник смелый план: отправиться с сыном в Париж, который в то время был средоточием художественной жизни, и попытать там счастья [32]. Он боялся как бы талант его сына, который справедливо сравнивали с «драгоценными самоцветами», не зачах и не был втоптан в грязь.

Нищеты свирепый ветер
Самоцветы губит эти,
Помогая им катиться
Только разве за границу,
Чтоб блеснуть там в полном свете... [33]

КАРЛ ЧЕРНИ
С гравюры К. Мейера

Бетховен обнимает маленького Листа

Со старинной венгерской гравюры неизвестного художника

Mit hoher Bewilligung

wird

der eilfjährige Knabe,

Franz Liszt,

aus Ungarn gebürtig,

die Ehre haben

Sonntags den 13. April 1823 um die Mittagsſtunde,

im k. k. kleinen Redouten-Saale

ein Concert

zu geben.

Vorkommende Stücke.

1.) Erſter Satz aus der Symphonie in C mol. von W. A. Mozart.
2.) Grand Concerto für das Pianoforte aus H mol, von J. N. Hummel, mit ganzem Orcheſter, vorgetragen von dem Concertgeber.
3.) Vocal-Quartett von Herrn Conradin Kreutzer, geſungen von den Herren Haitzinger, Rauſcher, Ruprecht und Seipelt, Sänger des k. k. priv. Theaters an der Wien.
4.) Grandes Variationes für das Pianoforte, mit Orcheſter-Begleitung, von J. Moſcheles, vorgetragen von dem Concertgeber.
5.) Große Arie von Roſſini, vorgetragen von Mad. Schütz, Sängerin des k. k. priv. Theaters an der Wien.
6.) Freye Fantaſie auf dem Pianoforte von dem Concertgeber, wozu er ſich zum Sujet von Jemand der P. T. Zuhörer ein ſchriftliches Thema unterthänigſt erbittet.

Mad. Schütz, die Herren Haitzinger, Rauſcher, Ruprecht und Seipelt haben, aus beſonderer Gefälligkeit für den Concertgeber, angezeigte Muſikſtücke, ſo wie Herr Hildebrand, zweyter Orcheſter-Director im k. k. Hoftheater nächſt dem Kärnthnerthore, die Leitung des Ganzen übernommen.

Billets zu 3 fl. W. W. ſind beym Concertgeber, Krugerſtraße Nro. 1014, 2te Stiege, 2ter Stock rechts, in der Kunſthandlung Steiner und Comp. im Paternoſtergäßchen, und am Tage des Concerts an der Caſſe zu haben.

Anfang um halb 1 Uhr. — Ende nach 2 Uhr.

Объявление о концерте Ф. Листа в Вене
и программа концерта

Снова обратился Адам Лист с просьбой к своему хозяину — на этот раз об отпуске для сопровождения сына в Париж. И снова просьба его была отклонена. Это не прошло бесследно для впечатлительного и гордого мальчика. Много лет спустя Лист вспоминал об этом факте с чувством огромной боли и непримиримой ненависти к княжескому произволу [34].

Так вынужден был Адам Лист окончательно отказаться от места, на котором проработал двадцать два года, и пуститься в неизвестное со своим сыном и женой. С героическим самоотречением предпочел он расстаться с собственным покоем ради будущего счастья и благополучия сына. 20 сентября 1823 года все семейство оставило родину и через Мюнхен, Аугсбург, Штутгарт и Страсбург (во всех этих городах Лист своей игрой вызвал новую бурю восторгов) проследовало в Париж [35]. На целых пятнадцать лет Лист пришел в теснейшее непосредственное соприкосновение с французской культурой.

Глава вторая

ВО ФРАНЦИИ

11 декабря 1823 года переполненный почтовый дилижанс въезжал по размокшей дороге в Париж. С грохотом катились колеса по извивающимся змеей улицам города, подчас узким, грязным, полным каких-то тяжелых испарений. С любопытством глядел маленький Лист на высокие, кажущиеся ветхими, дома, на шумную, беспокойную толпу, снующую по улицам, на изящные, замысловатые наряды. Так вот он каков, Париж, город, который столько раз грезился ему, как нечто сказочно прекрасное. Самый гостеприимный, снисходительный город, где «хозяева дают гостям полную волю жить как угодно и делать что угодно»; столица «всех возможных умственных и житейских развлечений и приманок»; город, который «успел ко всем и ко всему приглядеться» [1]. Лист был в самом сердце Франции, страны великих дел и великих имен, страны, которая шла впереди человечества, вырабатывая во всех областях новые формы творчества, новые формы жизни. Но это уже была не та Франция, которая заставляла биться сердца всех честных людей мира. Над Францией нависла душная ночь реакции. Шел уже десятый год реставрации. Страну гигантов пытались сделать страной пигмеев. Ее национальное достоинство вновь было попрано Бурбонами, ее благородные традиции осквернены. Из страны, где в течение ряда лет развивалось великое дело демократии, Франция превратилась в рассадник мракобесия. Воодушевление сменилось унынием, упования — разочарованием. Росли цензурные строгости, запреты, интриги, усиливались репрессии. И в ответ на это в обществе неудержимо нарастали свободолюбивые стремления.

Пребывание в Париже оказалось для семьи Листа делом нелегким. Первый день прошел в непрерывных хлопотах. Надо

было устраиваться, искать подходящее жилье, добывать напрокат фортепиано. Помогли деньги, полученные за концерты в Германии. Листы сняли в самом центре города квартиру из четырех комнат, а вскоре, через фортепианного фабриканта Эрара, проявившего редкую отзывчивость, получили и фортепиано для занятий мальчика. Однако Адама Листа, приехавшего с весьма ограниченными средствами, серьезно беспокоили большие («не по карману») издержки на квартиру и на пропитание. Он с грустью писал одному своему другу, что за одни лишь стены придется платить ежемесячно 120 франков, за отопление и обслуживание—65 франков, что пища должна стоить ежедневно не менее 14 франков, и что он просто ума не приложит, откуда ему взять столь большие деньги (в общей сложности 605 франков в месяц). «А ведь еще нужны средства на одежду и прочие потребности? Не правда ли, это очень большие издержки?» [2]

Итак, нужда с первых же шагов Листа в Париже властно напоминала о себе. Она заставляла его отца думать о тех доходах (выручка от концертов), которые одни только и могли обеспечить нормальное существование всей семьи.

На следующий же день по приезде Адам Лист отправился с сыном к Керубини, тогдашнему директору Парижской консерватории. «Как раз пробило десять часов, — вспоминал впоследствии об этом событии сам Ф. Лист, — Керубини был уже в консерватории. Мы поспешили к нему. Едва я прошел через портал, вернее — через отвратительные ворота на Rue du Faubourg-Poissonnière, как меня охватило чувство глубокого почтения. «Так вот оно, — думал я, — это роковое место... Здесь в этом прославленном святилище восседает трибунал, осуждающий на вечное проклятие или на вечное блаженство». Еще немного и я стал бы на колени перед проходящими людьми, которых я всех считал знаменитостями и которые, к моему удивлению, подымались и спускались по лестнице, как простые смертные.

«Наконец, после четверти часа мучительного ожидания, канцелярский служитель открыл дверь в кабинет директора и знаком предложил мне войти. Ни жив, ни мертв, но как бы влекомый в этот момент всеподавляющей силой, бросился я к Керубини, намереваясь поцеловать ему руку. Но в этот миг, впервые в моей жизни, я подумал, что, быть может, во Франции это не принято, и мои глаза наполнились слезами. Смущенный и пристыженный, не подымая глаз на великого композитора, который дерзал перечить даже Наполеону, я всеми силами старался не упустить ни одного его слова, ни одного его вздоха.

«К счастью, мое мучение было недолгим. Нас предупредили, что моему приему в консерваторию будут препятствовать, но мы до сих пор не знали закона, который решительно не допускал к обучению в ней иностранцев. Керубини первый нам это сказал.

«Это было как удар грома. Я дрожал всем телом. Тем не менее мой отец упорствовал, умолял. Его голос оживил мое мужество, и я также попытался пробормотать несколько слов. Подобно жене хананейской, я смиренно просил позволения «насытиться долей щенка, позволить мне питаться хоть крошками, падающими со стола детей». Но установленный порядок был неумолим — и я неутешен. Все казалось мне потерянным, даже честь, и я более не верил ни в какую помощь.

«Моим жалобам и стенаниям не было конца. Напрасно пытались мой отец и оказавшая нам поддержку семья (семья Эрара.— *Я. М.*) меня успокоить. Рана была слишком глубока и еще долго кровоточила» [3].

Так свершилась первая вопиющая несправедливость, которую испытал Лист на чужбине. Прославленное гостеприимство парижан на деле обернулось тупым бюрократизмом. Из-за нелепого, бессмысленного закона мальчику, дарование которого, вероятно, превышало дарование всех учеников консерватории вместе взятых, было грубо отказано в приеме, то есть в праве получить законченное музыкальное образование. И отказ этот санкционировал музыкант, который сам был иностранцем! Дело неслыханное, и неудивительно, что Лист не мог забыть о нем в течение всей своей жизни [4].

Более благосклонно отнеслись к мальчику в парижских салонах. Здесь он вскоре стал всеобщим любимцем. Приглашения на вечера следовали одно за другим в изобилии; за выступления щедро платили. Но приходилось считаться и со здоровьем мальчика и с необходимостью планомерных занятий [5]. Кроме того, отца Листа сильно тревожила та атмосфера, которая царила в салонах и пагубного влияния которой на сына он справедливо опасался. Артисты, даже крупные, находились в унизительном положении. На них смотрели как на слуг. Их впускали через особые двери, снисходительно выслушивали и сразу же после выступления отвозили обратно. Многим приходилось покоряться прихотям аристократов, угождать и льстить им, ожидая от них одобрения и материального вознаграждения. М. д'Агу так описывает положение артистов в парижских салонах того времени:

«Когда хотели устроить концерт, то обычно обращались к Россини, который за установленную сумму (она была сравнительно небольшой, 1500 франков, если не ошибаюсь) брал на себя составление программы и наблюдал за ее выполнением. Великий мастер сидел весь вечер за роялем. Он аккомпанировал певцам. Обычно он включал еще в концерт одного из инструменталистов-виртуозов: Герца или Мошелеса, Лафона или Берио, Надермана (первого арфиста), Тюлу (первого флейтиста короля) или мировое музыкальное чудо — маленького Листа. В определенный час артисты приходили все вместе через одну из боковых дверей, садились вблизи рояля и исчезали все вместе

после того, как получали комплименты от хозяина дома и некоторых любителей искусства» [6].

Естественно, что Адам Лист всячески стремился оградить своего сына от развращающего воздействия аристократических салонов. Выступления в частных домах он рассматривал прежде всего как существенный источник дохода и необходимую ступень к всеобщему признанию. Ему не вскружили голову лесть и почести, оказанные в салонах герцогини Беррийской («где собиралась вся королевская семья и вся знать», и где мальчик «четырежды импровизировал на заданную тему») и герцога Орлеанского [7]. Как только представилась возможность, он перенес выступления своего сына на широкую концертную эстраду. 7 марта 1824 года Лист впервые выступил в открытом публичном концерте в Париже. Концерт этот состоялся в итальянском оперном театре и имел исключительный успех [8]. «Это был, — писал Адам Лист, — общественный триумф моего мальчика; как только он появился, аплодисментам не было конца. После каждого пассажа публика выражала свой восторг самым оживленным образом; после каждой вещи его вызывали два-три раза и бурно аплодировали. Оркестранты немилосердно стучали смычками по спинкам контрабасов, виолончелей, альтов и скрипок, духовики поддерживали их, и все было неописуемо восхитительно» [9].

Слава молодого Листа стремительно возросла. Если и раньше парижские газеты писали о мальчике как о каком-то «феномене», «новом Моцарте» и т. п., то теперь они просто захлебывались от восторга. Лист стал почти признанным гением. Вся французская столица говорила о «волшебном даре» мальчика. Легкость, с какой он играл, казалась чудом. Однако Адам Лист не потерял головы в этой атмосфере восхваления. Блеск славы не затуманил его ясного разума. Он, конечно, любовался славой, выпавшей на долю мальчика, гордился ею. Но он знал ее истинную цену. Он не верил лести и трескучим тирадам журналистов. Больше того: он понимал, что талант, не отлитый в строгие формы мастерства, не подкрепленный упорной работой над собой, после временного ослепительного расцвета чахнет. Он знал, что искусство существует не для славы. И он неуклонно повышал требования к сыну как в его занятиях по фортепиано, так и в занятиях композицией. Для руководства последними он пригласил двух крупных музыкантов: Фердинандо Паэра и Антонина Рейху. Фердинандо Паэр, бывший тогда капельмейстером итальянской оперы, преподавал Листу инструментовку; Антонин Рейха, чех по происхождению, близкий друг Бетховена, состоявший в то время профессором Парижской консерватории, занимался с Листом гармонией и контрапунктом. К урокам этих музыкантов (особенно к занятиям с Рейхой) Лист относился чрезвычайно внимательно. И хотя впоследствии он ни разу не вспоминал о них в своих многочисленных письмах,

пользу от уроков Рейхи и Паэра он, несомненно, получил немалую. Есть, например, основания полагать, что крупные теоретические изыскания Рейхи в области гармонии и полифонии содействовали обогащению средств музыкальной выразительности у Листа, а воззрения Рейхи на собирание и обработку народных песен отчасти послужили Листу отправной точкой в его многолетней работе над «Альбомом путешественника» и «Венгерскими рапсодиями» [10].

Что касается занятий по фортепиано, то Лист после Черни уже не имел ни одного учителя. Но было бы ошибочно представлять себе, что Лист вообще не пользовался в этой области ничьими указаниями. За его ежедневными занятиями систематически наблюдал отец; кроме того, Лист не раз обращался за советами к наиболее подвинутым ученикам консерватории и, по собственному признанию, пытливо изучал метод Калькбреннера [11]. Наконец, и находясь в Париже, Лист продолжал пользоваться общими указаниями Черни, которые последний неоднократно делал ему в письменном виде. Вот, например, что писал Черни отцу Листа в апреле 1824 года:

«Если бы Вы могли мне заранее сообщить, то я, учтя Ваше сообщение, написал бы для моего маленького друга и ученика Цизи (одно из прозвищ маленького Листа.— *Я. М.*) нечто такое, что ему принесло бы пользу и радость.

«Тем временем он должен с удвоенным рвением продолжать свои занятия и должен не позволять вводить себя в заблуждение преувеличенной похвалой, которая всегда опаснее, чем порицание. Он должен помнить, что если юношеский огонь, благодаря поразительному дару импровизации, и может вызвать минутный энтузиазм, то мастерское, совершенное, устойчивое (твердое в такте) исполнение классических произведений обеспечивает продолжительную славу, которая никогда не надоест и не приестся миру. Он должен сделать все возможное, чтобы взрастить свой композиторский талант. При разучивании произведений он не должен пренебрегать метрономом, и, наконец, он никогда не должен забывать о том, что чем выше поднимаешься в общественном мнении, тем труднее и тем необходимее его сохранить... Чтобы избежать утонченного закабаления (feinere Cabalen), следует в большинстве случаев спокойно и твердо идти своей дорогой, не поддаваясь искушению предпринять необузданные, непродуманные шаги.

«Ваше приглашение приехать в Париж и Ваше душевное расположение заставляет меня уже серьезно задуматься, и в течение лета мы не раз еще будем по этому поводу переписываться. Даже если бы у меня не было столь многих других побудительных причин, то уже одно удовольствие от сознания, что я могу, возможно, принести некоторую пользу Франци, заставило бы меня поехать в Париж» [12].

Несколько позднее Черни писал непосредственно и самому Листу:

«Я убежден, что мой дорогой маленький друг благодаря удвоенной энергии, целеустремленному прилежанию, постоянному вниманию к своим достижениям и к своему нравственному облику, сумеет и впредь оставаться достойным той высокой чести, которую ему оказывают в настоящее время самые уважаемые, пользующиеся общественным авторитетом газеты, причисляя его к лучшим художникам нашего времени. Он никогда не забудет, что, чем больше слава и восторг публики, тем труднее и важнее сохранить и то и другое; хотя в значительной части высшего света можно вызвать успех разными мелочами, ребяческими выходками и тому подобными вещами, все же суждение действительно большого знатока и мастера подчас гораздо ценней и, главное, б о л е е ж и в у ч е, чем единодушные восторги толпы»[13].

Вскоре после блестящих парижских успехов Лист с отцом совершили концертное турне по Англии; мать его в это время вернулась обратно на родину. Первый концерт Листа в Лондоне состоялся 21 июня 1824 года. На нем присутствовали почти все крупные музыканты, жившие тогда в английской столице, в том числе Клементи, Рис, Крамер и Калькбреннер. Успех здесь был, как и повсюду, ошеломляющий. Он вызвал отклики почти во всем мире. Имя Листа стало известным не только знатокам, но и широким кругам слушателей разных стран[14].

В начале 1825 года Лист возвратился на континент и дал ряд концертов в городах южной Франции. В июне он вторично посетил Англию, где снова играл в Лондоне и во многих провинциальных городах. Осенью он вернулся в Париж, где готовилась постановка его одноактной оперы «Дон Санчо, или Замок любви».

Эти первые годы жизни молодого Листа на чужбине были заполнены не только концертными выступлениями, но и очень ревностными, серьезными усилиями, направленными на создание собственных произведений. Появление произведений Листа в печати (Вариация на вальс Диабелли) незадолго перед отъездом во Францию, свидетельствующее о чрезвычайно быстром овладении Листом элементарной техникой сочинения, не могло не отразиться самым благотворным образом на дальнейшем развитии его творчества. Если в 1823 году появилось всего лишь одно произведение Листа, то уже в следующем, 1824 году были изданы и опубликованы четыре произведения. Приблизительно эта же цифра сохраняется и в последующие годы. В письме к Черни от 29 июля 1824 года Адам Лист писал из Лондона о творческой работе своего сына: «Из сочинений он уже закончил два бравурных рондо, которые здесь хотят купить, но которые я пока что не отдаю, одно рондо, одну фантазию, вариации на разные темы, одно Развлечение (Amüsement) или лучше Экс-

ФЕРДИНАНДО ПАЭР
С литографии Дельпеша по портрету Н. Морена

Париж. Итальянский бульвар
С гравюры неизвестного художника (1820-е гг.)

АДОЛЬФ НУРРИ
С литографии П. Виньерона

Парижская опера

С гравюры неизвестного художника (1820-е гг.)

промт на темы Россини и Спонтини, который он играл здесь с большим успехом». А в письме от 14 августа 1825 года он же сообщает Черни следующее: «Франци написал два милых концерта... Он не знает никакой другой страсти, кроме композиции, только она приносит ему радость и удовольствие. Его соната [для фортепиано] в 4 руки, трио и квинтет могли бы доставить Вам много приятного. Его концерты слишком строги, а исполнительские трудности, которые они представляют для пианиста, неслыханны: я считал всегда концерты Гуммеля трудными [для исполнения], однако они кажутся в сравнении [с концертами Франци] очень легкими» [15].

Следует отметить при этом, что Лист уже в первый год парижской жизни стремится выйти за рамки малых жанров. В последующие годы это стремление возрастает. Наряду с сочинениями небольших пьес, вариаций и т. п. он берется за создание оперы, цикла этюдов («Études pour le piano en douze exercices») и, наконец, фортепианных концертов. Он пишет также в эти годы и фантазию на мотивы из оперы «Невеста» («La Fiancée») Обера, впервые пытается обработать венгерские народные мелодии («На память». Две пьесы в венгерском стиле). Это свидетельствует о творческом росте молодого Листа. Правда, не все было им осуществлено, доведено до конца, не все из созданного получилось удачно, многое, например, ранние фортепианные концерты, соната для фортепиано в четыре руки, трио, квинтет, не дошло до нас (вполне вероятно, что кое-что уничтожено самим Листом, которого, видимо, не удовлетворяло сделанное). Иначе и не могло быть. Относительно большие задачи, поставленные перед собой только начинающим автором (получившим к тому же весьма незначительную теоретическую подготовку), были ему еще явно не по плечу. Но в самом разнообразии музыкальных замыслов и опытов Листа уже проявляется необычайное богатство его натуры, творческое дерзание, которое столь характерно для его последующей художественной деятельности.

Итак, юношеские композиторские опыты Листа, хотя и имели характер творчества несамостоятельного, отражающего несколько скрещивающихся влияний, шли *crescendo*, все расширяясь. К сожалению, из них сохранились только: «Вариации *As-dur*», «Экспромт для фортепиано на темы Россини и Спонтини», «Блестящие вариации на арию Россини», «Бравурное аллегро», «Бравурное рондо», «Скерцо», «Две пьесы в венгерском стиле», «Двенадцать этюдов» («Études pour le piano en douze exercices») и одноактная опера «Дон Санчо, или Замок любви».

Наиболее значительное произведение этого периода — «Études pour le piano en douze exercices» — было опубликовано у Буасело и Гофмейстера; впоследствии оно было дважды переработано и послужило Листу исходным материалом для создания знаменитых «Этюдов трансцендентного исполнения» [16]. Опера «Дон

Санчо» в печати никогда не появлялась. Написанная по заказу дирекции парижской Grand Opéra, она была поставлена на сцене 17 октября 1825 года. Дирижировал Рудольф Крейцер, известный скрипач и автор инструктивных этюдов, которому Бетховен посвятил свою скрипичную сонату ор. 47; главную партию (Дон Санчо) пел Адольф Нурри. Партитура оперы долгое время считалась утраченной. Л. Раман даже писала о том, что эта партитура погибла в огне, при пожаре Grand Opéra[17]. Однако позднее партитура (полная копия автографа) была обнаружена в библиотеке Парижской оперы. Отрывки из нее были опубликованы Ж. Шантавуаном в 1912 году[18].

Либретто оперы, составленное писателями Теолоном и Рансе по рассказу французского баснописца и новеллиста Клариса де Флориана, довольно примитивно; оно вполне выдержано в духе вкусов той части парижской публики, которая чаще всего аплодирует «тому, что надобно освистывать»[19].

Вот основные контуры его содержания. В замке любви могут пребывать лишь те, кто любят и любимы. Поэтому рыцарю Дон Санчо, которому еще не удалось покорить сердце ни одной дамы, запрещают войти в замок. Принцесса Эльцира, к которой он давно питает нежную склонность, пренебрегает им, так как мечтает выйти замуж за принца Наваррского. Владелец замка любви, волшебник Алидор, хочет все же помочь несчастному рыцарю. Посредством волшебства он вызывает сильную бурю, во время которой принцесса и ее свита сбиваются с пути. Он заставляет их очутиться вблизи замка, который кажется принцессе, испуганной ужасающей непогодой, желанным прибежищем. Когда принцесса умоляет впустить ее в замок, один паж из свиты сообщает, что ворота замка откроются перед ней лишь в том случае, если она полюбит Дон Санчо. Однако на это принцесса не хочет согласиться. Буря, в конце концов, стихает, и принцесса засыпает, убаюкиваемая арией Дон Санчо. Вдруг из леса раздаются звуки труб: то приближается неистовый Ромуальд, чтобы похитить принцессу. Дон Санчо смело бросается на ее защиту, но его — за кулисами — побеждает Ромуальд. Всего израненного, Дон Санчо вносят обратно (на сцену) на носилках. Принцесса так тронута мужеством рыцаря, что отказывается от короны Наварры и рукопожатием скрепляет любовный союз с Дон Санчо. Ромуальд между тем оказывается не кем иным, как волшебником Алидором. Он применил свое волшебное искусство лишь для того, чтобы соединить Дон Санчо с принцессой. Юная пара вступает в замок любви, где в ее честь устраивают блестящий праздник.

Авторы либретто в специальном предисловии говорят, что они преследовали только одну единственную цель: «...предоставить маленькому Листу такие сцены, многообразие которых могло бы дать полную возможность его таланту проявить себя со всех сторон».

«Так вслед за взрывом ревности, — указывают в этом предисловии либреттисты, — мы изображаем равнодушие и спокойствие, а вслед за песнями радости и гимнами любви у нас идут картины глубочайшей скорби. Это замечание мы считаем необходимым сделать для тех остряков и для зрителей, которые найдут между отдельными сценами этой скромной оперы слишком слабую взаимосвязь» [20]. Но это все же никак не оправдывает слабых сторон либретто и, главное, вряд ли может служить достаточным обоснованием разукрашивания скудного действия оперы различными сценическими эффектами. Например, в начале оперы авторы текста заставляли крестьян петь и танцевать перед замком любви; в то время как принцесса Эльцира погружалась в сон, с земли поднимался туман, из которого выходили амурчики, покрывавшие спящую драгоценной вуалью; затем «стены замка становились прозрачными и яркий свет освещал внутренность замка, где были видны счастливые пары в опьянении любовного сладострастия». Далее следовали «большой балет в замке», празднества «с ликующими хорами» и т. п. Текст был нарочито построен так, чтобы предоставить композитору возможность изобразить музыкальными средствами отдельные картины — бурю, неистовство боя, траурное шествие, помпезное торжество, не связывая их в одно целое, словом, он был приноровлен к вкусам тогдашней публики.

Музыка оперы, судя по опубликованным отрывкам, оставляет двойственное впечатление. С одной стороны, она отнюдь не является беспомощной (это подтверждает тот факт, что художественная дирекция Grand Opéra, в состав которой входили такие строгие музыканты, как Керубини и Буальдье, приняла ее к исполнению и доверила первому капельмейстру оперы). Она содержит отдельные удачные мелодические находки, естественные гармонические и ритмические обороты; она формально слажена и грамотно инструментована. Словом, она как будто неплохо выполняет свою развлекательную функцию. Но при этом она крайне поверхностна и безлика. Отсутствуют контрастные переходы, противопоставления света и тени, смелая тематическая разработка. О действительно глубоком умении художника создать музыкально-сценический образ, дать музыкальную характеристику персонажам и событиям, здесь не может быть и речи. Стиль музыки с несомненностью изобличает опытную руку посредственного композитора (первой четверти XIX века), помощью которого Лист пользовался при сочинении оперы. Композитором этим, по признанию самого Листа, был Фердинандо Паэр. Ему принадлежит не только инструментовка оперы, но, повидимому, и значительная часть ее музыкальных номеров (хоровых, балетных и др.) [21].

Сценическая жизнь оперы не была долгой. После трех представлений она была снята с репертуара и больше никогда не ставилась на сцене.

Юный Лист не пал духом от неуспеха оперы. Как раз в это время он выписал из своих любимых книг несколько изречений, которые должны были служить ему путеводной нитью в жизни. Среди них были и следующие:

«Ты не становишься лучше от похвал, хуже от порицаний».

«Если ты вспомнишь, кем ты являешься в своих собственных глазах, тебя не будут огорчать суждения других людей» [22].

В начале 1826 года Лист предпринял вторую концертную поездку по Франции, продолжая вызывать повсюду удивление и восторг. Зимой 1826—1827 года играл он в Швейцарии, в мае 1827 года совершил третье турне по Англии. Столь интенсивная концертная деятельность, естественно, не могла не сказаться на здоровье еще не окрепшего юноши. И физически и духовно он был сильно истощен. Его часто лихорадило. Он работал круглый день, ложился поздно, вставал еще позднее. Он все чаще испытывал томительное и беспокойное раздумье. Несмотря на головные боли, он много читал, стремясь найти в книгах ответы на мучившие его вопросы. Под детской веселостью в нем мощной волной нарастала глубокая меланхолия. Его подчас тревожила мысль о смерти. Словом, бурное оживление периодами сменялось у него полной усталостью, депрессией. Отдых был необходим. По совету врачей, обеспокоенный отец повез его летом 1827 года в Булонь, на море. Стояли чудесные дни. Все располагало к успокоению. Однако отдых не был удачным. Во время пребывания в Булони отец Листа тяжело заболел и после недолгих страданий умер 28 августа 1827 года.

* * *

Со смертью отца закончилось детство Листа. Юный музыкант потерял не только близкого человека, который принимал на себя все житейские заботы. Он лишился умного и чуткого руководителя. Настойчивость и осведомленность, проявленные Адамом Листом при воспитании сына, указывают и на его проницательность, позволившую ему рано и верно распознать исключительную одаренность ребенка, и на значительное интеллектуальное и художественное развитие.

Лист вернулся в Париж смятенным, пережившим первый по-настоящему тяжелый удар. Теперь он уже по-иному воспринимал этот город Когда он впервые попал в Париж, он был еще слишком юн, чтобы увидеть сразу сущность буржуазного Парижа, скрывавшего под чарующей внешностью уродливые стороны жизни. Он смутно чувствовал какой-то безотчетный страх, какое-то содрогание перед бездушием большого города, перед пустотой салонов «блестящего общества», отметившего его, как он сам впоследствии писал, «позорно лестным прозвищем «le petit prodige» [«маленькое чудо»]. «С тех пор, — признавался

он Ж. Санд, — мною овладела ранняя меланхолия и лишь с отвращением переносил я дурно скрываемое пренебрежение к артисту, низводящее его до положения слуги»[23]. Теперь, когда смерть отняла у него отца и когда он вернулся в Париж, как бы закончившим «первый акт своего жизненного пути»[24], город показался ему совсем иным. Он предстал перед ним как «живой хаос, где в безумной неразберихе теснятся и сталкиваются грубые страсти, лицемерные пороки, необузданное честолюбие, уничтожая друг друга в беспощадной борьбе», как город, «исповедующий культ дьявола, из потоков серы и лавы порождающий вдруг священное пламя, которое снова оживляет застывший мир и отгоняет вдаль сумерки»[25]. Теперь Париж предстал пред ним как «город контрастов», «средоточие грязи, помёта и дивных вещей, подлинных достоинств и посредственности, богатства и нищеты, шарлатанства и таланта, роскоши и скопидомства, добродетелей и пороков, нравственности и развращенности»[26]. Лист увидел, что это не только самый гостеприимный и снисходительный город, который «успел ко всем и ко всему приглядеться». Он увидел в этом городе не только «букет», составленный из самых «прекрасных цветов» Франции. Словом, он познал оборотную сторону этой «всемирной столицы», столицы «всех умственных и житейских развлечений и приманок». Он увидел и общественную несправедливость, воочию убедился, что народ терпит и голод и холод. Он познал горькую судьбу артиста в буржуазном обществе, увидел развращающее влияние буржуазной действительности на людей искусства — погоню за минутным успехом, потакание низменным вкусам публики, корысть и продажность.

Неудивительно, что нравственное состояние Листа в то время б ло весьма тяжелым. Необходимость добывать средства к существованию (Лист должен был содержать себя и свою мать, которая вскоре после смерти мужа снова приехала в Париж), материальные заботы почти полностью исчерпывали его силы. Спокойное безразличие сытых бесило его. Он писал Ж. Санд: «Позднее, когда смерть похитила у меня отца, и я вернулся в Париж один и начал понимать, чем м о г л о б ы быть и с к у с с т в о, и чем д о л ж е н б ы л б ы быть х у д о ж н и к, я был как бы подавлен теми непреодолимыми препятствиями, которые со всех сторон вставали на пути, предначертанном моими мыслями. Кроме того, не находя нигде ни отклика, ни сочувствия — ни среди светских людей, ни тем менее, среди людей искусства, прозябавших в спокойном безразличии и не знавших ничего ни обо мне, ни о целях, которые я себе поставил, ни о способностях, которыми я наделен,—я ощутил горькое отвращение к искусству, каким я его пред собою увидел: униженному до степени более или менее терпимого ремесла, обреченному служить источником развлечений избранного общества. Я согласился бы скорее быть чем угодно на свете, только не музыкантом

на содержании у богатых людей, покровительствуемым и оплачиваемым как жонглер или как ученая собака Мунито»[27].

Разные мысли и волнения мучили Листа. Он стал более неуравновешенным, меньше владел собой. Все чаще размышлял о смысле жизни, о справедливости, о дружбе, о чувствах, данных человеку. Все чаще раздражался, иногда и по пустякам, как капризный ребенок. Ко всему этому присоединялась забота о хлебе насущном.

В эти годы Лист пережил свое первое и, быть может, самое сильное увлечение—любовь к юной ученице Каролине Сен-Крик, любовь нежную, затаенную и страстную, повидимому, сохранившуюся в глубине души его на всю жизнь. Эта любовь не была счастливой. Каролина Сен-Крик принадлежала к знатному роду, Лист происходил из простой семьи. Ему дали понять в самой грубой форме, что он не должен и помышлять о любимой и любившей его девушке. Этот удар подействовал на впечатлительного юношу со страшной силой. И не только потому, что рушились его самые сокровенные, чистые любовные надежды. Но прежде всего потому, что было затронуто его человеческое достоинство. Лист не мог примириться с кастовыми предрассудками, аристократическим высокомерием и чванством. Негодование, стыд, отвращение, озлобление овладели им. Его душевное состояние, и без того достаточно тяжелое, дошло до предела отчаяния. Оно было таково, что позвляло сделать вывод о серьезном внутреннем кризисе, даже болезни. Да и он сам, правда, не без романтических преувеличений, писал впоследствии: «В этот период, я в течение двух лет был болен. За время этой болезни мое неукротимое стремление к вере и самопожертвованию нашло свой исход в строгом искусе католицизма. Мой пылающий лоб склонялся к сырым ступеням церкви Saint-Vincent de Paule! Мое сердце истекало кровью, моя мысль смирилась. Женский образ, целомудренный и чистый как алебастр священных сосудов, был жертвой, которую я в слезах предлагал христианскому богу. Отречение от всего земного стало единственным стимулом моей жизни»[28].

Но было бы глубоко ошибочным представлять себе этот кризис как кризис религиозно-мистический. И М. д'Агу, перу которой принадлежит часть «Писем баккалавра музыки» (откуда взята вышеприведенная цитата), и Ж. д'Ортиг, написавший первую биографию Листа, сознательно изображали этот жизненный кризис, видимо, с согласия самого Листа, в подчеркнуто-романтическом, религиозно-созерцательном плане. Получилась весьма интересная, но окрашенная в густые мистические тона картина: Лист де решил навсегда отречься от всего земного, бросить искусство, предаться набожности, Лист де попал целиком во власть религиозных чувств и идей и т. д. и т. п.

Упорную живучесть этих взглядов можно объяснить лишь тем, что период 20-х годов в жизни Листа слишком мало изу-

чен. Кризис, пережитый Листом, был типичным кризисом роста, правда, отягченным тяжелыми личными переживаниями. Чем шире становился умственный горизонт Листа, чем больше он видел, тем безотраднее казалась ему окружающая жизнь и беспокойнее становилось на сердце. То было время, когда перед Листом впервые встали вопросы мировоззрения, вопросы суровые, мучительно волнующие, требующие напряженного размышления. В чем причина общественного неравенства? Почему страдает народ? Как найти выход честному человеку, попавшему в этот мир, полный несправедливости? Как быть художнику, который сознает высокие цели своего искусства? Было бы наивно предполагать, что Лист, предоставленный в сущности самому себе, мог сразу найти ответы на эти обуревавшие его вопросы. Только легковерующие или стремящиеся к искажению того, что было в действительности, могут считать, что Лист быстро утешился, найдя успокоение и ответы на все вопросы в религии и в близких к ней учениях. Конечно, окружавшая Листа среда толкала его искать утешения в религии. Но Лист был своеволен и обладал беспокойным умом. Он не довольствовался готовыми ответами, которые давала церковь. Он настойчиво искал своих собственных путей, жадно прислушивался ко всему новому. Естественно, что формирование его сознания шло под перекрестным воздействием разных идейных влияний: и прогрессивных и реакционных. Круг чтения Листа в ту пору (а читал Лист буквально запоем, ибо чтением он старался восполнить пробелы своего «недостаточного» образования) был чрезвычайно разнообразен. В хаотическом беспорядке лежали на его столе сочинения французских просветителей — Вольтера и Руссо — рядом с книгами реакционных писателей—Местра, Бональда, Балланша. Он находился во власти туманных мистических идей и в то же время жадно зачитывался вольнолюбивыми произведениями Байрона. Он много занимался историей литературы и искусства, изучал греческих классиков, читал Монтеня и весьма любимую им мемуарную литературу. Охотно читал он также словари и справочники по всем видам знаний. Словари и справочники являлись для него не только точной описью всех человеческих познаний, но и своеобразными художественными произведениями, в которых запечатлены труды и старания многих человеческих поколений. Словом, его умственное развитие шло быстрыми шагами вперед, а параллельно с ним шло расширение и углубление духовных интересов. Завязывались связи с выдающимися литературными деятелями, художниками, с лучшими представителями тогдашней интеллигенции Франции (в эти годы, например, Лист познакомился с В. Гюго).

Все эти факты чрезвычайно существенны и опровергают тех, кто пытается преувеличить мистическую сторону кризиса и отдать Листа всецело во власть религиозных настроений. В действительности, повторяем, дело обстояло иначе. Идейный путь

Листа — и в частности тот путь, который прошел он в годы, непосредственно последовавшие после смерти отца, — это путь сложный, извилистый, противоречивый; это путь долгих, страстных, упорных исканий, путь, на протяжении которого он испытал немало самых противоположных влияний, допустил немало ошибок, испытал немало сомнений, разочарований и поражений. Но Лист и в годы кризиса находил в себе силы после временных срывов вновь идти вперед; он обнаружил исключительную гибкость и многогранность мысли, столкнувшись с рядом противоположных философских и художественных явлений. Труднее всего молодому Листу было разобраться в причудливом переплетении различных романтических течений. Так, уже с первых дней пребывания во Франции и особенно в годы кризиса он соприкоснулся с реакционным крылом французского романтизма, занимавшим тогда доминирующее положение.

Романтизм вырос на почве общей политической реакции, направленной против идей французской революции и просветительства, и реакционные тенденции в нем, естественно, в то время преобладали. «Первая реакция,—пишет Маркс,—против французской революции и связанного с нею просветительства была естественна: все получало средневековую окраску, все представлялось в романтическом виде [29].

Шатобриан, Местр и Бональд — основные столпы реакционного течения в романтизме — открыто взывали к прошлому: борьба с революцией и теориями, подготовившими ее, то есть с демократическими идеями великих французских просветителей, была их главной целью.

Например, у Шатобриана мы находим: «Толчок, сообщенный умам «Духом христианства», заставил XVIII век выйти из колеи, сбил его с дороги...» [30]. Или: «Идея бога и бессмертия души снова вступила в свои права...»[31]. Местр пишет: «Монархия — самое естественное для человека правительство» [32].

Религиозно-мистические настроения получили в их творчестве, как и в творчестве их последователей, яркое воплощение: пессимизм и меланхолия поглотили все другие чувства, отрешение от жизни стало модой. Так, например, Виньи говорит: «Жизнь это—скорбная случайность между двумя бесконечностями». «Голос жизни—вечный стон». «В хаосе судьбы достоверны лишь две точки: страдание и смерть» [33]. То же находим у Шатобриана («Мне скучно, скучно, я с трудом влачу свою тоску и свои дни» [34]) и у Ламартина:

Что, кроме пустоты, предстало б мне в эфире,
Когда б я мог лететь вослед его лучу?
Мне ничего уже не надо в этом мире,
Я ничего уже от жизни не хочу [35].

Индивидуальность, личная свобода ими подавлялись, рабство же бралось под защиту. Местр открыто называет знаменитое

Ф. ЛИСТ
С литографии Ж. Виллена по рисунку А. Лепренса (1824 г.)

АНТОНИН РЕЙХА
С гравюры М. Дика

положение Руссо — «Человек рожден свободным, а всюду он в оковах» — ложным и безумным утверждением: «тот, кто достаточно изучал грустную человеческую природу, — говорит он, — знает, что в общем человек... слишком зол для того, чтобы быть свободным»[36]. Шатобриан видит в человеке ничтожное и беспомощное существо, которое не в состоянии внести порядок в общественные отношения, не имеет власти ни над природой, ни над самим собой и осуждено на вечные страдания и рабство.

Наука и культура подвергались с их стороны всяческим гонениям. Укажем, например, на критику Местром естественных наук и философии Бэкона, отрицание Местром творческой активности человека, учение о божественном происхождении языка, мысли, искусства и общества, учение Бональда о троичности, высказывания Шатобриана и Балланша о роли церкви в жизни человечества и многое другое.

Словом, это была фронтальная атака озлобленного дворянства на завоевания французской революции, на материалистическое учение о природе, на атеистическую идеологию Просвещения, и временный успех этой атаки был обусловлен особенностями социально-политической истории Франции начала XIX века: деятельностью правительства Наполеона, которое задушило французскую революцию и поставило у кормила власти крупную буржуазию (настроенную консервативно и в сущности перешедшую на сторону реакции), и последовавшей за этим реставрацией, которая происходила в условиях общей реакции в Европе. Это была глубоко консервативная клерикальная критика справа, пытавшаяся осудить и ниспровергнуть все то новое, что буржуазная эпоха внесла в развитие человечества, стремившаяся идеологически обосновать победу дворянства, вернуть Францию к феодальному прошлому, восстановить в правах аристократию, навязать свою волю другим общественным группам, подчинив их своему влиянию.

Кто же из реакционных романтиков оказал на Листа влияние? Чтобы ответить на данный вопрос, надо хорошо уяснить себе общий склад натуры Листа. Как известно, в годы молодости он не обладал спокойным и рассудительным характером. Он, по собственному признанию, принадлежал к той категории людей, «которым претит всякая бесцветность, которые не довольствуются сухими примерами». И, подобно всем мятежным и страстным натурам, он плохо воспринимал сухие рассуждения; ему нужны были экзальтация, эмоциональность, образ. Он устремлял свой «жадный, любопытный взор на тех поэтов, которые увлекали своими метафорами, на тех великих художников, которые трогали своими образами, своими порывами»[37].

Неудивительно, что философия Бональда, с ее тупыми, схоластическими доводами и нелепыми рассуждениями, ничем не могла его пленить; он остался к ней совершенно равнодушным. Местр со своим ярким, подчас парадоксальным стилем был

несколько ближе к нему, но и его влияние было в общем незначительно и поверхностно.

Несравненно глубже было влияние Шатобриана, художника, наделенного своеобразной поэтической фантазией. Лист увлекался его произведениями, особенно «Рене». Этот роман принадлежал к числу его любимых книг. Скептические афоризмы из «Рене» не раз цитировались им как в повседневной жизни, так и в литературных работах. Рене навсегда остался для него «бессмертным типом», в нем он видел наиболее полное воплощение «мировой скорби», героя, «полного жгучей тоски, неутихающего беспокойства и разочарования ума»[38]; в нем он любил «смутное беспокойство» и «тайное волнение», неудовлетворенность существующим, тот «скрытый инстинкт», который не раз мучил и самого Листа в годы молодости.

Но Шатобриан имел для Листа значение не только как автор «Рене». Лист увлекался и его эстетическими рассуждениями и его поэтическими описаниями природы, и его философскими фантазиями.

Впрочем, влияние Шатобриана на Листа не следует преувеличивать. Многое в этом художнике было Листу совершенно чуждо. Монархические и феодальные мотивы Шатобриана вряд ли могли пленить его, политическая же позиция Шатобриана внушала лишь отвращение. Лист вообще был далек от переоценки этого художника. Даже стиль Шатобриана не всегда удовлетворял его. Признавая, что «Шатобриан внес... новое направление в литературу, извлек из христианства новую или, скорее, позабытую поэзию и одновременно заставил звучать две вечно живые струны человеческого сердца — веру и любовь», он в то же время указывал и на его существенные недостатки. По мнению Листа, Шатобриан отпугнул от себя многих поклонников некоторыми особенностями своего «помпезного» напыщенного стиля, преувеличенным богатством красок, романтической манерностью и тщеславием[39].

Симпатии Листа были скорее на стороне Ламартина, сумевшего не менее ярко, чем Шатобриан, выразить романтические идеалы в художественной форме и избежать при этом «крайностей и преувеличений» реакционного мировоззрения. В поэзии Ламартина Лист, повидимому, нашел нечто родственное своим переживаниям; в созерцательно-меланхолических настроениях его — успокоение от жизненных треволнений.

«...Вряд ли, — пишет он, — существует человек, которому бы в молодости не казалось, что он встретил Эльвиру, который бы не мечтал под «сенью старого дуба» и не пылал любовью под «сводами готической церкви». Ламартин не драматизировал эти чувства, а выражал их в созерцательных лирических излияниях, и поэтому произведения его имели то преимущество, что большинство из тех читателей, которые любят везде находить отклик на свои субъективные ощущения, легко могли вставлять личные

романтические истории в гармонические рамки его божественной поэзии»[40].

Элегии и думы Ламартина как бы раскрыли перед Листом новый мир глубоких и прочных чувств, они раскрыли душу любящего и страдающего человека, показали «удивительную гармонию между переживаниями души и картинами природы». Лист восхищался и «грандиозными аллегорическими образами» Ламартина, связанными с религиозно-философской тематикой, и его созерцательно-лирическим отношением к миру, и его яркими метафорами и ораторско-декламационными приемами. Для него Ламартин долго был образцовым мастером, у которого он не только заимствовал многие сюжеты своих произведений, но которому подчас следовал в конкретных приемах творчества и интерпретации.

Знакомство Листа с творчеством Ламартина началось с юных лет. Уже в 20-х годах этот поэт был одним из самых любимых его авторов. После 1830 года, когда Ламартин издал свои «Поэтические и религиозные гармонии», интерес к поэту достиг у Листа высшего предела. К этому времени относятся многочисленные цитаты из Ламартина, встречаемые в его письмах; к этому же времени относится появление ряда произведений Листа, представляющих собой музыкально-поэтические картины в духе Ламартина.

С Ламартином Лист был хорошо знаком лично и в 20—30-х годах виделся с ним довольно часто; это не могло не способствовать упрочению склонности его к ламартиновской поэзии.

Итак, из всех ранних романтиков наибольшее влияние на Листа оказал Ламартин и, прежде всего, потому, что он был не столько ограниченно-консервативным мыслителем, сколько поэтом, не чуждым порой и либеральных воззрений. Именно в нем Лист нашел того художника, который «убеждает образами», предпочитая сухим доводам и математическим расчетам «логику чувства», и который при этом необычайно «гармоничен» в своем искусстве.

Следует еще указать на влияние Балланша и Сенанкура. Идеями Балланша о «золотом веке» человечества, о «божественной роли» поэтов и мыслителей, о христианстве как «спасительной» силе общества Лист в годы кризиса несомненно увлекался. Не остался чужд он и «социальной палингенезии» Балланша, рассматривавшего миф как поэтическое осмысление исторического процесса или социального переворота. Характерное для Балланша очень широкое толкование мифа, включение в это понятие и всякого исторического предания и легенды, сближение мифа и образа, понимание мифа как «символического изображения» человеческой жизни было одно время близко Листу. В первой половине 30-х годов Лист и в своем творчестве и особенно в исполнительском искусстве пытался кое в чем воспроизвести философские «настроения», связанные с символическими теория-

ми Балланша. Об этом, между прочим, свидетельствует в «Флорентийских ночах» и Гейне. Он пишет, правда, не без тонкой иронии:

«Начали с музыки. К фортепиано потащили Франца Листа. Взъерошив волосы над гениальным лбом, он дал одно из самых блестящих своих сражений. Клавиши, казалось, истекали кровью. Если я не ошибаюсь, он сыграл один пассаж из «Палингенезий» Балланша, идеи которого он перевел на язык музыки, что было очень полезно для тех, кто не читал трудов этого знаменитого писателя в подлиннике» [41].

Что касается Сенанкура, роман которого «Оберман» получил столь яркое отражение в творчестве Листа, то в период кризиса влияние этого писателя на юного музыканта было сравнительно незначительным. В сущности оно началось позднее, в начале 30-х годов, когда Сенанкур действительно стал на некоторое время почти неразлучным спутником духовной жизни Листа.

Таким образом, признаки влияния раннего французского романтизма с его ярко выраженными консервативными тенденциями можно обнаружить как в мировоззрении, так и в творчестве Листа. Талант Листа, особенно в годы кризиса, складывался не без воздействия реакционных идейных направлений, и это не могло пройти совсем бесследно. Так, если Лист и остался равнодушным к политическим концепциям Местра и Бональда, то к эстетическим теориям и творчеству Шатобриана, Балланша, Сенанкура и особенно Ламартина, он, как мы видели, относился с интересом и сочувствием. К тому же человек, учением которого он в 30-х годах серьезно увлекался (Ф. Ламенне), вышел из школы Местра — Бональда — Шатобриана и много лет разделял воззрения последних.

Однако сознание Листа складывалось и под воздействием других идейных направлений, в частности, под воздействием романтической поэзии Байрона и демократических течений французского романтизма. Если в первый год после смерти отца, как и в предыдущий, преобладает влияние идей реакционных романтиков, то уже в следующем, 1829 году, картина резко меняется; Лист, чье сближение с реакционными романтиками возникло, в сущности, из его тяги к знанию, к вечным «обнимающим небо и землю» вопросам, скоро убедился, что их поучения не таят в себе почти ничего, что могло бы действительно ответить на волнующие его вопросы. Лист пошел к Шатобриану, Балланшу и другим за «живой водой», а нашел у них темное мудрствование и закоренелую нетерпимость к прогрессу. Столкнувшись с затхлым миром реакционного романтизма, Лист неминуемо должен был отшатнуться от него. И чем ближе подходит 1830 год — год бурного нарастания движения против реакции и контрреволюции,— тем меньше удовлетворяют его идеи реакционного романтизма, тем большее значение приобретают в его

повседневной деятельности вольнолюбивые идеи Байрона, Руссо и Гюго. Причины, обусловившие отход Листа от реакционного романтизма, коренились прежде всего в особенностях политической и социальной жизни Франции. Тут сыграли свою роль и разнузданная политика клерикальной и абсолютистской партии, вызывавшая возмущение широких масс населения, и развертывание либерального движения среди буржуазной интеллигенции, и появление новых журналов и газет, выражавших протест против реакционной политики Бурбонов, и замечательные политические памфлеты Поля Луи Курье, которыми зачитывался Лист, и боевые стихотворения Беранже, завоевавшие в ту пору огромную популярность.

Общественному оживлению во Франции способствовало освободительное движение в других странах: борьба народов Греции и Испании за свою независимость, восстание декабристов в России, движение карбонариев в Италии. В стране, где назревала волна возмущения реакционной политикой Бурбонов, где нарастало общее политическое возбуждение, освободительная борьба народов должна была получить самый широкий резонанс.

Особенно восхищала французов революционная деятельность Байрона. Непосредственное участие великого поэта в движении карбонариев и в борьбе греческого народа за свободу служило примером передовым писателям и художникам того времени, учило, как нужно относиться к борьбе народов за свою независимость.

Именно эти важные политические события—рост возмущения народных масс, общее усиление демократических тенденций, воздействие либерально-оппозиционной литературы — заставили Листа отойти от консервативного романтизма, решительно порвать со всеми течениями, защищавшими старый мир.

Но, быть может, самую большую роль в отходе Листа от реакционного романтизма сыграло знакомство с утопическим социализмом, в частности с учением Сен-Симона. В литературе о Листе широко распространено мнение, что Лист познакомился с сен-симонистским учением только после июльской революции 1830 года. Однако это не совсем так. То, что Лист начал серьезно увлекаться сен-симонизмом лишь в конце 1830 года, еще не означает, что он до тех пор не был знаком с этим учением. Несомненно, что Лист познакомился с сен-симонизмом раньше 1830 года. Многое заставляет предположить, что это знакомство произошло у него как раз в период кризиса. В самом деле: мимо внимания Листа вряд ли могли пройти лекции Базара, которые последний читал в 1829 году (возможно, на некоторых из этих лекций, излагавших доктрину сен-симонизма, Лист бывал); еще меньше оснований полагать, что Лист не знал в те годы журнала «Producteur», который выпускали ученики Сен-Симона — Базар, Анфантен и Родриг; и уж, конечно, Лист не мог не читать журнала «Globe», ставшего в 1830 году официальным органом сен-

симонистов. Отсутствие документальных материалов за этот период не позволяет с точностью сказать обо всем этом. Но кое-какие свидетельства современников на этот счет все же имеются. Такой точный и беспристрастный человек, как Ленц, относит дату знакомства Листа с сен-симонизмом к концу 20-х годов[42]. Именно в эти годы впервые сталкивается Лист с идеями утопического социализма и приобщается к лагерю демократии. В тех острых конфликтах, которые происходили в то время в сфере искусства (и которые являлись своеобразным отражением ломки феодально-абсолютистских порядков и отношений), Лист был всецело на стороне молодого прогрессивного романтизма.

Таким образом, восторженное отношение Листа к июльской революции не было случайным. Оно было подготовлено всем ходом его предшествовавшего развития. Революция как бы завершила процесс его выздоровления, заставила забыть о разочарованиях и сразу возмужать телом и духом. В этом смысле надо понимать известную фразу матери Листа: «Пушки излечили его» («C'est les canons qui la guéri»). Действительно, теперь Листа охватило смелое и гордое чувство своей неразрывной связи с широкими массами; в нем пробудилась неудержимая жажда деятельности. Его непосредственное восприятие июльской революции можно было бы выразить одним словом: энтузиазм. Все казалось Листу легким и доступным, все представлялось в праздничном свете. Победа прогрессивного начала казалась полной, и оставалось лишь «понять, декларировать и осуществить учение о правах человечества».

Как художник Лист решает бороться за «права человечества» средствами своего искусства. У него возникает смелый замысел: написать Революционную симфонию. Эта симфония должна была стать воплощением волновавших его тогда чувств, отражением его горячего увлечения героикой революционных дней.

Однако Лист не пошел по пути только внешнего изображения событий; он решил положить в основу симфонии те глубокие идеи и чувства, которые были связаны с революционными народными движениями, в частности, идею братства народов в их борьбе за свободу. Это говорит о том, что революционная симфония создавалась не только под прямым влиянием июльских дней, но и была следствием сен-симонистских увлечений Листа. В сущности, в ней Лист впервые попытался распространить музыкальными средствами в широких общественных кругах идеи сен-симонизма — обстоятельство, до сих пор в музыкознании не отмеченное.

Соответственно основному замыслу, симфония должна была строиться на трех народных темах: славянской (чешская гуситская песня), немецкой (лютеровский хорал) и французской (марсельеза). Характерно, что все три темы отражают борьбу народов за свободу и независимость. Первая тема — это гусит-

ская песня, напоминающая о славном времени Яна Жижки, песня, олицетворяющая мужество и героизм. Она начинается словами: «Пусть нам блаженная надежда будет утешением»[43]. Вторая тема — это лютеровский хорал «Господь — могучий наш оплот», который, по словам Энгельса, «стал марсельезой XVI века»[44]; он выражает твердость, веру, силу убеждения. Третья тема — марсельеза. Планы в отношении нее у Листа существенно менялись; то она должна была разрабатываться в симфонии одна, то вместе с французской песней «Vive Henri IV». Повидимому, драматургия этой первой, так и оставшейся незаконченной симфонии не до конца была ясна самому Листу.

Характерно, что впоследствии Лист использовал все основные темы симфонии: гуситская песня была им переложена для фортепиано в две и в четыре руки; хорал Лютера обработан для органа (в «Праздничной церковной увертюре») и для фортепиано (в фантазии на темы из оперы «Гугеноты» Мейербера); марсельеза — для фортепиано.

Сохранившиеся эскизы симфонии написаны по бо́льшей части на двух нотных станах; только в немногих случаях они захватывают четыре стана. Партитуры симфонии Лист в те годы не писал. Вообще указания на инструментовку в эскизах почти отсутствуют; они встречаются лишь дважды: в одном случае обозначено «*roulement de tambours*» [«барабанная дробь»], в другом — «*trompette*» [«труба»]. И это все.

На полях первого наброска, сделанного в самый разгар революционных событий в Париже (27, 28, 29 июля), приведен ряд образных указаний и сравнений, которые лишний раз подтверждают страстно-вольнолюбивый, решительный, революционный характер симфонии и дают нам приблизительное представление о ее образах.

Вот эти указания: «негодование», «возмущение» («*indignation*»), «мщение» («*vengeance*»), «ужас» («*terreur*»), «свобода» («*liberté*»), «беспорядок» («*désordre*»), «бессвязные неистовые крики» («*cris confus frénétiques*»), «волнение» («*vague*»), «странность» («*bizarrerie*»), «отдых» («*repos*»), «марш королевской гвардии» («*Marche de la garde royale*»), «сомнение» («*doute*»), «наступление» («*attaque*»), «сражение» («*bataille*»), «марш национальной гвардии» («*Marche de la garde nationale*»), «энтузиазм, энтузиазм, энтузиазм» («*Enthousiasme, Enthousiasme, Enthousiasme*»), отрывок из песни «Vive Henri IV» в комбинации с марсельезой («Allons enfants de la patrie»). Можно думать, что каждая часть симфонии должна была получить определенную смысловую выразительность, определенный программный характер; форма всецело определялась содержанием, основной идеей произведения.

Выбор гуситской песни, лютеровского хорала, марсельезы, и, как контраста, песни «Да здравствует Генрих IV», олицетворявшей зажиточный монархический образ жизни, вовсе не означает,

как это полагали некоторые исследователи, протестантских наклонностей Листа. Дело здесь не в этих наклонностях, а в непреклонном вольнолюбии, в стремлении к освобождению народов, к их в свободе обретаемому братству. Это стремление не является у Листа поверхностным, вроде следования модным фразам революции, но имеет глубокие подосновы, в частности и сен-симонистское учение. После обнаружения и обнародования эскизов революционной симфонии уже невозможно сомневаться в том, что Лист был знаком с сен-симонизмом до июльских дней; революционные идеи попали на подготовленную почву и именно поэтому произвели на Листа столь сильное впечатление.

Работа Листа над революционной симфонией зачастую замалчивалась, недооценивалась или искажалась. Так, например, Л. Раман сообщает о революционной симфонии (эскизов которой она не видела, ибо они были обнаружены среди старых бумаг Листа уже после написания всех трех томов ее биографии) неверные сведения[45]. А между тем значение этой симфонии в творческой жизни Листа исключительно велико. Она представляет для нас двойной интерес: с одной стороны, как наиболее яркое и отчетливое (из всех творческих начинаний Листа той поры) выражение социальных и политических убеждений молодого художника; с другой, — как первый опыт Листа в области симфонической программной музыки (опыт, проделанный им до знакомства с «Фантастической симфонией» Берлиоза), то есть как важнейший этап в становлении его творческого метода. Правда, симфония, несмотря на весь энтузиазм молодого художника, так и не была закончена. Сказались недостаток профессионального мастерства (Лист не имел еще тогда никаких навыков в области симфонического творчества), неумение довести большое произведение до конца. К тому же, приподнятое настроение, с которым Лист начал писать симфонию, быстро улетучилось; уже через несколько месяцев после июльских событий началось разочарование в исходе революции. Лист в то время был еще очень молод и наивен. Ему казалось на первых порах, что в результате восстания достигнуто все. А на самом деле главное достигнуто не было. Власть получил не народ, который сражался на баррикадах, и не лучшие представители интеллигенции («аристократы духа»), которым Лист симпатизировал, а денежные тузы, смотревшие на страну как на источник личного обогащения. Он воочию убедился, что на трон прочно села финансовая аристократия; это она, говоря словами Маркса, «диктовала в палатах законы... раздавала государственные должности, начиная с министерства и кончая патентом на торговлю табаком». Это она создала монархию, которая «была не чем иным, как акционерной компанией для эксплуатации французского национального богатства...»[46]. Что могло быть ужаснее этого для Листа? Ведь он презирал людей, для которых вся жизнь сосредоточивалась вокруг прихода и расхода! В разговоре с ними

Ф. ЛИСТ

С акварельного портрета Ф. Жеральди (около 1825 г.)

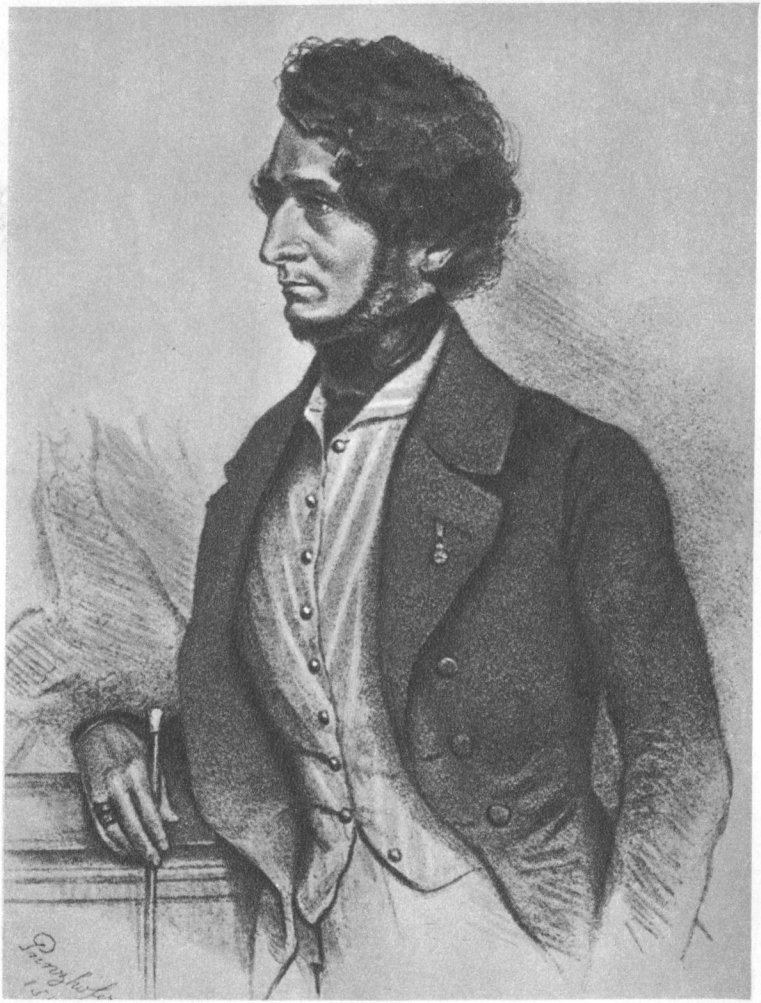
Ф. ЛИСТ

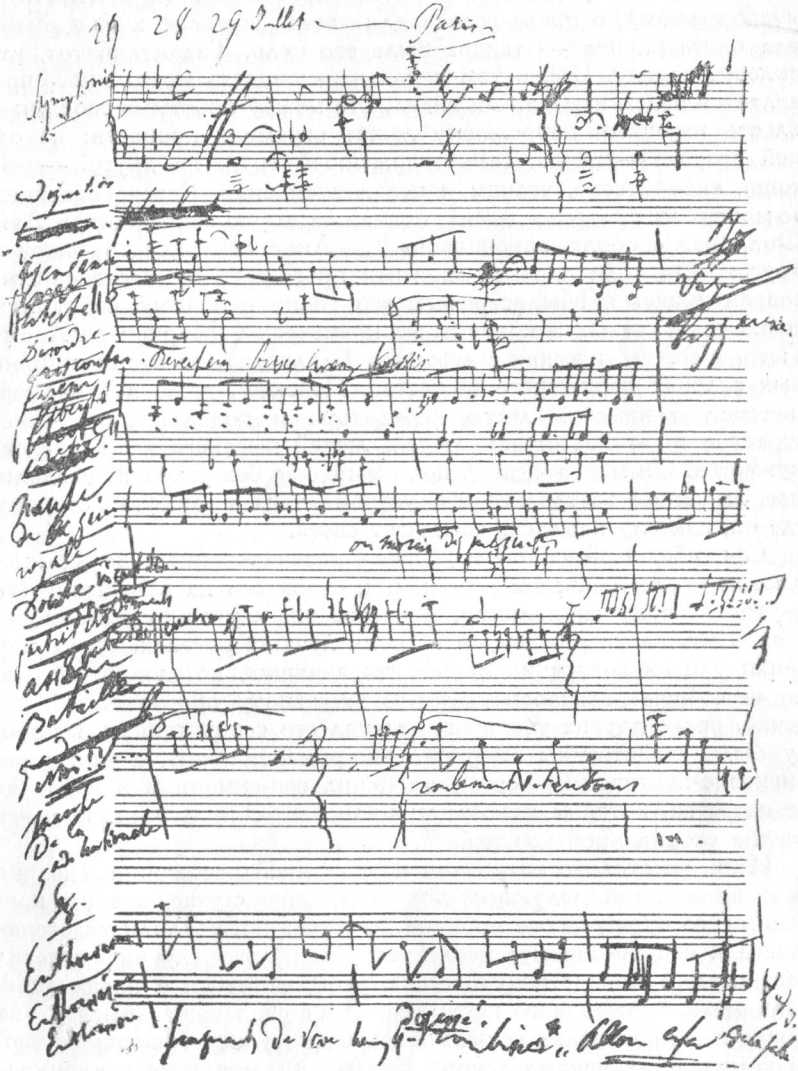
С литографии Н. Букуарана по портрету Ж. Виньо (около 1829 г.)

Ф. ЛИСТ

С портрета маслом неизвестного художника
(1830 г.)

Июльская революция в Париже
С картины Ипполита Лекомта



ГЕКТОР БЕРЛИОЗ
С литографии по портрету Принцгофера

Эскиз «Революционной симфонии»
Автограф

он не мог найти общего языка. И по своему личному опыту и по своему общественному положению он был далек от духа стяжательства. Режим июльской монархии ему претил. Лист думал об освобождении народа, о бесплатном образовании (в частности, и музыкальном), о праве голоса для всех граждан и т. п. Жить для блага народа — такова была его цель. Талантлив тот, кто полезен народу. Всё, в том числе и законность правления, определяется волей народа. Он видел, что между простыми людьми и власть имущими попрежнему лежит огромная пропасть: на одной стороне — нужда, самоотверженный труд, на другой — роскошь, сибаритство, эгоизм и незаконная сила. Разочаровавшись во многих либеральных идеях, познав «жалкую скаредность» Луи-Филиппа, «короля лавочников» [47], Лист стал искать опору в другом. Он сблизился со многими прогрессивно настроенными современниками. Мы встречаем его то на народных собраниях, то на театральных и концертных премьерах («Марион де Лорм» Гюго, «Фантастическая симфония» Берлиоза), то в оппозиционных салонах парижского общества. Повсюду, даже в атмосфере светского ханжества, лести, карьеризма и подхалимства, Лист страстно ищет настоящих людей, людей высокого гражданского мужества. Он много читает, причем подчас без разбора; неодолимое желание заставляет его устремляться в любую сторону, где он, как ему кажется, «замечает свет».

С наибольшей силой глубокое разочарование, испытанное Листом после июльской революции, сказалось на отношении его к утопическому социализму, в частности, к учению сен-симонистов. Ему, разуверившемуся в своих лучших идеалах, стали особенно близки воззрения людей, выразивших, по словам Энгельса, «всеобщее разочарование» в буржуазном обществе. И, конечно, более других учений привлекал его сен-симонизм, которому были свойственны эмоционально-романтические, а также религиозно-поэтические черты; он ценил сен-симонизм как раз за те качества, которые позволили молодому Энгельсу назвать это учение «социальной поэзией» [48].

Итак, не столько энтузиазм первых дней революции, сколько разочарование последующих дней, связанное с утверждением прозаического буржуазного порядка во Франции, усилили тяготение Листа к сен-симонизму; последний как нельзя лучше отвечал настроениям молодого художника, усомнившегося в идеях либерализма и буржуазного прогресса. Лист стал чаще бывать на лекциях и проповедях сен-симонистов (на улице Монсиньи), познакомился с записями лекций Базара, излагавшими в популярной форме учение Сен-Симона. Идеи сен-симонистов о новой «всемирной религии», имеющей целью «улучшить как можно быстрее и полнее нравственное и физическое состояние самого многочисленного класса», о новом устройстве общественной жизни в виде всемирной ассоциации— ассоциации «всех людей, по всему лицу земли и во всех областях их отношений» [49], и, наконец,

идеи о великой социальной значимости искусства и высоком «жреческом» призвании художников, — встречают у него горячее сочувствие.

Он полностью разделяет отрицательное отношение сенсимонистов к капиталистическому обществу, построенному на имущественном неравенстве, твердо верит, что самый важный прогресс человеческой жизни состоит в уничтожении эксплуатации и пытается в утопических построениях найти ключ к разрешению социальной (а по его мнению и религиозной) проблемы. Он возмущается тем, что сен-симонистов, благородно указывавших путь к новому миру, «скорее склонны преследовать клеветой, насмешкой и насилиями, нежели выслушать и победить, сражаясь с ними честным оружием»[50]. Он всецело на стороне тех, кто стремится к полному обновлению всех форм жизни.

Лист не только пассивно признает критические взгляды сенсимонистов на буржуазное общество, но и сам проникается духом критики и недоверия к социальным порядкам. Он откровенно говорит о том, что после революции 1830 года буржуазия не нашла нужным серьезно подумать об интересах пролетариата. И, при всем своем «миролюбии и готовности извинить ей эту ошибку», он все-таки считает необходимым напомнить небольшой кучке людей, нажившихся в июльские дни, что самый многочисленный и бедный класс общества находится в невероятно тяжелых условиях, беспощадно эксплуатируется и обречен на вымирание. Вот что он пишет, например, в середине 30-х годов о положении рабочего класса в одном из крупных промышленных центров Франции — Лионе:

«...Я поехал в Лион и очутился среди такой ужасающей нищеты и таких страшных страданий, что во мне невольно возмутилось чувство справедливости, а душа наполнилась невыразимой скорбью.

«Как мучительно видеть целое население, которое безнадежно борется против нужды и губит в этой нужде и в этой борьбе все свое существо—душу и тело! Смотреть на все это и не быть в состоянии чем-либо помочь! Тут и старость без покоя, молодость без надежд, детство без радостей! Живут эти труженики в тесных и зачумленных конурах и с завистью смотрят на тех из своих товарищей, которые за ничтожную плату работают для увеличения роскоши и праздности людей!

«Какая жестокая насмешка судьбы: бедняки, не знающие куда преклонить голову, своими же руками изготовляют дорогие материи, ткут самые роскошные ткани, под которыми спят изнеженные богачи...»[51].

Мы видим, что Лист под влиянием сен-симонистов приходит к четкому осознанию разделения современного ему общества на два класса — богатых и бедных; он даже вносит нечто близкое к подлинному демократическому духу в изображение той пропасти, которая отделяет «тружеников» от «изнеженных богачей».

Какой же он делает отсюда вывод? Может быть, он сторонник новой революции, революции, которая дала бы свободу «измученным беднякам»? Нет, он не желает обострения классовой борьбы. Следуя сен-симонистам, он полагает, что неравенство и несправедливость, царящие в буржуазном обществе, можно упразднить только мирным путем. «Братская любовь» — вот тот рычаг, с помощью которого он думает перестроить мир, человеческую жизнь.

«Восемнадцать веков,—пишет Лист,—прошло с тех пор, как Христос проповедывал человечеству братскую любовь, и до сих пор проповедь его все еще не понята. Она, как священный огонь, горит в сердцах некоторых отдельных личностей, но освещает далеко не всех; и это поколение, сумевшее достичь такого умственного развития, остается, тем не менее, глубоко погруженным в мрак, относительно развития души и сердца» [52].

К чести Листа надо сказать, что он понимал «братскую любовь» не как подачку беднякам, не как раздачу милостыни, а как деяние широко общественное. Все призывы к помощи, адресуемые к богатым классам общества, все те средства, которые применяются для того, «чтобы как-нибудь обойти, обмануть людскую скупость», — кажутся ему, хотя и «похвальными» («когда люди желают делать добро, так уж и это хорошо»), но не достигающими цели.

«Как врач, воображающий, что если он какой-нибудь заразный нарыв вгонит внутрь больного, то спасет его этим, так и общество льстит себя надеждой, что в состоянии излечить свои глубокие раны разными паллиативными средствами, которые едва касаются их поверхности. Те, кто держат в своих руках судьбы народов, слишком легко забывают, что подчинение не может долго быть добродетелью масс, и что однажды долголетние стенания народа сменятся громовыми раскатами его гнева.

«Я тоже, — с горечью вспоминает он, — считал своей обязанностью примыкать ко всем благотворительным обществам; только на другой день после концерта, в котором приходилось принимать участие, когда распорядители его поздравляли друг друга с выручкой и хвастались ею, я удалялся с поникшей головой, потому что невольно думал, что когда будут делить всю эту выручку, то ее едва хватит на фунт хлеба и на вязанку дров для каждой семьи» [53].

Следовательно, по мнению Листа, филантропическая деятельность не в состоянии уничтожить старый мир, с его насилием и несправедливостью. Путь к новому «социальному миру» лежит не через призыв буржуазных сердец и кошельков к человеколюбию, призыв, которым, кстати, прикрываются многие эксплуататоры, а через единение народа, через ассоциацию, устраняющую противоположность между богатыми и бедными. Лист призывает к организации союзов «художников, ученых и рабочих», «которые жили бы вместе, полностью подчиняясь уста-

новленным правилам, и производили бы сообща свои исследования и открытия»[54]. Такие ассоциации, по его мнению, подавляли бы человеческий эгоизм, уменьшали бы заботы о материальной жизни и способствовали установлению братских отношений между людьми («Тогда на свете было бы меньше заблуждений и слепой односторонности, потому что все заботились бы о каждом в отдельности...»).

Не довольствуясь выдвижением этого требования, Лист, кроме того, считает необходимым парализовать, обезвредить те силы, которые могут препятствовать организации нового «социального мира». К таким силам он относит прежде всего буржуазную государственную машину и духовенство. Государства, говорит он, заблуждаются, ибо они «стараются разрешить загадку о человеческом счастье посредством безграничного распространения промышленности и эгоистического благосостояния»[55]; духовенство, преклоняющееся перед «сильными мира сего» и занимающееся поощрением «тунеядства, господствующего в монастырях», поступает отнюдь не лучше. Бедняков держат в темноте и неведении относительно истинных целей общественной жизни, вместо того, чтобы просветить их, «возвысить их духовный мир».

В связи с этим Лист возлагает большие надежды на всякого рода кружки и школы для рабочих. Он полагает, что в них смогут правильно воспитывать трудящихся, смогут сообщить последним те разумные взгляды на жизнь, «которые они совсем утратили благодаря фарисейскому христианству богатых». Он верит, что все это будет способствовать разоблачению эксплуататорской политики «сильных мира сего» и явится первым шагом на пути к новой общественной организации, в которой не будет ни бедных, ни богатых[56].

Таким образом, Листа, как и некоторых других прогрессивных французских романтиков, роднит с сен-симонистами критическое отношение к обществу, основанному на экономическом неравенстве, взгляд на современность как на нечто переходное, промежуточное и, наконец, мечты о грядущем справедливом обществе, в котором не будет места эксплуатации, нищете и насилию. Сближает Листа с сен-симонистами и широкий гуманизм, вера в созидательные силы народа.

Естественно, что Листа особенно интересовали взгляды сен-симонистов на искусство. Он с увлечением прочел «Разговор артиста, ученого и промышленника», написанный ближайшим учеником Сен-Симона Бенджаменом Олендом Родригом, внимательно прислушивался к тому, что говорили об искусстве Базар и Анфантен. Лист присутствовал на ряде докладов сен-симонистов об искусстве и, возможно, принимал участие в их обсуждении. Наконец, он не раз беседовал по вопросам искусства с сен-симонистом Барро, актером-любителем, выпустившим в свет брошюру «О прошлом и будущем изящных искусств» (этот Барро, повидимому, и был тем «артистом», который впервые повел Ли-

ста на собрание сен-симонистов). В результате у Листа сложилась своя эстетическая концепция, которая очень близка к взглядам сен-симонистов на искусство. Подобно сен-симонистам Лист убежден, что «элементы поэзии» или, как он еще говорит, «религиозные начала в жизни человечества» не существуют более в современном обществе. Подобно им, он считает, что буржуазному искусству нехватает многого, чтобы стать полноценным и значительным. Проза буржуазной жизни, обычный ход вещей снижают, обедняют искусство, устраняют из него «высокое» и «героическое». Искусство стынет в светских салонах, становится вульгарным и мелочным; оно опошляется, приходит в упадок. «Низкое» и «грубое» убивает святое святых искусства — поэзию. Это вполне в духе сен-симонистов, утверждавших, что господство «материальной грубой силы» разбивает «лиру поэта», что жизнь, которую отражает искусство, лишена поэзии. В духе сен-симонистов и взгляд Листа на искусство, как на гигантскую силу, связующую людей (подлинное искусство невозможно вне «общего интереса», искусство для искусства «бессмысленно и безнравственно»), и на художника, как на проповедника новых общественных идеалов, как на «жреца» и служителя народа. Для Листа художник как бы опережает свое время, ибо провозглашает идею «прекрасного гармоничного будущего» и побуждает человечество в его непрестанном движении к этому будущему [57].

Однако Лист не доходит здесь до того полного отрицания романтического противопоставления героя толпе, художника аудитории, без которого сен-симонисты не мыслили подлинного осуществления «жреческой» роли художника. С точки зрения сен-симонистов, личность художника, призванная «давать импульс человеческому обществу», не противостоит этому обществу, а напротив, создается им; с точки зрения Листа, личность художника находится в разладе с обществом и во многом формируется силами вымышленного, романтического мира [58].

Влияние сен-симонистов сказывается у Листа и на его исключительных симпатиях к древнегреческому искусству, которое он, подобно им, противопоставляет как искусство свободное, воспевающее могущество человека и пробуждающее в нем сознание своей силы, искусству буржуазному, подчиненному холодному эгоизму, корысти, пошлому бездушию и тем самым «переставшему быть общественным достоянием» [59].

В полном согласии с учением сен-симонистов он видит спасение искусства, которое вырождается и оскудевает в условиях капиталистического общества, в демократизации искусства, в обращении к народу. Он считает, в частности, что музыканты не только обязаны черпать свои мелодии из неиссякаемого источника «живого народного творчества», но и должны как бы слиться в своем искусстве с искусством народа, сделать свой голос голосом массы.

Лист никогда не был членом сен-симонистской общины, но он, как уже было сказано, часто посещал собрания сен-симонистов и был хорошо знаком с Анфантеном, Базаром, Барро и другими сен-симонистами. Несомненно, что под их влиянием Лист начинает все более и более отрицательно относиться к деятельности католической церкви и правительства. Церковь, которая занята «лепетом мертвенных букв и пропагандой истасканных формул», церковь, которая не облегчает людских страданий и замалчивает несправедливости общественного строя,— представляется ему способной лишь отвратить от себя любовь и почитание народа. Истинная религия и католическая церковь для него становятся несовместимыми: на долгое время отходит он от официальной церковной жизни (по собственному признанию, он в течение тридцати лет, начиная с 1830 года, был лишен «таинства исповеди» [60]).

Несомненно, что влияние сен-симонистов сказывается и на многих литературных статьях Листа, в частности и на знаменитой серии статей «О положении художников и об условиях их существования в обществе» [61]. В этих статьях Лист открыто «заявляет энергичный протест против гнетущей несправедливости или против бесстыдной тупости, которая оскорбляет художников и, в лучшем случае, лишь снисходит к ним, как к забаве», бичует «пришедший в движение буржуазный вандализм», резко подчеркивает «социальные функции искусства» и беспощадно критикует положение художников и учреждений искусства во Франции. Здесь он выдвигает целую позитивную эстетическую программу, свидетельствующую о настойчивом стремлении молодого художника к демократизации искусства (эта программа начинается с призыва ко всем музыкантам объединиться «в общий братский союз» с целью «прогресса музыки») [62]. Влияние сен-симонистов наличествует (наряду с сильным влиянием Ламенне) и в первом его серьезном литературном опыте «О будущей церковной музыке», где Лист говорит о необходимости создания новой «гуманистической» («humanitaire») музыки — музыки сильной и действенной, роскошной и простой, полной святости и драматизма, как бы «объединяющей в колоссальной пропорции театр и церковь», превращающей театр в «народный храм» [63]; оно наблюдается также в «Письмах баккалавра музыки» и в некрологической статье «Паганини». Отголоски его слышатся и в некоторых статьях и письмах Листа, написанных позднее, в 50-е годы. Оно удерживает Листа от увлечения мистическими крайностями учения Ламенне и в то же время позволяет ему даже из этого туманного учения христианствующего философа извлечь кое-что полезное для своей художественной деятельности [64].

Июльская революция и сближение с сен-симонистами резко изменили характер Листа, до того скорее замкнутый, нежели общительный. Каким-то радостным чувством свободы веет от всех его разговоров, поступков. Жизнь и творчество окрашиваются в

мажорные, оптимистические тона; чувствуется избыток и кипение щедро расточающих себя могучих молодых сил. Лист попрежнему много читает, беседует, размышляет. Париж 30-х годов давал ему в этом отношении исключительно богатый материал. В течение короткого времени здесь можно было столкнуться с людьми самого различного толка, познакомиться со всеми крайностями, со всеми вариантами философских и политических учений. Здесь можно было встретить знаменитых писателей, ученых, музыкантов, художников. Лист широко использовал эту возможность непосредственного общения с выдающимися людьми своего времени. Гюго, Бальзак, Ж. Санд, Паганини, Берлиоз, Шопен, Гейне, Мюссе, Сент-Бев, Дюма, Делакруа, Леру, Ламенне, — вот далеко не полный перечень лиц, с которыми он неоднократно общался в начале 30-х годов.

Можно утверждать, что в этот период условия для расцвета его дарования были благоприятнее, чем когда-либо. Знакомство с прогрессивными романтиками, активно восставшими против гнетущего режима июльской монархии, укрепило влечение Листа к свободолюбивым демократическим идеям; оно сыграло в его полной противоречий жизни исключительную по значимости роль.

Нет возможности останавливаться на всех связях молодого Листа с новым этапом романтического движения. Связи эти настолько велики и многообразны, что могли бы составить предмет специального исследования. Приходится говорить лишь о самом главном — о взаимоотношениях Листа, В. Гюго и Ж. Санд.

Вряд ли среди литературных знакомств Листа можно найти художника, более близкого ему по духу, чем В. Гюго. Вот кого он действительно мог бы назвать своим «духовным близнецом». Сходство мировоззрений, творческих намерений, приемов, сразу бросается в глаза. Их связывает не только пристрастие к общим гуманистическим идеям (Свобода, Прогресс, Справедливость, Любовь, Вера), не только стремление ко всему грандиозному, яркому и величественному; основное, что их роднит,— это осуждение традиционных догматов, правил и трафаретов, создание новых принципов и средств выражения. Оба они решительно выступают против канонизации художественных приемов, против утверждения в искусстве духа нормативности, сковывающей творческую инициативу художника, мешающей его исканиям. Оба они борются за новое, свободное от штампов искусство.

Гюго подверг беспощадной критике классическую поэтику, кодифицированную Буало, уничтожил иерархию жанров, произвел романтическую реформу театра и стиха,— словом, нанес сокрушительный удар эстетическому догматизму.

Лист был одним из тех, кто, проявив большую настойчивость, смог «освободиться из-под власти рабских правил общепринятого стиля», смог произвести «романтическую реформу» музыкального языка [65].

Гюго видел назначение поэта не в уходе от мира, не в одиночестве, а в обращении к людям, к народу, в связи его со всем миром.

Лист точно так же постоянно подчеркивал общественный характер деятельности художника и считал, что романтическое искусство прежде всего ценно своим активным отношением к жизни, а не отрешенностью от нее.

Характерно, что для Листа, как и для Гюго, все существующее пребывает в движении, в развитии; все растет, все устремлено в будущее. И тому и другому свойственны социальный оптимизм, вера в прогресс человечества и в «пророческую» роль художника, открывающего своим проницательным взором во тьме настоящего зародыши будущего.

Не менее важно и то, что у обоих художников отрицание и критика настоящего сочетаются с утопическими мечтами об иной, более содержательной и полноценной жизни.

Показательно также и их отношение к природе. Природа является для них не только источником несравненных переживаний, но и чем-то противоположным человеческой жизни. Природа величественна: ей свойственна гармония; человеческая жизнь преисполнена страданий, стенаний и возмущения: она полна дисгармонии. На этом противопоставлении построено известное стихотворение Гюго «Что слышно на горе» (из цикла «Осенние листья») и основанная на нем одноименная симфоническая поэма Листа.

Роднит Листа с Гюго и склонность к ярким образам, контрастам и краскам. Если Ламартин приучил его к туманным, как бы покрытым флером, образам, то Гюго открыл перед ним мир во всем красочном многообразии и полноте. Если Шатобриан показал ему героя, полного «смутного беспокойства» и «тайной тоски», то Гюго был одним из тех, кто приковал его внимание к героическим личностям, к новым формам жизни.

Подобно Гюго, Лист постепенно освобождается от реакционных и консервативных иллюзий и открывает внутреннюю противоречивость буржуазного общества; он начинает понимать, что жизнь — это не что иное, как поле битвы, на котором сталкиваются различные общественные силы, и он начинает презирать уныние, бездеятельность и «рабскую покорность». Словом, он, как и Гюго, преодолевая созерцательно-лирическое отношение к миру, воспринятое у Ламартина, смело идет по пути жизненной борьбы.

Познакомился Лист с Гюго, повидимому, во второй половине 20-х годов в одном из литературных салонов Парижа. (Скорее всего знакомство могло произойти на «романтических трапезах» Нодье в библиотеке «Арсенала», где и Гюго и Лист часто бывали). Сохранилась записка Листа, написанная им на полях программы одного из собственных концертов в 1827 году и адресованная Гюго:

«Если Вы сможете освободиться на полчаса в воскресенье утром, то приходите к Эрару — я буду очень счастлив и горд. Примите уверения в искренней симпатии.

Ф. Лист» [66].

Встретившись, оба художника сразу же почувствовали друг к другу сильное влечение. Постепенно это влечение перешло в крепкую дружбу, которая в 30-е годы достигла своего апогея. Лист называет Гюго «великим и сильным» и признается, что общество поэта — «единственный мир», в котором он желал бы часто бывать [67].

Чувство восхищения личностью и творчеством Гюго никогда не покидало его. Даже на склоне лет, весьма далекий от увлечений своей молодости, он не переставал с восторгом отзываться о деятельности поэта [68].

Характерно, что симпатии Листа к Гюго нисколько не зависели от того, интересовался ли последний музыкой вообще и музыкой Листа, в частности. Лист знал, что Гюго музыку (которую тот определял как искусство «дряхлое», «покрытое морщинами») не любил, а по свидетельству некоторых близких к нему людей, даже «не выносил» [69]. И все же симпатии и искреннее восхищение творчеством поэта всегда оставались у Листа неизменными. Ибо они, повторяем, были вызваны сродством мировоззрений и творческих позиций; все прочие обстоятельства не могли играть здесь сколько-нибудь существенной роли.

Если взаимоотношения Листа и Гюго почему-то до сих пор ускользали от внимания исследователей, то отношения Листа и Ж. Санд не раз были предметом рассмотрения и, в частности, с достаточной полнотой освещены в известной книге Вл. Каренина: «Жорж Санд. Ее жизнь и произведения» [70]. Нам остается лишь подчеркнуть силу и многообразие влияния Листа на Ж. Санд, влияния, несомненно определившего целую полосу в художественном и идеологическом развитии писательницы.

В самом деле, Лист не только приобщил Ж. Санд к сен-симонизму, но и внушил ей уверенность в величии художественного призвания и в огромной значимости художника для настоящего и будущего человечества. Достаточно прочесть хотя бы два письма из ее «Писем путешественника» — письмо № 7 (к Листу) и письмо № 11 (к Мейерберу),— чтобы убедиться в этом.

Лист также во многом предопределил увлечение Ж. Санд музыкой, интерес ее к проблемам музыкальной эстетики. Отличавшаяся редкой восприимчивостью и пониманием, Ж. Санд не могла не вобрать в себя и не выразить на свой лад (порой с излишней экзальтацией) все то, что слышала от Листа в годы их духовной близости. Вот почему высказывания Ж. Санд о музыкальном искусстве — это как бы сколок, пересказ листовских суждений, и эти высказывания подчас с не меньшей яркостью представляют художественные взгляды Листа, чем его собственные признания. Не говоря уже об указанных выше «Письмах пу-

тешественника», а также о «Дневнике доктора Пиффеля», непосредственно обращенных к Листу, взгляды последнего нашли отражение и в позднейших произведениях Ж. Санд, в частности, в «Консуэло», «Графине Рудольштадт», «Лукреции Флориани», «Последней Альдини» и др. Здесь содержатся многие из самых сокровенных идей и убеждений Листа, и не только такие общие убеждения, как идея служения художника народу, или идея конфликта между талантом и буржуазной средой, или идея народности искусства, но и такие конкретные суждения, как идея разъяснения музыки словами (программность), или суждение о характере музыкального фольклора, его эстетической ценности, принципах его обработки и использования, даже некоторые из исполнительских воззрений Листа (понимание темпа, динамики, размера и т. п.). Все эти суждения, несмотря на их некоторую идеалистическую окраску, представляют и поныне большой интерес, и тот, кто желает полностью понять искусство Листа, не может пройти мимо тех произведений Ж. Санд, в которых эти суждения зафиксированы, произведений, являющихся любопытнейшим документом романтической эпохи.

Наряду с укреплением общественно-политических и литературных связей Листа, растет и ширится круг его музыкальных знакомств. 4 декабря 1830 года он встречается впервые с Берлиозом, беседует с ним, а на следующий день присутствует на первом исполнении «Фантастической симфонии». Об этом сохранилось свидетельство самого Берлиоза:

«Накануне... концерта (речь идет о концерте, в котором исполнялись «Фантастическая симфония» и кантата «Сарданапал».— *Я. М.*) меня посетил Лист. Мы не были еще знакомы. Я начал говорить ему о гётевском «Фаусте», которого он, по его словам, тогда еще не читал, но которым вскоре пленился не менее меня. Мы почувствовали большое взаимное расположение, и наша дружба с той поры лишь крепла и становилась теснее.

«Лист присутствовал на моем концерте, где обратил на себя всеобщее внимание своими громкими аплодисментами и демонстративным восторгом от моих сочинений»[71].

Это «взаимное расположение» которое сразу почувствовали два великих музыканта, конечно, не случайно. Их роднило стремление к творческой свободе, борьба со сковывающими правилами и запретами, любовь ко всему яркому, красочному, величественному, грандиозному. Их сближало и разочарование в новой буржуазной действительности — действительности «бессердечного чистогана», совсем не похожей на то царство справедливости и равенства, о котором оба они мечтали в июльские дни.

Не случаен также и тот «демонстративный восторг», который выражал Лист на первом исполнении «Фантастической симфонии». Он хотел показать всем «сторонникам старого» и особенно «благонамеренным профессорам музыки вроде Керубини», что настоящее искусство идет не по их схоластическому пути и что

задержать его поступательный ход никому не под силу. Впрочем, сам Керубини на концерте не пожелал присутствовать; он решил не портить себе настроения. «Его приверженцы,— пишет Берлиоз в своих «Мемуарах»,— не замедлили представить ему отчет о всем происходившем на последней репетиции *отвратительной* симфонии. На другой день в момент съезда публики к моему концерту (концерт состоялся в помещении Парижской консерватории, директором которой был Керубини. — *Я. М.*) Керубини проходил мимо дверей залы; кто-то его остановил вопросом:

— Что же, г. Керубини, вы не будете слушать нового произведения Берлиоза?

— Я вовсе не имею необходимости знать, *как не должно делать*! — отвечал он с видом кота, которому поднесли под нос горчицы. Но еще хуже дело было после успеха концерта: казалось, что Керубини уже наелся горчицы; он более не говорил, а только чихал» [72].

С этого знаменательного момента, который «привел в возбуждение весь Париж — артистов, ремесленников, дилетантов и знатоков»,— Лист не переставал восхищаться талантом Берлиоза и поддерживал своего собрата по искусству всем, чем мог. Сначала он сделал переложение «Фантастической симфонии» (1833) для фортепиано, которое сам Берлиоз считал «удивительным»; это переложение было вскоре (1834) опубликовано, причем все материальные издержки по изданию Лист принял на свой счет (что в то время для него было нелегко) [73]. Одновременно с «Фантастической симфонией» Лист обработал для фортепиано увертюру к опере «Тайные судьи» («Francs-Juges»); эта опера была написана Берлиозом еще в 1826 году, но на сцене никогда не ставилась. В 1834 году Лист сочинил «Большую симфоническую фантазию на темы из «Лелио» Берлиоза» и тогда же исполнил ее с большим успехом в Париже (фантазия осталась неизданной). В 1836 году Лист переложил для фортепиано четырехчастную симфонию «Гарольд в Италии» и увертюру «Король Лир». Большинство из этих переложений Лист неоднократно играл в своих концертах (особенно часто исполнял он такие эпизоды из «Фантастической симфонии», как «Бал», «Сцена в полях», «Шествие на казнь»), завоевывая тем поклонников для Берлиоза, который, как известно, в начале своего творческого пути почти всюду встречал непонимание. Об исполнении говорить не приходится; оно было на недосягаемом уровне. «Лист,— писал Гейне,—ближайший духовный родственник Берлиоза и лучше всех исполняет его музыку» [74].

Переложения Листа по складу своему нисколько не были похожи на многочисленные переложения, бывшие тогда в обиходе. Лист не случайно назвал их «партитурами для фортепиано» («partition de piano»). Тем самым он дал понять, что его работа коренным образом отличается от старых аранжировок, которые лишь поражают «своей убогостью и пустым однообразием» в использовании средств фортепиано.

«Если не ошибаюсь,— писал Лист несколькими годами позднее,— то партитурой «Фантастической симфонии» Берлиоза я первый указал путь к иному способу. Я сознательно 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. Хоть я и не льщу себя надеждой, что этот первый опыт целиком удался, все же он обладает тем преимуществом, что указывает путь, по которому следует идти в будущем, и что благодаря ему в будущем окажется уже невозможным аранжировать произведения мастеров так, как делали раньше. Я назвал мой труд партитурой для фортепиано, чтобы сделать совершенно ясным мое намерение: шаг за шагом следовать оркестру, оставляя на его долю лишь преимущества массовости воздействия и разнообразия звучаний» [75].

Действительно, листовская «партитура для фортепиано» столь совершенно и столь по-новому, самобытно воспроизводила оркестровое изложение, что Шуман (применивший, кстати, впервые по этому случаю термин «симфоническая трактовка фортепиано») написал свою известную статью о симфонии на основе анализа обработки Листа. В этой статье Шуман, между прочим, писал: «Переложение для фортепиано, сделанное Ф. Листом, заслуживало бы пространного обсуждения... Лист выполнил его с такой тщательностью и талантом, что оно может быть приравнено к оригиналу...» [76].

В сущности фортепианная партитура «Фантастической симфонии» Берлиоза явилась первым краеугольным камнем в процессе становления «симфонической трактовки» фортепиано. Эта «трактовка» означала коренное преобразование в использовании художественных средств инструмента. Она основывалась на выявлении новых выразительных возможностей и активно содействовала процессу демократизации фортепиано, становившегося отныне инструментом, при помощи которого можно было вести разнообразную просветительскую работу (что уже с молодых лет привлекало Листа).

Дружеские отношения между Листом и Берлиозом крепли с каждым днем. Уже к концу 1832 года они были близкими друзьями. Во всяком случае, в своем письме к Листу от 19 декабря 1832 года (видимо, это — первое письмо, написанное Берлиозом Листу) Берлиоз делится со своим молодым другом самыми интимными мыслями. В 1833 году, после женитьбы Берлиоза на ирландской актрисе Гарриэте Смитсон (Лист был свидетелем при венчании в церкви), Лист часто и совсем запросто бывал в доме у Берлиоза. Вместе с ним обычно посещали Берлиоза А. де Виньи, Эмиль и Антони Дешан, Ф. Шопен, Э. Легуве и др. Иногда встречался Лист с Берлиозом у Гюго (при чтении писателем своих новых произведений), причем инициатором этих

«надолго оставшихся в памяти» встреч обычно всегда был Берлиоз [77].

Надо отдать должное Листу. Во всех осложнениях и конфликтах, часто возникавших в парижском художественном мире, Лист всегда был на стороне Берлиоза, хотя последний из-за своей излишней нервности и повышенной впечатлительности не раз доставлял своим друзьям неприятнейшие минуты. Обладавший необузданной фантазией, непрерывно бросавшийся из одной крайности в другую, то надменно самоуверенный, то отчаивающийся в своих силах, то охваченный неистовым творческим порывом, то предающийся мрачной меланхолии, Берлиоз в те годы в общении с людьми был весьма вспыльчив, раздражителен, недоверчив до болезненности. Но Лист, бывший на восемь лет моложе, не менее страстный и горячий по натуре, многое прощал ему за художественную честность, за подлинно высокую принципиальность в вопросах искусства. Он особенно ценил в Берлиозе то, что последний, несмотря на неудачи, насмешки, оскорбления и всякого рода препятствия, никогда не отступал от избранного им пути. Лист видел в Берлиозе «всегда неутомимого, всегда во всеоружии идущего вперед борца», он видел в нем «нового артиста par excellence [в первую очередь], музыканта Франции и ее июльской канонады». Он возмущался тем, что такой человек, как Берлиоз, принужден искать материальных средств, театр, хор, оркестр, чтобы осуществить свои идеи, что «вот почти три года он молит и ему отказывают, он стучится в двери и их перед ним запирают», что «всегда ему предлагают подождать...» [78]. И естественно, его восхищает стойкость Берлиоза, который голодает, бедствует, сносит насмешки, но никогда не отказывается от своих художественных требований.

Твердость и последовательность Берлиоза, который не шел ни на какие компромиссы с торжествующим мещанством, со всякими Мюзарами, Тольбеками «и tuttiquanti» («Понимайте под ними Луи-Филиппов, Ротшильдов и Агуадо музыки!»—едко добавляет Лист) [79], производили на Листа тем большее впечатление, что он считал цели Берлиоза подлинно прогрессивными, демократическими, и в создании романтической сюжетно-программной симфонии видел пример, достойный творческого подражания.

Лишь во второй половине 60-х годов, после более чем тридцатилетней, ничем не омраченной дружбы, в отношениях между Листом и Берлиозом наступило заметное охлаждение. Вот что писал об этом сам Лист:

«Начиная с 1829 года по 1864 год, мои отношения с Берлиозом были самыми простыми. Полное признание и восхищение с моей стороны, сердечность с его. Так в Париже, в Праге, в Веймаре, где я имел честь поставить и дирижировать его «Бенвенуто Челлини» — произведение замечательное, великолепное, самого живого колорита и ритма, полное незаурядных мелодий, произведение, которому я желаю славной реабилитации в Париже...

«После 64 года, без глупой личной ссоры, вагнеровский вопрос, в то время животрепещущий... внес охлаждение в наши отношения. Берлиоз не думал, что Вагнер является как бы судьбой музыкальной драмы в Германии, превосходя Бетховена и Вебера» [80].

Но и это «охлаждение», наступившее с годами, не изменило сокровенного мнения Листа о Берлиозе, как «художнике-новаторе», как о «человеке с печатью гения», предназначенном «для высокого жребия достойных славы страданий» [81]. Берлиоз был одним из постоянных спутников его творческой жизни.

Не менее значительную роль в формировании художественного сознания Листа сыграло и его знакомство с искусством Паганини и Шопена. Мы никогда не поймем до конца, что означало для молодого Листа появление этих двух гениальных артистов в Париже, если не представим себе ясно музыкальную среду, в которой вольно или невольно вращался Лист в начале 30-х годов. В то время в Париже выступало много исполнителей самых различных толков. Париж был буквально наводнен виртуозами. Среди них заметно выделялись пианисты, которые с каждым годом все более расширяли поле своей деятельности. Калькбреннер и ему подобные являлись законодателями моды. Ими восхищались, им поклонялись, причем даже Шопен, как это ни странно, видел в сухом, вылощенном Калькбреннере чуть ли не идеал исполнителя («в нем есть нечто высшее над всеми, кого я слышал...»). «Ты не поверишь,— писал из Парижа Шопен своему другу Титу Войцеховскому,— как мне были любопытны Герц, Лист, Гиллер и т. д. Все они нули перед Калькбреннером. Признаюсь тебе, что я играю, как Герц, а хотел бы играть, как Калькбреннер... Он великан, топчущий всех Герцов, Черни и т. д., а вместе с ними и меня» [82].

Правда, Лист был далек от подобной переоценки Калькбреннера. Но и на него «техническая ловкость», «точность автомата», «неслыханная ровность» производили известное впечатление.

Вслед за ведущей группой виртуозов, именовавшей себя представителями «высокой фортепианной школы», шла целая армия пианистов, подчас весьма низкого пошиба. Самым характерным свойством этих пианистов было стяжательство. Точно саранча слетались они в Париж в надежде на легкую наживу, приобретение имени и т. п. Они скорее напоминали дельцов, чем людей искусства. Одни из них специализировались на октавах, ошеломляя публику легкостью и быстротой пассажей, другие — на громоподобных раскатах тремоло и т. п. Внешние эффекты были очень модными; достаточно напомнить объявление Герца о том, что он будет давать концерт в зале, освещенном тысячью свечей, или уведомление Штейбельта о своем выступлении в сопровождении тамбурина. Многие из пианистов являлись к тому же и владельцами фортепианных фабрик, рекламирующими своей игрой собственные инструменты; они занимались коммерцией, а не

искусством. С этой «братией рояльных акробатов» Лист не хотел иметь ничего общего. Но все же их пошловатое мастерство, проявлявшееся чаще всего в поверхностных и блестящих пьесах собственного сочинения, дурманило и более крепкие головы. Невольно притуплялось сознание, серьезное классическое искусство заслонялось «музыкальной пачкотней» и т. п. Этот артистический хаос бередил сознание Листа, отравлял его заразной грязью мещанства. Одно Лист понимал очень хорошо: по пути салонных виртуозов ему не идти. Но по к а к о м у п у т и лучше всего идти к высокой цели, которую он смутно предугадывал, он еще достоверно не знал. А если и знал, то не понимал, как выбраться на этот широкий путь. И вот, когда Лист находился в таком состоянии смятения, быть может, даже некоторого исполнительского кризиса, он впервые, 9 марта 1831 года, услышал Паганини. Концерты этого удивительного скрипача, находившегося тогда на вершине своей славы, произвели на Листа «впечатление сверхъестественного чуда» [83]. Перед ним воочию открылся «новый мир» и предстала та «бездонная пропасть», которая отделяла этого «единственного исполнителя» от «так называемых гениев», подвизавшихся в Париже. Лист был не только ошеломлен, изумлен и восхищен; он словно переродился; образы, желания, надежды пестрой вереницей проносились в его разгоряченном мозгу. Он был охвачен неукротимой страстью к работе, и эта страсть горела в нем дни и ночи.

«Уже 14 дней, — писал Лист одному своему другу, — мой ум и мои пальцы работают как двое каторжников.

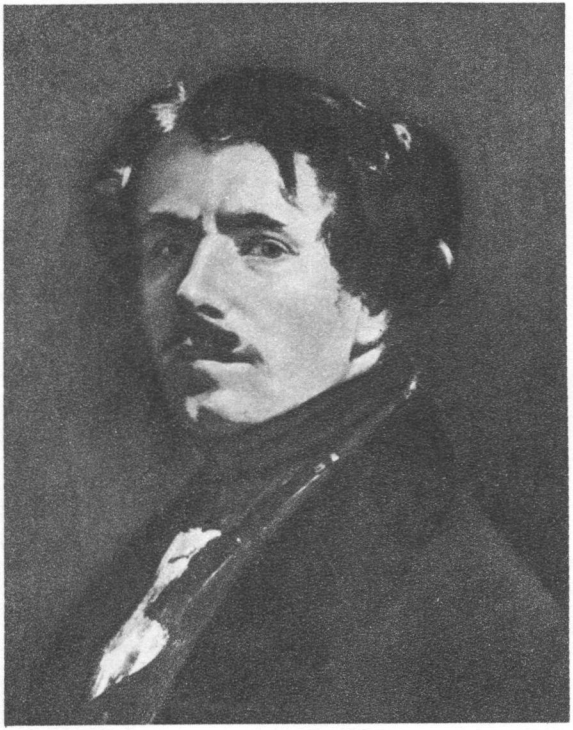
«Гомер, библия, Платон, Локк, Байрон, Гюго, Ламартин, Шатобриан, Бетховен, Бах, Гуммель, Моцарт, Вебер — все вокруг меня. Я изучаю их, я думаю о них, я проглатываю их с быстротой огня. Кроме того, я играю по 4—5 часов в день упражнения (терции, сексты, октавы, тремоло, репетиции, каденции и т. д.). Ах! 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 Микельанджело, когда он впервые увидел шедевр искусства.— Твой друг, как он ни мал и ни жалок, вспоминает непрестанно эти слова великого человека, после последнего выступления Паганини. Рене, какой человек, какая скрипка, 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» [84].

В эти дни, под впечатлением от игры Паганини, Лист приступает к сочинению Большой бравурной фантазии на «Кампанеллу» Паганини, которую заканчивает в 1832 году. В Фантазии, написанной в форме вариаций, как в фокусе, отразились переживаемые настроения и новаторские устремления молодого Листа,— и не только в плоскости чисто пианистической, но и в плоскости творческой. Лист впоследствии писал, что «нара-

Ф. ЛИСТ
С литографии А. Девериа
(1832 г.)

ФРИДЕРИК ШОПЕН
С рисунка Эжена Делакруа



ЭЖЕН ДЕЛАКРУА
С автопортрета маслом

ВИКТОР ГЮГО
С портрета маслом А. Деверия (около 1830 г.)

ЖОРЖ САНД
С портрета карандашом Л. Каламатта (1837 г.)

НИККОЛО ПАГАНИНИ
С литографии Гельферта

стание во второй вариации является предвосхищением многих мест в симфонических поэмах»; он понимал, что сознательно шел против старого, по каким-то еще неведомым путям, что ближайшее знакомство с сочинениями и игрой Паганини побудило его к «опытам нового рода» [85].

Однако Лист был далек от мысли покорно идти по стопам Паганини. Он прекрасно понимал, что «мощь этого необычайного и никем не превзойденного гения исключает возможность всякого подражания». Но он, глубоко веря в свои собственные силы, думал: —если скрипач может играть так, то что же может сделать пианист, под руками которого инструмент, равный целому оркестру? Лист был далек и от некритического подхода к исполнительскому искусству Паганини. Ему, например, представлялось неверным, явно ограниченным, что Паганини, в сущности, играл лишь самого себя («...богом Паганини был всегда только он сам, его собственное угрюмо-печальное я»), тем самым суживая просветительскую роль исполнительского искусства, лишая его подлинной глубины («Игра Паганини могла увлекать, но она все же оставалась поверхностной» [86]). Лист не побоялся даже, исходя из признания жизненной необходимости связи артиста с массой, назвать «ограниченным эгоизмом» и «отправную точку и конечную цель Паганини». Больше того: он поставил этот «ограниченный эгоизм» в прямую связь с моральным обликом гениального скрипача, который, как известно, был далеко не безупречен. «Пусть же художник будущего, — писал Лист в своем некрологе, посвященном Паганини, — откажется с радостным сердцем от суетной эгоистической роли, нашедшей, как мы надеемся, в Паганини своего последнего блестящего представителя, пусть он видит свою цель не в себе, а вне себя, пусть виртуозность будет для него средством, а не целью, и пусть он никогда не забывает, что если «noblesse oblige» [благородство обязывает], то в такой же мере и даже больше, чем благородство: «génie oblige» [гений обязывает]» [87]. Идти по пути Паганини — это вовсе не значит слепо следовать за ним, рабски копировать его искусство; это значит—поднять его искусство на еще более высокую ступень, отказавшись от груза свойственных Паганини недостатков. «Рассматривать искусство не как удобное средство для достижения эгоистических целей и бесплодной славы, но как симпатическую силу, объединяющую и сплачивающую людей друг с другом; строить свою жизнь в соответствии с тем представлением о высоком звании артиста, которое должно быть идеалом таланта; вскрыть деятелям искусства суть того, что они должны и что могут сделать; покорить общественное мнение своим благородством и великодушием своей жизни, зажечь и поддерживать в душах столь родственное добру восхищение прекрасным — вот задачи, которые должен поставить перед собой художник, если он чувствует в себе достаточно сил завоевать право наследовать Паганини» [88].

Лично с Паганини Лист, несмотря на то, что слышал его игру в течение ряда лет (в 1831, 1832 и 1833 годах) и иногда встречался с ним в частных парижских домах, почти не общался. Да и сам он не слишком стремился к этому, может быть, чувствуя всю разницу во взглядах на искусство, в житейских привычках, наконец, в возрасте, которая существовала между ними.

Иначе сложились его взаимоотношения с Шопеном, хотя несходство характеров, взглядов и вкусов также с самого начала было очевидно. Шопен приехал в Париж в конце 1831 года. Возможно, что уже вскоре после его приезда Лист встретился с ним в одном из парижских салонов. Во всяком случае на первом концерте Шопена в Париже, состоявшемся 26 февраля 1832 года в зале Плейеля, Лист присутствовал на правах «доброго знакомого». Он был восхищен тонким, необычным очарованием, исходившим от игры Шопена; еще более поразили его оригинальность, свежесть, смелость исполненных произведений (Шопен играл Концерт *f-moll* и Вариации на тему из «Дон-Жуана» Моцарта). «Хорошо помню, — писал впоследствии Лист, — его первое выступление в зале Плейеля. Горячие аплодисменты, которыми его тогда наградили, показались мне недостаточной данью признания этому самобытному таланту, который принес нам столько чудесных поэтических откровений, а искусство повел по путям, дотоле никому не известным»[89].

В первые годы пребывания Шопена в Париже Лист и Шопен часто встречались, много играли друг другу, еще больше удивлялись друг другу, причем без всякого оттенка зависти. Словом, между ними возникла дружба, пусть и не очень тесная, но зато, несомненно, искренняя. Они нередко выступают вместе в концертах, приводя парижский музыкальный мир в состояние «экстаза» (газеты того времени не раз упоминают о «восторженном приеме», оказанном «величайшим пианистам эпохи» собравшейся публикой). Так, 3 апреля 1833 года Лист и Шопен в концерте братьев Герц играют с ними пьесы для двух фортепиано (в восемь рук); 15 декабря того же года они вместе с Гиллером исполняют концерт для трех клавиров Баха; они участвуют также в бенефисе Гарриэты Смитсон. В следующем, 1834 году Лист и Шопен играют на музыкальном утре (25 декабря) в зале Плейеля два дуэта — дуэт Мошелеса для одного фортепиано в четыре руки и дуэт Листа для двух фортепиано в четыре руки на тему одной из песен Мендельсона[90]. 4 апреля 1835 года, в концерте, устроенном Шопеном в пользу польских эмигрантов (в этом концерте, кроме Шопена и Листа, принимали участие Нурри, Эрнст, Дарю и Фалькон), Лист и Шопен исполняют дуэт Гиллера для двух фортепиано; сам Шопен играет еще свой *e-moll*'ный фортепианный концерт, а Лист — несколько сольных фортепианных пьес. Весной 1836 года Лист и Шопен, в концерте Листа (который играл этюды Шопена), исполняют в заключение программы «Бравурный вальс» для фортепиано (в четыре ру-

ки) Листа. Между художниками устанавливается творческая близость, которой, несомненно, способствовало то, что Лист, со свойственным ему благородством, с самого первого знакомства с сочинениями Шопена стал не только их искренним почитателем, но и страстным пропагандистом, их лучшим, наряду с автором, исполнителем [91].

Однако этой дружбе не суждено было превратиться в устойчивую, крепкую дружбу. Напротив, с годами непосредственное общение Листа с Шопеном становится все менее оживленным.

Трудно сказать, что явилось причиной этого, ибо об отношениях Листа и Шопена сохранились лишь немногие достоверные данные. Быть может, на охлаждение взаимоотношений двух великих музыкантов оказало влияние поведение окружающих, в частности М. д'Агу и Ж. Санд. Из писем М. д'Агу к Листу достаточно ясно видно, что она не раз, и весьма тонко, восстанавливала Листа против Шопена [92]; есть все основания полагать, что и Ж. Санд отнюдь не способствовала упрочению дружбы Шопена и Листа (особенно после своей ссоры с М. д'Агу). Быть может, сказалось отношение Шопена к произведениям Листа, скорее отрицательное, чем положительное (о чем Листу, конечно, было хорошо известно) [93]. Возможно также, что известную роль в охлаждении дружественных чувств сыграли и отзывы некоторых лиц, нарочито противопоставлявших искусство Шопена, достигшее уже в 30-е годы полной зрелости, творчеству Листа, в те годы еще весьма несовершенному и противоречивому [94]. Но скорее всего их разъединила сама жизнь. Сформировались их характеры, которые во многом оказались противоположными; усилились разногласия, порождаемые несходством вкусов. К тому же в середине 30-х годов Лист покинул Париж (если он и бывал в этом городе впоследствии, то лишь периодами), что также несколько отдалило их друг от друга. Так, если в письмах Шопена первых парижских лет, из которых до нас многие не дошли, имя Листа встречается сравнительно часто, то в письмах последующих лет, сохранившихся почти полностью, имя Листа упоминается очень редко. Жизненные пути Шопена и Листа явно разошлись.

Характерно, что сам Шопен никогда Листу не писал и, по-видимому, начиная со второй половины 30-х годов (то есть с того времени, как Лист оставил Париж) не имел в этом никакой надобности. В его отношении к Листу, особенно в 40-е годы, сквозила плохо скрываемая ирония, подчас даже антипатия. Со стороны Листа,— это можно сказать с полной определенностью,— ничего подобного не было. Лист, переживший Шопена на тридцать семь лет, никогда иначе не говорил и не писал о нем, как с чувством безграничного обожания и восхищения. Шопен навсегда остался самым близким ему художником; любовь к нему, как к величайшему поэту фортепиано, он сохранил чистой и незапятнанной до конца своих дней [95].

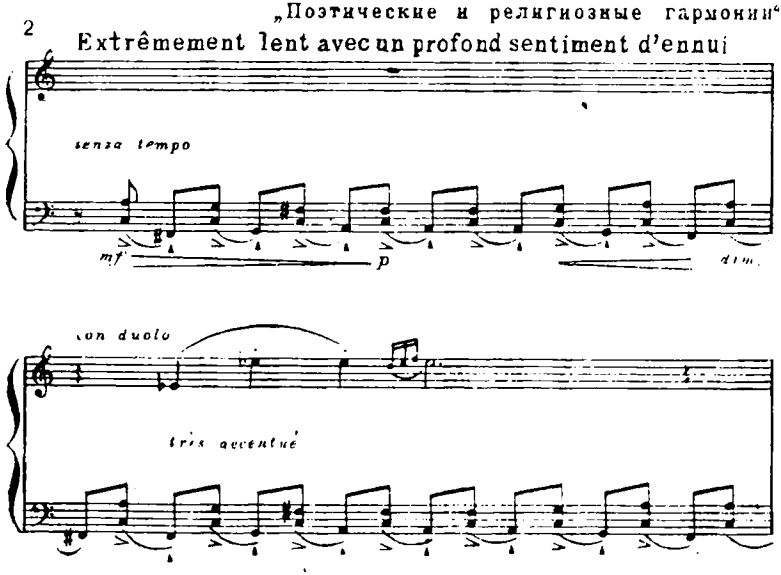
Таковы основные музыкальные знакомства молодого Листа, сыгравшие важную роль в становлении его творческого сознания и, в частности, его гениального пианистического искусства. Эта роль была особенно значительной потому, что Лист воспринимал деяния Берлиоза, Паганини и Шопена на сером, бесцветном фоне поверхностного искусства парижских виртуозов. От соприкосновения с великими артистами у него сложилась стойкая уверенность, что он не один на земле, что в той борьбе за новое исполнительское искусство, которую он начинал тогда, у него есть и учителя и союзники.

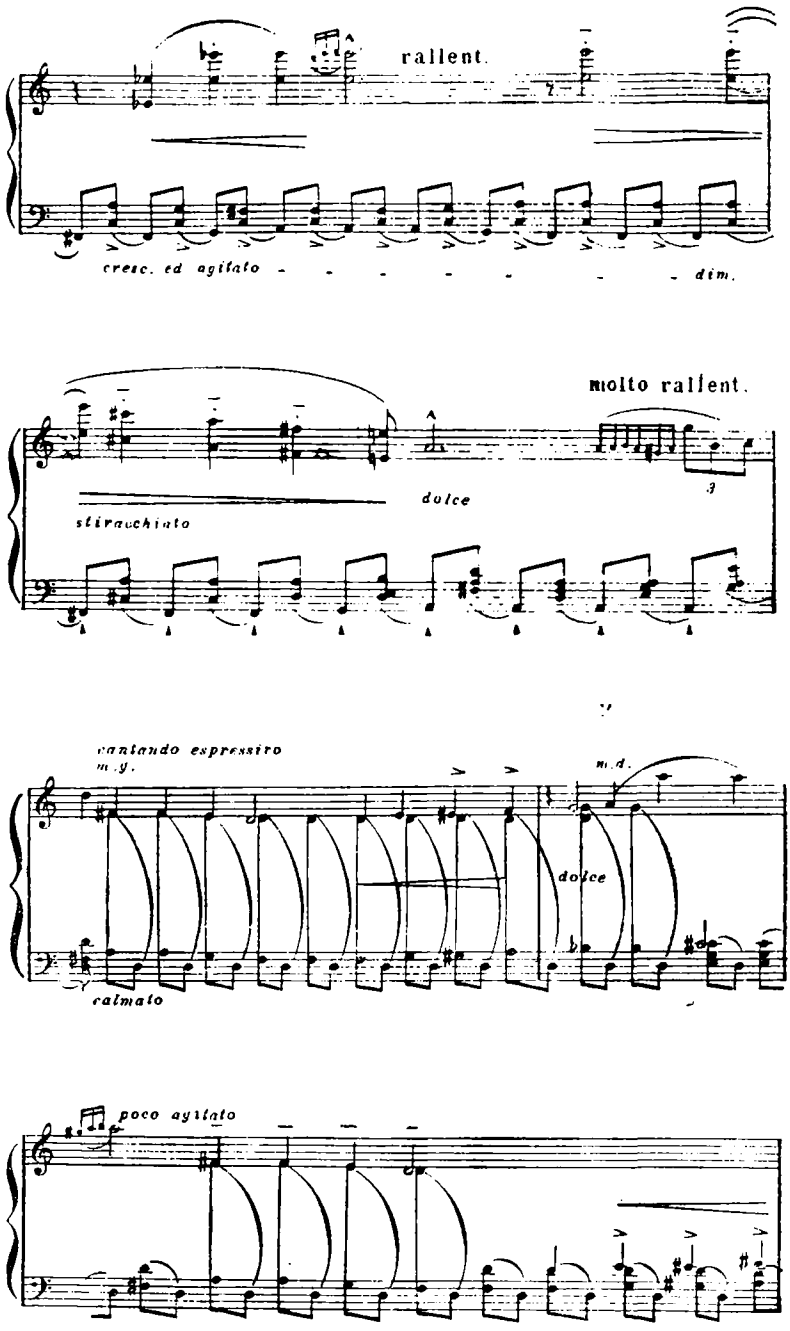
Но было бы ошибочно полагать, что причиной грандиозного переворота, который совершил Лист в фортепианной игре, является влияние Паганини (как это считают почти все биографы Листа) или Шопена (как это считают многие биографы Шопена). Ни то, ни другое не соответствует действительности; истинные причины были гораздо сложнее и глубже. Они коренятся в условиях общественной жизни тогдашней Франции. Исторический переворот, произведенный в фортепианной игре Листом, обусловлен тысячами впечатлений от современной ему социальной действительности, внушающей ему самые сильные, хотя и противоречивые импульсы. Отвращение к торжествующему мещанству, к серости и посредственности бросает его, как и многих других прогрессивных художников того времени, на борьбу с тем, что друг его, поэт Петрюсь Борель, называл «лимфатическим искусством». Отсюда подчас крайности, преувеличения, неистовые порывы, которые тем больше, чем беспросветнее кажется ему окружающая действительность. В игре Листа, как и в его произведениях 30-х годов, эти обстоятельства сказываются с огромной силой. Лист не только противопоставляет себя «старой школе»; он выступает ниспровергателем искусства «золотой середины» — всех «Луи Филиппов, Ротшильдов и Агуадо музыки»; он становится беспощадным врагом «уютных», «спокойных» вкусов мещанского потребителя. «Что такая беспокойная голова,— пишет Гейне,— в которой нужды и доктрины нашего времени вечно создают сумбур, которая чувствует потребность заботиться обо всех нуждах человечества и рада совать нос во все горшки, где господь-бог варит будущее, что Франц Лист не может быть спокойным пианистом для мирных граждан и уютных ночных колпаков,— это понятно само собой»[96].

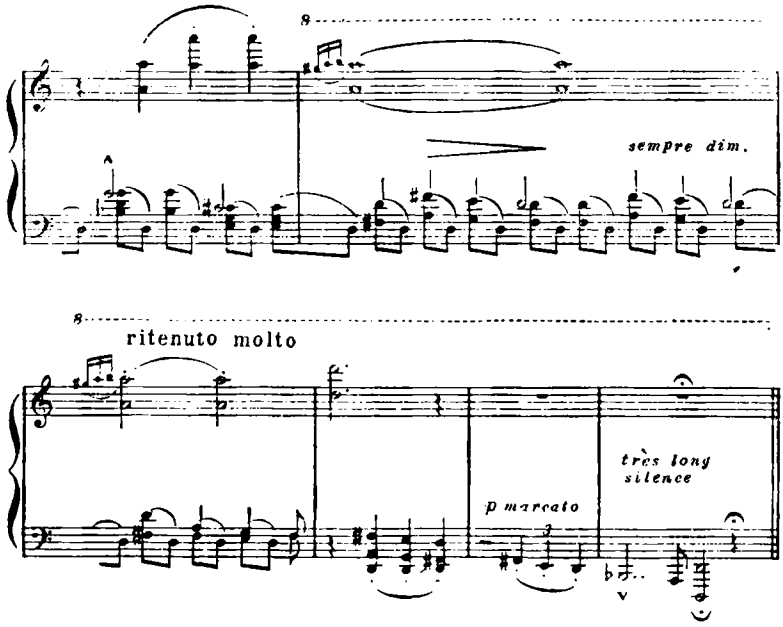
Естественно, что преобразования Листа, заключавшие в себе известное «политическое содержание», одобрялись далеко не всеми, а некоторыми просто встречались в штыки. «Бесспорно,— писал тот же Гейне,— этот артист находит в Париже самых безусловных энтузиастов, но также и ревностнейших противников. Знаменательно, что равнодушно о нем никто не говорит. Без политического содержания в этом мире нельзя разбудить ни дружественных, ни враждебных страстей. Нужен огонь, чтобы воспламенить людей, будь то ненависть или любовь»[97].

Основной смысл творческой и исполнительской деятельности Листа в 30-х годах достаточно ясен. Вместе с прогрессивными романтиками Лист борется за яркое, красочное искусство, стремящееся к обновлению, огромное по своим начинаниям, свободное от сковывающих правил и запретов. На авансцену выступает внутренний мир человека; живые индивидуальные переживания заменяют отвлеченные, сухие, надуманные схемы.

Все это было ново, сильно, захватывало Листа. Но в этом были заключены и источники слабости романтического искусства: свобода от правил подчас приводила к субъективному произволу; повышенное внимание к человеческой личности, соединенное с неудовлетворенностью окружающим миром,— к гипертрофированному индивидуализму, к культу демонического героя; пренебрежение к обыденному, традиционному, установившемуся, соединенное со склонностью к необычайному, грандиозному, исключительному,—к оригинальничанию, натяжкам, преувеличениям. Все вместе несколько отрывало искусство от живой действительности, от реальной жизни общества, делало искусство пышным, интересным, но не до конца правдивым, ярким, убедительным. Лист это осознал не сразу, но все же осознал. Характерна в этом отношении творческая история «Поэтических и религиозных гармоний», созданных Листом в 1834 году. Это произведение, которому Лист предпослал предисловие из Ламартина, написано явно претенциозно, надуманно, вычурно, все идет *senza tempo* и не имеет почти ни одного такта, который бы не был построен по особой метрической схеме:




rallent.
cresc. ed agitato
dim.
molto rallent.
dolce
stirachiato
cantando espressivo
m.g.
m.d.
dolce
calmato
poco agitato



Первые два такта имеют размер $^{8}/_{4}$, третий — $^{10}/_{4}$, четвертый — снова $^{8}/_{4}$, пятый—$^{9}/_{4}$, шестой — $^{4}/_{4}$ и т. д. Подобный произвол, не подкрепленный содержанием произведения, уже вскоре стал абсолютно неприемлемым для Листа. В 1839 году при встрече с Мих. Юрьевичем Виельгорским он решительно осуждает крайности и преувеличения, как заблуждение молодости. Вот что сообщает Виельгорский: «На счет его «Harmonies religieuses», которых я никогда понять не мог, он мне сказал: «ce morceau m'a donné une réputation meritée d'absurdité» [Благодаря этой пьесе меня справедливо обвинили в чепухе]. Он отрекается от прежних своих сочинений, говорит о музыке умно и глубоко» [98]. Это свидетельство Виельгорского показывает, что уже в конце 30-х годов у Листа возникает стремление вернуться к более простым, типичным формам, то есть стать ближе к реальной действительности.

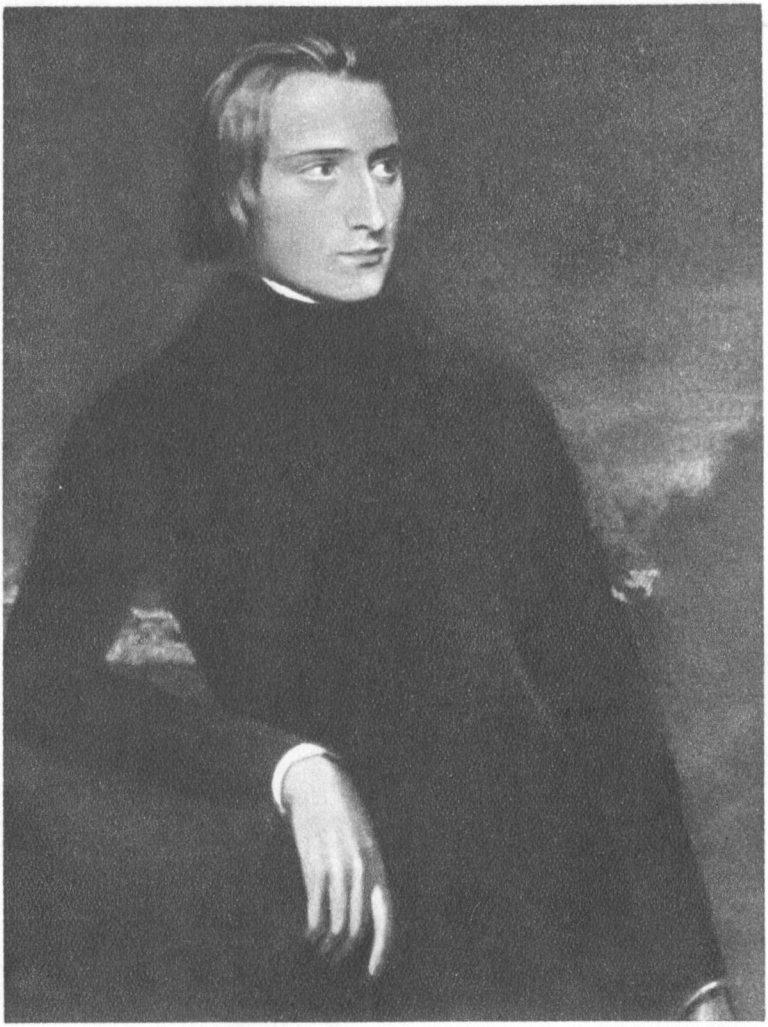
Нечто подобное мы видим и в эволюции его пианистического искусства. Так, все слыхавшие игру Листа в молодости подчеркивают прежде всего ее «неистовый характер» и «крайности». Тот же Виельгорский, например, пишет: «Хотел бы я вам дать понятие об его игре, но этого пером нельзя описать. Что господствует в нем, это — чувство и оригинальность, а оттенки дошли, кажется, до последней границы возможного и приличного; далее было бы карикатурно. Я слышал у него на вечере 4 пьесы, после которых принужден был уехать. Его игра меня расстроила так,

что я спать не мог и не настроился опять, как на другой день к вечеру. Темпы его в моем роде, т. е. скорые — необыкновенно скоро, а медленные — протяжнее также обыкновенных экзекуторов. Переходы от *fortissimo* к *pianissimo* неимоверны...» [99]. А уже в 40-х годах мнения современников об игре Листа существенно меняются; наряду с преклонением перед «страстным темпераментом» и «титаническим величием» мы встречаемся с восхищением его «мудростью» и «простотой», «стройностью сил возмужавшего гения» и т. п. [100]. Тенденции к реализму, намечающиеся в 30-х годах, заметно укрепляются в его искусстве в 40-е и 50-е годы.

* * *

Серьезная творческая работа перемежалась у Листа с весьма поверхностными светскими развлечениями. Лист не мог, а возможно, и не хотел от них уклоняться. Он был слишком известен; ему приходилось поддерживать отношения с самыми различными людьми. Он переживал тогда один из самых бурных периодов своей жизни; свойственная его натуре живость и страстность характера невольно искала выхода в окружающей обстановке. Лист часто посещал парижские салоны, с любопытством прислушивался к разговорам, ухаживал за женщинами. Однако ближайшее общение со светским обществом вносило еще больший разлад в его душу. Мелочные дела, продиктованные «неумолимой необходимостью», и влекли к себе, и были глубоко чужды натуре молодого артиста. «Более чем четыре месяца, — писал Лист своей ученице Валерии Буасье в мае 1833 года, — я не имел ни сна, ни отдыха: аристократы по рождению, аристократы по таланту, аристократы по счастью, элегантное кокетство будуаров, тяжелая, удушливая (mefitische) атмосфера дипломатических салонов, бессмысленный шум раутов, зевание и крики браво на всех литературных и художественных вечерах, эгоистические и уязвленные друзья на балах, болтовня и глупости в обществе за вечерним чаем, стыд и уколы совести в ближайшее утро, триумф в салоне, сверхусердная критика и славословие в газетах всех направлений, художественное разочарование, успех у публики,—все это выпало на мою долю, все это я пережил, перечувствовал, презирал, проклинал и оплакивал» [101].

Испытываемые им настроения отчетливо отразились на его неуверенном, полном колебаний и противоречий творчестве, отчасти и на исполнительском искусстве. Весьма малое количество произведений, начатых и завершенных в эти годы, а также некоторые упоминавшиеся нами артистические преувеличения свидетельствуют о том, что Лист переживал тогда не только пору острого возбуждения, но и острой неуравновешенности. В конце концов, тяготясь этой неуравновешенностью и той светской средой, в которую забросила его судьба и с которой он в сущности имел мало общего, Лист все чаще стремится вырваться из города, хотя бы на краткое время. Но и на лоне природы он не обрета-



Ф. ЛИСТ
С портрета маслом Анри Шеффера (1835 г.)

МАРИ д'АГУ
С портрета маслом Анри Лемана

ет спокойствия. «Если б я мог превратиться вновь в ребенка,— пишет он во время одной из таких поездок матери,— то я смог бы, думаю, стать вновь счастливым»[102]. Но времена детства, когда жизнь со всеми своими богатыми возможностями представлялась ему рядом блестящих успехов, прошли безвозвратно. Лист попал в настоящий «лабиринт страстей», которые нигде не давали ему покоя. Разочарования поминутно сменялись предчувствиями счастья. Сомнения и колебания уступали место непреклонности в делах, несокрушимой энергии. Словом, это был период ломки и брожения, который сам Лист впоследствии определял как «ощупывающее изучение и творчество», период, когда он подобно рудокопу пробивал себе путь в тайники, где хранятся сокровища искусства. Пробивал себе с а м, порой лишь смутно угадывая глубины.

В это время в его жизнь вторглась любовь, явившаяся отчасти стимулом, а отчасти и помехой для неуклонного следования по намеченному пути. На одном из светских приемов весной 1833 года он встретил Мари д'Агу, блиставшую тогда красотой «Диану парижских салонов»[103]. Полуфранцуженка, полунемка по происхождению, Мари (Катарина Софи) д'Агу еще в детстве получила всестороннее, хотя и несколько поверхностное образование. Она была начитана, владела несколькими языками, неплохо играла на фортепиано (одно время даже училась у Гуммеля). К тому же она обладала незаурядным литературным дарованием (впоследствии писала под псевдонимом Даниэль Стерн). Несмотря на свои 28 лет и семейное положение (она была уже в течение шести лет замужем и имела двух детей), М. д'Агу казалась еще совсем юной. Она была весела, грациозна, порой причудлива и во все вкладывала живость и страсть. С мужем — чинным и степенным графом д'Агу — она явно не ладила, скучала и, естественно, искала развлечений. То она увлекалась разными модными учениями, то встречавшимися в салонах выдающимися людьми. Двадцатидвухлетний Лист был сразу ею пленен; он еще не умел хорошо разбираться в человеческом характере и не знал, что за живостью и внешним блеском подчас скрывается холодное самолюбие, а за грацией — тщеславие и претенциозность. На Мари д'Агу Лист также сразу произвел сильное впечатление. «Высокий и худощавый, с бледным лицом и большими зелеными, цвета морской воды, глазами, в которых внезапно вспыхивали искры (как будто луч касался волны); страдающие и в то же время повелительные черты, неуверенная походка — он больше скользил, чем шагал; рассеянное, беспокойное выражение лица, как у призрака, который каждое мгновение может погрузиться в мрак,— вот впечатление от юного гения, который стоял передо мной, и таинственная жизнь которого возбуждала такое же живое любопытство, как его недавние триумфы — зависть... Франц говорил очень быстро и порывисто. Он со страстью развивал свои идеи и высказывал суждения, которые звучали для моего

уха весьма странно, необычно, ибо они не соответствовали повседневным привычным для меня ходячим мнениям. Сверкание его взгляда, жестикуляция, манера разговора, улыбка, которые то были полны глубины и бесконечной нежности, то исполнены насмешки, казалось, хотели вызвать меня или на возражение или на согласие. И я колебалась между тем и другим, пораженная быстротой этого своеобразного знакомства; я едва отвечала»[104].

Лист стал бывать в доме д'Агу, и притом не только по вечерам, когда бывало много народу. Он приходил к ней и в неприемные часы, а иногда сопровождал ее на прогулках. Летом, после переселения М. д'Агу в Круасси, Лист, получив приглашение, навестил ее. Они много беседовали — о мире и о себе, о месте своем в этой жизни, об истинном ее назначении, об искусстве и литературе. Они открывали друг в друге все новые стороны. Разумеется, у него был соблазн целиком отдаться чувству, которое в ней казалось так сильно. Его письма, относящиеся к этому времени, достаточно красноречиво свидетельствуют об этом. Но многое сдерживало его, и прежде всего боязнь утратить свою вольную жизнь художника. В душе его боролись разные чувства: всепоглощающая страсть и тревога, жажда неизведанных впечатлений и стремление к творческой свободе, радость и печаль. Кто знает, чем бы кончились эти напряженные дни, когда Лист горел как в лихорадке[105], если бы не наступила передышка.

В 1834 году завязалась еще одна дружба, которая если не отвлекла, то во всяком случае на некоторое время направила мысли Листа по иному руслу.

Лист сблизился с человеком совсем иного склада, чем М. д'Агу — аббатом Фелисите де Ламенне. Трудно понять, что могло оказаться общего между пылким молодым музыкантом, который с жадностью набрасывался на все новые «угрожавшие старым порядкам течения в науке и искусстве», содрогался «под ненавистным игом аристократии», взывал «к неподчинению», к «непримиримой ненависти, направленной против всех несправедливостей»[106], и католическим священнослужителем, пусть и «посадившим на крест якобинский колпак»? Что могло привлечь демократически настроенного художника-энтузиаста к человеку, который многие годы жестоко обрушивался на идеи просветительства, противопоставлял рациональному научному познанию религиозную веру, основанную якобы на «врожденных идеях»? Они были столь разны по своим природным склонностям и полученному воспитанию, что, казалось, между собой им не о чем было и разговаривать. Тем не менее они сошлись, даже несмотря на значительную разницу в возрасте (Ламенне был старше Листа почти на тридцать лет). Лист, несомненно, был увлечен Ламенне. Весь ум его и все его сердце в те минуты, когда они не были заняты М. д'Агу, были прикованы к Ламенне. «Аббат,— пишет Лист своей матери осенью 1834 года из Ла Шене, где он гостил у Ламенне,— совершенно очарователен и чрезвычайно любезен. После

Лонгинуса (интимное имя М. д'Агу.—*Я. М.*) он является моей величайшей страстью. У меня очень красивая комната, хорошее питание, очень много agréments spirituels [духовных развлечений]— одним словом, мне никогда не было так хорошо»[107].

Ламенне в свою очередь уделял Листу много внимания. Несколько чопорный, скупой на похвалы и замкнутый, с Листом он стал сразу на короткую ногу. Он вел с ним серьезные, откровенные беседы на самые разные темы. Он пытался по-своему просветить его, предопределить его мнение по целому ряду вопросов — философских, эстетических, общественных. Он старался пробудить в нем дремавшие творческие силы и внушить ему доверие к ним. Правда, это внимание не было бескорыстным. Властный, порой резкий в обращении, Ламенне любил ощущать и проверять силу своего влияния на других; он и был ею действительно одарен. Особенно действовали на молодые головы его мрачное красноречие, поэтическое своеобразие его полубиблейского стиля, наконец, та абсолютная, пророчески-безапелляционная форма, в которой он выражал свои мнения. Последняя, кстати, как нельзя лучше импонировала Листу, вечно сомневавшемуся и весьма неустойчивому в своих убеждениях[108].

Но одним этим, конечно, не объяснишь факта сближения Листа с человеком столь своеобразного склада, как не объяснишь его и тем, что Ламенне сам был неплохим пианистом и живо интересовался вопросами искусства. Чтобы понять это, нужно прежде всего уяснить себе, *каким* предстал перед Листом Ламенне, *что* увидел Лист в нем.

Ко времени знакомства с Листом Ламенне, оставаясь по существу на прежних позициях (близких к реакционным позициям Местра и Бональда), резко изменил свою политическую тактику. Вооружившись антикапиталистическими лозунгами и идеями социальной справедливости, он примкнул к оппозиционному республиканскому движению и попытался использовать это движение в интересах религии. Со свойственными ему прямолинейностью и последовательностью он стал без стеснения проклинать и осуждать все, во что раньше свято верил. Он откровенно говорил, что то, к чему все время стремился, что считал самым лучшим и справедливым, оказалось бессовестным обманом. Со всей страстностью обрушивался он на то, чему прежде с неменьшей страстностью служил и поклонялся. Ему хотелось предстать человеком неподкупным, в котором честность побеждает гордость. Казалось, никакие почести, никакая слава не могли поколебать его решений; он предпочитал идти один против всех и обречь себя на немилость и оскорбления, чем вступать в сделку с совестью.

Как раз в это время пишет он «Слова верующего». Странное впечатление оставляет эта небольшая книга. С одной стороны, Ламенне как будто пытается заклеймить общественное неравенство, призывает к всеобщему братству и свободе, единению народа; создается даже впечатление, что он пишет нечто вроде об-

винительного акта против буржуазии и выступает в защиту угнетенных. На деле же объективно все это оказывается демагогией, «святой водой», «которою поп кропит озлобление аристократа», и производит, говоря известными словами Маркса и Энгельса, «комическое впечатление полною неспособностью понять ход новейшей истории»[109].

Не следует удивляться, что Лист поддался ораторским приемам Ламенне и воспринял «Слова верующего» как «слова уничтожающего возмущения против сильных мира сего», как призыв к борьбе с социальной несправедливостью[110].

Он был отчасти подготовлен к подобному восприятию мыслей Ламенне всем ходом своего предшествующего развития. Выросший в условиях реставрации, полный смутных и противоречивых стремлений, переживший при первом соприкосновении с французским романтизмом тяжелый кризис, Лист в своих тревожных поисках мировоззрения не мог пройти мимо учения Ламенне.

Кроме того, сила проповеднического пафоса Ламенне подчиняла себе и более трезвые умы. Вспомним, например, что идеями Ламенне в свое время увлекались Гюго, Беранже, Ж. Санд, что даже Пушкин, в связи с некоторыми событиями, последовавшими после июльской революции, писал о Ламенне, как о человеке, который «один... в состоянии был бы смело подойти к вопросу»[111]. Ламенне, несомненно, умел воздействовать на людей силой своего красноречия (недаром тот же Пушкин называл его «Босюэтом журналистики») и, быть может, в этом и заключалась главная опасность для соприкасавшейся с ним молодежи. Белинский был прав, когда писал в 1837 году о «Словах верующего»: «...в этой книге Христос представлен каким-то политическим заговорщиком... все представлено ложно, противоречиво... А если бы ее позволили перевести и издать, то сколько бы молодых голов сошли от нее с ума, обольщенные ее пышными и громкими фразами, ее трагическими кривляниями и пошлыми возгласами»[112]. Было бы просто чудом, если бы Лист при своей склонности к пышным, романтически приподнятым сентенциям мог избежать этого «обольщения»!

Атмосфера, которая создалась вокруг Ламенне в связи с выходом в свет книги, еще больше склоняла симпатии Листа на сторону автора. Быть может, Лист и не отнесся со столь горячей симпатией к Ламенне, не возбуди тот вокруг себя самых разнообразных толков и шума, почти граничившего со скандалом. В самом деле, правительственные и церковные круги были сильно встревожены. После опубликования книги на Ламенне посыпались обвинения в измене и предательстве. Человека, еще вчера окруженного поклонением, стали смешивать с грязью. Его обливали потоками брани. Его объявили сумасшедшим, а книгу — отвратительной, «низвергающей все социальные принципы»[113]. За «Слова верующего» Ламенне получил «высшую награду»: отлучение

от церкви. Книга, «ужасная,— как говорилось в папской энциклике,— по своей преступности, бросавшая во все стороны факелы возмущения и революции», была осуждена папой и предана анафеме.

Но чем больше чернили эту книгу представители католической церкви и правительства, тем большее значение приобретала она для Листа. Он негодовал на те нападки, которым подвергался Ламенне. Ему казалось кощунством «бросать камни в человека, который своим огненным голосом и стальным пером возвещает о свободе и равенстве — этих двух великих догматах человечества»[114]. Статьи правительственной прессы, критиковавшие Ламенне, он называет «грубой, глупой декламацией». Он осуждает поведение Ламартина, пытавшегося отговорить Ламенне от опубликования книги. Даже мнение М. д'Агу, в которую он тогда был безрассудно влюблен и под влиянием которой несомненно находился, не могло поколебать его убеждений на этот счет. «Разумеется,— пишет он ей,— каждая ваша строчка и каждое ваше слово всегда будут мне дороги и ценны, но я не могу принять ваших упреков и советов относительно книги Ламенне... Вы говорите злорадным образом, что «Слова верующего» не евангеличны. Позвольте мне ответить евангелием: «Царство божие терпит насилие и только сильные побеждают!»[115]. Стало быть, в том, в чем Ламартин и М. д'Агу видели основной недостаток книги, Лист усматривал ее достоинство. Ему, научившемуся еще у сен-симонистов отвергать христианское смирение и отречение, казалось, что Ламенне как раз нарушил евангеличность, нарушил мнимое воздержание, «которое в конце-концов является не чем иным, как прикрытием людской трусости». Дело было не столько в том, что писал по этому поводу Ламенне, сколько в отношении Листа к виновникам бедствий народа и к их церковным покровителям. С гневным презрением отворачивается Лист от «христианства молчания и порабощения, которое в лучшем случае заботится лишь о распределении супов и раздаче грошей, тупо бормочет какие-то истасканные формулы и, невзирая на бесконечные страдания и кричащую несправедливость общества, бездушно и беспомощно приковано к земле»[116].

Не разобрался Лист в учении Ламенне и в последующие годы. Напротив, он еще больше подпал под его влияние. То, что Ламенне перешел в открытую оппозицию к июльской монархии и стал крайне резко критиковать внешнюю и внутреннюю политику Луи Филиппа, особенно привлекло к нему Листа. «Ламенне, — сообщает Лист М. д'Агу,— пишет две-три статьи в день и одну лучше другой. Активность дорогого аббата — нечто неслыханное»[117]. Лист даже начинает «завидовать» Ламенне, который «находится в самой гуще общественной жизни» и попадает за свою «неслыханную активность» в тюрьму. Он ждет от него каких-то «новых откровений». И в этом со стороны Листа нет никакой рисовки. Лист действительно тогда жестоко страдал от

сознания своей бесполезности, от сознания невозможности практически бороться за осуществление общественных идеалов. «Оглядываясь на себя,— пишет он Ж. Санд,— я краснею от стыда и смущения, что иду по прозаической дороге, способной только поднимать пыль...» [118]. Естественно, что с тем большим нетерпением ожидал он каждое новое произведение Ламенне, с тем большей жадностью ловил он каждое его новое слово. «С надеждой и горячим желанием,—пишет он ему,—жду Вашу будущую книгу (речь идет, повидимому, о «Книге народа».— *Я. М.*), которую я буду читать от всего сердца и от всей души, как и все, что вы пишете за последние четыре года. Для меня будет несколькими хорошими и благородными переживаниями больше, и ими я буду обязан Вам... Неужели моя жизнь будет всегда запятнана этой праздной бесполезностью, тяготеющей надо мной? Неужели никогда не наступит час самопожертвования и мужественной действенности? Неужели я беспощадно осужден на ремесло шута и салонного развлекателя? Какова бы ни была моя жалкая и смиренная судьба, не сомневайтесь в моем сердце, не сомневайтесь в том глубоком уважении и неизменной преданности, которые Вы мне внушили» [119].

Лишь в 40-е годы Лист начинает постепенно отдаляться от Ламенне. Правда, не потому, что его перестали удовлетворять пышные фразы Ламенне; покинув Францию, Лист стал вообще более равнодушен ко многим социальным учениям, волновавшим его в годы молодости. Ламенне попрежнему жил в Париже. Лист же, «осужденный» обстоятельствами «на ремесло шута и салонного развлекателя», колесил по всей Европе с концертами. «Час самопожертвования и мужественной действенности» не приходил. Напротив, он отодвигался все дальше и дальше. И вместе с ним отдалялось от Листа все то, что он так или иначе связывал (и в целом ряде случаев без достаточных оснований) со своим «общественным пробуждением» [120].

Как же относился Лист к философской системе Ламенне, изложенной последним в четырехтомном «Наброске философии» в 40-х годах? [121]. Несомненно, что Лист интересовался ею, тем более что многие положения ее часто служили темами его бесед с Ламенне еще во время пребывания в имении Ламенне Ла Шене. Занятый до предела подготовкой к концертам и самими концертами, не имея даже возможности отвечать на многие получаемые письма, Лист все же успевал во время своих бесконечных концертных поездок штудировать труд Ламенне, неудобоваримый, полный самых странных измышлений. «Благодарю Вас за книги,— пишет он М. д'Агу, обычно посылавшей ему новинки литературы,— я погрузился в «Набросок философии» и читаю его с тем мучительно упорным вниманием, которое аббат требует от читателей в своем предисловии» [122]. Но труд этот, в частности первые два тома, посвященные онтологии и гносеологии, не вызывают у него такого энтузиазма, какой, скажем, вызывали раньше

«Слова верующего» или устные беседы с аббатом. Он как будто боится, не решается высказать прямо определенное мнение о всей философской системе Ламенне в целом и не раз в своих письмах обходит этот вопрос молчанием. Правда, его сравнительно мало смущает то, что философия Ламенне содержит множество скрытых и явных теологических элементов. Он не протестует и против некоторой мистичности, туманности ее доводов, и против тенденции к преодолению «рокового разделения науки и религии». Его не отталкивает и несомненная эклектичность философии Ламенне, в которой явственно чувствуется смешение различных философских воззрений. Как раз то, что Ламенне своеобразно преломил и свел в систему целый ряд учений, ему особенно приятно и привлекает его никогда не склонное к последовательности воображение [123]. Но Листу безусловно претит бесцветная и сухая форма изложения, тупой, убогий традиционализм в духе Бональда, перепевы средневековой схоластики и т. п. Многое, особенно в первых томах, кажется ему «близоруким», «тусклым», «расплывчатым», и он даже не пытается возражать М. д'Агу, сказавшей ему как-то, что «сочинение аббата» представляется ей «мертвым» [124]. Как и во всем другом, Лист в книгах прежде всего ценил «чувство и жизнь». Поэтому-то с таким нетерпением ожидал он присылки третьего тома «Наброска философии», посвященного эстетике. Ему казалось, что при изложении проблем искусства и мысли и стиль Ламенне должны стать горячее, живее, ярче.

Однако и в этом томе, наряду с интересными описаниями различных конкретных художественных явлений, как, например, симфоний Бетховена, картин испанской школы, греческой скульптуры [125], Лист обнаружил слишком много общих и абстрактных рассуждений, подчас поверхностных и неопределенных.

Впрочем, Лист, по свойству своего характера, не очень смущался этим: к неясным и темным местам он долго не присматривался и попросту опускал их при чтении, а то, чего ему не хватало, смело дополнял с помощью своего исключительно богатого воображения и фантазии. Тем самым он взял из философских книг Ламенне только то, что ему было действительно нужно и во многом преодолел бесконечные затруднения, которые не могли не возникнуть у него при последовательном чтении: мысли о том, что законы искусства сливаются с законами науки и человеческой жизни воедино, что искусство играет огромную роль в прогрессе человечества, что миссия художника, «воплощающего истинное в прекрасном», исключительно велика и возвышенна, что художник — это «пророк», проповедующий светлые идеалы будущего, что искусство, как и наука, бесконечно эволюционирует, что содержание искусства неразрывно связано с его формой (новые идеи — новые формы), что искусство для искусства бессмысленно и нелепо,—словом, все те идеи, которые под влиянием сен-симонистов еще раньше вызревали у Листа, выявлены им также и под туманной завесой философских рассуждений Ламен-

не. В этом смысле можно сказать, что Ламенне углубил самосознание молодого художника, заставил его более серьезно смотреть на мир, на свое искусство и на самого себя; он же обратил его внимание на ряд вещей, которых Лист до тех пор почти не знал; но вместе с тем Ламенне отравил его ядом религиозного дурмана и фальсификации освободительных идей.

Поддавшись искусным рассуждениям Ламенне, Лист так и не увидел главного. Он не понял, что учение Ламенне никак не могло служить интересам «самого многочисленного и бедного класса». Он не понял, что Ламенне, по-своему искренно стремясь облегчить положение угнетенных, на самом деле своим учением заложил основу того «социалистического» течения, которое освящает «святой водой религии» все гнусности капиталистического режима, что Ламенне явился родоначальником так называемого «христианского социализма». Лист так и не осознал, что, воспользовавшись лозунгами борьбы против эксплуататорской политики господствующих классов, Ламенне дал им в руки самое вредное и острое оружие, так как «на деле идея бога им помогает держать народ в рабстве» (Ленин) [126].

Неразборчивое юношеское увлечение учением Ламенне сыграло не последнюю роль в том повороте к католицизму, который произошел у Листа в 60-е годы. Влияние этого учения без труда распознается и в эволюции, которую претерпело с годами творчество Листа, в частности в многочисленных опытах его по созданию новой церковной музыки [127].

Сближение Листа с Ламенне на время затормозило развитие романа с М. д'Агу, но не внесло в него никаких существенных изменений. Чувства молодых людей с каждым днем все крепли. М. д'Агу была страстно увлечена; к тому же ей импонировало то положение, в котором она оказалась: она явно желала играть необыкновенную роль, выделяться. Лист же, как всякий влюбленный, романтически настроенный юноша, ждал какого-то перерождения от соединения с любимым человеком. Ему казалось, что именно эта женщина способна помочь ему окончательно обрести себя, что именно она может сделать «нечто волшебное» и обратить его к «великой радости». Трудно сказать, хотел ли Лист того, чтобы М. д'Агу оставила для него мужа, детей, свой дом. Страсть все время боролась в нем с чувством ответственности, с нежеланием утратить свою свободу. Но М. д'Агу твердо решила порвать со своей прошлой жизнью. Несмотря на неоднократные увещевания Ламенне (который и ее и Листа всячески отговаривал от решительного шага), она весной 1835 года бросила все и уехала в Швейцарию. Лист вскоре последовал за ней. Так начались его годы странствий, принесшие со временем ему мировую славу.

Глава третья

ГОДЫ СТРАНСТВИЙ

Поздней весной 1835 года Лист, после выступлений в двух парижских концертах Берлиоза[1], прибыл в Базель. Здесь его уже ожидала М. д'Агу, приехавшая накануне со своей матерью.

Швейцария встретила Листа чудесной погодой. Небо блистало голубизной. Воздух был чист и прозрачен. Лишь изредка набегали облака, быстро таявшие в бездонной дали.

Кругом причудливо громоздились горы. Лист и раньше видел их во время своих кратковременных посещений Швейцарии. Но теперь при виде их его охватило совсем иное чувство. Все в «этом царстве гор» сейчас волновало и возбуждало его. Обуревала жажда передвижения, смены впечатлений. Изменчивые мысли и чувства его словно находили соответствие с окружающим миром.

На душе у Листа было неспокойно. Он скорее походил на выполняющего по необходимости свой долг человека, чем на счастливого возлюбленного. В первом же письме его из Швейцарии к матери проглядывает какое-то внутреннее беспокойство, хотя он и старается казаться бодрым, уверенным, полным радушных надежд.

«Любимая матушка, — пишет он сразу же по приезде,—мы прибыли сегодня в 10 часов утра в Базель. Мои ящики, чемоданы и саквояжи в порядке; по дороге я не подавал милостыни маленькому народу попрошаек, и мой кошелек все еще полон. Лонгинус находится здесь вместе с матерью. Я еще не знаю ничего определенного, но, вероятно, через 4—5 дней мы тронемся отсюда с ее горничной. Мы оба довольно хорошо настроены и совершенно не думаем быть несчастными.

«Я здоров, швейцарский воздух усиливает мой аппетит. Шевелюс (прозвище Листа.— *Я. М.*) может здесь считаться хорошим знатоком немецкого языка. Вы не можете себе представить, на каком отвратительном немецком языке говорят швейцарцы»[2].

А в некоторых последующих письмах, написанных из Женевы, Лист даже и не старается уверить мать в том, что он счастлив и доволен судьбой. Он, например, прямо пишет,—и это несмотря на трогательную заботу швейцарских друзей,—о своем твердом намерении вернуться в Париж:

«Со вторника 3 мая у меня очень хорошая квартира у г-на Вольфа (отец одного ученика Листа.— *Я. М.*). Его жена и сын делают все возможное, чтобы мое пребывание в Женеве было как можно более приятным. И все-таки я всем сердцем желаю возвратиться в Париж, чтобы снова быть вместе с Вами. Мать не может быть никем заменена, а Вы для меня больше, чем мать. Как же я могу вдали от Вас быть счастливым!.. Через восемь дней Вы увидите меня в Париже, причем я буду несравненно более доволен и счастлив, чем в день моего отъезда. Благодаря господу богу все так сложится, как я всегда желал: я буду свободен и смогу посвятить жизнь Вашему счастью.

«Не пишите мне больше. Ваше письмо все равно не застало бы меня. До встречи в субботу или в воскресенье. Только богу, музыке и Вам принадлежит впредь

Ф. Лист»[3].

Как-то не создается впечатления, что письмо это, в искренности которого сомневаться не приходится, написано вполне счастливым человеком. О М. д'Агу здесь нет ни слова. О «радостях совместной жизни» и «сродстве душ» также ничего не сказано. Словом, оно находится в разительном несоответствии с тем, что пишет в своих «Мемуарах» М. д'Агу, пытающаяся выдать свои чувства за чувства Листа:

«Мы не строили никаких планов, не составляли себе никаких маршрутов. Случай направил наши шаги в Швейцарию. Нам, правда, было все равно куда ехать. У нас не было никакой другой цели, как быть одним и в то же время быть вместе, прозести между нами и нашим прошлым глубокий ров. Мы хотели изменить нашу жизнь в такой же степени, как изменился перед нами окружающий мир; мы хотели одиночества, сосредоточенности и работы». Все, продолжает д'Агу, «доказывало тайное сродство душ, которое так сильно влекло нас друг к другу... доказывало, что мы были предназначены друг для друга и что мы должны были друг друга любить независимо от того, желали мы того или нет»[4].

Как мы знаем, в этом «поединке чувств» победила М. д'Агу Лист в Париж не вернулся. Вскоре он вместе с М. д'Агу отправился в горы. И это путешествие — новые места, яркая, роскошная альпийская природа, предания швейцарской старины — успокоило его и, главное, дало материал для многих его будущих творений. Жизнь в уединении, «вдали от шумной толпы», пришлась по вкусу Листу. Он действительно, как писала д'Агу, «был утомлен и как-то стыдился блеска преходящей славы... Он желал

окружить свою жизнь молчанием для того, чтобы без помех погрузиться в изучение одного из величайших произведений искусства» [5].

Особенно пленяла его первобытность здешнего быта. И как жили пастухи в горах, и как просто относились они друг к другу, и как звенели колокольчики на идущих «спокойной поступью» коровах,— все это радовало его. Кроме общих прогулок, он любил забираться один куда-либо поглуше. То ходил он на «темнозеленые пастбища», расположенные высоко в горах, то спускался в узкие ущелья к источникам, с силой бившим здесь и там из расщелин в «рыжевато-серых скалах», то пробирался к глубоким горным озерам, окруженным со всех сторон отвесными скалами и горными вершинами. Он наслаждался тишиной этих вод, где отражались «бесконечность неба и огромность мира», «горы, сереющие в сумерках», «одинокие звезды...» [6]. Музыкальные мысли при этом его не оставляли; они рождались, одна за другой, от полноты впечатлений, волновали его, просились на бумагу... Именно в это время возникли у него замыслы многих пьес, связанных с Швейцарией, в частности «Часовни Вильгельма Телля», «На Валленштадтском озере», «У родника», «Долины Обермана», «Тоски по родине». Он работал с наслаждением, перемежая труд с увлекательными прогулками и серьезными беседами со своей подругой.

«Так, — вспоминала впоследствии д'Агу,—прошли два месяца... До нас не доходило ни одно письмо во время наших волшебных путешествий в горах. Никто не знал наших имен в одиноких хижинах и поселках, в которых мы по преимуществу останавливались. Повсюду нас принимали за брата и сестру, так схожи были наши волосы, наши глаза, наш рост, цвет нашей кожи и наши голоса...

«В течение длительного времени мы задержались на берегу Валленштадтского озера. Франц сочинил для меня меланхолическую пьесу, которая подражала вздохам волн и взмахам весел и которую я никогда не могла слушать без слез. Потом мы направились в долину Роны вблизи Бекса, где читали «Обермана» и «Жоселена». Там окончился наш первый сон» [7].

В сентябре, с наступлением первых холодов в горах, Лист и М. д'Агу обосновались в Женеве [8], где Лист и прожил безвыездно до весны следующего года.

Редко еще когда-либо бывал он так трудолюбив, как в это время. Однообразие женевской жизни давало ему полную возможность усидчиво работать. С неимоверной быстротой рос он и как исполнитель, и как композитор, и как педагог. Он пробовал свои силы и в литературе, как музыкальный писатель. Словом, талант его развертывался вширь и вглубь — во всей своей многогранности.

Уже в октябре 1835 года Лист совместно с князем Бельджойозо, одаренным певцом-любителем, дал в Женеве концерт «в поль-

зу неимущих и итальянских беженцев» [9]. Под «итальянскими беженцами», видимо, имелись в виду итальянские революционеры-эмигранты, последователи Мадзини и участники революционного восстания в Генуе, подавленного в июне 1834 года. Концерт имел громадный успех. Сам Лист писал: «Из любопытства ли, или из благотворительности... но наш концерт был удостоен большого наплыва публики...» [10].

В последующие месяцы Лист также выступал в концертах, но не часто. Его внимание в ту пору было направлено в другую сторону. Он был занят поисками новых выразительных средств и работал над созданием нового, невиданного дотоле фортепианного искусства. И это не было для него простым расширением своих пианистических возможностей. Это было порождено прежде всего властной потребностью выражать свои мысли. Это было заботой об исполнительском искусстве, страстно им любимом, но еще не нашедшем точных и ярких форм для выражения всего богатства внутреннего мира человека. Не случайно Лист как раз в это время приступает к составлению «Метода фортепианной игры» (работа осталась незаконченной) и в связи с этим много думает над проблемами фортепианной педагогики. «Метод» он пишет не только для других, но и для себя; в сущности, это — заметки о том, какова должна быть фортепианная техника, каков должен быть способ, порядок и план его собственных занятий.

В области творческой Лист работал с неменьшей интенсивностью и самозабвением и переживал тогда то совершенно особое чувство, которое сопутствует началу большого труда. Мысли и образы, возникшие у него во время путешествия по Швейцарии, наполнялись жизнью, получали свое осуществление. Уже представлялись ему не отдельные пьесы, отображающие те или иные впечатления, а сборники, объединенные одним общим заглавием и представляющие собой как бы своеобразный музыкальный дневник путешествий. Вырисовывались контуры будущего «Альбома путешественника». Словом, Лист не только был поглощен созданием музыкально-поэтических картин, вроде «Часовни Вильгельма Телля», «На Валленштадтском озере», «У родника», «Долины Обермана», «Женевских колоколов» и др.; он был воодушевлен и мыслью пронизать эти картины единством, придать им характер завершенного цикла. Не сразу удалось это ему сделать. Слишком много впечатлений получал он от окружающего мира и слишком многое волновало его, а разрешение легко не давалось. Все же в течение 1835—1836 годов была создана большая часть пьес, связанных с Швейцарией, и постепенно Лист стал их издавать под различными наименованиями [11]. Но до конца работы еще было далеко. «Альбом путешественника», как законченное целое, появился в свет лишь в 1842 году.

Одновременно с осуществлением замыслов пьес швейцарского цикла Лист приступил к работе над оперными фантазиями и к

переложению ряда вокальных произведений. Так, во второй половине 1835 года им была написана фантазия на мотивы из оперы «Жидовка» («Дочь кардинала») и почти доведена до конца работа над фантазиями на темы из опер «Ниобея» и «Лючия ди Ламмермур». Тогда же им были сделаны транскрипции нескольких песен Россини из «Музыкальных вечеров» и песни Шуберта «Роза» (это первое переложение Листом песенного наследия Шуберта). Кроме того, Лист сочинил «Большой бравурный вальс» для фортепиано (изданный в 1836 году), «Большой концертный дуэт» на [темы] романс[а] Лафона «Моряк» для скрипки и фортепиано (изданный после переработки в 1852 году) и много других вещей, которые впоследствии были частично им самим уничтожены, частично же потеряны во время многочисленных переездов с места на место. Творческая продуктивность Листа, его сила, готовность, приподнятость и неутомимость в работе были поистине изумительны. Он и сам сознавал это, когда в шутливой форме писал весной 1836 года Ж. Санд из Женевы: «Если Вы приедете сюда, то найдете, что я удивительно поглупел! Вот уже шесть месяцев, как я только и делаю, что пишу, царапаю и мараю ноты всех красок и всех сортов. Я убежден, что если их сложить, то получилось бы несколько миллиардов. Поэтому, повторяю, я и стал постыдно глупым, или, как говорит пословица: «дураком, как музыкант». Может быть, таковым я вам придусь более по вкусу, ибо я помню, что Вы чувствовали глубокое отвращение к моим философским и онтологическим познаниям, и это было вполне разумно с Вашей стороны»[12].

Конечно, Лист успевал не только «писать и марать» ноты. Он в ту пору много читал, беседовал и размышлял. Его разговоры с М. д'Агу были полны философских, литературных и эстетических интересов, оценок только что вышедших книг. Они касались и теоретических проблем и вопросов художественной практики. Письма Листа полны просьбами о присылке книг, журналов и нотных изданий. Через посредство матери он выписывает из Парижа множество новинок, а также произведения старых авторов. Мы встретим здесь и сочинения Шекспира, Байрона, Бернардена де Сен-Пьера, Фенелона, Босюэ, Балланша; и сочинения Андре Шенье, Виктора Гюго («Восточное»), Альфонса де Ламартина («Поэтические и религиозные гармонии»). Мы обнаружим здесь географический, исторический и литературный атласы, многочисленные словари, библию, письма Эйлера и, наконец, то, что сам Лист причисляет к своей «любимой литературе»: Плутарха, Монтескьё, французских моралистов, Рабле, Монтеня, Лафонтена, Шатобриана[13]. Во все это Лист вчитывается внимательно и углубленно, а кое-что штудирует, изучает. Он настойчиво и всесторонне воспитывает себя; многообразие источников, в которых он черпает знания, соответствует многообразию его интересов.

В то же время Лист, совместно с М. д'Агу, продолжает работу над литературными статьями, начатую еще в Париже и не

Chère mère,

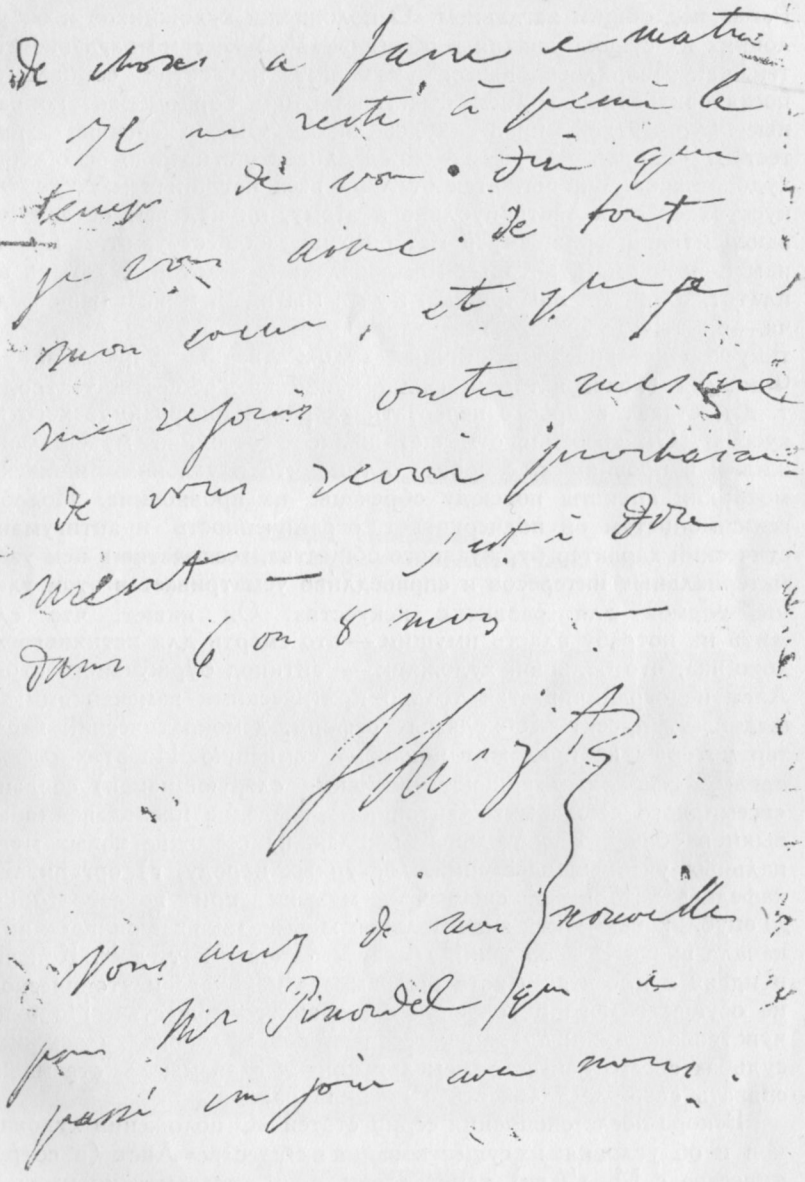
Veuillez bien m'envoyer de suite sans mal retard le Glossaire du Pianiste que vous trouverez chez Lemoine rue de l'échelle

Mettez le sous bande et jettez le seulement à la Poste (grand Bureau) cela me parviendra lundi ou mardi au plus tard

Adressez à Mr Herrmann Weber, grande rue N°8.

J'ai énormément de

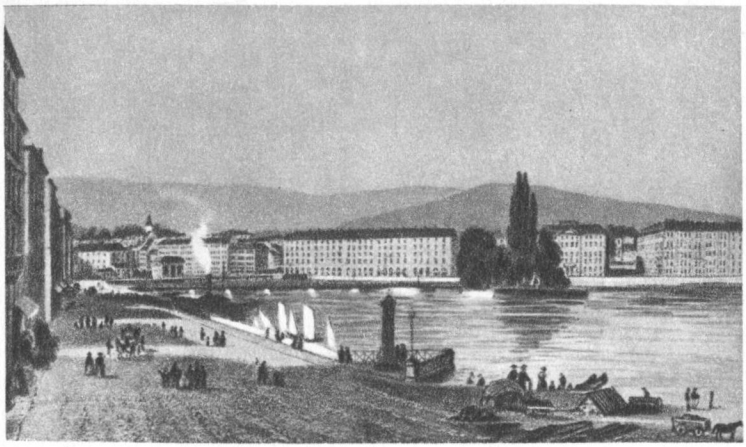
Письмо Ф. Листа к матери
Автограф (первая страница)



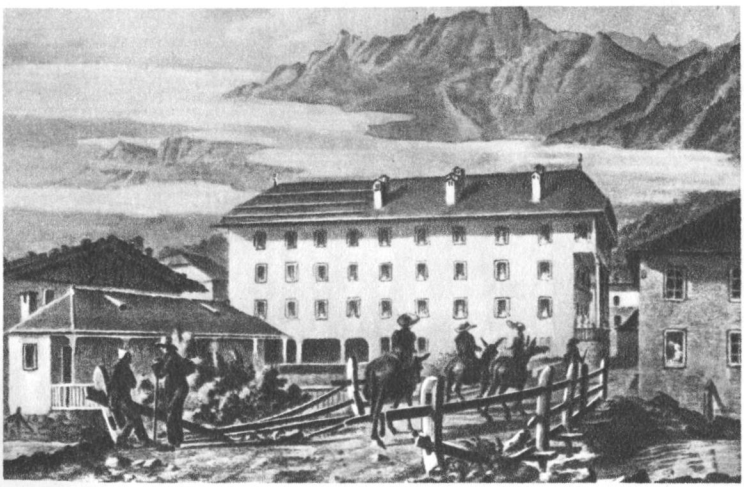
Письмо Ф. Листа к матери
Автограф (вторая страница)

оставленную им при путешествии по Швейцарии. Статьи эти публикуются с мая по октябрь 1835 года в «Gazette musicale de Paris» под общим заглавием «О положении художников и об условиях их существования в обществе» [14]. Уже само заглавие статей, как говорилось выше, указывает на остро социальную постановку вопроса. Лист выступает в них борцом за попранные буржуазией права художника. Он энергично протестует «против гнетущей несправедливости..., которая оскорбляет художников». Он пытается от лица всех истинных мастеров искусства «растолковать публике и этому, ни над чем не задумывающемуся, погрязшему в материализме обществу, этим мужчинам и женщинам, которых мы развлекаем и которые нам за это платят, о т к у д а мы пришли, к у д а мы идем, в ч е м наша задача,—одним словом, объяснить, кто мы такие...». Лист резко критикует деятельность различных художественных учреждений во Франции (консерватории, филармонических обществ, театров и т. д.), ставит вопрос о перспективах развития французского искусства. Он особенно отмечает жалкое состояние музыкальной жизни в провинции, скорбит о том, что в условиях июльской монархии артисты повсюду обречены на прозябание. Подобно сен-симонистам он подчеркивает ограниченность и антигуманистический характер буржуазного общества, господство в нем узкоматериальных интересов и справедливо усматривает в этом главный тормоз для развития искусства. Он пишет, что служить на потребу власть имущим — это смерть для истинного художника, что большой художник — антипод буржуазного строя. Лист не ограничивается только критическими замечаниями; он выдвигает проект необходимых реформ, демократический характер которых не подлежит никакому сомнению. Из этих реформ прежде всего заслуживают внимания следующие: а) создание «всемирного союза музыкантов», б) введение преподавания музыки в общеобразовательных школах, в) создание новых музыкальных учебных заведений, доступных народу, г) организация кафедры истории и философии музыки при консерваториях, д) опубликование всех значительных музыкальных произведений от начала эпохи Возрождения до современности и т. д. [15]. Конечно, в идеях и проектах Листа было много наивного и утопического, не осуществимого в условиях буржуазного общества. Но в них чувствовалась живая заинтересованность молодого художника в судьбах своего искусства, смелая критическая мысль, стремление связать свою деятельность с жизнью народа.

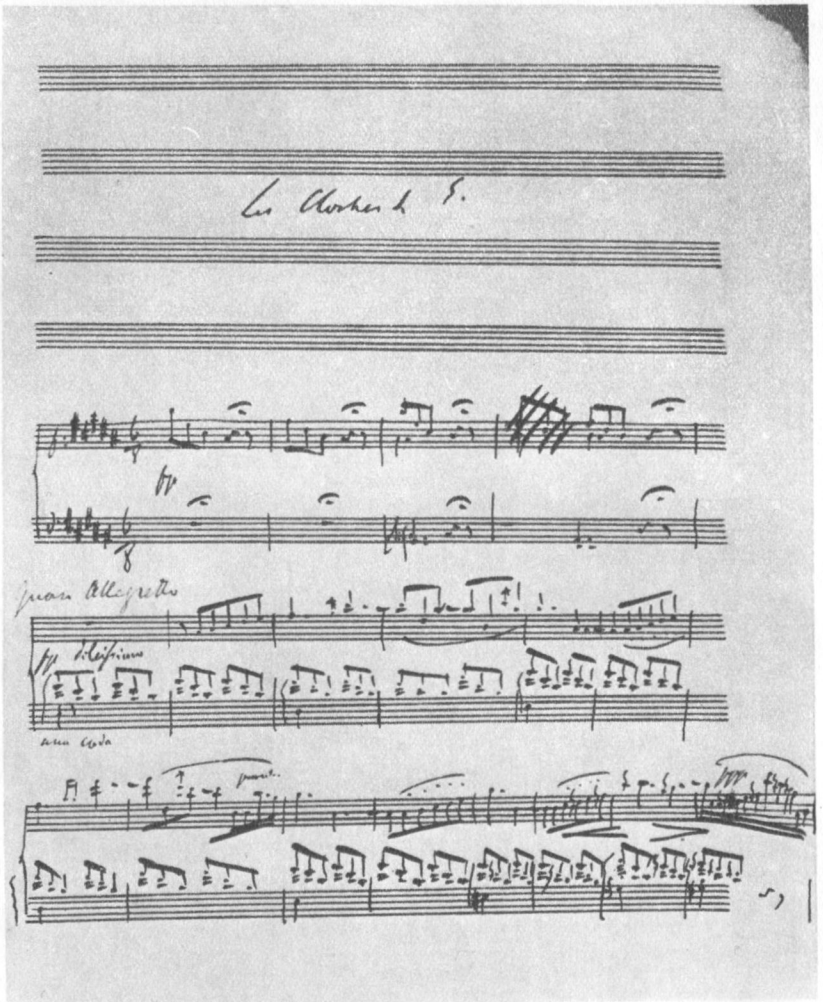
Вскоре после окончания серии статей «О положении художников и об условиях их существования в обществе» Лист (в сотрудничестве с М. д'Агу) написал еще одну «статью», но уже в совершенно иной форме. Это было «Письмо путешественника», адресованное Ж. Санд в ответ на одно из ее «Писем путешественника» (письмо № 7 «О Лафатере и Пустом доме»), написанное Листу и появившееся 1 сентября 1835 года в «Revue des



Женева. Набережная
С литографии в красках неизвестного художника (около 1835 г.)



Шамуни. Гостиница
С литографии Штёли



Фортепианная пьеса «Женевские колокола»
Автограф

deux Mondes». Форма письма была избрана Листом и М. д'Агу, конечно, не случайно. Это была одна из самых распространенных в ту эпоху литературных форм. Достаточно указать на «Дружеские письма» Гейне, на уже упомянутые «Письма путешественника» Ж. Санд, на роман в письмах Сенанкура («Оберман»). Все эти произведения, написанные писателями либо дружественными в те годы Листу, либо являвшимися предметом его увлечения, уясняют во многом причины, побудившие Листа умножить число литературных произведений этого вида. «Письмо путешественника», адресованное Ж. Санд, было первым из целой серии статей-писем, написанных Листом и М. д'Агу в последующие годы и опубликованных в «Revue et Gazette musicale» и в журнале «L'Artiste». Эти статьи-письма, объединенные общим заглавием «Письма баккалавра музыки» [16], являются своеобразными литературными близнецами фортепианных пьес швейцарского и итальянского периодов. Они представляют собой зарисовки впечатлений странствующего художника, его мысли и думы о виденном и слышанном, то есть как бы литературный «Альбом путешественника». По своей общественной направленности и демократическому духу они, несомненно, примыкают к предыдущей серии статей. Однако здесь Лист впервые касается ряда эстетических проблем, которые являются центральными в его философии искусства и которые чрезвычайно существенны для понимания его творчества. Это — проблемы идейной значимости произведений искусства, программности, музыкальной критики, национального характера музыки, соотношения виртуозности и содержательности в исполнительском искусстве, музыкально-сценического единства в опере и др. Правда, Лист разрешает их не без приправы из идеалистических рассуждений; но исходный пункт его и конечные цели — чисто просветительские.

В Женеве Лист, помимо всего прочего, занимался также и преподаванием музыки. У него было довольно большое количество частных уроков. С конца 1835 года он стал еще работать во вновь открытой Женевской консерватории, взяв на себя руководство фортепианным классом [17]. Таким образом, весь день его был насыщен разнообразными трудами; одна форма деятельности сменяла другую. Не без гордости писал он матери: «Мой целый день с 9 часов утра — я встаю не раньше — до 11 часов вечера наполнен. Утро принадлежит Консерватории, методу, моим сочинениям. После обеда я читаю, играю на рояле, делаю визиты и пишу статьи. Вечером я переписываю или ничего не делаю» [18].

Интенсивной творческой работе Листа несомненно способствовали и условия женевской жизни. Лист поселился в Женеве вместе с М. д'Агу в небольшом домике в верхней части города. Из его окон открывался великолепный вид на Женевское озеро и на темный массив Юры. Вдали виднелась широкая долина с виллами, садами и голубым потоком быстротекущей Роны. Благодатная, располагающая к труду тишина лишь изредка преры-

валась шумом публичных гуляний, да пением псалмов, доносившимся из близлежащей церкви [19]. Словом, жизнь в Женеве резко отличалась от той бурной жизни, какую вел Лист в Париже. Да и общество, которое группировалось вокруг него в Женеве, было совсем иным. Домик его посещали лишь избранные друзья, в беседах с которыми он обогащал свои знания. Среди них мы встречаем экономиста и историка Симона де Сисмонди, археолога и востоковеда Альфонса Дени, ботаника Пирама де Кандоля, писателя и военного Адольфа Пикте [20]. Этот маленький кружок друзей, во всяком случае первое время, не мешал Листу сосредоточиваться на выполнении больших творческих замыслов.

18 декабря 1835 года у Листа родилась дочь, Бландина. Лист был бесконечно счастлив; он писал своей матери, что дитя прелестно, что все окружающие в восхищении и что он «необычайно горд» [21].

Между тем музыкальная жизнь в Париже текла своим чередом. В начале 1836 года там появился молодой пианист из Вены, Сигизмунд Тальберг. Дав несколько концертов, он очаровал парижан и своей игрой и своими произведениями. Падкие до сенсаций газеты провозгласили Тальберга чуть ли не первым пианистом в мире. А небезызвестный историк музыки профессор Фетис назвал его гением, составившим эпоху в фортепианной музыке. Эти известия, проникшие и в Женеву, не могли не заинтересовать Листа [22]. Они побудили его поспешить в Париж, чтобы послушать Тальберга. Однако, когда Лист приехал во французскую столицу, то он уже не застал там Тальберга; последний незадолго перед тем уехал обратно в Вену. В этот свой приезд Лист несколько раз играл перед специально приглашенными слушателями, среди которых находились все значительные артисты, жившие тогда в Париже. По поводу концертов Листа Берлиоз поместил в «Revue et Gazette musicale» от 12 июля 1836 года пространную статью под лаконичным заглавием: «Лист». В этой статье он дал блестящую характеристику Листа — и как исполнителя и как композитора — и констатировал огромный прогресс, наметившийся в его искусстве. Берлиоз писал: «Лист прошлых лет, которого мы все знали, несмотря на все его тогдашнее превосходство, остался далеко позади за Листом настоящего времени. Этот сегодняшний Лист с необычайной быстротой поднялся на такую высоту, что тем, которые не слышали его теперь, можно смело сказать: вы не знаете Листа!» Говоря о технических нововведениях Листа, Берлиоз особенно отмечал колористические (оркестральные) эффекты и нюансы, «которые, как считалось раньше, невозможно было воспроизвести на фортепиано, и которые до этого действительно были недостижимы», «широкое простое пение», мощные броски аккордов («с крайней силой и все же без жесткости»), а также «с невероятной скоростью исполняемое стаккато» («Я едва могу поверить, — добавляет Берлиоз, —

чтобы рука человека, — будь он Драгонетти из Драгонетти, — была в состоянии развивать такую скорость, как рука Листа»[23]. Берлиоз не прошел и мимо исполнявшихся в концертах новых произведений Листа, в частности фантазий «Пуритане» и «Жидовка». Названные произведения получили с его стороны высокую оценку. «Это,—писал он, — новая высшая школа фортепианной игры. Теперь от Листа, как композитора, можно ожидать всего».

Но, быть может, самую большую заслугу Листа Берлиоз видит в том, что он проявил себя не только как гениальный виртуоз и создатель новой фортепианной техники, но и как «ни с кем не сравнимый музыкант», способный проникнуться пламенным духом Бетховена. По свидетельству Берлиоза, Лист играл в своих концертах сонату ор. 106 Бетховена так, что если бы композитор мог его слышать, то он бы «содрогнулся от радости и преисполнился гордости». «Это был идеал исполнения произведения, считавшегося доселе неисполнимым». И Берлиоз делает пророческий вывод, называя Листа «пианистом будущего».

Пробыв в Париже короткое время, Лист вернулся в Женеву. Снова начались дни напряженной творческой работы. Лист заканчивает ряд фортепианных пьес швейцарского цикла, пишет фантазию «Гугеноты», начинает переложения симфонии «Гарольд» и увертюры «Король Лир» Берлиоза. Одновременно он готовит к изданию «Романтическую фантазию на две швейцарские темы», «Эклогу», «Три швейцарские пьесы», фантазии на темы из опер «Ниобея» и «Жидовка». Работа перемежается с экскурсиями в горы, которые он часто совершает с М. д'Агу летом 1836 года. Лист настойчиво приглашает к себе в гости Шопена и, особенно, Ж. Санд. Шопен, несмотря на деликатное посредничество матери Листа, так и не приезжает; Ж. Санд, после длительной задержки, осенью едет к своим друзьям в Швейцарию[24]. Здесь она, в компании с Листом, М. д'Агу, А. Пикте и другими, предпринимает увлекательную экскурсию в Шамуни. Эта экскурсия подробно описана А. Пикте (в его книге «Поездка в Шамуни. Фантастический рассказ») и самой Ж. Санд в «Письмах путешественника»[25].

Особенно запечатлелось в памяти всех посещение Фрейбурга, — величественный, строгий собор, игра Листа на знаменитом фрейбургском органе... Вечерело. Шел дождь. Стройные линии готических сводов были окутаны полумраком. Сверху лились суровые звуки «Dies irae» из «Реквиема» Моцарта. То играл Лист. Казалось, — пишет Ж. Санд, — что вдохновение великого музыканта «вызывало весь Дантов ад' и чистилище под узкие стрельчатые своды, с выкрашенными в розовую и светлосерую краску жилками». Все были потрясены, удивлены, взволнованы. Был глубоко взволнован и сам Лист. Его лицо отражало владевшие им чувства. «Никогда еще фло-

рентинский профиль Франца не рисовался таким бледным и чистым среди... темного облака мистических ужасов и религиозной грусти»[26].

После экскурсии в Шамуни Лист, Ж. Санд и М. д'Агу отправились в Женеву. Здесь Ж. Санд прогостила у Листа до середины октября. В то время Лист написал свое «Фантастическое рондо» на испанскую песню Мануэля Гарсиа «Контрабандист». Окончив работу, он как-то в сумерках осеннего вечера сыграл это рондо Ж. Санд. Та, взволнованная музыкой, до того увлеклась полетом своей фантазии, что вообразила целую романтическую сцену. Всю ночь напролет она писала по своему обыкновению, а на другой день прочла Листу и М. д'Агу «лирическую сказку» «Контрабандист», в которой воплотила образы, вызванные в ее воображении музыкой и игрой Листа. Впрочем, как «Фантастическое рондо» Листа, так и «Лирическая сказка» Ж. Санд не принадлежат к числу удачных произведений; сейчас они вызывают лишь чисто исторический интерес[27].

Вскоре после отъезда Ж. Санд из Женевы покинул Швейцарию и Лист. Он отправился вместе с М. д'Агу в Париж, где обещал Берлиозу участвовать в устраиваемом им большом концерте (концерт состоялся 18 декабря 1836 года; Лист играл в нем свою фантазию «Лелио»). В Париже Лист пробыл до конца музыкального сезона, то есть до мая 1837 года. В это время ему довелось встретиться на одной концертной эстраде с Тальбергом[28].

Почти во всех биографиях Листа до мельчайших подробностей смакуется «соперничество» двух крупнейших пианистов. Приводятся выдержки из газетных статей, в которых, как известно, не было недостатка, высказывания высокопоставленных лиц, подчас имевших к музыке весьма отдаленное отношение, наконец, разные суждения слушателей вплоть до известного «афоризма» некоей дамы: «Тальберг — первый из всех пианистов, но Лист — единственный». Подобные сведения, встречающиеся в литературе о Листе в изобилии, для нас сейчас не представляются важными. История вынесла свой строгий приговор и тому и другому пианисту; каждый из них «попал на свою полочку». То, что раньше представлялось одинаковым или во всяком случае близким по масштабу, в перспективе времени оказалось попросту несоизмеримым. Между «диким, молниеподобным, вулканическим, штурмующим небо» Листом и «благоразумным, спокойным, тихим» Тальбергом[29] не могло быть подлинного соперничества. И если нас интересует эпизод, который принято называть «борьбой Листа с Тальбергом» («Liszt—Thalberg Kampf»), то прежде всего потому, что он раскрывает борьбу различных музыкальных кругов того времени по крайней мере с двух сторон.

Нельзя пройти мимо высокопринципиальной позиции Листа, который сразу же понял истинную сущность искусства

Тальберга и публично высказал свое мнение[30]. На Листа посыпались упреки в артистической зависти, недоброжелательстве и скрытом страхе перед Тальбергом, но он не побоялся вступить в полемику даже с таким признанным музыкальным авторитетом, как Фетис, и твердо отстаивал то, что считал справедливым.

«Я думал...—пйсал Лист Ж. Санд, — что правда всегда может и должна быть сказана, и что художник ни при каких обстоятельствах, даже по поводу самых незначительных вещей, не имеет права в угоду мудрому расчету личных интересов изменять своему убеждению»[31].

«...Я меньше чем когда-либо имел в виду побороть или принизить общественное мнение. Я был далек от того, чтобы решиться на подобную дерзость, но считал себя вправе сказать, что если это новая школа, то я к такой новой школе не принадлежу, что если господин Тальберг избрал это новое направление, то я не чувствую призвания идти по тому же пути и, наконец, что я в его идеях не мог открыть никаких зародышей будущего, над развитием которых должно было бы трудиться другим.

«Все, что я высказал — я высказал с сожалением и как бы вынужденный к этому публикой, поставившей себе задачу противопоставлять нас друг другу подобно двум бегунам, состязающимся на одной и той же арене ради одного и того же приза!»[32].

Нельзя не сказать здесь и о позиции Фетиса, который, отражая взгляды определенных музыкальных кругов, вздумал унизить Листа, показав тем самым, по меткому выражению одного биографа, «образцовый пример того, как можно с треском оскандалиться».

«Вы, — поучал он Листа, — отпрыск той школы, которая себя пережила и которой ничего не остаётся больше сделать. И Вы не являетесь создателем новой школы. Тальберг—этот человек, и в этом заключается вся разница между Вами обоими»[33]. Мнение поистине смехотворное и вряд ли нуждающееся еще в каких-либо комментариях!

Во время своего пребывания в Париже Лист с неутомимым рвением продолжал свою просветительскую деятельность, исполняя всюду, где только было возможно, классические произведения. Особенно много сделал он для пропаганды сочинений Бетховена. Помимо ряда его фортепианных сонат, он исполнил вместе со скрипачом Х. Ураном и виолончелистом А. Батта несколько бетховенских трио и почти все скрипичные и виолончельные сонаты. В устроенных им камерных концертах принял участие и певец А. Нурри, который спел ряд тогда еще совсем не известных в Париже песен Шуберта.

Но Лист все же не получил подлинного удовлетворения от своих выступлений на парижской эстраде. Больше того: когда он

1 мая 1837 года покидал Париж, чтобы встретиться с М. д'Агу в поместье Ноан у Ж. Санд [34], он не мог сдержать чувства терпкой горечи. За месяцы, когда ему вновь пришлось выступать публично, он познал еще глубже вкусы буржуазных слушателей. В своем третьем открытом письме к Ж. Санд, написанном незадолго до отъезда из Парижа и опубликованном в одном из номеров «Revue et Gazette musicale», Лист с болью и гневом говорит о равнодушии и невежестве публики, о невысоких художественных требованиях своих товарищей по искусству, которым удивлялся и рукоплескал весь мир. «Я шесть месяцев,— признается Лист Ж. Санд с той беспощадной откровенностью, какая редко встречается среди художников, — провел в ничтожной борьбе и бесплодных попытках. Я добровольно подверг мое артистическое сердце треволнениям общественной жизни, день за днем, час за часом переносил я тупые муки того всегдашнего непонимания, которое еще долго будет существовать между публикой и художником.

«В этом отношении, несомненно, хуже всего приходится музыкантам. Поэт, живописец или скульптор создает свое произведение в тиши своего ателье, и когда оно закончено, то находит библиотеки или музеи, делающие это произведение доступным публике. И не нужно никакого посредничества между художественными произведениями этого рода и его ценителями, тогда как композитор неизбежно вынужден искать прибежища у интерпретаторов, своей неспособностью или равнодушием заставляющих его страдать при попытках исполнения и зачастую верных лишь букве и недостаточно совершенно раскрывающих мысль произведения, гений автора. Или, если композитор одновременно и исполнитель, то как редко ему достается в удел понимание. Насколько чаще случается, что он отдает на поругание холодной и насмешливой публике сокровеннейшие порывы своего внутреннего мира, что он должен как бы вырвать у себя душу, чтобы добиться некоторого одобрения рассеянно-равнодушной толпы! Лишь с величайшим трудом пламя его вдохновения может вызвать отсвет на этих ледяных лбах, зажечь слабые искорки в этих лишенных любви и сочувствия душах.

«Мне часто говорили, что я менее всякого другого имею право на подобного рода жалобы, потому что уже с детства успех во много раз превзошел и мой талант, и мои желания. Но именно это шумное одобрение убедило меня в весьма печальной истине, что оно в гораздо большей степени обязано необъяснимой случайности моды, почтительности, внушаемой крупным именем и достаточно энергичному исполнению, нежели способности постигать правду и красоту» [35].

Нужно было обладать подлинным мужеством и благородством, чтобы сказать эту горькую правду буржуазной публике, той самой публике, от которой во многом, если не во всем, зависело существование художника-исполнителя, — причем ска-

зать, ни минуты не сомневаясь в том, что каждое откровенное суждение будет принято в штыки и станет рассматриваться как следствие «низменных» побуждений.

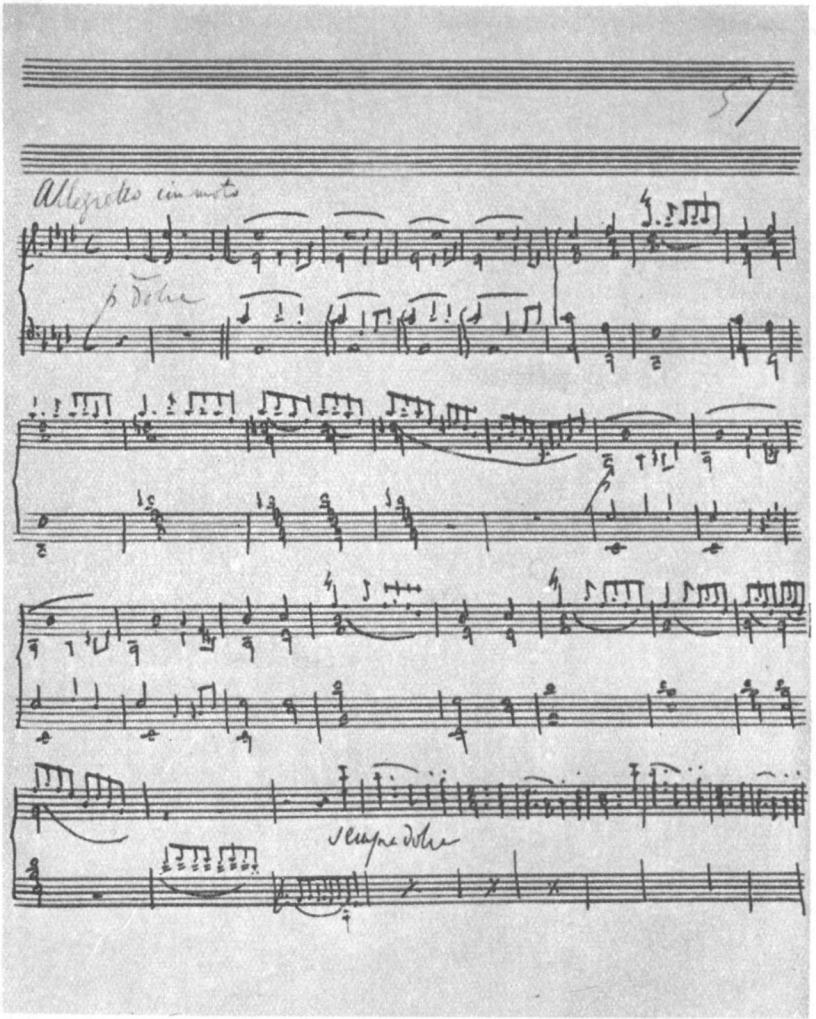
В таком взволнованном состоянии приехал Лист в Ноан. Здесь, среди друзей и «задумчивой природы», снова обрел он спокойствие, столь необходимое для сосредоточенной творческой работы. Жизнь в деревенском поместье текла размеренно. Днем совершали прогулки по «тихим берегам Индры», читали Данте, Шекспира, Монтеня, Гюго и немецких философов, работали над новыми произведениями. По вечерам собирались на садовой террасе, окруженной густыми кустами сирени. И когда «последний шум дня постепенно замирал вдали» и «природа, казалось, обретала самое себя», Лист садился за фортепиано. Целыми часами, как свидетельствует Ж. Санд, держал он слушателей под обаянием своей игры. «Могучий художник, великий в крупных вещах, всегда возвышенный в мелочах!»[36] Поздно ночью, когда все расходились по комнатам, Лист и Ж. Санд снова принимались за работу: Лист делал переложения бетховенских симфоний, начатые еще в Женеве, и обдумывал транскрипции песен Шуберта; Ж. Санд кончала роман «Мопра» и писала «Мозаичистов»[37]. Для Листа эта работа над симфониями Бетховена была крупным шагом вперед по пути «симфонической трактовки» фортепиано. Своими переложениями, названными, кстати, как и переложения симфонических произведений Берлиоза, «фортепианными партитурами», он хотел закрепить завоеванные позиции, расширить их и по возможности продвинуться дальше.

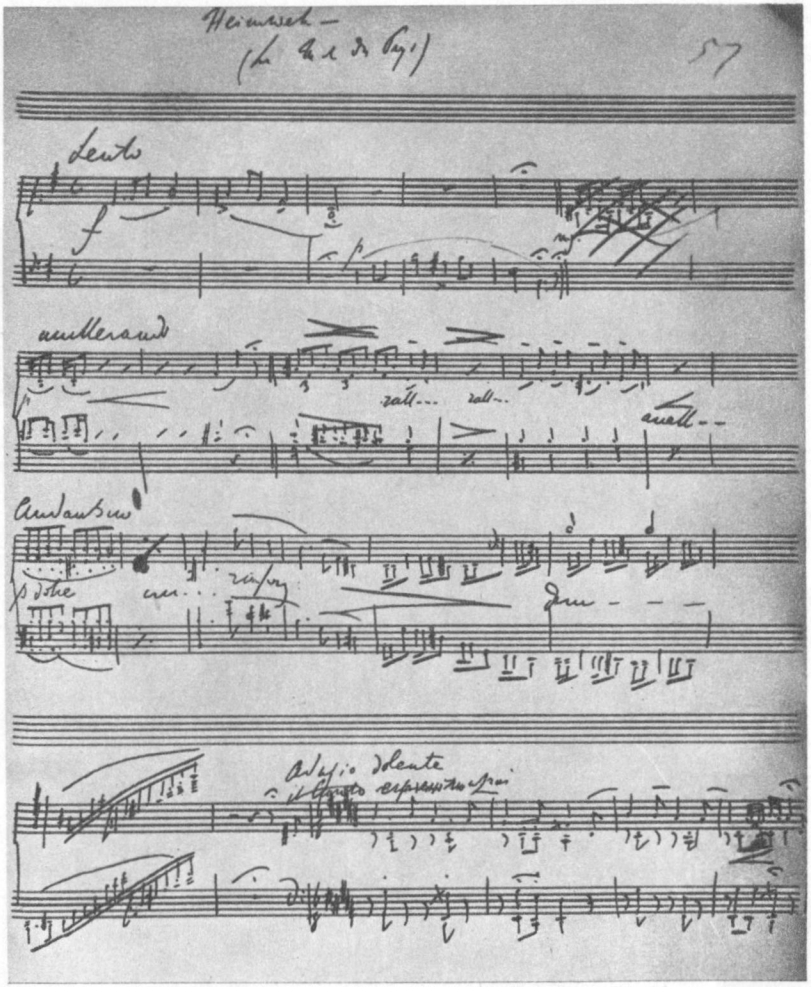
«Начатое мною с симфоний Берлиоза,— писал он А. Пикте,— я теперь продолжаю на Бетховене. Серьезное изучение его творчества, глубокое ощущение содержащихся в нем почти бесконечных красот и, с другой стороны, средства, обретенные основательными занятиями фортепианной игрой, делают меня, пожалуй, скорее, чем кого-либо другого, способным осилить эту трудную задачу.

«Уже переложены первые четыре симфонии Бетховена, остальные вскоре последуют за ними[38]. Затем я прекращу заниматься этой работой; ведь необходимо лишь, чтобы кто-то добросовестно начал ее. В будущем другие смогут, конечно, продолжить ее так же хорошо и даже гораздо лучше. Тогда тем самым станут невозможны имевшие до сих пор место переложения, вернее разложения (игра слов: arrangements — dérangements.— *Я. М.*),— название столь же уместное для бесконечных каприччио и фантазий, которыми нас затопляют, и которые худо, хорошо ли состряпаны из мотивов всех родов и видов»[39].

Так в трудах, оживленных беседах, чтении и музицировании прошли незаметно три летних месяца 1837 года. «Это были,— говорил впоследствии Лист,—три месяца богатой внутренней жизни, мгновения которой я благоговейно храню в своей памяти»[40].

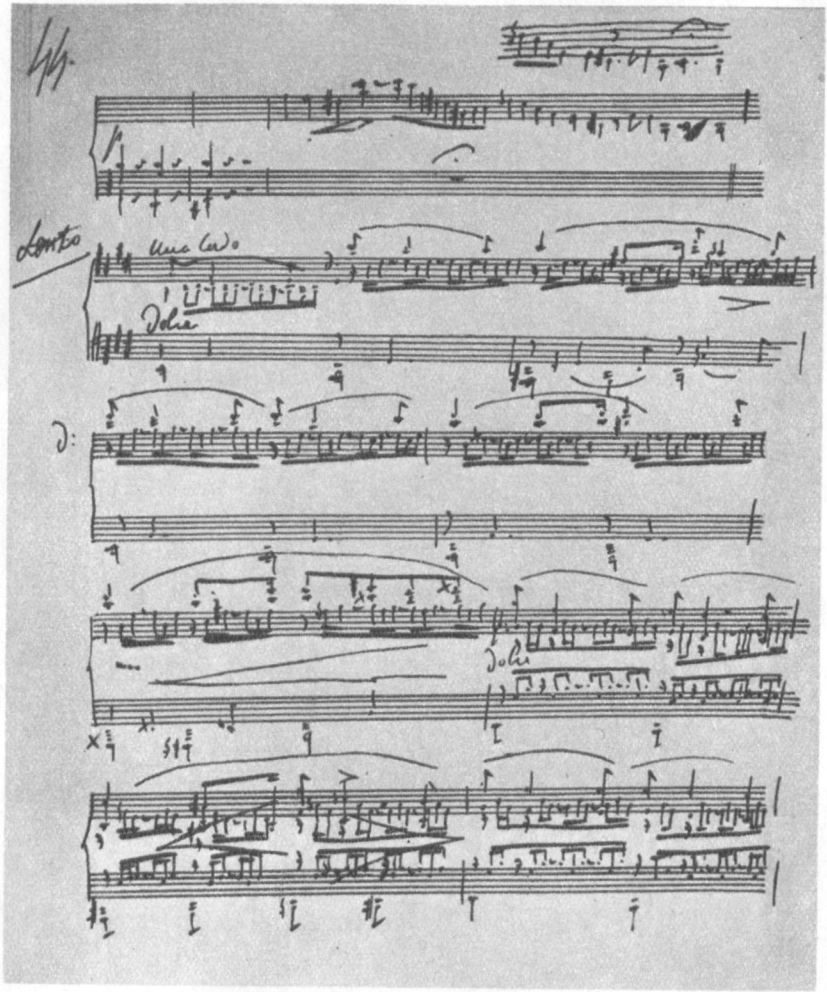
В конце июля Лист из Ноана выехал в Лион. Здесь встретился он с Нурри и дал вместе с ним концерт в пользу голодающих рабочих. Свое гневное возмущение нечеловеческими условиями, в которых жили лионские ткачи, обреченные на нищету и вымирание, он выразил в одном из «Писем баккалавра музыки»[41]. Из Лиона Лист на короткое время заехал (с М. д'Агу) в Сен-Пуан к Ламартину, посетив по дороге Большую Шартезу[42], а затем через Женеву, где задержался на несколько дней, отправился в Италию. Уже 17 августа он и М. д'Агу прибыли на Лаго-Маджиоре. Восторженное настроение не покидало их. Густые леса, окаймлявшие берега озера, встречали их легким шумом. Свет солнца трепетал на яркозеленой листве. В теплом неподвижном воздухе благоухали лимоновые и апельсиновые деревья; магнолии цвели рядом с шотландской елью и отражались в голубых водах озера[43]. Из этого «сказочного по красоте» места направились они в Милан и, наконец, в начале сентября обосновались в Белладжо, прекрасной, поднимающейся амфитеатром деревушке на озере Комо. Здесь они прожили до конца января 1838 года. Здесь в декабре у Листа родилась вторая дочь — Козима. Полное одиночество («je vis retiré et absolument seul», — пишет Лист Массару[44]), тишина и красота местности, столь щедро осыпанной «милостями природы», как всегда, способствовали творчеству. Лист работал над «Этюдами» и «Альбомом путешественника», сделал набросок фантазии-сонаты «После чтения Данте», продолжал писать транскрипции и фантазии («Музыкальные вечера» Россини, «Гугеноты» Мейербера и др.)[45]. Вместе с тем он много занимался на фортепиано и довольно часто ездил в Милан, где выступал в концертах. В Милане Лист близко сошелся с Россини, на музыкальных собраниях которого не раз играл и импровизировал (транскрипции «Музыкальных вечеров», а также сделанное несколько позднее переложение увертюры к опере «Вильгельм Телль» возникли под впечатлением этих собраний у Россини). Неоднократно встречался Лист с Нурри, Пиксисом, Гиллером, итальянским пианистом Орици (Orizzi), а также с нотоиздателем Рикорди. У последнего, повидимому, состоялось одно из первых выступлений Листа в Милане, вызвавшее, по свидетельству современников, бурю восторгов: «Он — Паганини фортепиано», «величайший мастер фортепианной игры» и т. д.[46]

Впрочем, успех этого выступления Листа, как и большинства его последующих концертов в Милане, был не совсем обычным. Миланцам, в сущности, импонировало лишь преодоление Листом баснословных технических трудностей. Драматическая же и поэтическая сторона листовской игры осталась для них непонятной; во время исполнения серьезных музыкальных произведений они, как вспоминает М. д'Агу, попросту «ужасно скучали»[47].

Фортепианная пьеса «Эклога»
Автограф



Фортепианная пьеса «Тоска по родине»
Автограф

Ф. ЛИСТ
С портрета Н. Мериен (1836 г.)



Фортепианная пьеса «Долина Обермана»
Автограф

В самом конце января Лист и М. д'Агу покинули озеро Комо. Полтора месяца они безвыездно прожили в Милане. Лист снова концертировал, ходил смотреть картины Рафаэля и Леонардо да Винчи (особенно восхищала его «Тайная вечеря»), бывал на балах, в салонах (графини Ю. П. Самойловой и др.), часто посещал театр La Scala[48]. Уже в своем пятом «Письме баккалавра музыки», написанном в сентябре 1837 года, он подверг суровой критике спектакли миланской оперы. В «Письме баккалавра музыки» от 10 марта 1838 года, специально посвященном La Scala, как и в написанном несколько позднее письме «О состоянии музыки в Италии», он еще более резко и откровенно высказал свое мнение о музыкальной жизни в Италии, указав на тот упадок, в котором находилось искусство в столице музыкальной Италии — Милане. Остро и болезненно реагировал Лист на все проявления несоответствия музыкальных и сценических элементов в опере (и в балете), на отсутствие единства между этими элементами, на тупость публики, на банальность, шаблоны, неестественность поведения артистов, издающих «неистовые вопли» в патетических местах или выкидывающих «достойные удивления антраша» в балетных сценах. «Не получающие никакого импульса от публики, которая либо болтает, либо спит,—в пятой ложе ужинают и играют в карты,—оркестр и певцы, чуждые друг другу, встречаются здесь рассеянными, скучающими, безразличными, не как артисты, но как люди, которым оплачивается каждый час делаемой ими музыки. Нет ничего более леденящего, чем эти итальянские постановки. Несмотря на диктуемые итальянским вкусом преувеличения в акцентах и жестах, о блестящем исполнении нет и речи, никаких следов нюансов и еще менее — ансамбля. Каждый из артистов думает лишь о себе, не беспокоясь о своем соседе. И зачем стараться для публики, которая все равно не слушает?»[49] По мнению Листа, в итальянской опере того времени отсутствовало подлинное художественное начало; правда музыкального выражения подменялась весьма сомнительными эффектами, не доставлявшими никакого эстетического удовольствия. «Этими эффектами, — писал Лист Шлезингеру, — обычно являются режущий и внезапный контраст между *pianissimo* и *fortissimo*, почти конвульсивное стенание, потрясающие крики в конце сцен борьбы, мести или сомнения, когда певец обуреваем пафосом». В частном письме к Массару, не предназначенном для опубликования, Лист высказывается еще более резко. Он пишет, что «La Scala в этом сезоне просто отвратителен, мерзок» («détestable»): «низкопробные певцы», «посредственная (или плохая) музыка», «дурацкий, тупой балет», «это все не делает приятного ансамбля»[50].

Беспощадная критика итальянской оперы, как и сопутствовавшее этой критике весьма язвительное описание миланского светского общества, лишний раз свидетельствуют о смелости

натуры Листа, не боявшегося там, где было нужно, говорить правду прямо в глаза.

16 марта 1838 года Лист и М. д'Агу выехали в Венецию. Но здесь Листу не удалось отдаться творческой работе, к чему он всеми силами стремился. Вскоре по приезде в Венецию он прочел в одной из немецких газет о тяжком бедствии, постигшем его родину. Возможно, что это была та самая газета, которая попала в руки венгерского революционера Михая Танчича (находившегося тогда в Вене) и которая заявляла о пештском наводнении так: «Прекрасный, великолепный Пешт был, но больше не существует»[51]. Известие произвело на Листа огромное впечатление. Патриотические чувства пробудились в нем с новой силой. Все мысли его были направлены на то, чтобы как-то облегчить бедственное положение жителей затопленных районов, помочь своим голодающим соотечественникам. «Это ужасно, — говорил он,— я хотел бы послать все, что я имею». И затем добавлял с горькой усмешкой: «Но я ведь ничего не имею, кроме моих десяти пальцев и моего имени...» Однако его осенила счастливая мысль: «Что бы Вы сказали,— советовался он с М. д'Агу, —если бы я неожиданно появился в Вене? Впечатление было бы поистине чудесным. Весь город захотел бы послушать маленькое чудо, которое он видел ребенком. Венские жители полны энтузиазма и склонны к мотовству. Я мог бы заработать гигантскую сумму... Если не быть в состоянии делать великие дела, то должно хотя бы попытаться делать добрые, и если не иметь гения, то должно, по крайней мере, быть милосердным... Путешествие потребовало бы восемь дней, не более... Что Вы об этом думаете?»

М. д'Агу отвечала: «Это—хорошая мысль». И тут же, как она сама признается в своем дневнике, подумала (со свойственным ей высокомерием и эгоизмом): «Другие могли бы помочь этим беднякам. Когда я буду одинока и больна, кто придет мне на помощь?»[52] Вероятно, М. д'Агу пыталась отговорить Листа от задуманного им концертного путешествия. Но ничто не могло поколебать его твердого решения. Он рассуждал и поступал как подлинный патриот*. И он мог бы ска-

---

* Переживания Листа в связи с известием о бедственном наводнении в придунайской области описаны также в «Письме баккалавра музыки» к Л. Массару:

«Однажды утром, в Венеции, я прочел в одной немецкой газете подробное сообщение о постигшем Пешт бедствии. Это сообщение буквально меня потрясло. Меня охватило чувство необычайного участия, живая, непреодолимая потребность прийти на помощь множеству пострадавших. «Но как? — спрашивал я себя,— каким образом могу я помочь им? Я, не обладающий ничем, что делает людей всемогущими, ни влиятельностью богатства, ни силой своего положения? Но все равно — вперед! Я слишком хорошо чувствую, что ни сердце мое не найдет покоя, ни глаза мои сна, пока я не внесу свою лепту для облегчения последствий этого великого бедствия. Кто знает, не падет ли благословение неба на мою скромную жертву. Рука, умножившая

зать словами своего соотечественника Танчича: «В минуту великого бедствия сознание, что я могу накормить голодных, делало меня счастливым» [54].

Приезд Листа в Вену действительно вызвал сенсацию. Газеты и журналы широко оповещали о его прибытии. Желание венцев услышать игру Листа было огромным. Все билеты были моментально распроданы. Перед своим первым концертом Лист дважды играл в небольшом кругу музыкантов и артистов, среди которых находились: Черни, Клара Вик, Майзедер, Мерк, Лахнер, Гаслингер и др. По тому восторженному приему, который был оказан Листу этими музыкантами, можно было предугадать все то, что произойдет после первого концерта. «Несомненно,—писал Лист М. д'Агу, — я буду иметь подавляющий успех (succès écrasant) в среду утром...» [55]. «Ты знаешь, — писал он той же М. д'Агу, — что я мало склонен преувеличивать впечатление, которое я произвожу. Но здесь — это фурор, какое-то бешенство (une rage), которое ты не можешь себе представить» [56]. Мгновенно потускнели звезды, которые годами блистали на венском музыкальном горизонте. Были забыты Тальберг и Клара Вик, незадолго перед тем концертировавшие в Вене. Даже явные недоброжелатели, вроде самоуверенного, желчного и злобного Фридриха Вика, отца Клары, были поражены. Игра Листа опрокидывала все привычные представления о фортепианном исполнении. Волей-неволей приходилось признать в нем музыкального гения.

Вместо намеченных первоначально двух концертов [57] Листу пришлось дать в короткое время целую серию концертов, не считая отдельных выступлений при дворе и в частных домах [58]. Подобное напряжение не могло пройти бесследно даже для находившегося в расцвете сил молодого артиста. «Я страшно устал, — пишет Лист из Вены. — Мои ночи плохие, а днем я не имею ни минуты покоя. Это значительно хуже, чем когда-либо. Я ничего не могу здесь видеть и слышать. Каждый день меня приглашают на обед более чем по два раза. Утром моя комната не пустеет» [59].

Впрочем, Листу, как никогда, было приятно играть перед венской публикой. Его воодушевляла мысль о той помощи, которую он оказывает своими концертами пострадавшим от наводнения; его поддерживала симпатия публики, перед которой он мог исполнять «без страха», «не подвергаясь риску быть непонятым», самые серьезные сочинения Бетховена, Вебера, Шопена, отрывки из симфоний Берлиоза, фуги Генделя и Скарлатти и, наконец, его собственные этюды, его «любимое детище,

---

хлеба в пустыне, не оскудела. Быть может, грош артиста угодней богу золота миллионеров».—

«Благодаря этим переживаниям и чувствам мне открылся смысл слова «родина». Я внезапно перенесся в прошлое и вновь обрел в своем сердце нетронутой сокровищницу воспоминания детства» [53].

показавшееся завсегдатаям La Scala «столь чудовищным»[60]. Программы венских концертов Листа совсем не похожи на программы его концертов в других странах. В них, например, невозможно встретить Прелюдию и фугу Баха рядом с цыганской песнью «Ты не поверишь» или Песню Шуберта—с Хроматическим галопом. Построенные более последовательно, строго, они наглядно показывают, каким мог быть Лист, когда встречал понимавшую его аудиторию.

В Вене Лист познакомился с Кларой Вик, о которой отзывался как об «интересной» пианистке, обладающей «глубоким, искренним чувством и неизменным внутренним подъемом». Особенно отмечал он «превосходное исполнение ею знаменитой *f-moll*'ной сонаты Бетховена»[61]. В свою очередь Клара Вик была потрясена до глубины души стихийным размахом и силой игры Листа. «Он несравним,— писала она в своем дневнике,— ни с одним исполнителем... он сеет вокруг себя смятение и удивление... он жизнь отдает, сидя за фортепиано. Его страстность не знает границ. Его ум необычаен. Смело можно сказать, его искусство — это его жизнь»[62].

В Вене несколько улучшились и отношения Листа с Тальбергом, бывшие весьма натянутыми, если не сказать больше, после парижского «соперничества». Надо отдать должное Тальбергу, который проявил такт и благородство, не столь часто встречавшиеся у артистов того времени. Он понял и признал превосходство Листа и без всякой зависти простодушно сказал ему об этом: «По сравнению с Вами, мой милый, я всегда имел только посредственный успех...»[63].

После венских концертов, которые сам Лист считал поворотным пунктом в своей жизни (во многом предопределившим направление его виртуозно-просветительской деятельности в последующие годы), Лист намеревался «с походным мешком за плечами пешком посетить уединеннейшие области Венгрии»[64]. Не трудно догадаться о цели этого предполагавшегося путешествия. Лист хотел соприкоснуться с простым венгерским народом, в пользу которого он только что концертировал, и главное познакомиться с народной поэзией, с бытом и обрядами, с народными песнями, — быть может, записать их для себя и для других. «Какая блестящая мысль,—пишет Золтан Кодаи в своем предисловии к книге «Венгерская народная музыка», — где находились бы мы сегодня, если бы он выполнил эту работу, которую смогли закончить лишь после почти целого столетия»[65]. К сожалению, из этого, как признается сам Лист, «ничего не вышло». Больная, раздраженная, предельно самовлюбленная женщина, находившаяся в Венеции, помешала этому. Тщетно предлагал ей Лист всякого рода компромиссные варианты: то проектировал совместное путешествие по Венгрии и затем двухмесячный отдых в Тироле, «наедине» («seul á seul»), то соблазнял планом «заехать на наше дорогое озеро Комо»[66]. Все было

тщетно. М. д'Агу наотрез отказалась покинуть Венецию. Листу пришлось прервать свое пребывание в Вене и, отказавшись с болью в сердце от мысли посетить родину, вернуться в конце мая в Венецию.

Лето 1838 года Лист провел вместе с М. д'Агу в Лугано и Генуе. В сентябре он снова концертировал в Милане. На этот раз его ожидал в этом городе совсем иной прием. Откровенные высказывания Листа о плачевном состоянии итальянской оперы, да и вообще о музыкальной жизни в Италии, вызвали, как и предвидел Лист, бурную шовинистическую реакцию, многочисленные «обиды», «оскорбления», «упреки». Восторженное отношение сменилось враждой. Поднялась целая буря негодующих возгласов: «Война Францу Листу». Не помогло и открытое письмо Листа, опубликованное в миланских газетах, в котором Лист заверял миланское общество в отсутствии у него намерений кого-либо оскорбить и обидеть. В публике Лист уже не нашел былого энтузиазма; концерты его не имели успеха.

Без сожаления расстался Лист с Миланом. Уже в конце сентября он концертировал во Флоренции, в октябре играл в Падуе, в ноябре—снова во Флоренции (откуда, между прочим, пишет любопытное письмо без адреса — фрагмент о «Персее» Бенвенуто Челлини) [67], в декабре — в Болонье. Впоследствии, в своем известном письме к Берлиозу, он писал, что давал эти концерты без особой охоты, «чтобы не разучиться своему ремеслу...»

В январе 1839 года Лист, наконец, прибыл в Рим. Здесь, в этом «вечном городе», Лист прожил полгода. Он концертировал и сочинял; много времени отдавал он также изучению художественных сокровищ Рима. Его руководителем в этом отношении был французский художник Энгр, с которым он близко сошелся. «Я, — пишет Лист Массару, — довольно часто вижу Энгра, который ко мне очень расположен. Мы музицируем с ним, играем ансамбли. Знаете ли Вы, что он очень мило играет на скрипке. Мы намереваемся просмотреть всего Моцарта и всего Бетховена» [68]. Энгр водил Листа по развалинам древнего Рима, по залам Ватикана, по музеям и церквям; он обладал удивительным даром пояснения. «Линии и краски, — вспоминает Лист, — оживали перед нашими глазами, измененная временем и руками невежд форма вставала в своей первоначальной чистоте, обнаруживаясь во всей юношеской прелести. Свершилось подлинное поэтическое чудо: это был современный гений, зовущий к воскрешению гения античности» [69]. Вероятно, Энгр научил Листа ценить совершенство формы в живописи, чистоту рисунка, гармонию красок; описание Листом «Святой Цецилии» Рафаэля не случайно относится как раз ко времени его тесного общения с Энгром. И, конечно, Энгр внушил Листу особую любовь к памятникам античности. «Рим,— пишет Лист все тому же Массару,— мне по вкусу, особенно тот Рим, которого больше нет, потому что

к новому я не чувствую никакой склонности. Кампо Ванино, Форум, Колизей, бани Каракаллы, развалины Палатина, — вот места моих любимых прогулок. Ничто не может дать представление о чувстве, испытываемом вблизи этих руин; я проникаюсь им глубоко, но сомнительно, чтобы я осмелился когда-нибудь попытаться его выразить.

«К святому Петру я хожу очень редко; Бернини его профанировал, запачкал этими бесчисленными работами. Гробница Кановы отвратительно посредственна (détestablement médiocre) за исключением двух львов. Кстати, репутация Кановы сильно раздута. Я охотно скажу то же о Торвальдсене, у которого также имеется гробница папы (у Святого Петра). Все это очень холодно и напыщенно». «Зато Моисей Микельанджело,— продолжает он, — показался мне великолепным (в Сан Пьетро ин Винколи). Скульпторы ставят ему в упрек очень многое, но он производит чудесное впечатление» [70].

В Риме Лист познакомился и с многочисленными произведениями старой итальянской музыки; он изучал их по рукописям, слушал в знаменитой Сикстинской капелле (где часто играл также на органе). Особенно восхищался он мастерством Палестрины, глубиной его мыслей, благородством выражения.

Любил Лист и красочную жизнь Рима: пеструю толпу, звон колоколов, шум фонтанов... Как это ни странно, но она не отвлекала его от серьезной творческой работы. Достаточно сказать, что именно в Риме были закончены (или почти доведены до конца) «Sposalizio», «Il Pensieroso» и три сонета Петрарки, задуманные еще в 1838 году в Милане и Флоренции; здесь, повидимому, были сделаны транскрипции ряда песен Шуберта (цикл «Зимний путь») и завершена работа над двумя другими песенными циклами («12 песен» и «Лебединая песня»); здесь выкристаллизовались у Листа замыслы таких крупных произведений, как «Фауст-симфония», «Данте-симфония», «Пляска смерти». В своем дневнике он записывает в феврале 1839 года:

«Если я буду чувствовать себя жизненно сильным, то попытаюсь написать «Данте-симфонию». Потом через три года — «Фауст-симфонию». И затем три наброска: «Триумф смерти» (Орканья), «Комедию смерти» (Гольбейн) и дантовский фрагмент («Dantefragment»). Меня также очень волнует тема «Pensiero» [71].

В Риме, повидимому, в доме князя Голицына, Лист познакомился с Михаилом Юрьевичем Виельгорским. Начиная с этого момента, началось его общение с русскими музыкантами, к которым Лист на протяжении всей своей последующей жизни питал чувство особой симпатии.

В Риме Лист дал впервые и открытый концерт без содействия других исполнителей, вероятно, это был вообще первый в истории пианистического искусства полноценный «клавирабенд». Лист писал в июне 1839 года К. Бельджойозо, что прочел сооб-

щение об увлекательном разнообразном концерте, который она устроила в своем парижском доме. «Какая противоположность,— продолжал он в обычном для него полушутливом тоне,— скучным «музыкальным монологам» (я не могу иначе назвать мое открытие), которыми, как мне казалось, я могу осчастливить римлян, и которые я смогу ввести в Париже,— такова моя музыкальная дерзость! Представьте себе, что я, уставший от склок, не будучи в состоянии составить разумную программу... сказал бы, как Людовик XIV, с гордостью публике: «Концерт—это я!»—Любопытства ради посылаю Вам программу этого музыкального монолога:

1. Увертюра к опере «Вильгельм Телль», исполненная господином Листом,

2. Воспоминания о «Пуританах», Фантазия, сочиненная и сыгранная вышеназванным,

3. Этюды и отрывки, [исполненные] тем же самым,

4. Импровизация на предложенные темы—все тем же самым.

«И это все. Не больше и не меньше. Только во время перерывов можно позволить себе беседы, если таковые произойдут»[72].

В Риме у Листа и М. д'Агу родился третий ребенок — сын Даниэль. Вскоре после его рождения они оставили Рим. С 15 июня до 1 сентября прожили они в Лукке (на водах); затем на некоторое время обосновались в небольшой рыбацкой деревушке Сан Россоре на берегу Лигурийского моря близ Пизы, где сквозь дымку тумана виднелись очертания острова Эльбы. В октябре пути их разошлись. Лист после вторичного посещения ряда итальянских городов (Флоренция, Венеция) через Триест отправился в Вену с твердым намерением попасть, наконец, оттуда в Венгрию. М. д'Агу примерно в то же время возвратилась в Париж. О том, что разрыв между ними уже тогда намечался, свидетельствует хотя бы письмо Листа к матери, написанное в октябре 1839 года из Италии: «Мадам д'Агу,— пишет Лист,— 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 м-м д'А. хочет сама найти для себя одной подходящую немеблированную квартиру. Нашу квартиру, которая не имеет ничего общего с ее квартирой (die ganz und gar nichts mit der ihrigen zu tun hat), Вы могли бы занять после нового года... Через два месяца я покину эту многими превозносимую страну и стану, наконец, разумным и практичным человеком»[73].

Странствования молодого Листа по Италии, несомненно, имели существенное значение для формирования его личности и оставили в душе его ряд сильнейших впечатлений. В Италии искусство явилось его «изумленному взору во всем своем великолепии». Именно в Италии он увидел искусство «открытым во всей его универсальности, во всем его единстве». «С каждым днем,—

писал Лист Берлиозу,—во мне все больше и больше укреплялось убеждение, что все гениальные произведения родственны между собой, но родство это скрыто. Рафаэль и Микельанджело помогли мне понять Моцарта и Бетховена; Иоанн из Пизы, Фра-Беато, Франча разъяснили мне Аллегри, Марчелло и Палестрину; Тициан и Россини — это звезды, светящие нам одним и тем же светом. Колизей и Кампо-Санто совсем не так чужды героической симфонии и реквиему, как это обыкновенно думают. Данте нашел себе художественный отголосок в живописи — у Орканья и Микельанджело; со временем, быть может, он найдет его и в музыке, в каком-нибудь Бетховене будущего» [74].

О том, как глубоко был захвачен и вдохновлен Лист идеей единства искусства, свидетельствуют не только пьесы, написанные им в годы путешествия по Италии и вошедшие со временем во Второй год странствий («Sposalizio», «Il Pensieroso», фантазия-соната «После чтения Данте»), но и возникшие в те годы замыслы крупных произведений — «Данте-симфония», «Фауст-симфония» и др.— и, главное, все его последующее творчество. Что бы он ни писал, крупное или мелкое,—он неизменно стремился к органическому соединению музыки с другими искусствами или, как он сам говорил, к «обновлению музыки путем ее внутренней связи с поэзией».

Путешествие в Италию не отвлекло Листа от работы над задуманными ранее циклами, а, напротив, еще больше стимулировало ее. Так было, например, с «Альбомом путешественника»; итальянские впечатления как бы врастают в его прежние замыслы, расширяют и обогащают их. Больше того, можно сказать, что именно в Италии намечается существенная перемена в отношении Листа к этому незавершенному циклу. Выкристаллизовывается новое название — «Годы странствий»; к впечатлениям природы прибавляются впечатления от образов искусства; окончательно, как уже было указано, созревает мысль о том, что все виды искусства тесно связаны между собой, дополняют друг друга, как бы произрастая из одного корня.

Так было и с песнями Шуберта. Начатую еще в Ноане работу над транскрипциями песен Шуберта Лист отнюдь не забросил в итальянские годы. Выше упоминалось, что именно в Италии были переложены такие песенные циклы, как «Зимний путь» и «Лебединая песня», завершена работа над «12-ю песнями», куда вошли «Лесной царь», «Баркарола», «Маргарита за прялкой». «Серенада», «Скиталец» и некоторые другие песни.

Так было и с переложениями («фортепианными партитурами») симфоний Бетховена. Лист продолжал работать над ними, готовя к изданию пятую, шестую и седьмую симфонии [75].

Пребывание в Италии дало также новые замыслы ряда крупных произведений, осуществленные уже позднее, в веймарские го-

ды. В Италии были написаны 12 больших этюдов, которые Лист называл «своим любимым детищем», а также сделаны транскрипции каприсов Паганини (первая редакция). Издание этюдов (в 1839 году) — его первого большого цикла — возбудило оживленные толки, породило много отзывов в прессе, как сочувственных (например, отзыв Шумана)[76], так и враждебных. Одно несомненно: все понимали, что в фортепианное искусство вступила новая, огромная сила, сознательно ломающая старое, раскрывающая перед пианистами новые, никому еще неведомые пути.

В Италии же были созданы транскрипции целого ряда произведений итальянских композиторов («Музыкальные вечера» и увертюра к опере «Вильгельм Телль» Россини, «Летние ночи в Посилиппи» Доницетти, «Итальянские вечера» Меркаданте) и написана первая редакция цикла «Венеция и Неаполь» (с использованием итальянских народных песен и танцев). К пребыванию в Италии, повидимому, относятся и первые опыты Листа в области вокальной музыки (романс «Angiolin dal biondo crin», «Три сонета Петрарки» и др.).

Наконец, странствования по Италии, закончившие, по словам самого Листа, период «ощупывающего изучения и творчества», были для молодого музыканта (как и пребывание в Швейцарии) временем удивительно быстрого, плодотворного интеллектуального и художественного роста. От беспорядочного чтения он перешел к накоплению действительно глубоких и многосторонних знаний. Он развил в себе данные, с помощью которых могла быть обеспечена наиболее плодотворная деятельность в будущем. Творческие возможности его расширились; артистические силы окрепли. Все более напряженными и целеустремленными становились поиски жизненного пути, достойного передового художника. Он чувствовал, что действительно настало время стать «разумным и практичным человеком».

* * *

Дав в Вене с 18 ноября по 4 декабря шесть утренних концертов, Лист выехал на родину, в Пожонь (Прессбург). Выбор города, повидимому, не был случайным. Лист хотел, чтобы его первое выступление по возвращении в Венгрию состоялось в городе, который был свидетелем его детских успехов и который в свое время проявил по отношению к нему столько внимания. В Пожоне Листа встретили с неслыханным воодушевлением. Несмотря на ранний час, толпы народа ожидали его прибытия у моста через Дунай; его приветствовали радостными возгласами, как долгожданного родича. Выступления Листа имели широчайший общественный резонанс. Достаточно сказать, что венгерский сейм, собравшийся тогда в городе, отменил свои заседания, чтобы члены его могли присутствовать на концертах Листа. Уже на первом концерте Листа, состоявшемся на следующий день после прибытия в Пожонь, 19 декабря, восторг слушателей, казалось, до-

стиг предела. Лист писал, что он был «потрясен и взволнован до слез»[77]. На двух последующих концертах успех был еще большим. Листа буквально носили на руках. Особенно велик был энтузиазм слушателей после второго концерта (в пользу бедных), в котором Лист сыграл Ракоци-марш. «Зал был переполнен,— писал Лист несколько дней спустя М. д'Агу,— что чрезвычайно редко в Прессбурге. В афише было объявлено только об одной моей вещи... но публика не прекращала вызывать меня; я был вынужден снова сесть за рояль. Аплодисменты усилились, и, наконец, когда я взял первые аккорды Ракоци-марша (мелодия чрезвычайно популярная в Венгрии, которую я только что обработал на свой лад), весь зал закричал: «Элиен! Элиен!» Вы не можете себе этого представить, но, несмотря на Ваше стоическое равнодушие к успеху и аплодисментам, я убежден, что Вы были бы глубоко взволнованы, потому что венгерская публика не то, что венские горланы,— это люди с крепкой грудью, это благородные и гордые сердца...»[78].

Но все превзошел прием, оказанный Листу в Пеште. В вечер его прибытия, 24 декабря 1839 года, был устроен большой праздник, который открылся исполнением специально написанной кантаты (текст Ф. Шобера, музыка Я. Грилля). Кантата закончилась словами: «Франц Лист, твое отечество гордится тобою!»

Пешт в ту пору был уже довольно большим городом. Население его представлялось весьма пестрым. На улицах можно было встретить мастеровых, приезжих крестьян, торговцев, священнослужителей, артистов, литераторов, чиновников, праздных дворян и, наконец, богатых магнатов, разъезжавших обычно в колясках. Благоустройство города оставляло желать много лучшего. Большинство улиц было не вымощено. Многоэтажные здания встречались только в центре. Вечерами улицы освещались тусклыми керосиновыми фонарями, которые постоянно гасли. Крупных заводов и фабрик не было и в помине; преобладали ремесленные мастерские и мелкие лавчонки... Зато имелось много постоялых дворов и кабаков. Почти в каждом кабаке играла цыганская «банда»; на площадях, подчас поросших травой, выступали бродячие артисты-жонглеры, клоуны, гимнасты. Беднота ютилась в жалких хибарках; богачи жили в роскошных дворцах. Одним нечего было есть; другие утопали в изобилии и проматывали в столице громадные деньги, которые выжимали из крепостных крестьян. В городе находилось много церквей — католических, кальвинистских, лютеранских, но мало школ, библиотек, музеев. Театров было только два — венгерский и немецкий, причем первый открылся незадолго до приезда Листа. Таков был «красавец Пешт», в котором Лист в течение короткого времени дал девять концертов. Он играл публично 27 и 29 декабря 1839 года, 2, 4, 6, 8, 9, 11 и 12 января 1840 года, причем чаще всего с благотворительной целью. Сборы пошли в пользу Пештского музыкального союза, Венгерского национального театра,

Офенского дома слепых, скрипача Таборски и, наконец, на учреждение Венгерской национальной консерватории. В предпоследнем концерте, 11 января 1840 года, Лист не только играл, но и дирижировал, повидимому, впервые в своей жизни.

Особенное значение имел концерт Листа в венгерском национальном театре (4 января 1840 года), закончившийся настоящей патриотической демонстрацией. Лист вышел на эстраду в старинном венгерском костюме; после концерта ему в знак величайшей признательности и благодарности была вручена от лица всех соотечественников венгерская сабля чести. В письме к М. д'Агу Лист так описывает этот торжественный момент своей жизни:

«Я говорил Вам о великолепном дне. И это слово — совсем не преувеличение. Я никому не буду писать об этом, и даже Вам напишу плохо, потому что такие вещи описать невозможно. 4 января я играл в венгерском театре *Andante* из «Лючии», Галоп и, так как аплодисменты не прекращались, Ракоци-марш (разновидность венгерской марсельезы). В тот самый момент, когда я собирался уйти за кулисы, на сцену вышли граф Лео Фештетич, барон Банфи, граф Телеки (все магнаты), Экштейн, Аугус и шестой, фамилию которого я забыл,— все в парадных венгерских костюмах. У Фештетича в руках великолепная сабля (стоимостью от 80 до 100 луидоров), украшенная бирюзой, рубинами и т. п. Он обращается ко мне с небольшой речью на венгерском языке в присутствии всей публики, которая бешено аплодирует, и опоясывает меня саблей от имени народа. Я попросил у Аугуса разрешения выступить публично на французском языке, после чего произнес веским и твердым голосом речь, которую я Вам пришлю вскоре напечатанной. Она неоднократно прерывалась аплодисментами...

«Вы не можете себе представить всей серьезности, важности и глубокой прочувствованности этой сцены; она повсюду была бы смешна и легко бы могла сделаться смешной и здесь для недоброжелательного меньшинства, которое всюду имеется, если бы не мое умение держаться...

«Это было великолепно. Это было неповторимо (unique). Но это еще не все»[79].

И далее Лист весьма подробно описывает народную манифестацию, которая состоялась в его честь после концерта: факельное шествие, приветственные возгласы («Элиен! Элиен! Элиен!»), овации толпы, «доходившие до фурора»...

«Невозможно дать Вам понятие об энтузиазме, об уважении, о любви всего этого народа! В 11 часов вечера все улицы полны людьми. А в Пеште все общество, даже самое элегантное, ложится спать в 10 часов... Крики не прекращались. Это был триумфальный марш, подобный тому, какой совершили Лафайет и несколько деятелей революции»[80].

На повороте улицы Лист попросил одного из сопровождавших его в карете обратиться от его имени к народу. «Я просил

сказать,— пишет Лист,— что я нисколько не заслужил приема, который мне оказывают на моей родине, но, что я принимаю эти более чем лестные для меня чувства, как нечто налагающее на меня новые обязательства...» [81].

Почти все пештские журналы и газеты, в том числе «Athenaeum», редактировавшийся Йожефом Байза, «Jelenkor», «Honművesz», «Pesther Tageblatt», «Tarsalkodó» и другие откликнулись на приезд и выступления Листа. О нем писали как о поэте фортепиано, как о великом художнике, в котором воплотился «дух Арпада». Его прославляли так, как не прославляли еще ни одного артиста.

Подобный восторженный прием был вызван, конечно, не только гениальным исполнением Листа, его необыкновенным виртуозным мастерством и поистине магическим воздействием на публику, не только жаждой сильных музыкальных впечатлений, которая назрела в тогдашнем венгерском обществе. Он был порожден и другими обстоятельствами. Выступления Листа рассматривались как определенные звенья в общей борьбе венгерского народа за свою национальную независимость. Лист возвратился на родину в тот момент, когда атмосфера в стране становилась все более и более накаленной. Гнет Габсбургов, после некоторых послаблений, усилился. Снова в ход пошли репрессии, наказания, тюрьмы. Все напряженнее становилась борьба между мелкопоместным дворянством, стремившимся к национальному освобождению, и аристократией, придерживавшейся монархических порядков. Даже в среде сторонников умеренных реформ, возглавлявшихся графом Иштваном Сечени (с ним, как и с другим видным деятелем умеренной оппозиции, графом Лайошем Баттиани, Лист увиделся сразу же по возвращении на родину) [82], появляются люди, начинающие более решительно критиковать создавшееся положение вещей. Все чаще отказываются от традиций немецкой культуры и вместе с поисками и изучением национальных обычаев обращаются к культуре революционной Франции, а подчас и к идеям утопического социализма.

Многие видели в Листе человека, приехавшего из революционной Франции, «страны восстаний» и «великих общественных преобразований». В его лице приветствовали не только гениального художника, но и передового человека, уже не раз возвышавшего свой голос за свободу, честь и независимость народов; в его лице приветствовали венгерского патриота. И, конечно, все хотели видеть Листа в рядах оппозиции; все хотели, чтобы он остался на родине и служил своим искусством революционной национально-освободительной борьбе своего народа. В этом отношении весьма показательно стихотворение выдающегося венгерского поэта Михая Вёрёшмарти, написанное некоторое время спустя после пештских триумфов Листа. Оно озаглавлено: «Ференцу Листу» и выражает надежды, которые возлагали на Листа радикально настроенные круги венгерской интеллигенции.

Уже начало стихотворения далеко выходит за рамки обычного приветственного послания; оно, быть может, звучит даже легким укором артисту, покинувшему свою родину и столь долго пребывавшему на чужбине. Вёрёшмарти обращается к Листу:

Музыкант всемирно знаменитый,
Верен ты стране своей родной.
Разве могут быть тобой забыты
Все страданья родины больной?
Ты ответь нам, о, сердец властитель,
Утешитель их и возмутитель!

Далее Вёрёшмарти напоминает Листу о тяжелом прошлом и настоящем многострадальной родины, о необходимости бороться, «не щадя и жизни», за ее освобождение:

Рок, грехи, несчастье вековое...
Духом пал народ от тяжких мук,
Прозябал в бездейственном покое,
А когда и закипела вдруг
Кровь застойная — он в бой стремился,
Но как будто в лихорадке бился.

Срок пришел. Забытые стремленья
И изменницу надежду мы
В муках сладостных выздоровленья
Видим вновь средь предрассветной тьмы,
И готовы мы отдать отчизне
Все на свете, не щадя и жизни.

Чувствуем ее сердцебиенье!
Вдохновляясь именем святым,
Мы страдаем от ее мучений,
За ее позор стыдом горим,
Ей хотим величия и власти,
Каждой хижине желаем счастья.

Вёрёшмарти подчеркивает, что все это должно быть особенно понятно Листу, выросшему в богатой революционными традициями Франции и впитавшему в себя ее пламенные благородные идеи:

Ты учился у страны восстаний,
Там, где бьется сердце всех сердец,
Где в кровавом пурпурном тумане
Солнце прояснилось, наконец,
И в людской бушующей стремнине
Гидры гнева утонули ныне.

И явился мир в одежде белой,
И искусство после стольких бурь
В блещущих дворцах запечатлело
Новых дней небесную лазурь,
И горит господен разум в лучших,
Чтоб народ созрел для дел могучих!

И Вёрёшмарти обращается к Листу с прямым призывом отдать свое искусство на служение Родине:

Ты, который миром звуков правишь,
Если хочешь вспомнить о былом,
Так играй, чтоб вихрь, летящий с клавиш,
Грянул, как борьбы великой гром,
И в разливе яростного гнева
Торжества послышались напевы.

Так сыграй, чтоб от призывных звуков
Пробудились в глубине земли
Доблестные предки, и во внуков
Души их бессмертные вошли,
Одарив отчизну благодатью
И предав изменников проклятью.

Если ж мрак лихих времен настанет —
Траур ты над струнами развей;
Флейтой ветра пусть напев их станет
Средь осенних плачущих ветвей,
Чтоб ее рыдания звучали,
Нам напомнив старые печали.

Ляжет, как в объятия мужчины
Женщина, бессильна и бледна,
Скорбь о прошлом... Мохача кручины
И междоусобная война...
Блеск очей в стремнине тонет слезной
И покой приходит, хоть и поздно!

Но ведь можешь бурною игрою
Ты любовь к отчизне пробудить!
Так играй про славное былое,
Пусть оно грядущий день творить
Нам поможет! О, играй же смело,
Чтобы песня в сердце к нам летела.

Страсти чистые да пробудятся,
Превращаясь в добрые дела,
Слабый с сильным да объединятся,
Чтоб работа дружная пошла,
И отчизна с твердостью мужскою
Мир творила мощною рукою!

Пусть и камень, точно наше сердце,
Дрогнет радостью святой сейчас,
Чтоб волна, красна, как кровь венгерца,
По Дунаю шла разгорячась,
Пусть о скорбных днях и о веселых
Вспомнят люди в городах и селах!

Ты услышишь в странах отдаленных,
Как отчизна станет эту песнь
Повторять устами миллионов,
И тогда душой ты будешь здесь,
Вместе скажем: «Славить небо надо:
Есть еще душа в сынах Арпада!» [83]

Призывы подобного рода всегда глубоко волновали Листа; они вселяли в него чувство гордости за себя и за свою родину и в то же время причиняли ему немало страданий.

В самом деле, Лист совершенно искренне не мыслил своего существования вне родины. Свою любовь к ней он не раз выра-

жал и устно и письменно. Он заявлял, что принадлежит к «могучему венгерскому племени», что он «сын этого самобытного, неукротимого народа, для которого, без сомнения, еще наступят лучшие времена»[84]. Каждый раз при случае он подчеркивал, что, несмотря на свое «достойное сожаления незнание венгерского языка», он «душой и телом» является «мадьяром» *. В минуту тяжелого бедствия он сразу же пришел на помощь своей стране, дав ряд концертов в пользу пострадавших от наводнения. Его стремление помогать соотечественникам с тех пор никогда не иссякало. Он был дальновиден. Зная, какое значение имеет для развития музыкальной культуры нации музыкальное образование, он сделал все возможное, чтобы во время своего кратковременного пребывания в Пеште содействовать открытию венгерской консерватории. В своих концертах он, предвосхитив призыв Вёрёшмарти, неоднократно исполнял пьесы, которые развертывали перед слушателями картины «славного былого», пробуждали «любовь к отчизне», призывали народ к «великой борьбе». Это прекрасно понимали как демократически настроенные круги венгерского народа, так и враги и поработители Венгрии. Не случайно Ракоци-марш, исполнение которого повсюду вызывало крики «Элиен! Элиен!», был вскоре после пештских концертов Листа запрещен цензурой. Полицейскому надзору Габсбургов было мало того, что каждое венгерское слово крутили, вертели, ощупывали, словно оно обладало огромной взрывчатой силой; этот надзор добрался и до бессловесных музыкальных произведений. «Цензура,—писал Лист М. д'Агу,— запретила печатать Ракоци-марш (в том виде, как я его играл на концертах в Прессбурге и Пеште). Заметьте, что не было ни эпиграфа, ни каких-либо слов, кроме *f*, *p*!!!»[86]. В этом беспрецедентном произволе и надругательстве властей, несомненно, заключалось и признание революционной силы воздействия искусства Листа на венгерских слушателей.

Наконец, Лист, опять-таки до призыва Вёрёшмарти, стал серьезно задумываться над проблемой создания самобытных музыкальных произведений в венгерском духе. Он понимал, что без знакомства с венгерской народной музыкой ему это никогда не удастся сделать. Поэтому-то еще в 1838 году, как мы уже гово-

* Когда в известном своими реакционными тенденциями французском журнале «Revue des deux Mondes» появился отчет о торжествах в Венгрии в честь Листа, составленный в сенсационно-карикатурном плане, Лист гневно протестовал против недостойных выпадов и оскорбления чувства национального достоинства. В письме к редактору журнала Бюлозу он писал: «Еще в годы моего детства родина явила драгоценные доказательства интереса ко мне и предоставила средства для моего зарубежного профессионального образования. Если по прошествии многих лет молодой человек приносит ей плоды своего труда и выражения своей преданности и в будущем, то не следует выраженные ему в ответ знаки сердечного восторга и национальной радости смешивать с неистовством оваций завсегдатаев театрального партера. В подобном сопоставлении, думается мне, заключено оскорбление национальной гордости и оказывающих мне честь изъявлений симпатии»[85].

рили, собирался он посетить «уединеннейшие области Венгрии», чтобы соприкоснуться с простым народом, познакомиться с его бытом, танцами и песнями. Теперь, находясь в Венгрии, он старался использовать каждую свободную минуту, чтобы углубить и расширить то, что он сам называл своим «национальным обучением». Он записывал песни, внимательно вслушивался в игру венгерско-цыганских оркестров, знакомился с рукописными сборниками народных мелодий, словом, готовил себя к тому, чтобы идти по пути создания венгерской национальной музыки.

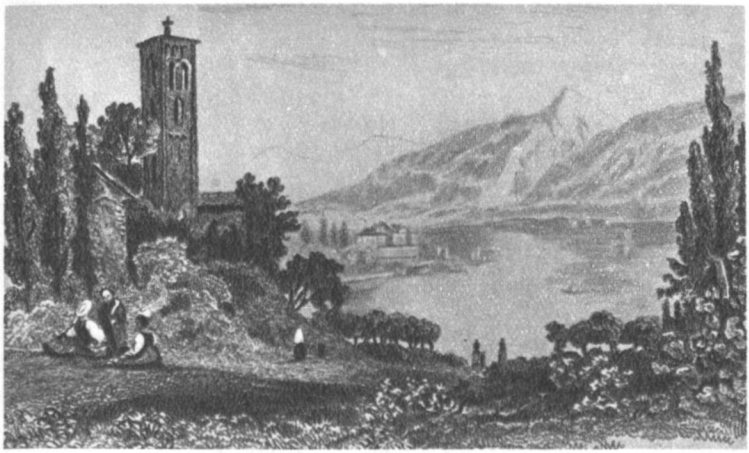
Но над Листом тяготело «проклятое ярмо» концертирующего виртуоза, которое гнало его прочь от родины. И это ярмо он до поры до времени не мог, да и не хотел сбросить. Не только для собственной славы колесил он по разным странам [87]. Он выполнял великую просветительскую миссию, знакомя народы Европы с музыкальными богатствами, накопленными столетиями.

С двойственным чувством расставался Лист с Пештом (который, кстати, избрал его своим почетным гражданином), и кто знает, быть может, об этой странной своей судьбе думал в то время, когда восторженные соотечественники провожали его на лодках через Дунай. По дороге из Пешта он выступал в Дьёре; затем на несколько дней снова задержался в Пожоне, где не только играл, но и дирижировал [88]. Далее проследовал он в Вену и оттуда, после ряда концертов, направился в Шопрон. Выступление его в этом городе носило совсем особый характер. Здесь двадцать лет тому назад состоялся его первый открытый концерт. Понятен энтузиазм и горячие симпатии горожан, также избравших Листа почетным гражданином своего города. В Шопроне Листа впервые слушал Петефи. Посещение концерта дорого обошлось молодому поэту. Он служил тогда рядовым в армии. Для того, чтобы попасть на концерт, ему пришлось просить у капитана увольнительную. Капитан, крутой и жесткий, отказался дать отпуск своему подчиненному. Тогда вечером Петефи удрал из казармы. На другой день его заковали в кандалы... Впечатление от игры Листа у Петефи было огромным. Более чем через два года, выступая в Папе в день рождения Листа на собрании в обществе самообразования, он благодарно вспоминал об игре великого пианиста и обо всем его светлом артистическом облике [89].

Из Шопрона Лист заехал в свою родную деревню. Побывал в домике, в котором родился, бродил по окрестностям... При этом посещении многим, очень многим оказал он материальную помощь. Он поддержал бедняков деревни, подарил своему бывшему учителю довольно значительную сумму денег, дал средства на исправление местного органа [90].

Расставшись с милыми его сердцу местами, где все напоминало о далеком детстве, Лист продолжил свои концертные поездки по Европе, затянувшиеся еще на семь с лишним лет.

В литературе о Листе часто возникал вопрос: почему Лист из двух возможных для него в то время путей,— пути пианиста-вир-

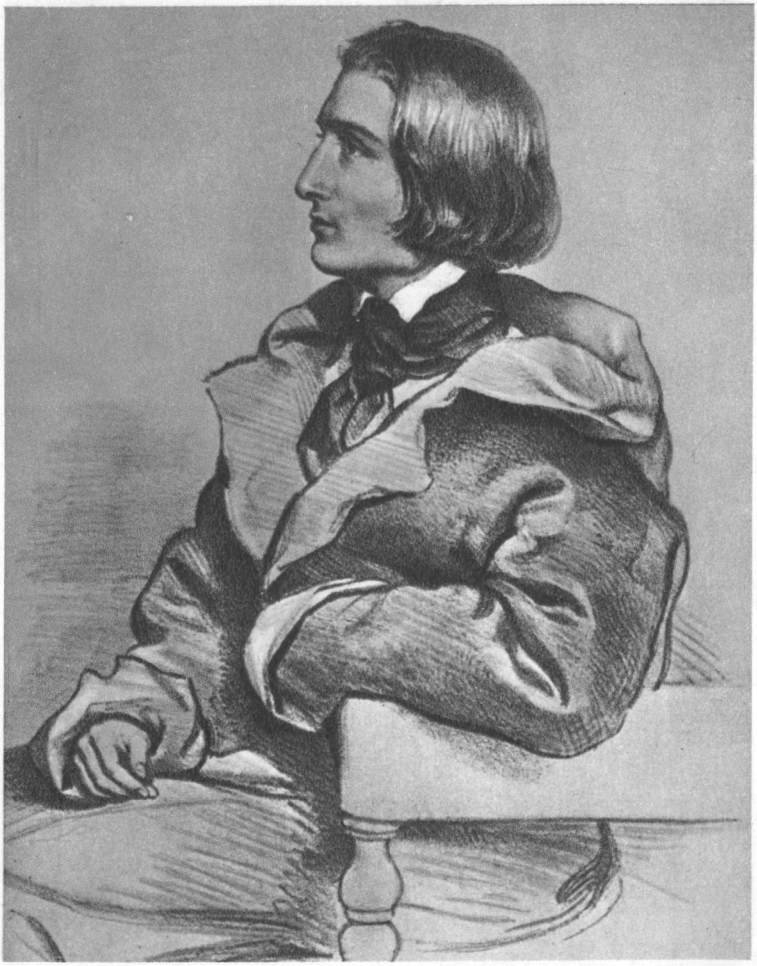


Белладжо и озеро Комо

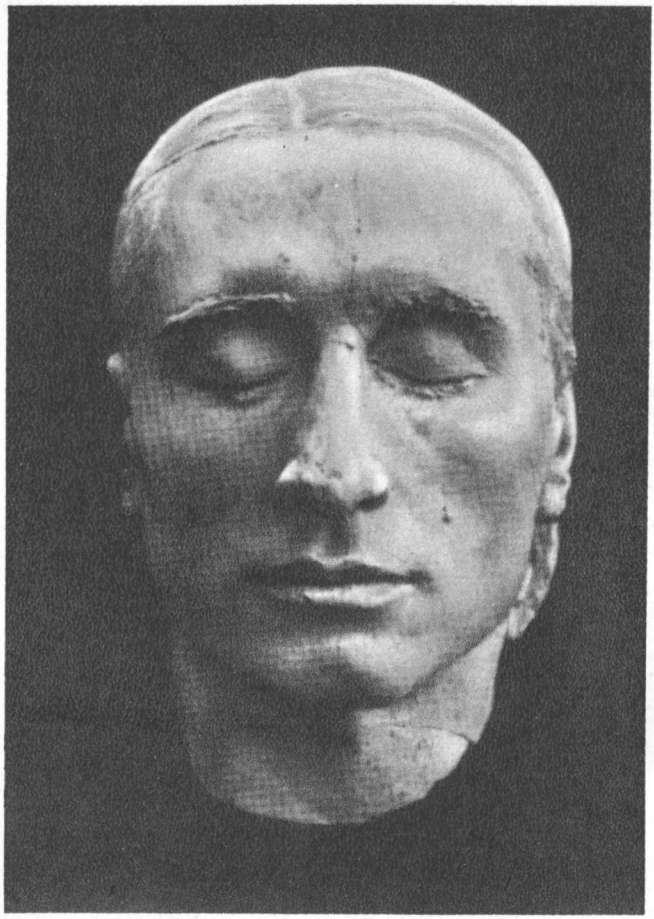
С гравюры неизвестного художника

Ноан

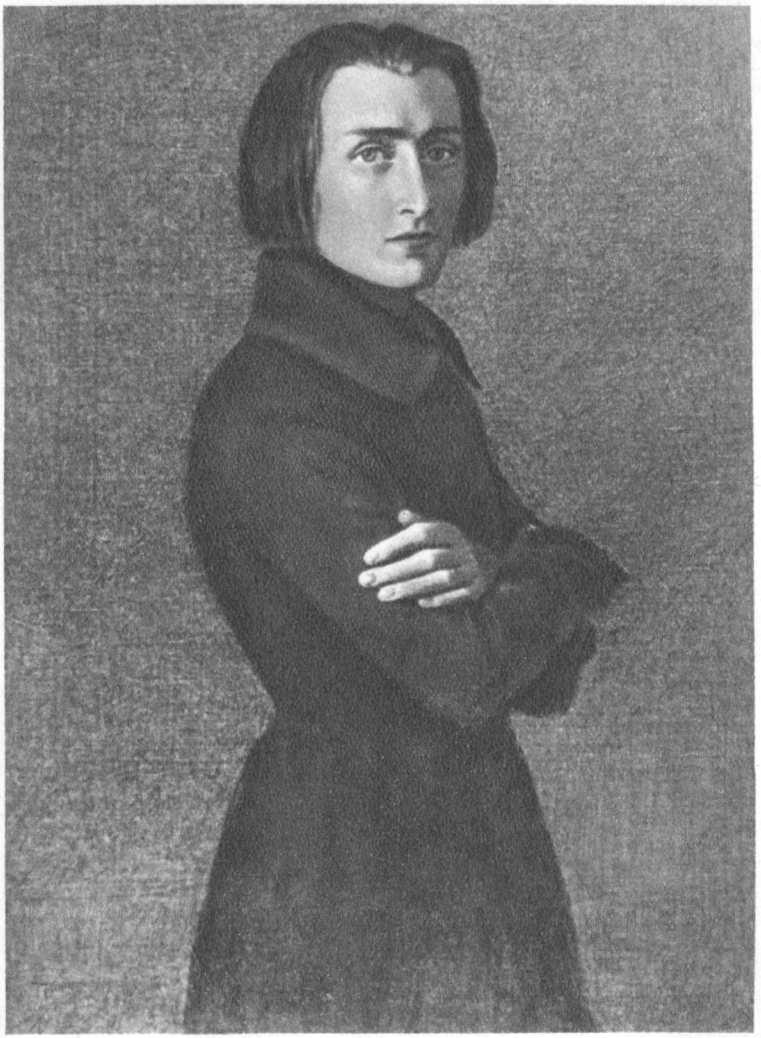
С гравюры на дереве по рисунку Мориса Санда



Ф. ЛИСТ
С литографии И. Кригубера (1838 г.)



Ф. Лист. Маска с живого лица
С оригинала, изготовленного Л. Бартолини (1838 г.)



Ф. ЛИСТ
С портрета маслом Анри Лемана (1839 г.)

туоза, на котором он уже приобрел выдающуюся известность, и пути дирижера-капельмейстера,— выбрал все же первый? Какие соображения заставили его пойти именно по этому пути, хотя, судя по всему, несравненно более привлекательным ему представлялся второй путь, так как он давал возможность спокойно творить и наиболее плодотворным образом служить высшим целям искусства. Обычно на этот вопрос отвечают так: Листа де побудило избрать роль концертирующего виртуоза стремление материально обеспечить себя и свою семью. Объяснение, свидетельствующее о полном непонимании натуры Листа! Конечно, материальное положение семьи (матери, детей), единственным кормильцем которой был он, налагало на него известные обязательства. Но все же отнюдь не это толкнуло его на путь виртуозной деятельности. При желании он, вероятно, мог бы обеспечить себя и другими формами работы. Выбор пути концертирующего пианиста прежде всего предопределило высокое понимание им роли и значения исполнительского искусства, его неуклонное стремление выполнить до конца свою просветительскую миссию. Лист был бесконечно далек от коммерческих соображений и стремлений к легким триумфам. Как писал Стасов, «ему была невыносима мысль—сделаться только тем, чем были едва ли не все его предшественники или товарищи по ремеслу, и тешить Европу пустыми побрякушками виртуозности. Своим исполнением он постоянно говорил целой Европе, переходя из одного ее края в другой: вот чего вы все еще не знаете, а если и знаете, то дурно или навыворот.

«Слушайте, вот я вам сыграю своими пальцами или исполню своим оркестром, и вы узнаете то, чего вы еще не знали и не подозревали. С такой задачей в голове, Лист был... гениальнейшим пропагандистом всего, что только создано самого великого в музыке, и чего еще не знало, раньше его, большинство людей» [91].

Об этом, а не о деньгах, думал Лист, отдавая лучшие годы своей жизни концертированию. Именно это поддерживало его в моменты безнадежной усталости и горьких размышлений о судьбах искусства в условиях буржуазного общества.

После триумфальных концертов Листа на родине начинается самая бурная и напряженная пора его жизни. Странствия виртуоза продолжаются; город мелькает за городом, страна — за страной... В начале марта 1840 года Лист находится в Праге, где предстает перед чешскими слушателями не только во всем блеске своего удивительного дарования, но и как человек, озаренный славой великого национального художника [92]. Затем в том же месяце он играет с огромным успехом в Дрездене. Шуман, приехавший в Дрезден, чтобы повидаться с Листом, и посетивший его концерт, пишет: «Встреченный воодушевленной овацией присутствующих, он начал. Я слышал Листа и прежде, но исполнение артиста перед публикой или перед отдельными слушателя-

ми не одно и то же, да и сам он становится иным... Этой способности подчинять себе публику, возбышать, уносить и низвергать нельзя встретить в такой мере ни у одного художника, за исключением Паганини».

Далее Лист выступает в Лейпциге, куда приезжает вместе с Шуманом; и здесь, в этой цитадели музыкального академизма, Листа постигает первая и, пожалуй, единственная крупная неудача. Концерты его, несмотря на внимание со стороны таких видных музыкантов, как Мендельсон, Гиллер и Шуман («Карнавал» которого Лист впервые исполняет в одном из концертов), встречают холодный, порой даже враждебный прием[93]. В апреле мы застаем Листа в Метце; затем он дает два частных концерта (у Эрара в Париже). В мае и июне Лист выступает в Лондоне, после чего последовательно играет в Брюсселе, Баден-Бадене, Висбадене, Эмсе, Франкфурте-на-Майне, Бонне и других рейнских городах. Вторую половину лета Лист проводит в Англии, где буквально изнывает под бременем бесконечного количества концертов. 17 августа он пишет оттуда Л. Массару: «Я нахожусь в начале моих странствований скомороха (saltimbanque). На долгое время (т. е. на шесть недель, но каких недель, сеньор!.. Каждый день два концерта из восемнадцати вещей каждый!); итак, в течение шести недель мне нечего будет Вам сказать. В моей жизни не может быть никакого разнообразия, кроме постоянной перемены места. В остальном самое глубокое, самое невероятное однообразие. Концерт утром, концерт вечером и всегда с одинаковой программой! Только я сохраняю способность разнообразить пьесы, в виду того, что, по особой любезности, не были точно обозначены Фантазии, которые я обязан п о д а т ь в самом горячем виде»[94].

В октябре и ноябре, не успев отдохнуть, Лист дает шесть концертов в Гамбурге[95]; на средства от сборов он учреждает специальный пенсионный фонд для оркестрантов. Затем снова мы видим его в Лондоне, Манчестере и других английских городах. Время его уплотнено до предела; что ни день, то концерт. Он живет словно в угаре и тоскует по оставленной родине. Из Манчестера пишет он своему другу поэту Ф. Шоберу: «Вот уже прошло 14 дней с тех пор, как меня снова давит мое английское ярмо. Каждый день, который ниспосылает нам господь бог, у меня концерт, причем для того, чтобы попасть на него, я должен проделать предварительное путешествие от 30 до 50 миль. И так должно продолжаться по меньшей мере до конца января... Я истосковался, изголодался и мечтаю только о том, чтобы возвратиться в Венгрию. Каждое воспоминание о ней коренится глубоко в моей душе... И все же я не могу вернуться»[96].

В январе 1841 года Лист разъезжает по Шотландии, после чего играет в Ливерпуле, Брюсселе и Льеже. В Брюсселе к нему поступает на службу (в качестве личного секретаря и администра-

тора) Г. Беллони[97]. Здесь же (или в Майнце) Лист знакомится с Ф. Лихновским. Затем он концертирует в Париже, где впервые встречается с Вагнером, и в начале мая возвращается в Англию (снова ряд концертов). В первых числах июля Лист принимает участие в музыкальном празднике в Гамбурге; в том же месяце он еще играет в Киле и Копенгагене.

Осень 1841 года Лист проводит вместе с М. д'Агу и детьми на рейнском острове Нонненверте. Затем следует целая серия концертов в Кёльне, Бонне, Кобленце, Франкфурте-на-Майне, Аахене, Касселе (где Лист знакомится с Л. Шпором) и других немецких городах. 26 ноября Лист впервые играет в Веймаре; 28 и 29 ноября там же дает еще два концерта[98]. Из Веймара Лист едет в Иену, Дрезден, Лейпциг (где впервые исполняются его произведения для хора), Галле и, наконец, 27 декабря дает свой первый концерт в Берлине. Успех этого концерта превосходит все ожидания («Succès inouï» — «успех неслыханный, небывалый»,—пишет сам Лист)[99]. В Берлине Лист задерживается на два с лишним месяца, в течение которых дает свыше двадцати открытых публичных концертов, из которых девять — с благотворительной целью[100]. Если еще добавить к этому целый ряд неофициальных концертов,— при дворе, в театре, в частных домах и т. п., — проходивших так же, как и публичные концерты, в восторженной атмосфере, и выступление в качестве дирижера (исполнение пятой симфонии Бетховена), то можно себе представить физическое и душевное напряжение, в котором находился Лист. «Невозможно,— восклицает он в письме к М. д'Агу,— писать об этом, особенно Вам писать. Вы не можете себе представить мою жизнь. Я болен вот уже два дня. Порою мне кажется, что моя голова и мое сердце разламываются»[101].

Выступления Листа сопровождаются непрерывными овациями, а самого его, подобно римскому триумфатору, возят по городу в сопровождении целой свиты повозок и всадников.

«Лист все время приводит в восхищение город,— записывает в своем дневнике Фарнгаген фон Энзе,— он придает прелесть этой зиме и является ее лучшим украшением. Его бескорыстие, его живой ум, его благожелательная добрая душа снискали ему симпатию не в меньшей мере, чем его всепокоряющее мастерство»[102].

О проводах Листа тот же Фарнгаген фон-Энзе пишет:

«Дворцовая площадь, королевская улица и др., как в день торжественной присяги, были наполнены людьми, желавшими присутствовать при отъезде Листа; до поля Фридриха все было полно экипажей и пешеходов. Раздавались тысячеголосные приветственные возгласы... Говорят, что двор и знать были вне себя, что музыкант чествуется как король, и даже моментами затмевает его»[103].

Другой очевидец, Л. Рельштаб, рассказывает о пребывании Листа в Берлине в еще более приподнятых тонах[104].

В Берлине Лист общался с Александром Гумбольдтом, Спонтини, Мендельсоном, Мейербером, Беттиной фон Арним, Шарлоттой Хагн и другими видными учеными, музыкантами и артистами. Здесь познакомился он со своим соотечественником графом Шандором Телеки, с которым его впоследствии связывали многолетние дружеские отношения. 18 февраля Лист был избран членом Прусской Академии Наук.

В марте прерванное путешествие возобновилось. 8 марта Лист проехал Мариенбург, затем несколько дней концертировал в Кёнигсберге, где 14 марта философским факультетом университета ему была присвоена ученая степень доктора музыки[105]. 16 марта он пересек русскую границу[106] и через Митаву, Ригу и Дерпт (во всех этих городах — концерты) проследовал в Петербург.

Приезд Листа ожидался в Петербурге с огромным нетерпением. Еще за несколько недель до его прибытия в газетах и журналах стали появляться сообщения о предстоящих концертах. Имя великого пианиста было у всех на устах. Чего только о нем не писали и не говорили: и о «колоссальных триумфах» его в Берлине, и о том, что он «переродил неблагодарные фортепианы в инструмент могущественный», и о том, что цены на его концерты «возвысили до невероятной степени»[107]. Ему подчас приписывали слова и поступки, которые, это можно сказать с уверенностью, он никогда не произносил и не совершал. Как бы то ни было, но Лист задолго до своего приезда заставил забыть о других артистах. А среди них были артисты первоклассные. Так, до Листа в России концертировали Тальберг, М. Плейель, Дрейшок, Вьетан, Серве, Ромберг, Рубини, Паста. Неоднократно играли также Гензельт, Герке, Калерджи (Нессельроде). Листу предстояло оправдать сложившееся о нем мнение, что он стоит выше всех, что он является величайшим исполнителем своего времени.

Лист прибыл в Петербург вечером 4/16 апреля 1842 года[108]. Уже на следующий день, в воскресенье, он играл при дворе. Николай I, которому Лист был представлен, приветствовал гостя столь странным, иезуитским образом, что Лист, при всей своей дипломатической сдержанности, не мог отказать себе в удовольствии прокомментировать (и весьма тонко) слова царя находящемуся поблизости Мих. Виельгорскому. Сам Лист пишет об этом так: «Приехав в субботу вечером... я был вызван к императрице, в воскресенье, на следующий день. Большой придворный вечер. Император обращается ко мне: «Мы с вами почти соотечественники, г-н Лист? — Государь...— Ведь Вы венгерец, не правда ли? — Да, Ваше величество.— У меня в Венгрии есть полк».

«В течение вечера я, естественно, попросил у Его Величества разрешения сыграть ему венгерский марш (который, замечу в скобках, я играл замечательно), сказав при этом Виельгорскому,

который со мной в прекрасных отношениях, что в ожидании, когда Его Величество познакомиться с ритмом венгерских сабель, ему может быть будет интересно услышать их музыкальный ритм» [109].

В среду 8/20 апреля 1842 года состоялся первый публичный концерт Листа в Петербурге. Зал Дворянского собрания (ныне Большой зал Ленинградской Филармонии) уже за час до начала концерта был полон народу. Среди публики было много музыкантов, в том числе и Глинка. Лист выступал один, без содействия других артистов, что тогда представлялось чем-то неслыханным.

«С первой же минуты,— пишет Стасов, присутствовавший на этом концерте вместе с Серовым, — мы были поражены необычайным видом залы. Была поставлена маленькая четырехугольная эстрада на самой середине залы... На этой эстраде помещались два рояля, концами врозь, и два стула перед ними: ни оркестра, ни инструментов, ни нот, никаких других музыкальных приготовлений во всей зале не было видно» [110].

Стасов пишет далее о самом концерте: «...Лист, посмотрев на часы, сошел с галереи, протеснился сквозь толпу и быстро подошел к эстраде; но вместо того чтоб подняться по ступенькам, вскочил сбоку прямо на возвышение, сорвал с рук белые свои лайковые перчатки и бросил их на пол, под фортепиано, низко раскланялся на все четыре 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), и так менял рояль для каждой новой пьесы, являясь лицом то одной, то другой половине залы» [111].

Впечатление от игры Листа было поистине ошеломляющее. Казалось, что это предел всяких человеческих возможностей, что лучше играть невозможно.

«Мы с Серовым,— рассказывает в тех же воспоминаниях Стасов,— были после концерта, как помешанные, едва сказали друг другу по нескольку слов, а поспешили каждый домой, чтобы поскорей написать один другому свои впечатления, свои мечты, свои восторги: наедине с бумагой, чернильницей и пером ведь нам казалось гораздо лучше, превосходнее, возможнее, чем прямо в лицо один другому, высказывать, что нам нужно было и что кипело внутри. Тут мы, между прочим, клялись один другому, что этот день 8 апреля 1842 года отныне и навеки нам священен и до самой гробовой доски мы не забудем ни одной его черточки. Мы были как влюбленные, как бешеные. И не мудрено. Ничего подобного мы еще не слыхивали 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»[112].

А Серов, придя с концерта домой, писал Стасову, пожалуй, в еще более восторженных выражениях:

«...Вот уже почти два часа, как я оставил залу, а все еще вне себя: где я? где мы? что это, на яву или во сне! неужели я точно Листа слышал? Надобно покаяться: я ожидал многого по описаниям, предчувствовал многое по какому-то неведомому убеждению, но действительность далеко за собою оставила все надежды! Счастливы, истинно счастливы мы, что живем в 1842 году, когда на свете есть такой исполнитель, и этот исполнитель заехал в нашу столицу и нам довелось его слышать. Восклицаний много, для меня даже слишком много, но делать нечего, удержаться невозможно; надобно выдержать лирический кризис, пока можно будет с толком выражаться... ты на меня за это не рассердишься... О, как я счастлив, какое сегодня торжество, как будто весь божий свет смотрит иначе! И все это наделал один человек своим исполнением! О, как велика великость в музыке! Решительно не могу связать ни одной мысли — все существо мое в каком-то неестественном напряжении, в каком-то неизъяснимом восторге, в каком-то блаженном упоении... 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»[113].

На следующий день после своего первого концерта Лист играл в доме Мих. Виельгорского, на Михайловской площади (ныне площадь Искусств), в котором тогда встречались художники, артисты и музыканты и где нередко устраивались симфонические собрания и камерные концерты (исполнялся концертштюк Вебера). 11/23 апреля состоялся второй большой концерт Листа, который, как отмечала пресса, «был блистателен не менее первого»[114]. Не без некоторой доли иронии Лист сообщал М. д'Агу, что «на этот раз Его Величество, император, пришел, чрезвычайно редкая честь». «При его входе,— продолжает Лист, — я сказал Виельгорскому и некоторым другим: зал полнее, чем в прошлый раз, потому что Его Величество удостоило его своим приходом»[115].

Затем, после перерыва, вызванного предпасхальными днями («ни спектакли, ни концерты в это время здесь невозможны»,— пишет Лист), Лист дал еще целый ряд концертов (22, 25, 28 апреля, 5, 10, 15 мая ст. ст.), некоторые — с благотворительной целью[116]. Кроме того, Лист принимал участие в концертах других артистов (27, 30 апреля, 3, 7, 8, 11, 12 мая ст. ст.), играл в домах тогдашней петербургской знати и, наконец, 16 мая на прощанье — у Мих. Виельгорского (концерт *h-moll* Гуммеля и концерт *Es-dur* Бетховена). После этого концерта («величайшего из музыкальных утр», как говорили современники), в котором

18 42

Dans la salle de l'Assemblée de la Noblesse.

—

Mercredi, 8 Avril

à 2 heures après-midi.

MONSIEUR LISZT

exécutera les morçeaux suivants:

1. Ouverture de Guillaume Tell.
2. Andante final de Lucia di Lammermoor.
3. Réminiscences de Don Juan, grande fantaisie.

—

4. Ständchen, de Schubert.
5. Adélaïde, de Beethoven.
6. Erlkönig, de Schubert.
7. Galop chromatique.

Prix des billets d'entrée:

Dans la salle . . . . 15 roubles ass.
— galerie 10

On peut se procurer les billets d'entrée chez Mr Bernard, au Troubadour du Nord; à l'*ODÉON*, dépôt de musique, et le jour du Concert à l'entrée de la salle.

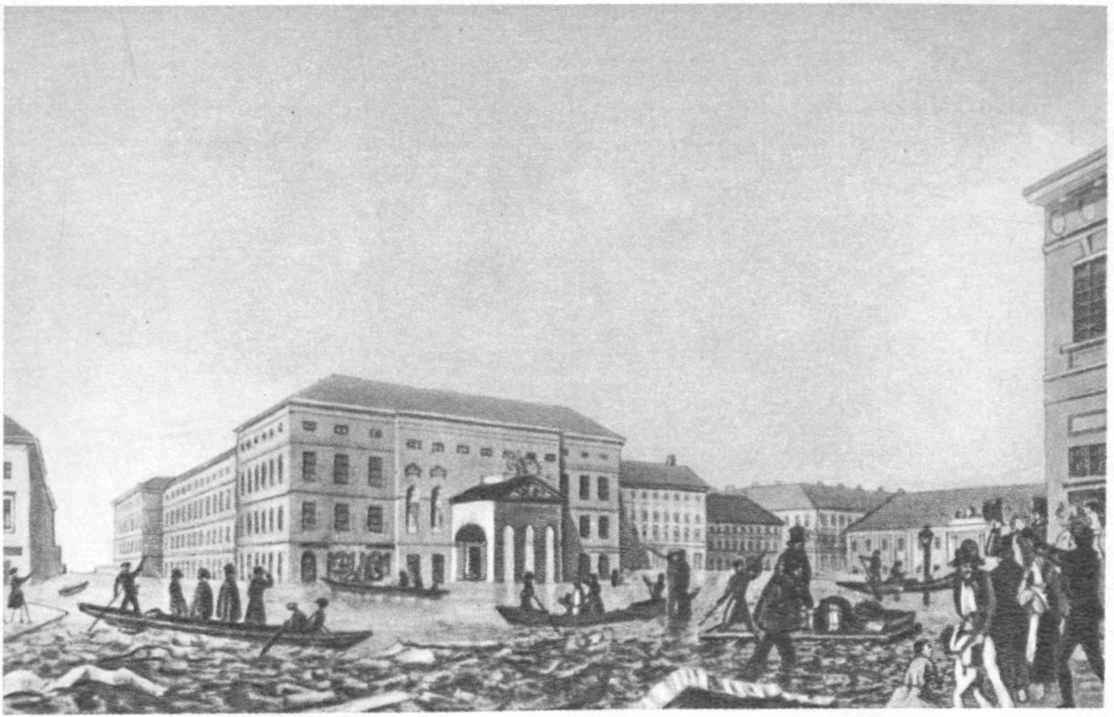
Программа первого концерта Листа
в Петербурге

еще участвовали скрипач А. Львов и певец М. Михайлов, состоялся торжественный обед в честь Листа, на котором присутствовали: Глинка, Гензельт, Ленц, Лихтенталь, Булгаков, Львов, Майер, Герке, А. Кутузов, Ферзинг, Маурер, Вяземский, Одоевский, Вл. Соллогуб и другие. Благодарный за оказанный прием, Лист произнес речь; вечером на пароходе он выехал в Любек [117].

Значение концертов, данных Листом в Петербурге, трудно переоценить. Во-первых, они явились первым шагом Листа на пути установления непосредственной связи с русской музыкальной культурой. Лист в то время часто встречался с Глинкой, гений которого проницательно распознал с самого начала, бывал у бр. Виельгорских, кн. Одоевского (где, по свидетельству Глинки, «сыграл à livre ouvert несколько номеров «Руслана» с собственноручной, никому еще неизвестной... партитуры...»), а также у гр. Ростопчиной, дом которой посещался многими русскими музыкантами, писателями и художниками. Во-вторых, они по-своему содействовали росту русской музыкальной культуры. Лист не только увлекал слушателей силой своего стихийного темперамента, своей сокрушающей виртуозностью. Он вместе с тем и п р о с в е щ а л. Своими концертами он стремился сделать достоянием широкой аудитории шедевры музыкального искусства. В концертах своих он исполнял не только произведения поверхностного склада (что являлось уступкой вкусам известной части публики), но и классические произведения Баха, Генделя, Бетховена, Шуберта, Вебера, Шопена, народные мелодии, переложения симфоний, фантазии и т. п. Стасов был глубоко прав, когда писал, что Лист «являлся в концерт с таким разнообразием исполняемых сочинений, о каком никто до него не имел ни малейшего понятия», что «концерт Листа являлся... сущей исторической выставкой музыкального творчества» [118].

К сожалению, далеко не всем это было понятно. Листа приветствовали в России почти все общественные круги (за исключением, быть может, небольшой кучки недоброжелателей). Но как по-разному писали о нем, как различно оценивали его искусство! Одни, подобно Стасову и Серову, видели в нем передового прогрессивного музыканта, великого исполнителя-пропагандиста; они всячески подчеркивали демократический характер его художественной деятельности. Другие, как, например, Булгарин и Сенковский, также восхваляли Листа, но в выражениях столь пошлых, претенциозных и, главное, не раскрывающих существа листовского искусства, что их похвалы, как это было в свое время отмечено Стасовым, нередко превращались в ловко замаскированное, а то и прямое порицание Листу. «Оба хвалили Листа, и даже очень, но сквозь все сквозило притворство и фальшь». Были и такие, которые просто писали всякую чепуху и, ничуть не стесняясь, ее опубликовывали (так, например, поступил некий Ноткин, поместивший статью о Листе в «Дагеротипе») [119].

Ф. ЛИСТ
С портрета карандашом Жана Огюста Доминика Энгра (1839 г.)



Будапешт. Наводнение 1838 года

С современной акварели неизвестного художника

Лист уезжал из Петербурга с твердым намерением в ближайшее время вновь посетить Россию, причем обязательно побывать в Москве. В середине июня он прибыл в Париж, где вскоре дал благотворительный концерт в пользу хористов оперы. В июле он выступал в Льеже (на праздновании открытия памятника Гретри) и в Брюсселе. Конец лета и начало осени он провел вместе с М. д'Агу на острове Нонненверт. В октябре начались концерты в Тюрингии (некоторые из них — вместе с Рубини), которые закончились приглашением Листа на пост веймарского «придворного капельмейстера экстраординарной службы» («Maître de Chapelle en service extraordinaire», — так пишет сам Лист в письме к М. д'Агу) [120]. Согласно условию, Лист должен был проводить в Веймаре не менее трех месяцев в году и дирижировать придворными концертами. К своим обязанностям Лист смог приступить лишь в январе 1844 года, когда он впервые стал в Веймаре за дирижерский пульт. Пока же он снова был вынужден пуститься в свои странствия концертирующего виртуоза. В ноябре 1842 года он играл в Гааге, затем — в Амстердаме и Берлине; здесь в декабре происходит его вторая встреча с Вагнером. После концертов в Берлине Лист в начале 1843 года совершает поездку по Силезии. С 21 января по 7 февраля дает десять концертов в Бреславле, где 1 февраля дирижирует «Волшебной флейтой» Моцарта (вероятно, это первое выступление Листа в качестве оперного дирижера). Отсюда Лист снова направляется в Берлин (концерты, встречи с Шеллингом, Мейербером и др.). Из Берлина Лист через Познань, Краков и Варшаву едет в Петербург и в Москву. Его сопровождает Шандор Телеки, с которым Лист все более и более сближается, предполагая «не разлучаться с ним год или два» [121].

Петербург на этот раз встретил Листа по-иному. О его приезде газеты почти ничего не сообщали. Придворные круги были настроены отнюдь не благодушно. Завистники и пошляки усердствовали, создавая в определенных общественных кругах атмосферу тупого безразличия и недоброжелательства. Трудно сказать, что явилось истинной причиной невнимания к великому пианисту. Быть может, «маленький диссонанс, который возник между императором и артистом» еще в первый приезд Листа в Россию... Предпосылки к тому были налицо, особенно после секретного донесения третьего отделения о той симпатии, которую почти демонстративно выражал Лист в Варшаве к угнетенной Польше [122]. Быть может, сыграла известную роль независимость, с которой держался Лист в обществе высокопоставленных лиц (в том числе и в обществе Николая I и его приближенных). В Листе, — это отмечали все, — всегда чувствовалось презрение к аристократической иерархии. Ни перед кем он не раболепствовал, больше всего в жизни ценил свободу, к людям предъявлял лишь одно требование — благородство убеждений. Такой человек, естественно, должен был сразу же

показаться Николаю I, не терпевшему свободомыслия и проявления человеческого достоинства, более чем подозрительным. Возможно, как это полагает Стасов, сыграло роль и то, что у петербургской публики «была тогда новая игрушка в руках и гораздо более для нее подходящая: итальянские певцы и итальянская опера... Глупейшее итальянское пение, ложный пафос, искусственная и совершенно условная страстность, отсутствие всякой естественности, манежная выработанность и целые потоки безвкусных пассажей и фиоритур — все это было драгоценно, мило и несравненно для толпы»[123]. Как бы то ни было, но о Листе почти не думали, когда он, «упавший... как снег на голову»[124], неожиданно появился в Петербурге. Первый концерт Листа, данный 14 апреля «в зале г-жи Энгельгардт» (ныне Малый зал Ленинградской Филармонии) на Невском, хотя и имел успех, но далеко не такой, с каким проходили его выступления в 1842 году. «Северная пчела» с явными увертками и издевательскими намеками писала, что «выбор залы г-жи Энгельгардт происходил скорее от скромности художника, нежели от боязни, что концерт его не привлечет достаточного множества публики для наполнения залы Дворянского Собрания», что «публика наша обладает таким утонченным вкусом, что не будет, подобно многим заграничным публикам, пренебрегать художником, которого за год перед тем превозносили почти до безумия»[125]. Хитрому Булгарину, державшему всегда нос по ветру, было лучше, чем кому-либо другому, известно, что сочувствие к Листу, особенно со стороны великосветского общества, значительно убавилось и равнодушие к нему стало почти модой.

Несколько бо́льший резонанс имело выступление Листа (вместе с Рубини) в благотворительном концерте в пользу Детской больницы (утром 18 апреля), да и то лишь потому, что не перевелись люди, которые ценили Листа не по указке, а по существу его исполнительского искусства.

«Что за прелесть и за диво!—писа́л А. И. Тургенев Ал. Булгакову. — «Стоял близехонько к нему, не веря щастью своему»... В концерте было множество; ему гораздо более хлопали, чем Рубини»[126].

Вечером того же дня Лист был в театре, где слушал «Руслана и Людмилу» Глинки, причем открыто выразил свое восхищение музыкой оперы. В ночь на 19 апреля Лист выехал в Москву, куда прибыл, повидимому, вечером 22 апреля[127]. В воскресенье 25 апреля в Большом театре состоялся его первый концерт в Москве. Здесь прием ему был оказан блестящий. По словам Стасова, «Москва была... от Листа... в беспредельном энтузиазме, почти столько же, как Петербург в 1842 году»[128]. Все его последующие концерты (27, 29 апреля, 2, 4, 9, 12 и 16 мая ст. ст.), как и выступления в концертах других артистов, проходили при битком набитых залах; бурным овациям не было конца. В концерте 4 мая Лист, быть может, единственный раз в своей жизни, выступал

перед публикой в качестве органиста. И успех этого концерта был не менее значителен, чем других.

«Сколько я мог заметить,— писал Верстовский директору императорских театров А. М. Гедеонову,—ни один еще артист, бывший в Москве, так не нравился, как Лист» [129]. А несколько позднее, 9 мая 1843 года, он же сообщал Гедеонову: «...Лист, который Москву свел с ума! Играет везде и для всех! В публичных и в приватных концертах!» [130]. О том же писал и Шевырев: «Щедрый и великодушный, он (т. е. Лист.—*Я. М.*) расточал богатство своего таланта, где только мог... Редко бывает, чтобы Москва сливалась так единодушно в полное чувство восторга и удивления, как было в те незабвенные минуты, когда она его слушала» [131].

Любопытно отметить, что Шевырев был одним из немногих русских, слышавших Листа за границей еще в 30-е годы; и он сумел верно подметить те существенные изменения, которые произошли со временем в исполнительском искусстве Листа:

«В 1839 году, в Риме, я слышал в первый раз игру Листа. С тех пор прошло не так много времени, и если бы я не видел в лицо того же самого художника, то никак бы не мог поверить, что играет тот же Лист, которого слышал я назад тому четыре года. Так изменился он, так неизмеримо вырос в это время... Тогда, в поре кипенья неустоявшихся еще сил, он предавался каким-то неистовым порывам игры необузданной. Его инструмент и все его окружавшее бывало нередко жертвою его музыкальных припадков. В парижских журналах, когда описывали его концерты, встречались подобные фразы: «четыре рояли были побиты неистовою игрою Листа». Иные сравнивали его с Кассандрою, одержимою духом видений; другие с беснующимся; третьи просто с демоном, который выражает свои мучения на фортепиано и убивает свой инструмент в порывах ярости. С тех пор сделалось общим местом находить в игре Листа что-то демоническое, чего не было и тогда... но что уж вовсе нейдет к современному Листу, который явился к нам в самой цветущей поре своего развития, во всей стройности сил возмужавшего гения...

«Воспитанный в Москве на свежих впечатлениях грациозной и пластической игры нашего Фильда, я не мог сочувствовать тогда бурным порывам музыканта, от которого содрогался инструмент его. Я не знал еще, какое богатство будущего таилось в этой игре. Я не мог предугадать нынешнего Листа. Не скрою, что сначала я слушал его здесь с предубеждением, составленным в Риме, но скоро он овладел мною, и с третьей пьесы я уже испытывал на себе всю власть и силу его волшебных звуков» [132].

Горячо откликнулись на концерты Листа и другие представители московской интеллигенции. Так, поэт Федор Глинка, близкий знакомый Пушкина, писал в «Московских ведомостях»: «Где набрать сравнений, чтоб придать жизнь и правду описаниям?.. Заставьте другого сыграть то же: вы найдете математическую

точность, но поэзия, блеск, жизнь, огонь и, наконец, певучесть найдутся ли и при самом точном выполнении? Игра Листа имеет одну судьбу с мечом Скандербега: тайна обоих в руках их обладателей!.. Под перстами Листа пиано — не пиано и он сам не пианист: это кто-то играет на чем-то!.. Он Паганини на своем фортепиано»[133]. Ф. Глинку поддерживал А. Булгаков, писавший в «Москвитянине»: «...Лист превосходит всех в мире пианистов в тайне проникать в душу истинных знатоков... Он преобразил фортепано или, говоря правильнее, создал какой-то новый инструмент, который, по воле, трогает, пленяет или поражает»[134].

Взволнованную запись сделал в своем «Дневнике» за 1843 год и молодой Герцен:

«Май месяц. 1. — На прошлой неделе слушал несколько раз Листа. Когда столько и столько накричат, ждешь бог весть чего и часто обманываешься — именно потому, что ожидания сверхъестественны, неисполнимы. Однако истинные таланты не теряют ничего от крика фамы. Такова Тальони, на которую я смотрел иногда сквозь слезы, таков и Лист, которого слушая, иногда навертывается слеза. Поразительный талант!»[135].

6 мая литературно-музыкальная Москва давала в честь Листа обед. Первую приветственную речь произнес писатель Н. Ф. Павлов, автор нашумевших и запрещенных в свое время царской цензурой «Трех повестей».

«От имени собравшихся здесь гостей, — так начал свою речь Павлов,— от имени литераторов, артистов, всех тех, кто Вас окружает, и чьи благородные сердца всегда готовы воздать должное невещественной власти искусства, я провозглашаю этот тост за Вас, Франц Лист! Пусть Вы сохраните воспоминание об этой интимной благодарности, выраженной Вам в глубине России, в нашей старой, патриархальной Москве. На географической карте она далеко отстоит от тех мест, которые привыкли считать центрами цивилизации, но она не более чужда, чем они, чувству прекрасного. Она, быть может, более правдива в своих симпатиях, более искренна в своем восторге!

«За Вас, г. Лист, за величие Вашего искусства, за могущество Вашей музыки, превосходящее человеческое слово, так как слово может быть ограничено одной какой-нибудь страной; язык, на котором Вы говорите, мы могли не понять, но Вашу музыку мы все поняли. Она будет понятна во всех местах земного шара, она овладеет всеми умами, она проникнет во все сердца».

Лист отвечал со свойственным ему тактом и остроумием: «Я прошу Вас сесть, господа; это я должен стоять. Позвольте мне, прежде чем выпить этот стакан, ответить Вам несколько слов. Вы обратились ко мне с тостом от имени гостей, литераторов и артистов. Как гость, я уже проявил себя; как литератор, я не имею совершенно никакого значения, за исключением

нескольких пустяков, как артист, я, может быть, имею добрую волю; может быть, в этой воле заключается какое-то честолюбие. Человек, не знающий честолюбия, по-моему лишь наполовину человек. Я оказываюсь еще очень молодым в Вашем старом городе, как Вы говорите, который, с вечной силой, заключающейся в нем, так благосклонно принял меня. Я не могу выразить сейчас все, что я чувствую, но верьте, что для доказательства моей благодарности все, что зависит от меня при помощи сердца, при помощи рук, при помощи головы, — я сделаю».

Затем говорил Шевырев, говорил пространно и несколько витиевато, — о значении музыки в общественной жизни, о всеобщности музыкального языка, о великой миссии артиста, наконец, о том, «кто сумел найти принцип единения в век разномыслия..., кто так прекрасно согласовал искусство с жизнью». Лист снова отвечал, по свидетельству присутствовавших, очень умно и тонко, закончив свою вторую речь словами: «Вы знаете, господа, мое красноречие на фортепиано» [136].

Несколько дней спустя Лист, растроганный теплым приемом москвичей, писал М. д'Агу: «Публика Москвы чрезвычайно благосклонна ко мне. Я не смогу уехать до конца недели» [137].

В последний раз Лист играл в Москве в воскресенье 16 мая с благотворительной целью. Об овациях, устроенных слушателями уезжавшему артисту, Верстовский сообщал Гедеонову (в письме от 17 мая 1843 года):

«Восторг московских дилетантов доходил до высочайшей степени! Нынешний раз цветы летели уже чуть-чуть не горшками из всех ярусов лож и рядов кресел!.. Не знаю, чествовали ли где так Листа, как в Москве? Редкий не запасся его бюстом или портретом!» [138]

Около 20 мая Лист возвратился в Петербург. Здесь он выступал довольно часто, но преимущественно в концертах других артистов [139]. Лишь 2 июня Лист дал свой собственный концерт, причем играл на новом инструменте Лихтенталя («piano-orchestre»). Среди других произведений он исполнил «Марш Черномора» из оперы «Руслан и Людмила» (транскрипцию которого незадолго до того закончил) и фантазию Фольвейлера на темы из той же оперы. И та и другая пьеса имела у публики огромный успех [140].

5 июня Лист выступил еще в одном утреннем концерте и в тот же день выехал на пароходе в Любек [141]. Отъезд Листа из Петербурга, как и приезд его, был совсем не похож на прошлогодний. Он даже был покрыт какой-то таинственностью. Возможно, что здесь сыграли роль чисто личные обстоятельства. Но также возможно, что тому были иные причины. Носились слухи, что Листу предложили покинуть столицу. Сам Лист, по словам Зилоти, признавался, что он был попросту выслан из Петербурга за одну вольность, которую он позволил себе в разговоре

с императором *. Однако до сих пор не удалось обнаружить никаких архивных документов, подтверждающих этот факт. Одно несомненно: Лист чувствовал себя в Петербурге совсем не так, как в первый свой приезд [143]. Атмосфера скрытого недоброжелательства, которую с самого начала создали вокруг Листа придворные круги, в конце концов, достигла своей цели. Лист стал хандрить, нервничать, раздражаться. Вероятно, он расстался бы с Петербургом в самом тяжелом настроении, если бы его пребывание не было скрашено истинно дружескими чувствами, проявленными по отношению к нему петербургскими музыкантами, и в частности Глинкой [144].

* * *

Лето 1843 года Лист снова провел вместе с М. д'Агу на рейнском острове Нонненверт. Он не только отдыхал, но и усердно работал. Месяцы уединенной жизни, как и в предыдущие годы, были весьма продуктивны в творческом отношении. К сожалению, они пролетели быстро; с наступлением осени мы уже видим Листа разъезжающим с концертами по Германии. Со второй половины декабря он находится в Веймаре, где, наконец, приступает к своим непосредственным капельмейстерским обязанностям. 7 января 1844 года Лист впервые дирижирует в этом городе (5-я симфония Бетховена). В последующих концертах под его управлением исполняются 3-я и 7-я симфонии Бетховена, симфония *C-dur* Шуберта, увертюра «Король Лир» Берлиоза. В марте Лист снова концертирует в различных городах Германии, в апреле он приезжает в Париж. Здесь в течение нескольких недель дает он целую серию концертов, большинство которых — с благотворительной целью. Здесь же в обстановке напряженной артистической жизни происходит окончательный разрыв его с М. д'Агу. Разрыв этот не раз служил предметом обсуждения в литературе о Листе. Его пытались объяснять по-разному. Некоторые биографы Листа, начиная с Л. Раман, всячески чернили М. д'Агу, подчеркивая

---

* Вот что пишет в своих «Воспоминаниях» Зилоти:

«Весною 1886 года Лист мне сообщил, что по просьбе своей любимейшей ученицы, Софии Ментер (в то время профессор СПб. консерватории) он собирается поехать в Россию, но что он не может решить поездку, пока не получит собственноручного приглашения от императора Александра III или императрицы Марии Федоровны. Я удивился такому условию приезда. Лист мне тогда рассказал:

«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 минуту 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 полицмейстер и сказал, что через шесть часов я должен покинуть Петербург, что я и сделал. Вот поэтому-то я и могу вернуться в Петербург только по личному приглашению императора и должен ждать этого приглашения» [142].

ее тщеславие и лицемерие. При этом влияние М. д'Агу на творчество Листа расценивалось как безусловно пагубное; полагали, что она отвлекала его от серьезного творческого труда, мешала ему работать и т. п. Другие же, особенно в последнее время, в противовес этой точке зрения стремились оправдать М. д'Агу и представить ее чуть ли не жертвой несчастной любви. При этом ссылались обычно на вновь найденные документы, письма, мемуары и т. д.

Спору нет, М. д'Агу не обладала привлекательным характером. Она была женщиной своенравной, беспредельно самолюбивой, гордой и преисполненной всяких претензий; ей не была чужда и поза. В этом смысле отрицательные суждения, которые были высказаны о ней еще Бальзаком и Гейне, при всем преувеличении и сгущении красок имели под собой реальную почву[145]. Столь же несомненно, что она обладала и рядом достоинств: высокой культурой, образованием, незаурядным литературным дарованием. Ее неутомимая жажда знаний, демократические идеалы, либерализм не могли не оказать в определенное время благотворного влияния на развитие личности Листа. Вряд ли можно сомневаться в том, что она побуждала его к совершенствованию своей натуры, к углублению знаний, что она работала вместе с ним, делилась своими впечатлениями о важнейших художественных и общественных событиях[146]. Она стремилась выявить то лучшее, что было заложено в Листе, сделать все возможное для расширения его познаний о жизни, о человеке и об искусстве. Правда, в своем рвении она нередко переходила дозволенные границы, и многие советы ее, с каждым годом становившиеся все более и более назойливыми, Лист уже не мог воспринимать без внутреннего раздражения. Но это еще не дает права игнорировать заслуги М. д'Агу: она одна из первых открыла под внешним покровом неслыханной виртуозности Листа мощные творческие силы и пыталась укрепить, развить в нем доверие к ним[147].

Еще меньше оснований обвинять в чем-то Листа и превращать его чуть ли не в лицемера. Эта вздорная и, к удивлению, все еще довольно распространенная точка зрения лишь оскверняет память о благородном художнике.

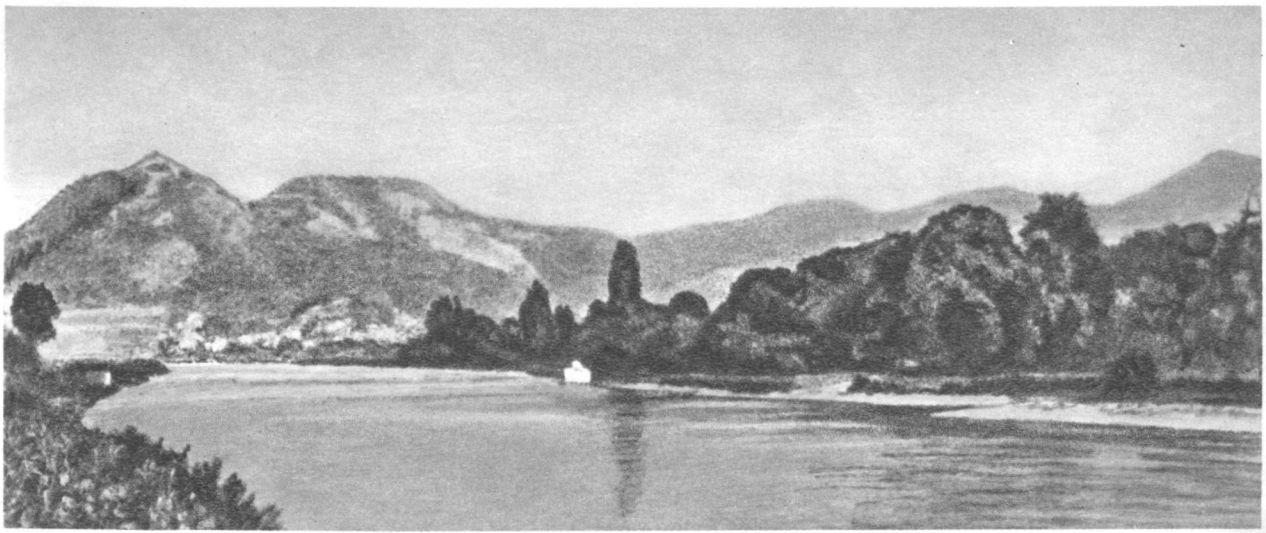
Конфликт, который разыгрался между Листом и М. д'Агу в конце 30-х годов и окончился в описываемые нами дни в Париже полным разрывом[148], был порожден иными причинами. Как и почему он произошел — видно из переписки Листа с М. д'Агу, а также из писем Листа к другим лицам (прежде всего к Массару), опубликованным в последнее время. Шаг за шагом здесь раскрывается картина их жизненной драмы: с одной стороны, обоюдное стремление к счастью, к созданию гармонии в своих личных отношениях, с другой,— различие восприятий, мыслей и чувств, *различие характеров*. Разрыв между Листом и М. д'Агу наглядно показал, что их сближение было следствием

временного увлечения, а не глубокого постоянного чувства, сродства характеров, воззрений и интересов. Разрыв этот был неизбежен, и вовсе не потому, что М. д'Агу была неискренна в своей любви к Листу или не сумела оценить листовский гений, и уж, конечно, не потому, что Лист был непостоянен в своих привязанностях, а вследствие глубокой противоположности их натур.

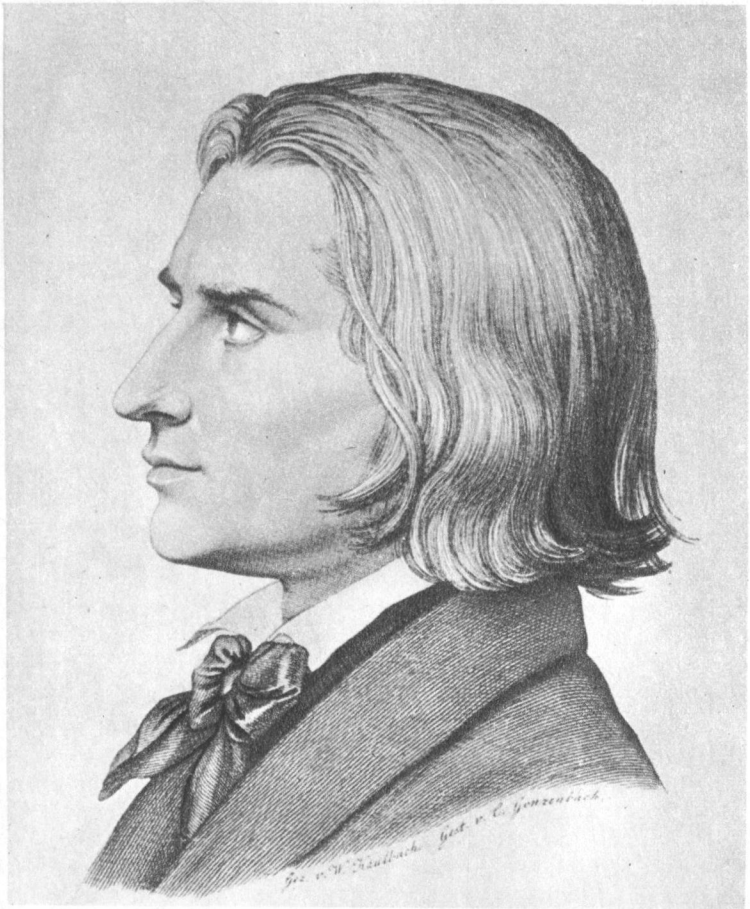
Нет сомнения, что отношение Листа к М. д'Агу осталось бы и после окончательного разрыва благожелательным и преисполненным самых добрых чувств, если бы не поведение самой М. д'Агу. Убедившись, что возврат к старому невозможен [149], она, в припадке уязвленного самолюбия и раздражения, стала чернить Листа и, в конце концов, решилась на опубликование тенденциозного и лживого романа «Нелида» [150]. В этом романе она вывела свои отношения с Листом в не слишком замаскированной форме, причем постаралась представить Листа в наиболее неприглядном свете. Как только роман вышел из печати (в 1846 году), все сколько-нибудь осведомленные люди поняли, что благородная и возвышенная аристократка Нелида — это приукрашенная донельзя М. д'Агу, а художник Герман Ренье — выскочка, плебей и бессердечный человек — это окарикатуренный Лист. Правда, сам Лист после первого чтения романа ничего не заметил или скорее всего постарался ничего не заметить [151], но с годами он осознал всю низость поступка М. д'Агу, выставившей их отношения на суд общества, да еще в таком кривом зеркале. Вот почему он, который относился ко всем людям с величайшей снисходительностью, проявил по отношению к ней величайшую непримиримость. Он, при всей доброте своей, не мог простить ей преднамеренного «притворства и лжи».

Из Парижа Лист уехал в смятенных чувствах. Все время гнал он прочь назойливые мысли. «Не хочу даже думать об этом»,— писал он Массару, единственному человеку в Париже, которому доверял почти так же, как родной матери. С чувством какого-то самоистязания бросается он в водоворот концертной жизни. Города южной Франции — Лион, Дижон, Марсель, Тулон, Ним, Монпелье, Тулуза, Бордо, Ангулем, Байонна — мелькают один за другим. Нигде он не задерживается, нигде не отдыхает. «Увы,— пишет он в разгаре этого бешеного концертного марша одному любителю музыки в Ниме,— я больше не буду иметь удовольствия видеть Вас в Ниме. Away! Away! [Вперед! Вперед!]. Как Мазепе, мне надо бежать, брошенным на мое несчастное фортепиано, привязанным к нему, даже не имея в перспективе ни шубы гетмана, ни луки Гершеля для развлечения в дороге!..» [152].

С конца октября Лист уже находится на Пиренейском полуострове — в Испании и Португалии,— где играет в Мадриде (14 концертов), Лиссабоне (12 концертов) и в Севилье. 1845 год он встречает в Кадиксе. Затем снова концерты в Лиссабоне, Гибралтаре, Барселоне, Малаге и Валенсии. В мае Лист возвращается во

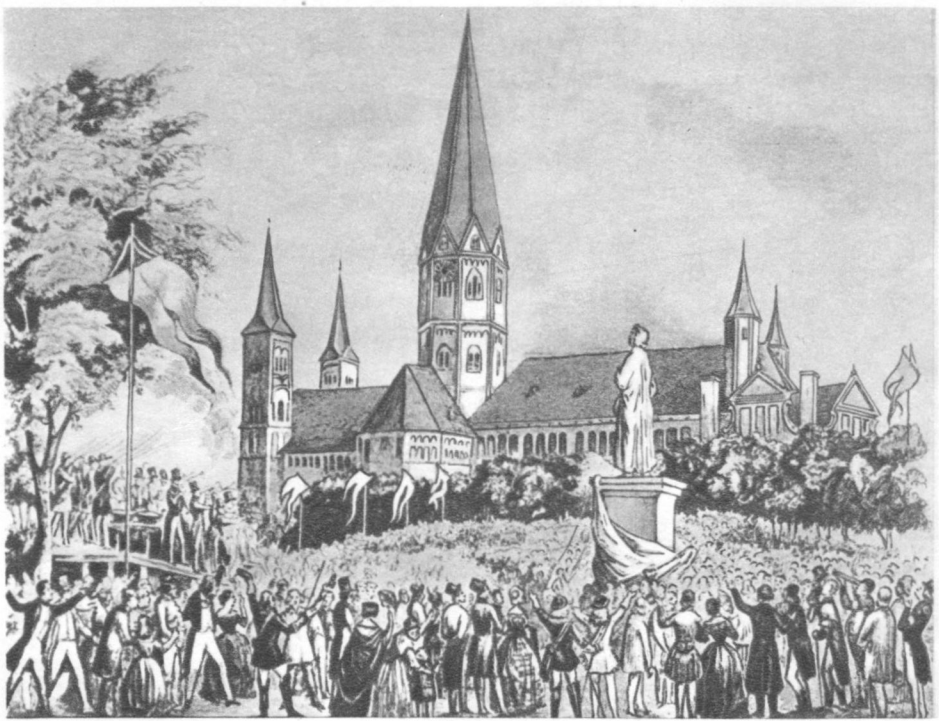


Остров Нонненверт на Рейне
С фотографии



Ф. ЛИСТ
С гравюры К. Гонценбаха по портрету Вильгельма Каульбаха (1843 г.)

Бландина, Козима и Даниэль Лист —
дети Ф. Листа и М. Д'Агу
С рисунка А. де Ласепед (1843 г.)



Открытие памятника Бетховену в Бонне 11 августа 1845 года
С современной литографии

Францию. Лето застает его в Швейцарии (где он впервые встречается с Раффом). В начале августа Лист приезжает в Бонн для подготовки бетховенских празднеств по случаю открытия памятника великому композитору.

Можно сказать без преувеличения, что постановка этого памятника была делом рук Листа. Еще в конце своего пребывания в Италии он, узнав, что сборы и пожертвования в фонд на сооружение памятника скудны и поступают крайне медленно, предложил покрыть недостающую сумму из доходов с собственных концертов. «Милостивые государи,— писал он 3 октября 1839 года из Пизы членам комитета по сооружению памятника.—Так как подписка на монумент Бетховену подвигается медленно, и потому выполнение его является еще весьма отдаленным, то я позволю себе сделать одно предложение, принятие которого меня очень осчастливит. Сумму, недостающую для сооружения памятника, я предлагаю пополнить моими средствами, и не требую при этом никаких особых преимуществ, кроме права указать скульптора для этой работы. Этот скульптор — Бартолини из Флоренции, признаваемый первым мастером в Италии» [153].

Тогда же Лист писал Берлиозу, что «нужно положить конец этому делу», что медленное поступление сборов — это «поругание памяти Бетховена», что «такое скряжническое, с трудом выцарапанное подаяние не должно помогать сооружению памятника нашему Бетховену!» «Какой позор для всех, какое горе для нас, музыкантов!» [154].

Предложение Листа было принято, и он, дав ряд благотворительных концертов, в течение нескольких лет собрал недостающую для постройки памятника сумму и внес ее по назначению. Памятник был заказан, правда, не Бартолини, как того желал Лист, а немецкому скульптору Гёнелю, который и выполнил его, причем не совсем удачно, в бронзе. По инициативе Листа, изъявившего желание покрыть все расходы, были устроены также грандиозные музыкальные торжества по случаю открытия памятника, на которые съехалось множество композиторов, артистов, писателей и художников со всей Европы. Лист выступил и как энергичный организатор всего дела, и как пианист (исполнение концерта *Es-dur*), и как дирижер (5-я симфония и финал из оперы «Фиделио»), и, наконец, как композитор. Им была написана кантата для хора и оркестра, которая исполнялась под его управлением в начале последнего торжественного концерта (13 августа). Эта кантата — единственное произведение того времени, которое Лист самостоятельно инструментовал. Берлиоз, присутствовавший на концерте, особо отмечал ее «величественный» характер, «хорошо задуманный и выполненный замысел», «мощную и разнообразную инструментовку» [155]. Празднества, в которых приняли активное участие и другие музыканты (дирижерами концертов, кроме Листа, были Шпор и Брейденштейн), прошли исключительно удачно. Однако усердие и бескорыстие Листа

не были по достоинству оценены придворными и буржуазными кругами Германии. На человека, вложившего столько любви, забот и волнений в это дело, даже пытались набросить какую-то тень: «Одни,— пишет тот же Берлиоз,— сердились на Листа за то, что он обладает феноменальным талантом, и за его небывалые успехи, другие... потому, что он написал прекрасную кантату, третьи — за то, что он так вдохновлен и одухотворен... остальные за его щедрость...» [156].

Глубоко расстроенный, покинул Лист Бонн; по дороге играл он еще в Брюле и в Кобленце, затем направился в Кёльн. Здесь, вследствие перенесенных волнений и чрезмерного напряжения сил, он заболел. Едва оправившись, он снова пустился в свои концертные странствия. Осенью мы видим его в Фрейбурге, Страсбурге, Метце, Нанси, Реймсе, Нанте и других городах (преимущественно Франции). В январе-феврале 1846 года Лист уже дирижирует концертами в Веймаре, в марте выступает в Вене (9 концертов в течение одного месяца), в апреле — в Праге, где, как и в 1840 году, производит огромное впечатление. Лучшие представители чешского музыкального искусства, в том числе Сметана, видят в нем собрата в борьбе за национальное искусство. С конца апреля Лист — на родине. Вся первая половина мая — «лучшего месяца в Венгрии» — насыщена концертами в Пеште; у него нет почти ни одного дня отдыха [157]. Все же он успевает встречаться со многими деятелями венгерской оппозиции, писателями, художниками и музыкантами. Он посещает также некоторые концерты и спектакли. Так, 6 мая он слушает венгерского скрипача М. Рожавёльди, 13 мая — специально исполненную в его честь оперу Эркеля «Хуняди Ласло»; он знакомится также с искусством инструментальной капеллы Фаркаша.

Его восторженно приветствуют соотечественники; члены пештского музыкального союза устраивают перед его окнами факельное шествие и исполняют под управлением Эркеля серенаду. Все лето и начало осени Лист проводит в работе над венгерскими музыкальными материалами, изучает новые рукописные сборники народных песен, записывает песни сам, наконец, обрабатывает произведения венгерских композиторов. В октябре, когда возобновляются его концерты, он уже играет в Пеште сделанную им транскрипцию на темы из оперы «Хуняди Ласло» и новые обработки венгерских национальных мелодий. Затем он совершает концертное путешествие по Венгрии, играет в Сексарде, Темешваре, Араде, Коложваре, Дебрецене и других городах. И в это время он записывает немало венгерских песен и танцев, которые слушает преимущественно в исполнении народных оркестров. Поздней осенью, находясь в Коложваре, он знакомится в исполнении одной знаменитой цыганской «банды» с «Koltói csárdás», который сразу же обрабатывает и впоследствии использует в своей 14-й рапсодии [158]. Путешествие по отдаленным от столицы местам, сохранившим еще в неприкосновенности ста-

ринные венгерские обычаи, дает ему много сильных впечатлений. Его записная книжка непрерывно пополняется новыми музыкальными темами. Он не перестает работать над ними, несмотря на все неудобства, связанные с походной жизнью. И эта работа не только не изнуряет его, но, напротив, дает свежие силы. В Коложваре Лист еще больше сближается с графом Шандором Телеки, самым левым из сторонников «реформ». Телеки, незадолго перед тем познакомившийся с Петефи и искренне восхищавшийся его талантом, много рассказывает Листу о молодом поэте. Однако знакомство Листа с Петефи, повидимому, так и не состоялось.

В конце 1846 и в начале 1847 года Лист выступает в Бухаресте и Яссах, затем путешествует по Украине. В последних числах января он дает при огромном стечении публики свой первый концерт в Киеве. С неменьшим успехом проходит и его второй концерт — в зале Киевского университета. 2/14 февраля он играет здесь в третий и последний раз. На этом концерте Листа впервые увидела и услышала Каролина Витгенштейн, которой суждено было сыграть значительную роль во всей его последующей жизни. Нельзя не отметить, что киевские концерты Листа послужили, как писал Стасов, «поводом к проявлению в русской печати такого недоброжелательства к Листу и такого непонимания его гения, какой навряд ли где еще проявлялся в то время, кроме некоторых консервативных берлинских газет...»[159]. В «Московском городском листке» от 28 февраля 1847 года появилась статья некоего *Н. Р.*, в которой под личиной беспристрастного рецензирования киевских концертов Листа допускались самые злобные нападки на его личность и искусство. Эта «единственная в своем роде» статья, конечно, являлась (на что справедливо указывал Стасов) плодом «близорукости и отсутствия понимания великого музыкального явления», но вместе с тем она свидетельствовала и о наличии в русской музыкальной культуре кое-каких консервативных течений, враждебных искусству Листа[160].

Сразу же после киевских концертов Лист, познакомившись с К. Витгенштейн, навещает ее в Воронинцах[161]. Затем через Львов, Черновицы, Яссы и Галац едет в Константинополь. В середине июля он возвращается на Украину, в Одессу, где дает с громадным успехом шесть концертов[162]. Здесь он снова встречается с К. Витгенштейн; они впервые обсуждают планы будущей совместной жизни. Из Одессы Лист в первых числах сентября выехал в Елисаветград, где Николай I производил смотр войскам и присутствовал на их линейном учении. Возможно, что эта поездка Листа была связана со стремлением его смягчить раздраженного и деспотичного царя и получить его разрешение на расторжение брака К. Витгенштейн с кн. Николаем Сайн-Витгенштейном, одним из приближенных к русскому двору военных. Во всяком случае, по дороге в Елисаветград из Николаева Лист в приподнятом настроении писал матери, что «разрешение его

жизненного вопроса — близится», что «в такой же степени неожиданное, как и решающее событие, кажется, склоняет чашу весов на сторону счастья»[163]. Следовательно, он уже тогда при определении своих «жизненных задач» думал о браке с К. Витгенштейн, который, в конечном счете (и он это прекрасно понимал) зависел от Николая I. Однако никаких документов, подтверждающих эту более чем вероятную причину поездки Листа в Елисаветград, до сих пор не обнаружено. Известно лишь, что Лист дал там между 13 и 20 сентября несколько концертов, которыми закончил период своих больших концертных поездок.

О выступлениях Листа в Елисаветграде в периодической прессе нет никаких упоминаний. Зато превосходное описание обстановки этих выступлений оставил в своих мемуарных записях поэт А. А. Фет, который служил тогда в армии и находился во время маневров в Елисаветграде. «Еще задолго до первых чисел сентября,—пишет Фет,— стало сбираться все, что содействовало многолюдности и блеску царского смотра... Все, что только в городе оставалось не занятым офицерами, было переполнено приезжими помещиками.

«Чтобы придать эстетическому кругу особый блеск, — продолжает далее Фет, — приехал и гремевший тогда в Европе любимец Жорж Занд Франц Лист и остановился у полковника Османа. Тут, кажется, по ночам он проигрывал гораздо больше того, что днем выручал за свои концерты.

«Трудно описать тот энтузиазм, который он производил и своею игрою и своей артистической головой с белокурыми, зачесанными назад волосами».

Концерты Листа проходили при большом наплыве публики в летнем театре, предназначаемом для драматических представлений. Тот же Фет пишет: «Состроенный на скорую руку досчатый театр был не только весьма красив на вид, но и оказывал обществу значительные услуги. Кроме чередовавшихся изо дня в день представлений русской и французской трупп, и Лист давал в этом театре несколько раз свои концерты»[164]. Таковы были условия, в которых проходили прощальные выступления Листа, без сожаления расставшегося с шумной деятельностью концертирующего виртуоза.

Столь решительный и крутой поворот на жизненном пути человека, к которому были прикованы взоры всего мира, не мог не вызвать оживленных толков. Казалось непостижимым, чтобы артист, находящийся в самом расцвете своего удивительного дарования, добровольно покинул концертную эстраду. Однако это было так, и это, как мы увидим ниже, имело глубокие основания.

40-е годы, несомненно, являлись наиболее бурными и неспокойными годами в жизни Листа. То была эпоха брожения, кипения еще не устоявшихся сил. Лист интенсивно концертировал, вел связанный с этим концертированием скитальческий образ

жизни. Сегодня он был в одной стране, завтра — в другой. Всюду он был на виду. И всюду с наслаждением отдавался он всем рассеяниям странствующей светской жизни: приемам и собраниям, товарищеским кутежам, картам, увлечениям женщинами [165]. Его деятельность в ту пору носила едва ли не самый напряженный характер. Он жаждал дать исход накопившимся силам, найти забвение от светской и разбросанной жизни, которая была ему продиктована деятельностью виртуоза. Однако среди всего шума этой жизни, среди сменяющихся увлечений и привязанностей, то возвышенных и поэтических, то страстных и чувственных, то мучительных и напряженных, Лист где-то в глубине души переживал тяжелый кризис. Жизнь достигла перевала, и он все чаще вспоминал строки Данте: «Земную жизнь пройдя до половины...» [166]. Нужно было устраивать свою судьбу окончательно и определенно (и он чувствовал, что уже достаточно созрел для этого), а все еще не было твердой опоры под ногами, не было возможности жить как хочется, свободно отдаваясь творчеству. «35 лет!— пишет он из Сексарда матери в день своего рождения, в один из тех редких моментов передышки, когда можно было подумать о прошлом и будущем.— В середине моей жизни, моих планов, моих стремлений, обращаюсь я к Вам, дорогая матушка, всем своим существом и всем сердцем стремясь к Вам, которая ко мне всегда была так нежна и добра. До сих пор мне еще не удалось построить домик, который должен хранить мою славу, мое честолюбие, хотя я и не ощущаю нехватки ни в материале, ни даже в земельном владении. Стены и комнаты доставят мне еще немало огорчений и забот, пока я смогу завершить постройку различных этажей по моей идее. Не проявляйте, поэтому, нетерпения и недоверия ко мне! Вы можете быть уверены, что я в большой степени обладаю твердой волей, самобытным талантом, который я развил и укрепил занятиями и практикой. В ближайшее время проделанная работа даст о себе знать» [167].

С каждым годом труд странствующего виртуоза становился для него все более и более тягостным, подчас невыносимым. Ему приходилось поступать вопреки своим вкусам и желаниям, идти на всяческие уступки публике, а порой становиться ее рабом. Сколько бы впоследствии ни писал он, что уступчивость его публике была «ошибкой», в которой он «искренне раскаивается» [168], без этой уступчивости, и он это отлично знал, ему вряд ли удалось бы столь успешно концертировать. Он на себе испытал, что значит положение художника-исполнителя в условиях буржуазного общества, где «даже мыслящим и самым храбрым, к числу которых я имел гордость причислять самого себя, чрезвычайно трудно сохранить свое лучшее «я» от жадных, смутных и, несмотря на свое большое количество, неразумных «мы» [169]. Он понимал, что отстаивать свои убеждения и «исполнять только те произведения, которые сам считаешь лучшими, независимо от

того, нравится ли это людям или нет»,— подчас бывает практически невозможно. Ибо исполнитель в условиях буржуазного общества всецело находится в зависимости от сочувствия и одобрения публики. Он «связан в полете своей фантазии», он «повсюду встречает препятствия к гармоническому развитию своих способностей». В этом отношении другие художники, например, живописец и скульптор, находятся в несравненно лучшем положении. «Ни одному из них, — заключает Лист, — не суждено попадать в неприятные и оскорбительные ситуации, возникающие в результате ежедневного и непосредственного общения с публикой» *. На сколько-нибудь существенное изменение обстановки в ближайшем будущем Лист, зная хорошо отношение правящих классов к искусству, не рассчитывал: «Было бы безумием,— писал он Массару,— разделять иллюзии относительно возможности каких бы то ни было улучшений в ближайшие годы. Здесь, как и везде, деньги решают все» [171].

Несомненно, что это подневольное, «оскорбительное» положение, наряду с неуклонным стремлением к созданию нормальных условий для творчества, было одной из главных причин, из-за чего Лист так рано оставил свою исполнительскую деятельность: он ушел с эстрады, чтобы не растрачивать себя по пустякам и не профанировать свое искусство; он расстался с самым дорогим для себя ради сохранения «своего лучшего я».

Величайшая трагедия Листа заключалась в том, что он и как исполнитель был при жизни не понят. Перед ним, конечно, преклонялись, ибо нельзя было устоять перед ослепительной мощью его виртуозности, но существо его исполнения для боль-

---

* Зло и саркастически отзывается Лист о буржуазной публике, о так называемых «ценителях искусства», которые ждут от художников-исполнителей сильных ощущений, а сами «боятся всего, что требует малейшего напряжения ума». С горькой иронией и в то же время с нескрываемым издевательством над публикой называет он, например, некоторые свои концерты «музыкальными сеансами», на которых он вынужден импровизировать на такие, заданные ему темы, как «Миланский собор» или «Железная дорога», или даже «Что лучше: жениться или остаться холостяком». Он пишет в письме к Массару о своих концертах в Италии: «Некий честный буржуа, пожелавший заняться прогрессом индустрии и достижением возможности доехать из Милана до Венеции за шесть часов, дал мне в качестве темы: La strada di ferro [железная дорога]. Чтобы это проделать, я не имел бы другого средства, кроме непрерывных глиссандо; но так как в этом случае мне следовало бы опасаться сломать кисть руки во время бега взапуски со стремительно мчащимся паровозом, то я скорее развернул другую записку. И как Вы думаете, что я в ней нашел? Один из важнейших, разрешимых лишь при помощи арпеджио, вопросов человеческой жизни, могущий быть распространенным на все: на религию, на психологию, на философию, на народное хозяйство. Я прочел: «Что лучше: жениться или остаться холостяком?» Так как я мог бы ответить на этот вопрос лишь бесконечной паузой, то я предпочел напомнить аудитории слова одного мудреца: «Какое ни принять решение, жениться ли или остаться холостяком — все равно будешь в нем раскаиваться» [170].

шинства (для «жадных», «смутных», «неразумных» «мы») оставалось недоступным.

Он стремился широко пропагандировать своими концертами и транскрипциями творчество Бетховена, Шуберта, Берлиоза, он стремился в настоящем смысле этого слова просвещать слушателей, а ему рукоплескали за «Хроматический галоп», «Бравурный вальс» и тому подобные вещи.

Он поднял фортепианное искусство на небывалую высоту, создал концертный пианизм в его современном виде и ввел новые формы концертирования (сольные фортепианные вечера), а его укоряли в «самонадеянности», в «излишней самоуверенности» и т. д.

Он впервые поставил проблему точного исполнения классиков и пытался практически разрешить ее, а его обвиняли в «вольностях», в «легкомыслии» и чуть ли не в «искажении классиков».

Наконец, он стремился к широкой благотворительности и бескорыстно, чисто по-человечески, помогал всем, кому мог, а его действия подчас рассматривали как «позерство» или «культуртрегерство».

Одним словом, величие дела, ради которого он шел на любые неудобства и жертвы, оставалось далеко не раскрытым. Лишь немногие, как, например, Стасов, действительно понимали, что «Лист был, в самое важное для Европы время, настоящим докладчиком ее, по ее же собственным делам, и заставил ее вдруг узнать ее же собственные богатства, дотоле ей неизвестные». Лишь немногие осознавали, что «всем этим он двинул ее сильной рукой вперед, и Европа без него, быть может, еще долго не поднялась бы по музыкальному делу на ту высоту понимания и развития, на которой нынче стоит» [172]. Для большинства же он в лучшем случае был магом, чародеем, фокусником, от которого ждали неизведанных ощущений, виртуозных трюков, ослепительно-красивых или томно-влекущих звучаний и т. п. Он прекрасно чувствовал и понимал это почти с самого начала своей исполнительской деятельности. Вспомним, например, что писал он о днях своей юности Массару: «...я плакал тогда над тем, что другие называли моим «успехом» — ведь я достаточно ясно должен был понимать, что толпа стремится к артисту лишь ради мимолетного развлечения, но вовсе не ради того, чтобы по-настоящему приобщиться к откровениям искусства» [173]. Или то, что сообщал он Ж. Санд в уже цитированном выше «Письме баккалавра музыки».

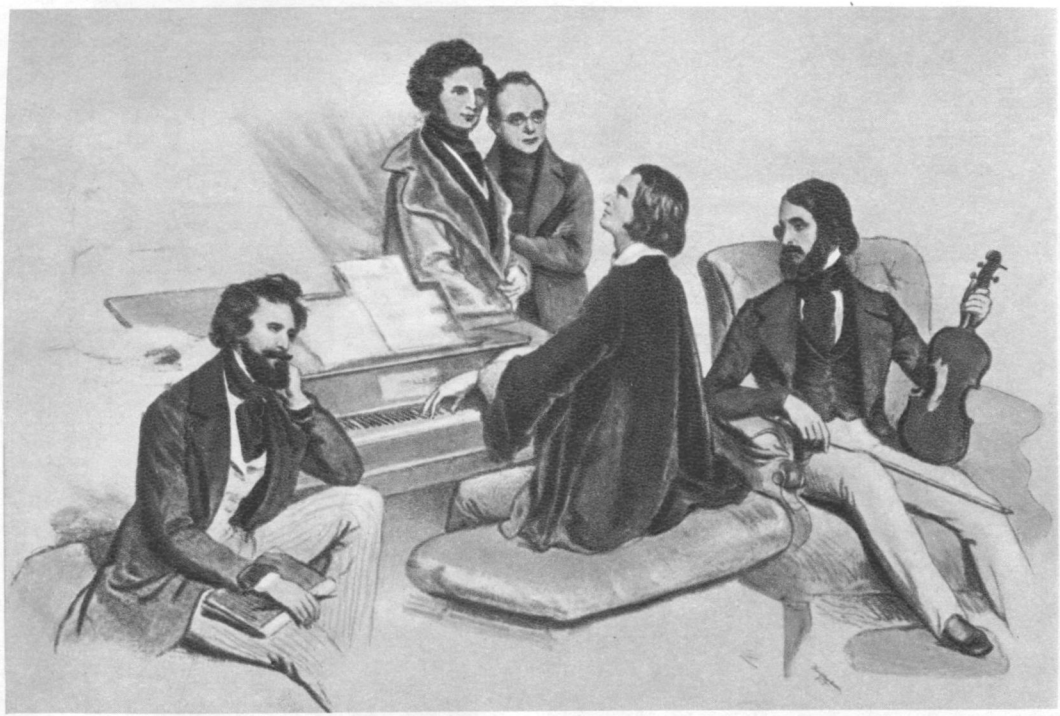
Стоит ли удивляться после этого, что Лист на разных этапах своей виртуозной карьеры всерьез подумывал о прекращении исполнительской деятельности, отнимавшей у него к тому же бездну времени. В 1837 году, еще до начала больших концертных поездок, он откровенно признавался Ламенне: «Неужто я безжалостно обречен на профессию скомороха и развлека-

теля салонов?»[174]. А годом позже он довольно пространно писал Массару: «В самом деле, мой друг, едва ли существует явление более гротескное, чем странствующий музыкант! Я не знаю никого другого, обладающего столь печальным обликом, находящегося в столь неловком положении, как он, кочующего из страны в страну, из города в город, с места на место: странствующее чудо среди неизменных чудес природы! Однодневная знаменитость в тени ветхих, переживающих столетия имен, бесполезный паладин, ненужный трубадур, добавляющий звуки своей гитары к раздирающим мир социальной дисгармонией хаосу и беспорядкам!»[175] Столь горькие признания звучат у него и во время апогея концертной деятельности, в начале 40-х годов. «Я не знаю, — пишет он М. д'Агу в 1842 году, — что мне сделать, чтобы выпутаться из этой карьеры виртуоза»[176]. Ей же, годом раньше, он сообщает: «Это фатальное призвание артиста составляет мое несчастье. Жизнь моя иссушена; она сурова и мрачна, как жизнь игрока, и игра, в которую я играю, слишком затянулась. Вы понимаете меня, дорогая Мари? И есть ли у Вас хоть капля жалости ко мне»[177]. О том же самом пишет он в 1844 году Ф. Лихновскому: «То, что называют моим огромным успехом, нисколько не утешает меня в моей внутренней печали»[178].

При таком положении вещей Лист, естественно, часто впадал в мрачное, беспокойное, порой отчаянное настроение. Он искал забвения в светском разгуле, но после него лишь еще более впадал в уныние, чувствовал, что задыхается. Творчество — вот, что было наиболее надежным прибежищем, его спасением, его «путеводной звездой». И он все чаще и чаще задумывался о том, как создать себе нормальные условия жизни, при которых можно было бы творить без помех. Он, конечно, понимал, что такие условия он сможет получить только с прекращением своей виртуозной карьеры; одно с другим было несовместимо. Но как осуществить задуманное? Где найти место для сосредоточенной работы? Наиболее желательным казалось ему возвращение на родину. Родина манила его к себе, и он всячески старался получить там условия для свободного творчества. Уже в 1840 году он пишет в цитированном письме к Шоберу: «Я истосковался, изголодался и мечтаю только о том, чтобы возвратиться в Венгрию. Каждое воспоминание о ней коренится глубоко в моей душе...»[179]. В 1842 году в письме к Иштвану Фаи он сообщает, что поселиться и работать на родине — его мечта. «Ты совершенно прав, дорогой Фаи, — пишет Лист, — когда говоришь, что нигде я не смогу жить и действовать в соответствии с своей волей так, как в Венгрии. И я надеюсь, и даже, хотел бы сказать, уверен, что так оно и будет... Об этом я писал недавно Лео Фештетичу, которому я многим обязан и чьей дружбой я всегда буду дорожить. Как только для меня найдется в Пеште подходящее место, я незамедлительно прибуду с моим легким багажом и останусь до тех пор, пока вы будете нуждаться во

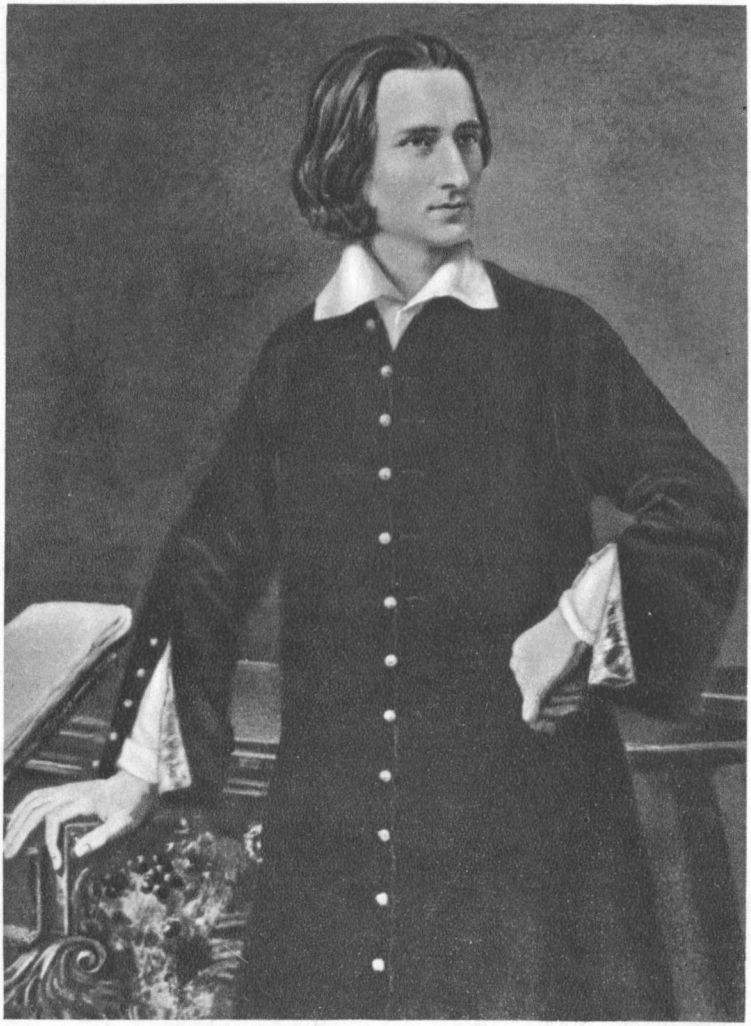
Ф. Лист в национальном венгерском костюме
С литографии в красках И. Кригубера

Ф. ЛИСТ
С литографии К. Миттага по портрету Фр. Крюгера (1842 г.)



«Утро у Листа». Слева направо: И. Кригубер, Г. Берлиоз, К. Черни, Ф. Лист, Г. Эрнст

С литографии в красках И. Кригубера (1846 г.)



Ф. ЛИСТ
С портрета маслом Миклоша Барабаша (1847 г.)

мне и будете хотеть этого»[180]. Несколько раз предпринимал он попытки получить на родине такое место, которое могло бы обеспечить ему свободные и подходящие условия для творчества. Но такого места для него в тогдашней Венгрии не нашлось. Угнетателям Венгрии было не до венгерской музыки. Поэтому неудивительно, что как только Лист получил приглашение на постоянную работу в Веймар, он с радостью согласился. Выбора, в сущности, не было.

Итак, две основные причины побудили Листа столь рано отказаться от концертно-виртуозной деятельности: с одной стороны, стремление к сосредоточенному творчеству, с другой — внутренняя неудовлетворенность своей исполнительской деятельностью. К этому еще присоединялось глубокое убеждение, что виртуозную карьеру надо кончать во-время, что нет ничего хуже, когда артист живет отзвуками своей былой славы, что лучше «внезапная смерть», чем «медленное угасание». «...Артист, — пишет Лист,—завидует Малибран, взявшей с собой в могилу свою красоту, свою славу, свой гений, прежде чем время их разрушило, прежде чем восторги толпы превратились в равнодушное молчание»[181].

Но из того факта, что Лист рассматривал свою исполнительскую деятельность как тормоз для серьезного творчества, нельзя делать вывод, что он в годы концертных путешествий довольствовался лишь творческими крохами.

Годы странствий и в частности годы концертных поездок были не только периодом «шумной жизни», бурного брожения, но и эпохой дальнейшего формирования духовного облика композитора, его мироощущения и мировоззрения, эпохой осознания художественных задач. Творческое развитие Листа и в это время шло быстрыми шагами вперед, а параллельно с ним шло расширение и углубление его духовных интересов. Продолжалось и укреплялось знакомство с выдающимися музыкальными и литературными деятелями, художниками и учеными, с лучшими представителями тогдашней интеллигенции — В. Гюго, Г. Берлиозом, М. Глинкой, Ж. Санд, А. Гумбольдтом, Ж. Энгром, Р. Шуманом, Р. Вагнером, Ф. Мендельсоном. В эти годы, несмотря на исключительную напряженность концертной жизни, Лист попрежнему много читал. «Божественная комедия» Данте, «Опыты» Монтеня, сочинения Шекспира, Монтескьё, Байрона, Гёте, Гюго — таков далеко не полный перечень книг, которые были неразлучными спутниками его странствующей жизни. Значительное внимание уделял он и произведениям социалистов-утопистов. Вновь перечитывал он работы сен-симонистов (особенно «Письма» Бенджамена Оленда Родрига, которые с давних пор причислял к «великим книгам»)[182]. К ним прибавились еще и труды Фурье, с которыми Лист впервые познакомился в годы странствий. Многие положения Фурье, в частности анализ коренных пороков современного

общества и высказывание о противоречии индивидуальной и коллективной заинтересованности, привлекали его внимание и не раз служили предметом обсуждения в переписке с М. д'Агу[183]. Наряду с Фурье, читал он также Леру, возможно и Оуэна[184]. Немало времени потратил он и на изучение «Наброска философии» Ламенне. Успевал Лист следить и за новинками журнальной литературы как художественной, так и политико-экономической. Короче говоря, в годы путешествий и концертных поездок Лист не только был поглощен своими выступлениями и светскими обязанностями, но и развивался духовно. С величайшей жаждой знания, с неудержимой потребностью сильных и глубоких впечатлений шел он навстречу жизни. Он стремился к цели упорно, последовательно, с полным сознанием своих возможностей.

Особенно заметно это в области творческой, которая никогда не выпадала из поля его зрения. Напротив, все время она была предметом его максимальных забот. Где бы он ни был, что бы он ни делал, он всегда, как он сам говорил, «попи-сывал». И под этим скромным словом скрывались серьезные творческие усилия, часы неустанного труда. Даже одно только простое перечисление того, что было им сделано в годы странствий, показывает гигантский объем его творческого подвига. Десятки, сотни произведений различных жанров; среди них оригинальные «большие» этюды и этюды по каприсам Паганини, музыкальные зарисовки путевых впечатлений («Альбом путешественника»), венгерские национальные мелодии и рапсодии, пьесы в танцевальной форме; свыше двухсот транскрипций, обработок и фантазий, в том числе такие, как «Дон Жуан», «Норма», «Свадьба Фигаро», «Сомнамбула», «Роберт-Дьявол», «Гугеноты», песни Бетховена и Шуберта, органные прелюдии и фуги Баха, симфонии Бетховена, Берлиоза; циклы оригинальных песен с такими перлами вокальной лирики, как «Лорелея», «Миньона», «Когда я сплю», «Король жил в Фуле когда-то»; кантата для хора и оркестра; ряд хоров a cappella; наброски оперы «Сарданапал»; наконец, замыслы и частичное осуществление таких крупных произведений, как «Фауст-симфония» и «Данте-симфония», «Пляска смерти», концерты *Es-dur* и *A-dur*. Уже из этого краткого перечня видно, как напряженна была, несмотря ни на какие внешние обстоятельства, творческая работа Листа, как бесконечно обширны и разнообразны были его замыслы, как поднялся, окреп и созрел его творческий гений.

Но особенно заметно становится величие созидательного труда Листа в эти годы, если проанализировать этот труд по существу. Не только как исполнитель, но и как творец он входил в музыку новатором. Он не просто сочинял, но открывал новые формы; он не просто шел вперед, но и прокладывал новый путь, значительно отличающийся от пути его предшественников как в области оригинального творчества, так и в области

обработок и транскрипций. Он создал новый фортепианный стиль, доголе невиданный, неслыханный и невообразимый, совершил коренной переворот в средствах пианистического изложения. Словом, на все он смотрел глазами творца. Всюду пробовал и искал и не успокаивался, пока не уяснял себе до конца своих новаторских задач и не приводил их в осуществление.

Вот несколько примеров, характеризующих настойчивость Листа в этом отношении.

Известно, что мысль о музыкальном воплощении впечатлений от путешествий по различным странам и, главное, мысль об издании специальных сборников, объединенных общим заглавием и представляющих собой своеобразный музыкальный дневник путешественника, зародилась у Листа не сразу. Сначала Лист пишет лишь отдельные пьесы, отображающие те или иные жизненные события, коллизии и впечатления. Так, в 1834 году возникает «Лион», первая по времени создания пьеса из задуманного цикла, являющаяся непосредственным откликом молодого Листа на восстание лионских рабочих (эпиграфом к пьесе Лист взял знаменитый лозунг восставших рабочих — «Жить, работая, или умереть, сражаясь»). Затем, в 1835—1836 годах Лист пишет бо́льшую часть пьес, связанных с швейцарскими впечатлениями, и частично публикует их у различных издателей [185]. Около 1840 года в Париже (у Ришо) выходит в свет сборник из семи пьес («Лион», «Валленштадтское озеро», «У родника», «Колокола Ж[еневы]», «Долина Обермана», «Часовня Вильгельма Телля», «Псалом») под общим заглавием: «Первый год странствий. Швейцария. Сочинения для фортепиано... Ф. Листа» («1-re Année de Pèlerinage. Suisse. Compositions pour le piano... par F. Liszt»). Это заглавие не оставляет сомнений в том, что уже в конце тридцатых годов, скорее всего в период пребывания в Италии, у Листа возникло название «Годы странствий» («Années de Pèlerinage), и что Лист, обозначив появившиеся пьесы как «Первый год странствий», тем самым указал на свое намерение продолжить работу над циклом (в частности, как это явствует из его переписки, издать сборник пьес, состоящий из музыкальных зарисовок итальянских впечатлений) [186].

Во время путешествий по Швейцарии у Листа возникли еще девять пьес, составивших впоследствии особую группу произведений под названием «Цветы альпийских мелодий» («Fleurs mélodiques des Alpes»). Эта группа, содержащая обработки швейцарских народных песен (пастушеские песни, мелодии альпийских рожков и т. п.), которые Лист частично заимствовал в сборниках швейцарских народных песен, частично записал сам во время своих странствий, была вскоре издана у Гаслингера, Латте и Кнопа как «Второй год странствий» [187]. В 1842 году все названные выше пьесы (кроме «Романтической фантазии на две швейцарские темы») появились вместе в одном

сборнике (у Гаслингера и Шлезингера) под общим заглавием «Альбом путешественника», ранее уже использованном по отношению к небольшой группе произведений[188]. Этот сборник, в котором Лист словно показывает, как человек в годы странствий изучает чужую жизнь, как с помощью приобретенного опыта он превращает мир внешнего бытия во «внутреннее переживание», подразделяется на три части. В первый раздел, озаглавленный «Впечатления и поэтические переживания» («Impressions et Poésies»), входят семь пьес (те самые, которые были опубликованы около 1840 года в Париже у Ришо). Второй раздел, получивший название «Цветы альпийских мелодий» («Fleurs mélodiques des Alpes»), содержит девять пьес, преимущественно на народные темы. В третий раздел, озаглавленный Листом «Парафразы» («Paraphrases»), включены три пьесы на швейцарские мелодии, которые вышли отдельным изданием еще в 1836 году[189].

Всем пьесам первого раздела предпосланы поэтические эпиграфы (взятые в основном из «Паломничества Чайльд Гарольда» Байрона), а перед одной из пьес — «Долиной Обермана»—помещен большой фрагмент из романа Сенанкура «Оберман», содержащий характеристику швейцарских пастушеских песен. Всему альбому в целом предпослано специальное предисловие Листа, разъясняющее цели и характер издания и содержащее ряд интересных мыслей о программности (как наиболее плодотворном и жизненном корне музыкального искусства) и выражении национального характера в музыке[190]. Важно, что Лист решительно отказывается видеть в музыке «простую комбинацию звуков»; музыка для него средство выражения самых сокровенных чувств и мыслей человека, своеобразный «поэтический язык, более способный, быть может, чем сама поэзия, выражать все, что выходит за обычные горизонты, все, что ускользает от анализа». Чрезвычайно существенно также указание Листа, что пьесы, вошедшие в «Альбом путешественника», далеко не исчерпывают всех его замыслов как осуществленных, так и еще не получивших осуществления. В самом деле, в момент издания Альбома Листом уже были написаны многие из пьес, составивших впоследствии его знаменитый Второй год странствий (Италия). Путешествие в Италию, предпринятое Листом летом 1837 года и затянувшееся на два года, не только не отвлекло его от работы над задуманным циклом, а напротив, как мы видели, еще больше стимулировало ее: так, в 1837 году возникает первоначальный вариант фантазии-сонаты «После чтения Данте», в 1838—1839 годах, под непрерывным напором свежих впечатлений от красот итальянской природы и особенно искусства, создаются «Sposalizio», «Il Pensieroso» и три сонета Петрарки, около 1840 года появляется первоначальная редакция цикла пьес «Венеция и Неаполь». В Италии же окончательно созревает мысль о единстве искусств, которая привела Листа несколько позд-

нее к формулированию основного принципа его творчества: «обновление музыки путем ее внутренней связи с поэзией»[191]. Примечательно, что даже в сороковые годы, в эпоху интенсивной концертной деятельности и связанной с ней кочевой жизни, Лист не прекращает упорной работы именно в этом направлении. Он доканчивает и издает три сонета Петрарки (как в фортепианном, так и в вокальном изложении), пишет Канцонетту Сальватора Розы, продолжает работать над Фантазией-сонатой «После чтения Данте». Он отдается по настроению то одной, то другой теме, которые затем уже вплетает в большой круг образов. Он также не раз сообщает о своем твердом намерении вернуться к изданным ранее пьесам (т. е. к «Альбому путешественника»), и действительно осуществляет это намерение вскоре после отказа от концертной деятельности.

Так шаг за шагом, с невероятным упорством, осуществляет Лист свою новаторскую мысль о создании цикла музыкальных пьес, отображающих странствия художника. Случайные, порой беглые зарисовки тех или иных впечатлений, красот природы постепенно превращаются в музыкально-поэтические шедевры. Все ненужное, нарушающее соответствие музыки с программой, снимается. Единство поэтического и музыкального становится наглядным, ощутимым. Возникают «Годы странствий», не только фиксирующие, но и обобщающие разрозненные впечатления сквозь призму возвышенного сознания художника.

С неменьшей силой сказалась настойчивость Листа и на его творческой работе над фортепианными транскрипциями. За какие-нибудь 10—15 лет он произвел коренное преобразование в этой области. То, что «прежде считалось незначительным и нисколько не замечательным», что представлялось лишь «поденной работой, на которую не стоит тратить времени», приобрело в его руках художественную весомость[192]. Лист и теоретически и практически доказал высокую ценность транскрипций, их большую роль для демократизации музыкального искусства, ознакомления широких кругов слушателей с наиболее сложными жанрами. Лист также раскрыл огромную значимость транскрипций для выработки навыков программного инструментального творчества.

Издавна существуют две точки зрения на транскрипцию (обработку и переложение) музыкальных произведений. Некоторые художники, как, например, Ант. Рубинштейн, считают, что всякое переложение, даже самое талантливое, искажает существо оригинала. Каждая сфера музыкального искусства, по их мнению, имеет свои особенные условия, свои потребности, свои ограничения и не нуждается в каких-либо посредниках. Они равно осуждают как «страсть фортепианных мастеров вкладывать в фортепиано струнные или духовые инструменты», так и стремление перекладывать фортепианные пьесы для других инструментов[193]. В лучшем случае они считают переложения лишь фото-

графией, подчеркивая тем самым их механический, нетворческий характер.

Лист всегда стоял на противоположной точке зрения. Он полагал, что транскрипция, как определенный жанр музыкального искусства, имеет полное право на существование. Музыка для него всегда оставалась музыкой, какими бы средствами она ни была передана. Он, конечно, признавал, что каждая сфера музыкального искусства имеет свои специфические особенности, но делал из этого факта иные выводы. Лист считал бесплодным и лишним стеснять деятельность транскриптора, фантазию его, всякого рода формальными конструкциями. Он требовал больше свободы и меньше запретов. Процесс перекладывания он считал актом творческим, а не механическим, и отказывался видеть в транскрипции только репродукцию или «окрашивание белой мраморной статуи». Транскрипция, по его мнению, не фотография, а г р а в ю р а, то есть такое произведение, которое, подобно картине, создается по вдохновению.

Точку соприкосновения переложения с оригиналом Лист находит в художественном образе. Для него важна здесь, как и во всем другом, не «буква», а «дух произведения», не формальная сторона произведения, а его сущность — подлинная жизнь, которая в нем скрыта. Можно быть близким до педантичности к оригиналу — и все же исказить его дух, и, наоборот, можно далеко отойти от оригинала, но передать то, что всего важнее, — поэтический образ, душевное настроение. Все зависит от дарования и умения транскриптора; хочет ли он того или нет, но в своих переложениях и обработках он создает подобие своей духовной личности: в них он стоит и внешне и внутренне на уровне своего искусства. У слабых, поэтически не чутких и не тонких индивидуальностей обработки всегда будут лишь бледным отражением более яркого оригинала; у сильных — они дадут нечто новое и интересное по сравнению с любым оригиналом. О последнем красноречиво свидетельствуют транскрипции Листа.

Конечно, не все в транскрипциях одинаково удалось Листу. В одних случаях он разрешал свою задачу—возбуждать иными звуковыми средствами соответствующее поэтическое настроение — с удивительным тактом и чувством меры. Вспомним, например, переложение «Лесного царя» Шуберта, в котором даже такой строгий судья, как Ант. Рубинштейн, не находил ничего лишнего и которое признавал «вполне гениальным»[194]; в этой транскрипции у Листа на первом плане не звукоподражание (конский топот и пр.), а поэтический образ, само психологическое содержание действия.

Но Лист нередко бывал склонен и к преувеличениям. Стремясь к выявлению поэтического зерна оригинала, он допускал не только перенесение мелодии в другой регистр и изменение фактуры сопровождения, но и изменения в самой мелодии и даже прибавления к ней. Перекладывая песни Шуберта, Шумана и

др., он был постоянно озабочен тем, чтобы заменить отсутствующие в переложении слова песни «наглядностью», «живописностью», «картинностью» изображения. Именно этим вызывались такие значительные изменения (по сравнению с оригиналом), как, например, в «Скитальце»—«при словах «es braust das Meer» («шумит море») — и в «Липе», или прибавление целых каденций, как например, в «Форели» (2-я редакция), «Погребальном колоколе».

Этим же было вызвано и то, что Лист увеличивал в переложении количество «строф» по своему усмотрению: желая усилить поэтическую выразительность, нагляднее представить образ, закрепленный в песне словами, он, не колеблясь, удлинял пьесу, прибавляя к ней одну, а то и несколько «строф». Смотри, например, «Ты мой покой», «Баркаролу» «Форель» Шуберта.

Оставалось сделать лишь один шаг, чтобы прийти отсюда к такой транскрипции, которая находится на грани с «фантазией». И, действительно, мы находим у Листа ряд переложений, в которых он сознательно уходит далеко от оригинала и развивает поэтический образ увлекательно и убедительно согласно с велениями своей фантазии. Укажем, например, на «Аделаиду» Бетховена, «Монаха» Мейербера, или на «Лиру и меч» и «Колыбельную» Вебера.

Несомненно, Лист делал различие между своими строгими и свободными переложениями, между простыми обработками и фантазиями. Об этом свидетельствует хотя бы то, что он ввел ряд новых обозначений для транскрипций. Введение этих обозначений нельзя объяснить только его стремлением ко всему новому; он бы никогда не прибегнул к ним, если б не был убежден в их необходимости.

Всего у Листа мы встречаем семь различных обозначений, четыре из которых, повидимому, употреблены им в области транскрипций впервые: 1) Обработки (Bearbeitungen), 2) Фантазии (Fantasien), 3) Реминисценции (Reminiszenzen), 4) Иллюстрации (Illustrationen), 5) Парафразы (Paraphrasen), 6) Фортепианные партитуры (Partitions de piano, Klavier-partituren) и 7) Переложения (Transkriptionen, Uebertragungen).

Слово «обработка» Лист применяет в двух смыслах. В широком смысле оно означает у него любое приспособление чужих идей к своей индивидуальности; под это понятие у него подходят и свободные оперные фантазии, и редакции произведений других композиторов.

В узком смысле под «обработкой» он понимает более или менее значительное изменение своего или чужого произведения в однородных условиях, без «перевода» его в иную область музыкального искусства. Иногда, впрочем, он называет «обработкой» и переложение сочинения, написанного для одного инструмента (или группы инструментов), на другой; но это понимание не является для него характерным.

Также в двух смыслах употребляет Лист термин «фантазия». В широком смысле этим термином он обозначает любое произведение, в котором реальное изображение перемешивается с поэтическим, — произведение, написанное как бы в форме впечатлений от путешествий, природы, искусства (смотри, например, «Альбом путешественника», «Годы странствий»)[195].

В узком смысле он называет фантазиями пьесы, в основе которых лежат или народные темы (например, «Фантазия на венгерские народные темы», «Большая концертная фантазия на испанские темы», «Романтическая фантазия на две швейцарские темы»), или оперные мотивы («Невеста», «Сомнамбула» «Гугеноты»), или темы известных произведений, например, «Кампанелла» Паганини. Форма таких фантазий всецело обусловлена выбором и развитием тем.

Под словом «реминисценция» Лист понимает воспоминание о слышанном чужом произведении (в основном, опере), как бы отголосок этого произведения; по смыслу оно очень близко у него к слову «фантазия». Смотри, например, реминисценции — «Пуритане» (Беллини), «Норма» (Беллини), «Лючия ди Ламмермур» (Доницетти), «Лукреция Борджиа» (Доницетти), «Жидовка» (Галеви), «Роберт-Дьявол» (Мейербер), «Дон Жуан» (Моцарт).

Под «иллюстрацией» Лист понимает более внешнее, наглядное (иллюстративное) изображение оперного материала, не столь оформленное, как в «фантазиях» и «реминисценциях», и представляющее собой как бы пояснение к опере, например, листовские иллюстрации—«Пророк» (Мейербер), «Африканка» (Мейербер) и др.

«Парафраза» означает у Листа произведение, состоящее из разработанного пересказа какой-либо музыкальной темы, заимствованной из чужого сочинения (в основном также оперы). В качестве примера приведем концертные парафразы «Эрнани» (Верди), «Риголетто» (Верди).

Термином «Partition de piano» (фортепианная партитура) у Листа называется такое переложение оркестрового произведения, в котором по возможности сохранены все голоса оркестровой партитуры: нет ни сокращений, ни прибавлений. Смотри, например, переложение «Фантастической симфонии» Берлиоза, симфоний Бетховена.

И, наконец, под словом «транскрипция» Лист понимает переложение музыкального сочинения, написанного для голоса, одного инструмента или группы инструментов, на другой, свободную передачу содержания этого сочинения «иными звуковыми средствами». Смотри, например, транскрипции песен Бетховена, Шуберта, Вебера, Мендельсона. Употребляя это слово в более широком смысле, Лист иногда обозначает им произведения, приближающиеся по типу или к оперным фантазиям, как, например, «Дон Карлос» (Верди), или к «фортепианным парти-

турам», как, например, увертюры «Вильгельм Телль» (Россини), «Тангейзер» (Вагнер).

Конечно, все это деление обработок и переложений на определенные группы в значительной степени условно. Лист сам никогда не мог определить точно, что следует считать «фантазией», а что «реминисценцией», что — «парафразой», что — «иллюстрацией». Нередко случай склонял его к тому или иному наименованию. Но едва ли можно сомневаться в том, что эти обозначения вносили известный смысловой оттенок (теперь, к сожалению, не учитываемый), а также в том, что слово «transkribiert», введением которого он особенно гордился, выражало у него нечто среднее между более или менее строгой обработкой и свободной фантазией.

Итак, причина столь часто встречающихся у Листа отступлений от оригинала заключалась в стремлении как можно ярче выявить поэтический образ перекладываемого сочинения. Однако в листовских каденциях, вариационных изменениях и т. п. нельзя зачастую не видеть виртуозной прихотливости; идея обработки в виртуозном смысле слова ему никогда не была чужда. При этом всюду мысль его работает в одном направлении: передать поэтическое содержание, настроение оригинала. Как его исполнение является образной «транскрипцией» исполняемого, — в одном случае более строгой, в другом — более свободной, — так и его транскрипция чужого произведения является образным истолкованием этого произведения. И там и здесь, под личиной виртуозного блеска, можно различить в качестве перводвигателя одно страстное желание — быть поэтом звуков.

Вот почему неправы те, которые постоянно упрекают Листа в нескромности, преувеличениях, искажении авторского замысла. Они не понимают самого существа листовского искусства: они лишь касаются его поверхности.

К тому же, они не принимают во внимание, что большинство транскрипций Листа было сделано в то время, когда оригиналы их были мало известны. Они забывают, что для пропаганды песен Шуберта и симфоний Бетховена Лист, как пианист, сделал не меньше, чем многие из певцов и дирижеров, посвятивших всю свою жизнь истолкованию этих великих творений. Своими транскрипциями Лист открыл их Европе; он способствовал широкому распространению этих шедевров и тем самым только возвысил, а не умалил их значение [196].

К оперным фантазиям Листа отношение было всегда несколько иным, чем к прочим «транскрипциям». Даже такой принципиальный противник Листа, как Брамс, признавал за ними огромную ценность, правда, скорее пианистическую, чем художественную. Что же касается Ант. Рубинштейна, то последний прямо говорил, что с оперными фантазиями Листа нельзя поставить рядом ни одно из произведений этого жанра, — а ведь их в свое время было написано немало. Тальберг — и тот не

идет в этом отношении ни в какое сравнение с Листом: «...стоит только сравнить фантазии их обоих на темы «Дон Жуана», чтобы убедиться, какая неизмеримая разница существовала между этими двумя виртуозами. Тальберг — приглаженный, вылощенный, прилизанный, ничтожный, салонный джентльмен (в смысле музыкальном), Лист — поэтическая, романтическая и высоко музыкальная, импонирующая личность (в смысле музыкальном), с длинными волосами, с Дантевским профилем, с чем-то подкупающим во всем его существе»[197].

Это «подкупающее» начало било ключом из оперных фантазий Листа и мало кто мог противиться его непосредственному опьяняющему воздействию. Смешно было бы обвинять Листа в «чересчур вольном», свободном обращении с чужим материалом; ведь сама эта свобода (выбор тем, сопоставление и развитие) была основным принципом построения новой формы, ведь посредством нее получалось «что-то вроде драматического сколка с одной из прославленных опер»[198]. Поэтому спор сразу же был перенесен в иную плоскость. Считать ли оперную фантазию за новую художественную форму, не уступающую по своей ценности и значимости другим формам? Считать ли эту форму жизненной по своей природе или лишь вызванной к жизни кратковременной вспышкой гения? Одни полагали, что оперная фантазия — форма достаточно жизненная; что она имеет право на существование, как и всякая другая художественная форма; что в ней ко всем достижениям листовского фортепианного стиля прибавился еще «театральный и драматический элемент»; что в ней выявлены ярче, чем где-либо, «величайшая свобода и субъективность толкования», «контрастность и патетичность выражения».

Другие относились к оперной фантазии свысока. Возможно ли, спрашивали они, в блестящей, подчас поверхностной фортепианной пьесе изобразить глубокие страсти героев, общий характер оперы, ее контрасты? Возможно ли развертывать путем сопоставления определенных мелодий целую драматическую картину? И отвечали: нет, опера должна оставаться оперой, как драма остается драмой; и пианисту незачем браться не за свое дело.

Здесь не место решать, кто был прав в этом многолетнем споре. Можно лишь указать, что первую точку зрения, помимо Л. Раман, посвятившей ее обоснованию немало страниц в своей книге о Листе, всячески поддерживали Стасов и Серов, как известно, высоко ценившие оперные фантазии Листа. Этого же взгляда придерживался сам Лист, который в своем личном экземпляре первого тома книги Л. Раман в знак согласия с последней подчеркнул как раз ту фразу, где говорится о праве оперной фантазии на самостоятельное существование и о том, что историческое значение этой новой формы, как бы оно ни оспаривалось, безусловно велико[199].

Пусть говорят, что время решило вопрос не в пользу оперной фантазии и, стало быть, не в пользу Листа. Действительно,

все, что было пока сделано в этой области после Листа, выглядит слишком жалким и неубедительным.

Но это еще не значит, что форма оперной фантазии окончательно умерла, и, главное, это не дает основания отрицать за ней большое художественное значение для своего времени. Существование лишь одной фантазии на мотивы из «Дон Жуана», в которой своеобразные законы листовского драматического мышления нашли исключительно яркое воплощение, свидетельствует о величии и этой страницы творчества Листа.

Итак, в годы странствий Лист совершил еще один поистине гигантский творческий подвиг. Своими многочисленными и разнообразными транскрипциями, начиная со строгих обработок органных прелюдий и фуг Баха и кончая свободными оперными фантазиями, он доказал жизненность этого жанра и право его на существование. Он установил ряд новых принципов переложения, которые легли в основание всей транскрипторской практики последующих лет.

Начиная с Листа стало бесспорно, что художественная транскрипция — это искусство, требующее такого же напряженного труда, как и оригинальное творчество. Переложение ни в каком случае не должно превращаться в механический «подстрочный перевод», автор которого слепо следует за каждой нотой оригинала. Такой метод «автоматического переписывания нот» часто приводит к плохому, неестественному изложению, к неубедительному звучанию и, в результате, — к искажению оригинала. Только творческое воссоздание авторского замысла может обеспечить верность транскрипции, ее полноценность. Это требование творческого подхода к переложению следует понимать не только как борьбу против поверхностного, невзыскательного отношения к транскрипторской работе, против взгляда на переложение как на легкий и всем доступный труд, но и как провозглашение художественной специфики транскрипторской работы.

Точку соприкосновения с оригиналом транскриптор должен искать не во внешних, а во внутренних элементах, то есть в художественном образе оригинала. Для транскриптора, как и для исполнителя, должна быть важна не «буква», не формальная сторона произведения, а его сущность — подлинная жизнь, которая в нем скрыта. Если отступление от оригинала вызвано стремлением ярче выявить поэтический образ оригинала, то это отступление вполне оправданно. Задача транскриптора—дать образное истолкование оригинала, воссоздать иными средствами поэтическое содержание, настроение оригинала. Впрочем, отступления от оригинала, по мнению Листа, могут вызываться не только стремлением к выявлению художественного образа; они часто являются неизбежным следствием использования выразительных средств того инструмента, для которого сделано переложение.

Таким образом, следует стремиться не к механическому копированию, а к переложению с учетом всех особенностей новой инструментальной сферы. «Можно сказать, — пишет Стасов, — что есть какой-то акустический обман в способе аранжировки Листа: написано иначе, нежели стоит в партитуре, а получается именно желанный и требуемый эффект. Иной раз не хочется верить своим собственным пальцам, каким образом такая-то фигура при известном расположении ее, и, главное, при знании, что дать такой-то руке, выходит совсем иначе, чем, повидимому, должно бы выходить» [200].

Особенно важно знать *от чего* в процессе переложения следует отказываться. Самоограничение есть закон транскрипторской работы: «...именно в том-то все и дело, чтоб понимать художественным инстинктом, что надо пропустить, что непременно удержать для того, чтоб передавалось настоящее впечатление; словом, должно обладать способностью, подобно портретисту, схватить прежде всего существенные черты лица, определяющие всю физиономию» [201].

Наконец, транскриптор должен всегда помнить, что от него зависит как жизнь, так и смерть оригинала. Можно вдохнуть в оригинал новую жизнь, но можно также и умертвить в нем все живое. Между оригиналом и переложением находится личность транскриптора, который неизбежно привносит многое от себя. Но это привнесение не должно сводиться к искажению художественного образа оригинала. Можно по-своему передать различные замыслы и стилевые особенности музыкальных произведений, не прибегая при этом к варварскому насилию над фактурой или сущностью оригинала. Все зависит от дарования и знания транскриптора, от его умения найти основную идею подлинника и подчинить ее воплощению всю свою работу. Стасов справедливо пишет: «Лист... перекладывал чрезвычайно много... следовательно, ему приходилось бороться с самыми разнообразными и разнородными трудностями, и, однакож, везде у него прежде всего бросается в глаза удивительная верность оригиналу, стремление выразить все оттенки мысли автора» [202].

С новаторскими деяниями Листа в области транскрипций были тесно связаны его плодотворные опыты по созданию «Венгерских национальных мелодий» и «Венгерских рапсодий», а также его обработки песен и танцев других национальностей. Путешествуя в качестве пианиста-виртуоза, Лист в меру своих сил стремился воздать должное национальным особенностям стран, в которых находился, и во многих случаях исполнял свои обработки национальных мелодий. Он живо интересовался народными песнями, подчас записывал их прямо на месте, фиксируя все своеобразие и типичные черты их исполнения, и, как правило, сразу же обрабатывал приобретенный материал. Так, в годы странствий возникли его концертные обработки и переложения русских, украинских, чешских, швейцарских, фран-

цузских, итальянских песен, наглядно свидетельствующие об исключительной отзывчивости и уважении его к различным национальным культурам. Тогда же им был установлен непосредственный контакт с живой музыкой Венгрии и проделан основной труд по сбору и предварительной обработке того материала, который послужил основой для «Венгерских рапсодий» и всех соприкасающихся с ними произведений. Этой работе сам Лист придавал величайшее значение (он рассматривал ее как «изучение национальных особенностей» музыки своей родины). Именно она является ключом к разрешению проблемы народных истоков листовского творчества в целом [203].

Немалую настойчивость проявил Лист и в создании симфонических и хоровых произведений. Правда, фактические результаты этой работы, если судить по законченным произведениям, как будто невелики. В основном Лист писал произведения для хора с оркестром, как, например, «Торжественная кантата к открытию памятника Бетховену в Бонне», «Четыре стихии» (на слова Отрана), «Титан» (на слова Шобера), «Кузнец» (на слова Ламенне) или для хора a cappella (песни на слова Гервега, Гёте и др.). Но если принять во внимание, что главные усилия Листа в ту пору были направлены в сторону фортепиано (он, например, прямо указывал, что откажется от фортепиано лишь тогда, когда сделает все возможное для его развития *), и особенно то, что он только начинал вырабатывать навыки симфонического творчества, то успехи, достигнутые им и в этой наиболее сложной области, представляются удивительными. Ведь почти сразу после окончания концертных странствий, в 1848—1849 годах он пишет несколько симфонических поэм, в том числе «Прелюды» и «Тассо»; тогда же он заканчивает концерт *Es-dur* и «Пляску смерти», создававшиеся на протяжении ряда лет в период странствий, и перерабатывает концерт *A-dur*, вчер-

* «...Вас удивляет,—пишет Лист А. Пикте в 1837 году, то есть в то время, когда он еще не приступал к созданию симфонических и хоровых произведений,—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 это 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 в 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» [204].

не написанный еще в 1839 году. Все это было бы невозможно без большой подготовительной работы, проделанной Листом заблаговременно.

Примечательно, что Лист в годы странствий думал и о других творческих жанрах. В этот период, в частности, он начал «Сарданапала» (по Байрону) — первый свой опыт в области большой оперы. Работа пошла быстро и успешно, и Лист, видимо, был ею увлечен. В письмах своих он не раз сообщает о различных деталях оперы и даже обсуждает сроки ее постановки[205]. Однако позднее Лист отвлекся от этой оперы другими замыслами и событиями и так и не закончил ее. К тому же оперная форма была наиболее чужда его дарованию; и как он ни старался впоследствии сказать свое слово в этом важнейшем жанре музыкального искусства (он задумывал, например, венгерскую оперу «Янош» и оперу «Жанна д'Арк»), дальше замыслов и мелких набросков дело у него не пошло[206].

Все разобранные нами факты творческой биографии Листа неопровержимо свидетельствуют, что, несмотря на все рассеяния и приключения своей бурной странствующей жизни, Лист никогда не терял из виду высших интересов искусства. Он не зарыл свое дарование, а напротив, взрастил его сторицею. Именно в этот период сформировались основные принципы его творчества, нашедшие наиболее полное выражение в симфониях, симфонических поэмах и других крупных инструментальных произведениях. Именно в этот период началось его «национальное обучение», которое привело к созданию бессмертной «патриотической антологии» — «Венгерских национальных мелодий» и «Венгерских рапсодий». Именно в этот период был произведен переворот в фортепианном искусстве, открывший новую эру пианизма.

Годы странствий дали Листу множество новых, ярких и сильных впечатлений; они принесли ему огромный запас творческих мыслей и образов, частью тогда же воплощенных в музыке, частью послуживших материалом, использованным позднее. Это — важнейший этап в творческой жизни Листа, этап во многом предопределивший все дальнейшее развитие его искусства.

Глава четвертая

НОВАТОР В БОРЬБЕ ЗА ПРОГРАММНУЮ МУЗЫКУ

Веймарский период обычно считают самым счастливым в жизни Листа. Полагают, что Лист, как придворный капельмейстер, был высоко ценим и щедро осыпан милостями, что он встречал со стороны влиятельных кругов поддержку во всех своих художественных начинаниях, что он работал в первоклассном театре, располагавшем крупными артистическими силами, имел дело с хорошим, большим оркестром и хором и вообще жил спокойно, без помех отдаваясь осуществлению своих творческих планов.

В действительности многое обстояло иначе. Не было ни первоклассного театра, ни хорошего оркестра. Не было сочувствия и понимания. Не было здоровой творческой атмосферы. Повсюду Лист натыкался на многочисленные препятствия; косность и рутина душили его; каждый шаг давался ему с боем. Попрежнему мелкие дрязги и неприятности отравляли существование, мешали нормально жить и работать.

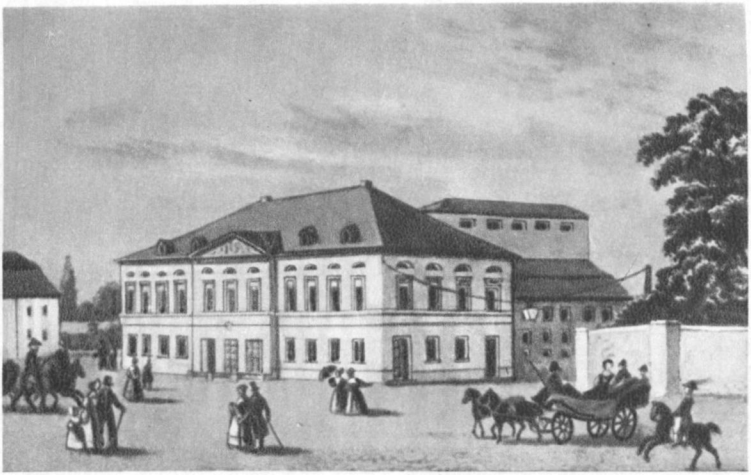
Начать с того, что после ослепительного Парижа, величественного Рима, красавицы Вены, Лондона, Праги и других европейских столиц Веймар во многом показался ему захолустьем. Там все было грандиозно, поражало своим размахом; здесь — тесно и мелко, все дышало приниженной мещанской покорностью. Лист это почувствовал сразу, когда в ноябре 1841 года впервые прибыл в Веймар. Улицы города были сонны, пустынны. Они оживали только в праздничные дни, когда сюда наезжали жители окрестных селений. В Веймаре насчитывалось всего 12 000 жителей. Фабричного производства не было и в помине; торговля велась крайне слабо. Вся жизнь сосредоточивалась в миниатюрном герцогском дворе, который в своей тупой заносчивости надменно смотрел на простой народ как на низшую касту и самым беззастенчивым образом эксплуатировал и грабил его.

Бурные революционные события 1848 года, потрясшие почти все европейские страны, не внесли существенных изменений в заплесневевшую жизнь города. Правда, и здесь была сделана попытка провозгласить республику; выдвигались требования свободы печати, уменьшения налогов, перемены министерства и другие тому подобные вещи [1]. Однако все это скорее походило на театральное представление, чем на действительную революцию. В то время как в Париже, Вене, Берлине, Праге, Милане и других европейских городах народ отважно дрался на баррикадах за свои права, в Веймаре лишь происходили сравнительно немноголюдные сходки жителей, ограничивавшиеся протестующими возгласами и робкими манифестациями перед дворцом. «Мы, — писал не без иронии Лист, — также имеем немножко революции (un bout de révolution), но эта почва совсем неблагоприятна для бурь и волнений. Нет и следа вулканов...» [2] Так называемые «средние» (бюргерские) классы Веймара лицемерно болтали о свободе, а по существу шли на поводу у реакционного дворянства. Они были трусливы, беспомощны, ограниченны в своем заскорузлом филистерстве. Вкусы их все более и более пропитывались мещанским духом. Во многом обрываются связи с великими гуманистическими традициями Гёте, Шиллера и Гердера — художниками, которые некогда жили и творили в Веймаре. Торжествуют идеалы пошленького благополучия; скудость мысли и бедность изобразительных средств приходят на смену яркости и смелости художественных идей.

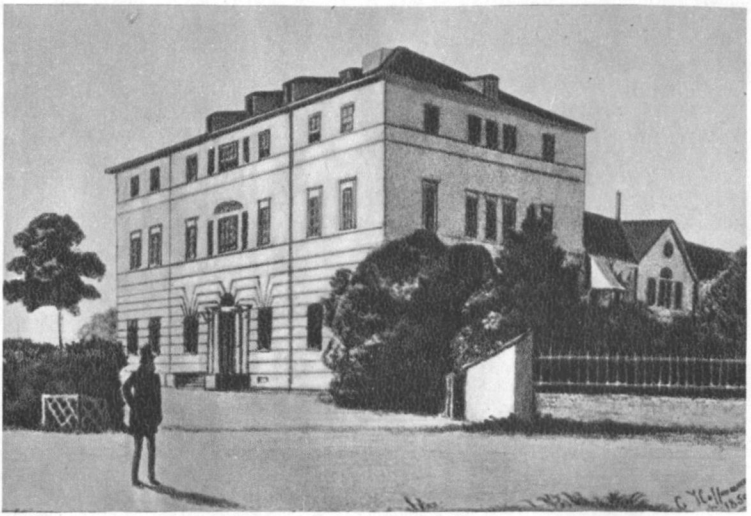
Театр, в котором предстояло работать Листу, отнюдь не являлся исключением из общего правила. Репертуар его был изрядно засорен всяческой дребеденью; художественное руководство находилось в весьма плачевном состоянии; состав артистов и вспомогательных коллективов (оркестра, хора) оставлял желать лучшего. Достаточно сказать, что оркестр состоял вовсе не из семидесяти пяти человек, как это сообщается в ряде биографий Листа (и в частности в широкораспространенной книге Ги де Пурталеса), а всего лишь из тридцати пяти человек. Хор насчитывал двадцать три человека: десять мужчин и тринадцать женщин. Балетная труппа была представлена только четырьмя артистами: двумя мужчинами и двумя женщинами. Артистический труд оплачивался крайне мизерно. Даже такие выдающиеся музыканты, как И. Иоахим и Ф. Лауб, бывшие одно время концертмейстерами веймарского оркестра, получали за свою работу весьма скудное вознаграждение [3].

Кажется просто непостижимым, что Лист, после широчайшего размаха своей концертно-виртуозной деятельности, мог в такое бурное и напряженное время избрать своим постоянным местопребыванием именно этот город. Друзья его не раз удивлялись столь странному выбору, а Вагнер прямо спрашивал: «Как можешь ты жить среди таких мелких интересов, в Веймаре?» [4]

Каролина Витгенштейн с дочерью Марией
С литографии К. Фишера по портрету А. Казановы (1840-е гг.)



Веймар. Старое здание театра
С литографии неизвестного художника



Веймар. Альтенбург. Дом, где жил Лист
С акварели К. Гофмана (1850-е гг.)

Но, как уже было сказано выше, у Листа, в сущности, не было выбора; все попытки его обосноваться в других местах и, в частности, на родине не привели к успеху [5]. Не зная всех подводных течений и интриг веймарского двора, он надеялся найти в этом городе хотя бы покой, столь необходимый ему для сосредоточенной творческой работы. Лист, конечно, не был ослеплен вниманием, которое оказывали ему коронованные ценители искусства и близкая к ним среда, ибо хорошо знал истинную цену этому вниманию, но все же надеялся, что ему удастся вернуть Веймару — старейшему центру немецкой национальной культуры — былое величие. Далее, возможно, что здесь играл роль расчет на помощь гроссгерцогини Веймарской Марии Павловны (сестры Николая I) в получении развода К. Витгенштейн (от этого развода, как известно, зависел брак Листа с любимой женщиной). Наконец, на решение Листа окончательно переселиться в Веймар мог оказать влияние и некоторый отход его в то время от активной политической жизни. В самом деле, несмотря на открыто выражаемые симпатии к национально-освободительному движению и к революционно настроенным демократическим кругам населения (Лист, например, всем сердцем приветствовал победу народного восстания в Париже, революцию в Венгрии, национально-освободительную войну в Италии, революционные события в Вене и т. д. *), Лист все же остался в сто-

---

* Симпатии Листа к национально-освободительному движению и к революционным выступлениям народа в 1848—1849 годах следует особенно подчеркнуть, ибо они упорно замалчивались почти всеми биографами Листа. Те, кто распоряжались наследием Листа, а вслед за ними и консервативно настроенные буржуазные исследователи, пытались скрыть от широких кругов истинную политическую физиономию музыканта и убедить людей в том, что Лист был абсолютно равнодушен к тому, что происходит в мире, что он думал лишь о своей собственной жизни, о своем искусстве. Этот фальсифицированный образ не имеет ничего общего с исторической правдой. Уже при получении первых сообщений о февральской революции во Франции («новости самые невероятные») Лист выражает восторг по поводу происходящих событий, значение которых, по его мнению, будет огромно [6]. Дальнейшие известия из Парижа,— о победе народного восстания, об отречении Луи Филиппа от престола и бегстве его из Парижа, об образовании Временного правительства и провозглашении республики,— приводят Листа в еще большее восхищение. «Что касается меня,— пишет он М. д'Агу,— то временами кровь бросается мне в голову, когда почта приносит журналы и газеты» [7]. Ему кажется, что даже в том случае, если Временное правительство продержится немногим больше месяца, то и «этого будет вполне достаточно, чтобы сделать временными, если не хуже, почти все правительства Европы...» [8], что образование французской республики, которую он называет «величайшим делом провидения в этом веке», послужит ободряющим примером для других стран. «Король бежал...— сообщает он К. Витгенштейн в письме от 28 февраля 1848 года,— наконец-то во Франции не только революция, но и республика. Невозможно прибавить никакого комментария к подобным событиям» [9]. С энтузиазмом встречает он сообщения о «великих волнах революции» в Венгрии. События 15 марта в Пеште, когда был образован Комитет общественной безопасности, торжественно утверждены 12 пунктов и когда Петефи прочел свою знаменитую «Национальную песню»,

роне от развертывавшихся грозных событий. Не случайно, например, близкая к Листу Кристина Бельджойозо, итальянская патриотка, горячо симпатизировавшая народам в их борьбе за свободу, писала ему в 1849 году, после поражения итальянской и венгерской революций:

«Я не сказала Вам, до какой степени королевский дом и аристократия недостойно вели себя в наших последних делах. Я не сказала Вам, до какой степени я их презираю и осуждаю; поистине вид титулованного человека вызывает во мне отвращение. Но что касается итальянского народа, то у меня не хватает слов для похвалы. Он проявил себя преданным, честным, мужественным, смелым, — словом, таким, каким трудно было бы ожидать увидеть его после столь длительного рабства. Правда, мы потерпели неудачу; но мы возьмем реванш, и этот урок для нас не пропадает даром. Он нас научит доверять только тем, о ком нам известно, что они достойны доверия. Увы, да! Ваша страна в настоящее время потерпела неудачу, так же как и моя, и, как мою, ее предали... Здесь скрыта какая-то ужасная тайна, которую

подхваченную голосами тысячной толпы, повторявшей за ним припев: «Клянемся, что никогда больше не будем рабами»,— вызывают с его стороны бурную восторженную реакцию. «Мои соотечественники,— пишет он М. д'Агу,— только что и чрезвычайно просто сделали великие дела. Я радуюсь этому от глубины сердца» [10]. О том же сообщает он и К. Витгенштейн: «Мои соотечественники предприняли такие решительные и такие истинно венгерские единодушные шаги, что невозможно им не сочувствовать» [11]. Лист, имея в виду революционные выступления в Вене и в других европейских городах, пишет, что никакая «драма» не может сравниться «с современными событиями по глубине интереса и эмоциональности» [12]. Есть основания полагать (по отдельным намекам, содержащимся в письмах), что его беспокоил переход контрреволюции в наступление. Он, скрывая это всех (положение придворного капельмейстера вынуждало его к этому), мучительно тяжело переживал июньские дни во Франции, кровавую расправу над побежденными. Еще больше был он потрясен событиями на своей родине, почти до самого последнего момента надеясь на благоприятный исход дела. Он, опять-таки тайно от всех, поддерживает связи с революционным венгерским правительством, снабжает посланного Кошутом в Париж специального дипломатического представителя, графа Ладислава Телеки, рекомендательным письмом к М. д'Агу, рассчитывая, что влияние последней в республиканских кругах Франции поможет Телеки лучше выполнить трудную миссию по защите интересов революционной Венгрии [13]. Он не хочет верить сообщениям о поражении венгерских войск, известию о сдаче Гёргея при Вилагоше...

Правда, отношение Листа к революционным событиям не было до конца последовательным и твердым. Не говоря уже о том, что он предпочитал оставаться пассивным зрителем происходящей социальной драмы, он выказал свою двойственность и в отношении к различным этапам революции. Начальная стадия встречает с его стороны безоговорочное сочувствие; при обострении же классовых противоречий он начинает заметно колебаться. Моментами у него даже возникают «охранительные тенденции», и он готов, особенно после гибели одного из своих близких друзей, князя Ф. Лихновского, крайне реакционного депутата Франкфуртского парламента, винить чуть не во всем народные массы. Но одно несомненно: к революции 1848—1849 годов Лист отнесся не как холодный, а как взволнованный и сочувствующий свидетель.

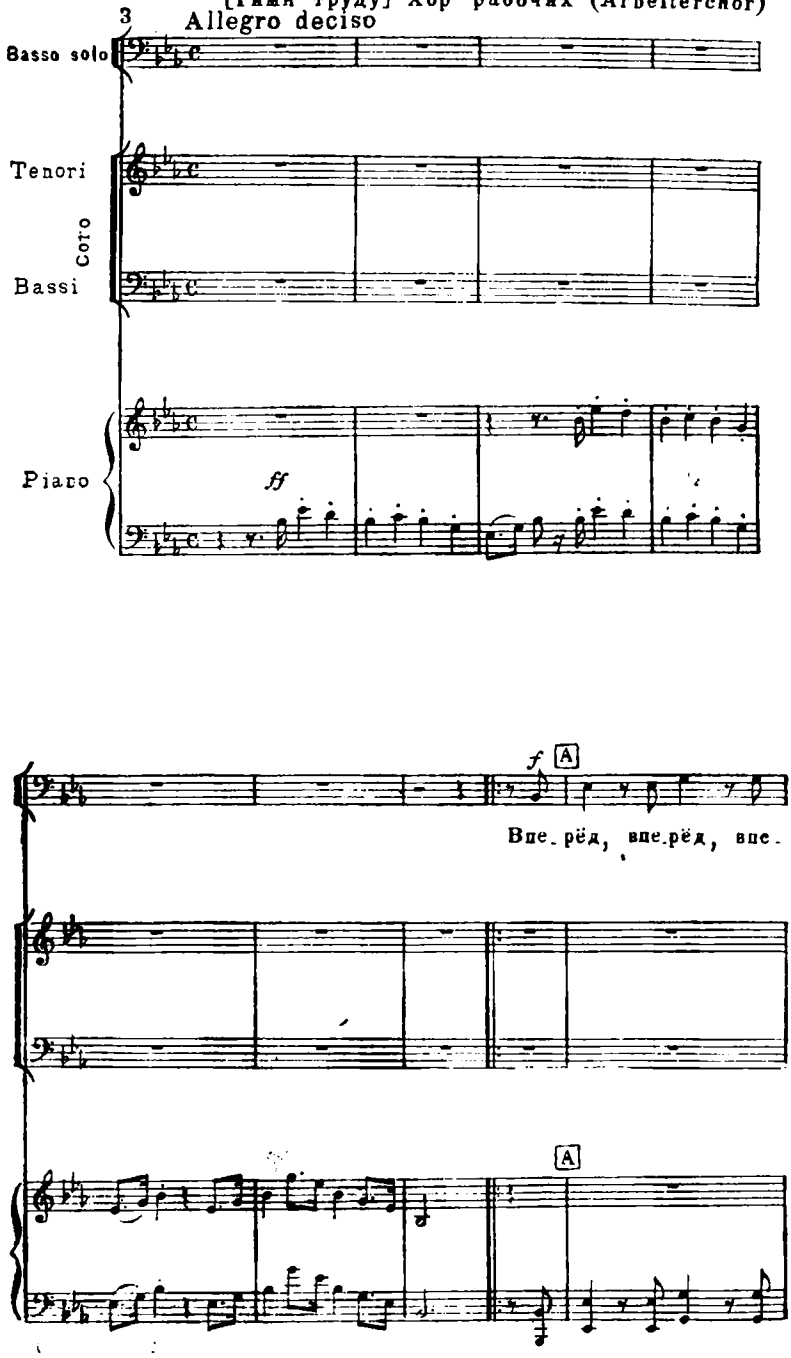
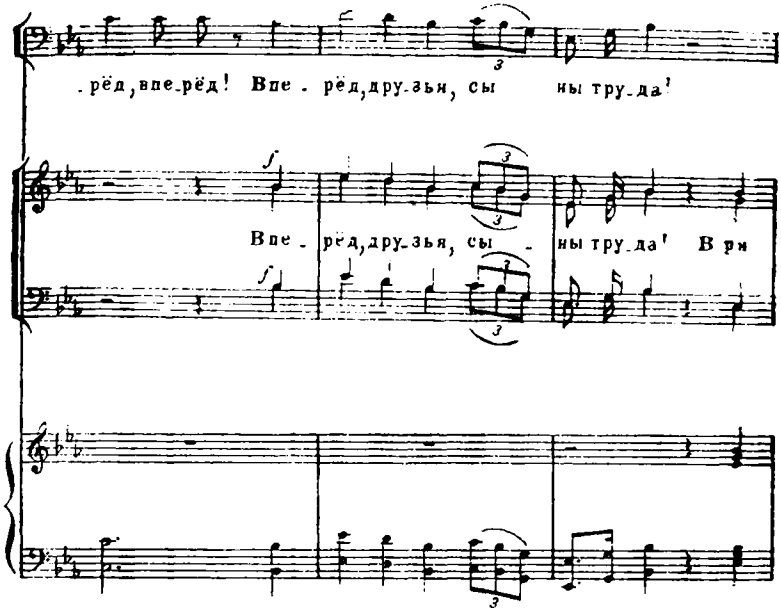
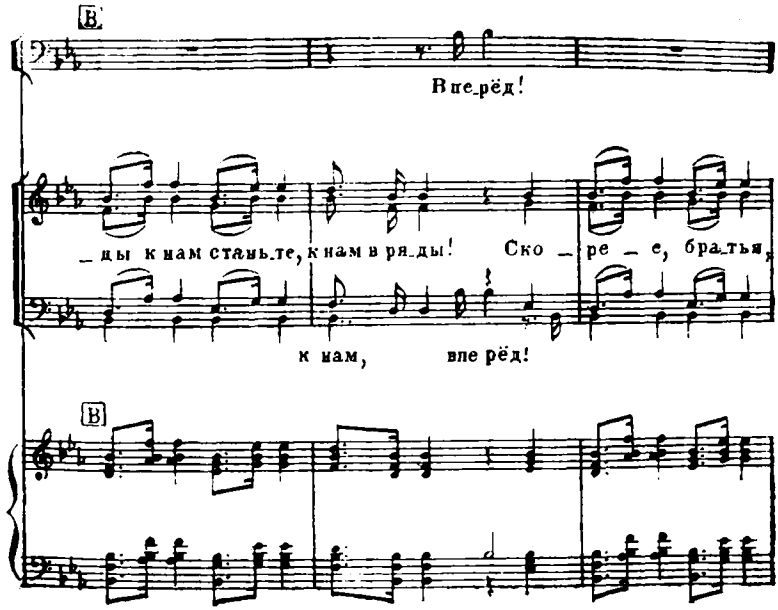
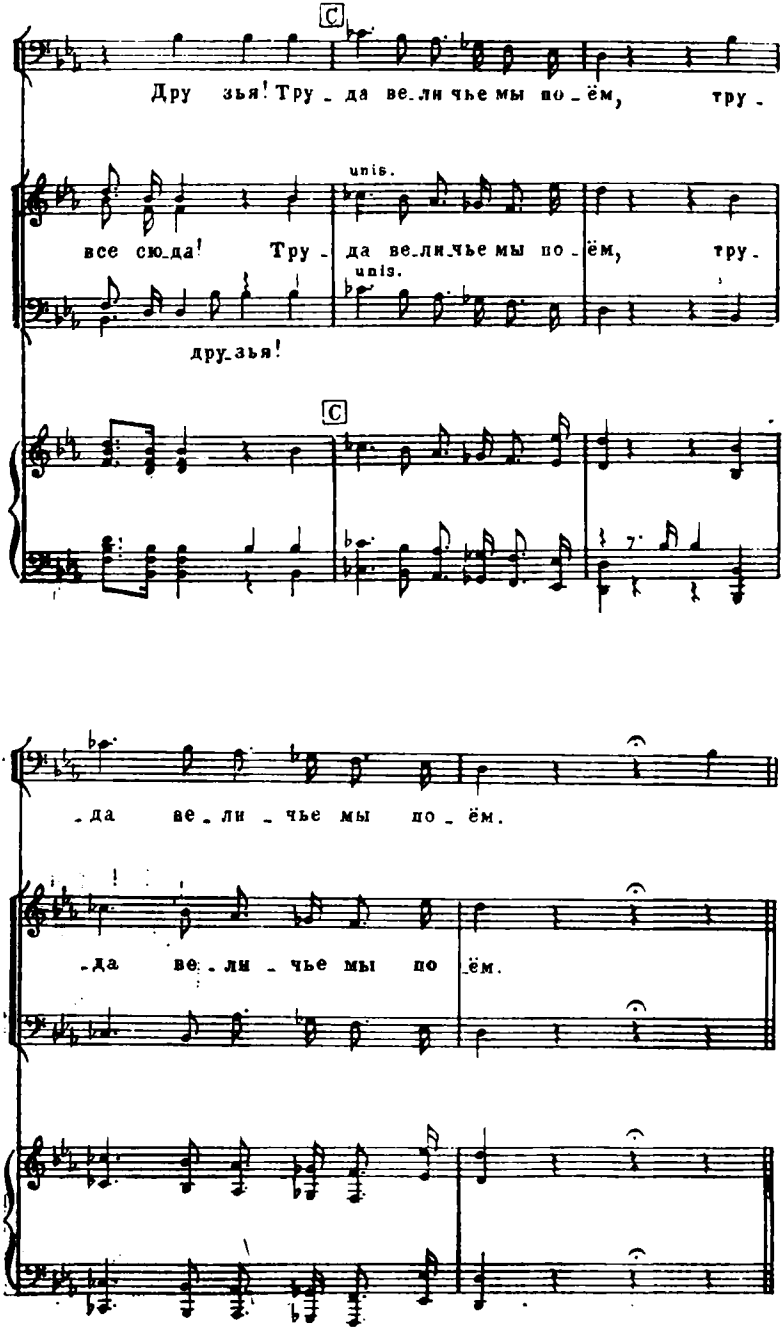
история, быть может, никогда не выяснит. Но каким образом, мой дорогой Лист, Вы не приняли участие в этой борьбе? Разве Венгрия не является Вашей родиной и по существу и по выбору? Разве Вы не заявляли, что Вы — венгерец? Я думала, что Вы находитесь по ту сторону Дуная, и беспокоилась, не слыша ничего о Вас... Я знаю, что Вы не принимаете политические дела близко к сердцу; тем не менее, что же заслуживает большего внимания, чем установление прав всех, народа и отдельных личностей...» [14].

Не случайно также Гейне весьма язвительно отозвался о Листе в своем известном стихотворении «В октябре 1849»:

И Лист — он выплыл жив и здрав,
Он под родным венгерским небом,
На поле брани не попав,
Убит ни русским, ни кроатом не был.

В крови вся Венгрия, и форт
Последний отдала свобода,—
Но рыцарь Франц — он цел и горд,—
Он держит шпагу в тайниках комода.

Он жив, наш Франц! Под старость лет
Он соберет внучат ватагу
И станет хвастать, храбрый дед:
«Так я лежал и так держал я шпагу!..» [15].

Лист, действительно, дал повод к подобным суждениям; непосредственного активного участия в политической борьбе он не принял. Однако ни Бельджойозо, ни, особенно, Гейне не подумали о том, что венгерские друзья Листа, зная о его горячем сочувствии свободолюбивым идеям, возможно, сознательно берегли его жизнь; в нем щадили его гений, надежду и гордость венгерской музыки; в нем видели человека, драгоценного для Венгрии. Не подумали они также о том, что Лист, оказавшись во время революционных событий 1848—1849 годов вне кровавой схватки, точнее говоря, будучи как бы оттиснутым в сторону различными жизненными обстоятельствами, всеми силами стремился отразить революционные настроения и общее политическое возбуждение в своей творческой деятельности. В его произведениях, относящихся к этому времени, мы найдем не только косвенный (Лист приветствует революцию во имя индивидуальной свободы творческого выражения), но и непосредственный отклик на события революционных дней. Так, например, в 1848 году он пишет «Хор рабочих» («Arbeiterchor») для мужского четырехголосного хора, солиста, вокального квартета и фортепиано. В этом произведении, прославляющем людей труда и их борьбу за свободу, Лист выступает как подлинный художник-демократ; он призывает всех, кого «украшает кирка и лопата», не останавливаться на полпути, а докончить начатое революционное дело.

3
Allegro deciso
Basso solo
Tenori
Coro
Bassi
Piano
ff
f
A
Впе_рёд, впе_рёд, впе_
A

рёд, впе_рёд! Впе_рёд, друзья, сы ны тру_да!
Впе_рёд, друзья, сы ны тру_да! В ри

В
Впе_рёд!
_ды к нам стань_те, к нам в ря_ды! Ско _ ре _ е, бра_тья,
к нам, впе рёд!
В

Дру зья! Тру - да ве-ли чье мы по-ём, тру -
unis.
все сю-да! Тру - да ве-ли-чье мы по-ём, тру -
unis.
дру-зья!
-да ве-ли-чье мы по-ём.
-да ве-ли-чье мы по-ём.

К сожалению, Лист, связанный своим положением придворного капельмейстера, так и не решился на опубликование этого произведения. Уже после того, как партитура хора была награвирована у Гаслингера и даже отпечатана в некотором количестве экземпляров, Лист просил издателя подождать с выпуском произведения в свет, «так как временные обстоятельства вносят совершенно ненормальные комментарии в рабочий вопрос»[16]. По-видимому, Лист рассчитывал на улучшение ситуации в ближайшем будущем. Но события развертывались иначе; восторжествовали силы реакции, и то, что раньше было возможно сделать с известным риском, стало попросту невозможным; поражение революции и последовавшие за ней цензурные репрессии заставили Гаслингера совсем отказаться от издания этого произведения *.

В 1848 году Лист пишет свое другое произведение, связанное с революционными днями: «Веселый легион» («Die lustige Legion») — вокальный квартет для мужских голосов (по желанию с сопровождением фортепиано) на текст поэта и журналиста А. Бухгейма. Это произведение посвящено знаменитому студенческому Академическому легиону, сыгравшему, как известно, немалую роль в революционных событиях в Вене[17]. В популярной, но отнюдь не примитивной форме в нем отражены переживания демократической части студенчества. Оно интересно по замыслу (попытка создать доступное широким массам произведение в жанре, несколько отличающемся от простой массовой песни), богато по использованию средств музыкальной выразительности, мастерски изложено и, главное, свидетельствует о стремлении Листа направить свое творчество в сторону революционной демократии[18].

В 1849 году, вскоре после поражения венгерской революции, Лист, потрясенный неслыханным кровопролитием и крушением надежд на освобождение своего народа, в глубокой скорби о сво-

* В Веймарском музее Листа сохранились корректурные оттиски «Хора рабочих» с собственноручной правкой Листа. По копии, присланной в СССР Народной музыкальной федерацией Франции в конце 1930-х годов, «Хор рабочих» был издан в 1939 году Государственным музыкальным издательством под названием «Гимн труду». Однако в уведомлении от издательства было сказано, что создание этого произведения связано с эпохой 1830-х годов, в то время как факты неопровержимо свидетельствуют, что оно было создано в предреволюционные дни 1847—1848 годов.

Автор текста хора неизвестен; возможно, что он был одним из веймарских знакомых Листа. По своей общей направленности (призыв к единению трудящихся) и музыкальному содержанию «Хор рабочих» примыкает к таким произведениям Листа, как фортепианная пьеса «Лион», мужской хор «Кузнец» (на слова Ламенне). Возможно также, что «Хор рабочих» имеет общее с одним из трех хоров Листа («Пахари», «Матросы», «Солдаты»), задуманных в той же манере, что и «Кузнец».

«Хор рабочих» исполнялся в Будапеште в 1931 году и в Париже в день Первого мая 1938 года. В 1954 году в Будапеште вышло новое исправленное (по фотокопиям корректурных оттисков) издание хора под общей редакцией Денеша Барта.

их погибших друзьях пишет «Погребальное шествие» («Funérailles») и снабжает эту пьесу скупым, но выразительным подзаголовком: «Октябрь 1849». Многие биографы Листа, и в частности Л. Раман, пытались замолчать революционную направленность произведения и связать его просто со смертью двух-трех лиц, близких Листу (например, со смертью Шопена и Феликса Лихновского). Однако сам Лист в одном из своих писем к К. Витгенштейн (от 28 сентября 1870 года) прямо указывает, что «Погребальное шествие», так же как и написанная позднее симфоническая поэма «Венгрия», связано с событиями, имевшими место на его родине [19]. Мы отлично знаем, что происходило в октябре 1849 года в Венгрии. В этом месяце, после того как было окончательно сломлено сопротивление венгров (последние венгерские крепости сложили оружие 27 сентября), началась дикая, кровавая расправа габсбургского правительства с побежденной страной. Венгрия была объявлена на осадном положении. Тюрьмы наполнились арестованными. Бесконечные судебные процессы с жестокими приговорами следовали один за другим. 6 октября в Будапеште был расстрелян граф Лайош Баттиани, бывший одно время премьер-министром венгерского правительства. В тот же день в Араде были казнены тринадцать самых храбрых генералов революционной Венгрии; с некоторыми из них, как и с графом Баттиани, Лист был знаком. По всей Венгрии свирепствовал террор: мужчин и женщин присуждали к смерти, к тюремному заключению, к позорным наказаниям, к публичному сечению. «Погребальное шествие» является непосредственным откликом музыканта-патриота на эти трагические события, причем оно относится не только к тем жертвам революции, которых Лист хорошо знал лично (как, например, графа Баттиани), но и ко всем соотечественникам, павшим от руки палачей в борьбе за свободу и независимость своей родины.

В сущности, «Погребальное шествие» передает картину великого народного горя; грозно и мрачно звучит погребальный звон, который сменяется медлительно-мерным похоронным маршем, как бы выражающим тяжелую поступь целого народа; далее всплывают воспоминания о близких людях, сложивших голову за родину, — задушевные, печальные, словно «вызывающие слезы»; затем в торжествующих звуках фанфар возвещается слава героям и, наконец, снова с огромной силой звучит похоронный марш... Так высказал Лист свою боль по поводу национальной катастрофы, а вместе с тем и боль угнетенных венгерцев, сохранивших верность своей родине.

Революционные события в Венгрии и их трагическая развязка побудили Листа снова приняться за свою неоконченную «Революционную симфонию», которая возникла еще в июльские дни 1830 года. Он поручил инструментовать сохранившиеся наброски этой симфонии (Лист называет ее «anonymes Juli-Februar-

Monstrum») [20] Раффу, который неоднократно помогал Листу в подобных случаях, а сам начал работать над своей «величавой темой», освобождая ее от нагромождения случайных и нехарактерных элементов, которые могли бы заслонить сущность изображаемого им социально-исторического события.

Прежде всего он коренным образом меняет план симфонии. Раньше симфония основывалась на чешской, немецкой и французской темах и не имела четкого членения на части, теперь же Лист вводит в нее, в качестве основного, венгерский элемент и планирует ее как большое пятичастное произведение. Первую часть, по его замыслу, должна была составить «эпитафия героям» («Héroïde funèbre»), в которой воплощалась бы скорбь всего венгерского народа («плач о погибших героях революции»); вторую— «Tristis est anima mea» («Душа моя мрачна»), где, как и в первой части, господствовал бы венгерский элемент. В основу третьей части были положены «Ракоци-марш» и «Марш Домбровского», в основу четвертой — «Марсельеза», пятая часть должна была состоять из второго псалма для хора и оркестра. Характерно, что о немецком элементе, в частности о лютеровском хорале «Ein feste Burg», здесь нет и речи. Лист решительно отказывается от всего, что связано с ним. Взамен он вводит, кроме венгерских тем, еще польский национальный марш. Это не случайно. Вспомним, что в то время немецкий элемент связывался с Габсбургами, душителями и поработителями Венгрии, что многие венгерские патриоты из ненависти к австрийской камарилье не желали даже изъясняться на немецком языке. Польский же элемент, и в частности «Марш Домбровского» [21], закономерно ассоциировался с национально-освободительной борьбой народов. Не следует также забывать о том, что один из героев польского восстания, генерал Юзеф Бем, был героем венгерской революции, что лучшие представители революционной Венгрии, в том числе и Петефи, видели в поляках своих братьев и союзников в борьбе за национальное освобождение.

В нас две нации соединились,
И какие две! Мадьяр, поляк!
Кто их превозможет, если оба
К общей цели свой направят шаг!

Цель у нас одна: разбить оковы.
Родина, мы скоро сбросим их!
Мы клянемся в том священной кровью
Незаживших старых ран твоих [22].

Таким образом, из симфонии, несколько абстрактно воплощавшей идею единения народов, «Революционная симфония» должна была превратиться в революционно-патриотическую эпопею, в которой венгерский элемент, в соответствии с исторической действительностью, занимал доминирующее место.

К сожалению, Листу и на этот раз не удалось довести до конца свою работу. Была закончена и опубликована лишь одна первая часть (симфоническая поэма «Héroïde funèbre»); остальные части остались в более или менее развернутых набросках [23].

Трудно сказать, что помешало Листу осуществить полностью свой замысел. Возможно, как полагают некоторые исследователи, соединение в одном произведении столь разнородных национальных элементов само по себе представляло трудно разрешимую проблему. То великое и сильное, что народ чувствовал в часы глубочайших лишений и величайшего подъема, вряд ли можно было воплотить в произведении, в котором одна часть основывалась на французских средствах выражения, другая — на венгерских, третья — на польских. Возможно также, что Листа отвлекли в сторону другие, менее сложные замыслы. Но скорее всего и здесь сыграли свою роль противоречивость, сомнения и колебания, свойственные натуре Листа. Благородный и смелый замысел свободолюбивого художника разбился об осторожность придворного капельмейстера.

Отражение некоторых существенных сторон революции мы находим и в таких произведениях Листа, которые, казалось бы, прямой, непосредственной связи с революционными событиями не имеют.

Укажем, например, на «Прелюды», «Тассо» и особенно на «Прометея». Темы социального звучания, а подчас и социального протеста развертываются в них достаточно широко и, как мы увидим ниже, связываются с одним «лейтмотивом», проходящим почти через всю жизнь Листа,— неукротимым стремлением к свободе. Они неопровержимо свидетельствуют о том, что Лист, хотя и в несколько абстрактной и расплывчатой форме, но искренне, со свойственной ему страстностью, стремился ответить на жизненные вопросы, выдвигаемые реальной действительностью.

Напряженная творческая работа Листа в Веймаре органически сочеталась с кипучей просветительской пропагандистской деятельностью как по линии исполнительской (преимущественно дирижерской), так и музыкально-критической и педагогической. Для него одно не существовало без другого. Ибо и то и другое было порождено новаторскими устремлениями художника, связанными с борьбой за программную музыку.

Первая линия, по которой направлялись просветительские усилия Листа, была оперно-симфоническая. Лист продолжал здесь в несколько иной форме ту великую пропагандистскую работу (по выявлению всего нового и передового), которую он вел ранее в качестве пианиста-виртуоза. Уже первые его опыты с постановками опер в Веймарском театре неопровержимо свидетельствуют об этом.

Так, в начале 1849 года он, несмотря на бесчисленные затруднения и прямое противодействие ряда влиятельных лиц, по-

ставил «Тангейзера» Вагнера (это было второе представление оперы после не очень удачной премьеры в Дрездене) *. Затем, в 1850 году, последовал «Лоэнгрин», представлявший еще больше трудностей для музыкального и сценического воплощения. «Лоэнгрин» шел на оперной сцене впервые; путем настойчивой работы Листу удалось добиться превосходного исполнения, которое принесло Вагнеру европейскую известность. В 1853 году был поставлен «Летучий голландец», также имевший большой успех. Лист делал все возможное, чтобы закрепить оперы Вагнера в репертуаре театра. Он предпринимал самые решительные меры с целью улучшения сценической обстановки опер, увеличения состава оркестра и хора и т. п. Он намеревался поставить еще и «Золото Рейна» (из «Кольца Нибелунга»); но огромные расходы, связанные с постановкой этой оперы, заставили его отказаться от своего плана. Наряду с музыкальными драмами Вагнера Лист ревностно пропагандировал музыкально-сценические произведения Берлиоза и Шумана. Так, 20 марта 1852 года был поставлен «Бенвенуто Челлини» Берлиоза, опера, которую Лист высоко ценил и которая потерпела полное фиаско в Париже в 1838 году. 13 июня 1852 года Лист впервые исполнил (в сценическом оформлении) «Манфреда» Шумана, а несколькими годами позже поставил единственную оперу Шумана «Геновеву», которую он, как и «Бенвенуто Челлини», чрезвычайно любил, называя ее «в музыкальном отношении сестрой «Фиделио». Из других опер, поставленных Листом впервые на веймарской сцене, заслуживают упоминания «Фауст» Шпора (24 октября 1852 года), «Сибирские охотники» Ант. Рубинштейна (9 ноября 1854 года) и «Багдадский цирюльник» Корнелиуса (15 декабря 1858 года); последней оперой Лист закончил свою капельмейстерскую деятельность в Веймарском театре **.

* Постановка «Тангейзера» явилась подлинным триумфом Листа. Вагнер, присутствовавший на одной из оркестровых репетиций оперы, писал: «Впервые я испытал совершенно новое, согревающее душу ощущение. Лист управлял оркестром, и по тому, как он вел музыкальную часть моей драмы, я почувствовал, что понят и воспринят по-настоящему» [24].

** Всего Лист поставил впервые на веймарской сцене двадцать четыре оперы, шедшие хронологически в следующем порядке: «Марта» Флотова (16 февраля 1848 года) — первая опера, которой Лист дирижировал в Веймаре; «Тангейзер» Вагнера (16 февраля 1849 года); «Тони» герцога Эрнста Саксен-Кобург-Готского (14 апреля 1849 года); «Граф Ори» Россини (1 апреля 1850 года); «Приключение Карла Второго» Ховена (7 апреля 1850 года); «Das Korps der Rache» Заломана (12 июня 1850 года); «Лоэнгрин» Вагнера (28 августа 1850 года); «Фаворитка» Доницетти (28 сентября 1850 года); «Бенвенуто Челлини» Берлиоза (20 марта 1852 года); «Эрнани» Верди (12 сентября 1852 года); «Фауст» Шпора (24 октября 1852 года); «Летучий голландец» Вагнера (16 февраля 1853 года); «Индра» Флотова (21 мая 1853 года); «Карло Броши» («[La] Part du diable») Обера (15 июня 1853 года); «Нибелунги» Дорна (22 января 1854 года); «Орфей» Глюка (16 февраля 1854 года); «Альфонсо и Эстрелла» Шуберта (24 июня 1854 года); «Сибирские охотники» Ант. Рубинштейна (9 ноября 1854 года); «Геновева» Шумана (9 апреля 1855 года); «Веселый ткач» Николаи (24 июня 1855 года); «Гугеноты» Мейербера (18 ноября 1855

Не менее настойчиво пропагандировал Лист классические и романтические оперы, уже шедшие ранее на сцене Веймарского театра. Так, им были возобновлены «Дон Жуан» и «Волшебная флейта» Моцарта, «Ифигения в Авлиде» Глюка (поставленная в обработке Вагнера), «Фиделио» Бетховена, «Пуритане», «Норма» и «Капулетти и Монтекки» Беллини, «Лючия ди Ламмермур» Доницетти, «Водонос» Керубини, «Ричард Львиное сердце» Гретри, «Вильгельм Телль» и «Отелло» Россини, «Немая из Портичи» Обера, «Роберт-Дьявол» Мейербера, «Весталка» и «Фернанд Кортец» Спонтини, «Эврианта» Вебера и другие. В общей сложности Лист поставил в Веймаре сорок три оперы, из которых больше половины принадлежало еще живущим композиторам. В то время это было неслыханным делом. И оно было под силу только такому титану, каким был Лист.

Исключительный размах и неиссякаемую энергию проявил Лист и в другой сфере своей капельмейстерской деятельности — концертно-симфонической. Он и здесь прежде всего заботился о том, чтобы знакомить публику с классическими шедеврами музыкальной литературы и новейшими сочинениями современных композиторов. Он горячо пропагандировал симфонические произведения Бетховена (под его управлением были исполнены все симфонии Бетховена), Шуберта, и в то же время он уделял максимум внимания новым прогрессивным произведениям, особенно сочинениям Берлиоза, Глинки и Шумана. Берлиоз и Шуман занимали в программах его концертов доминирующее положение; можно сказать без преувеличения, что почти все написанное ими и представлявшее тот или иной интерес исполнялось в Веймаре. Кроме упомянутого выше «Бенвенуто Челлини», под управлением Листа исполнялись «Фантастическая симфония», «Гарольд в Италии», «Ромео и Юлия», «Осуждение Фауста», «Детство Христа», «Лелио», увертюры «Король Лир», «Веверлей», «Римский карнавал», «Тайные судьи» Берлиоза. Из сочинений Шумана Лист дирижировал, кроме «Манфреда» (первое сценическое исполнение которого состоялось по желанию композитора 13 июня 1852 года) и «Геновевы», «Фаустом», оратории «Рай и Пери», симфониями *B-dur* и *d-moll*, увертюрой «Мессинская невеста». Из сочинений Глинки под управлением Листа исполнялись «Камаринская» и «Арагонская хота», которую Лист особенно высоко це-

---

года); «Двое Фоскари» Верди (8 апреля 1856 года); «Комала» Соболевского (30 октября 1858 года); «Багдадский цирюльник» Корнелиуса (15 декабря 1858 года).

Из этих опер восемь — «Тони», «Приключение Карла Второго», «Das Korps der Rache», «Лоэнгрин», «Нибелунги», «Альфонсо и Эстрелла», «Сибирские охотники», «Багдадский цирюльник», — были вообще впервые исполнены и поставлены на сцене.

Кроме того, под руководством Листа была поставлена опера «Король Альфред» Раффа (9 марта 1851 года), дирижирование которой Лист предоставил самому композитору, и «Трубадур» Верди (13 апреля 1857 года), которым Лист не смог дирижировать из-за болезни.

нил. В этих же симфонических концертах Лист дирижировал многими произведениями Ант. Рубинштейна, Вагнера (увертюры «Тангейзер», «Фауст» и др.), Литольфа, Раффа, Гаде, Гиллера, а также своими собственными сочинениями, написанными в Веймаре (например, «Фауст-симфонией», «Тассо», «Прелюдами», «Прометеем», «Мазепой», «Что слышно на горе», «Битвой гуннов», «Орфеем»). Если учесть, что, помимо непосредственного исполнения огромного количества произведений, Лист успевал еще просматривать массу новых сочинений (оперных, симфонических, камерных) известных и неизвестных композиторов, желавших получить от него отзыв, а заодно совет и поддержку, то его деятельность как дирижера-пропагандиста представится еще более значительной.

Кипучая натура Листа не удовлетворялась и этим. Лист стремился не только исполнить произведение, но и содействовать печатным словом его дальнейшему распространению. Вот почему Лист, до предела занятый творческой и исполнительской работой, находил время для создания ряда литературных статей. Почти все статьи и книги веймарского периода по своему содержанию непосредственно связаны с его усилиями по пропаганде наиболее значительных оперно-симфонических и камерных произведений. Они как бы отражают поступательный ход его просветительской деятельности. Мы найдем среди них и статьи об операх Вагнера как поставленных на веймарской сцене, так и предполагавшихся к постановке («Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге», «Лоэнгрин», «Летучий голландец», «Золото Рейна»), и статьи об операх и театральной музыке других композиторов (например, «Об «Орфее» Глюка», «О «Фиделио» Бетховена», «Об «Эврианте» Вебера», «Об «Эгмонте» Бетховена», «О «Сне в летнюю ночь» Мендельсона», «О «Роберте-Дьяволе» Мейербера», «Об «Альфонсо и Эстрелле» Шуберта», «О «Немой из Портичи» Обера», «О «Монтекки и Капулетти» Беллини», «О «Белой даме» Буальдье», «О «Фаворитке» Доницетти»). Мы обнаружим среди них и работы о программном симфонизме («Берлиоз и его симфония «Гарольд»), и монографические очерки о композиторах, чье творчество Лист неустанно пропагандировал («Шопен», «Роберт Шуман»), и, наконец, целый ряд статей, связанных с той или другой стороной многогранной деятельности Листа («Джон Фильд и его ноктюрны», «Маркс и его книга «Музыка XIX столетия», «О Полине Виардо-Гарсиа», «Клара Шуман», «Критика критики. Улыбышев и Серов», «По поводу учреждения общества Гёте в Веймаре», «Моцарт. К столетию со дня рождения»).

К сожалению, то обстоятельство, что большинство этих литературных трудов было написано Листом совместно с Каролиной Витгенштейн (факт, игнорировавшийся во многих биографиях Листа), отразилось самым печальным образом на их содержании. Наряду с превосходным обоснованием и яркой за-

щитой принципов программной музыки, последовательным раскрытием тезиса о подчиненности музыкальной формы содержанию, беспощадной критикой формализма, четко выраженным отрицательным отношением к ремесленничеству, подчеркиванием благотворности тесной связи музыки с другими искусствами, изложением задач прогрессивной критики и плана реформы оперного театра, интереснейшим конкретным музыкальным анализом и другими суждениями, исходившими, несомненно, от самого Листа, в них имеется немало путаного и противоречивого, а подчас и просто неверного [25]. Мы не говорим уже о стиле этих статей, который своей напыщенностью и многоречивостью не раз вызывал справедливые упреки в витиеватости и склонности к фразерству [26]. В силу сказанного статьи, опубликованные Листом в веймарский период, приходится читать с еще большей осторожностью, чем статьи молодого Листа, ибо они отражают основные положения листовской эстетики сквозь призму мыслей мистически настроенной женщины, а в некоторых частностях представляют попросту плод ее литературной фантазии.

Свои новаторские идеи Лист также стремился распространять и путем педагогического воздействия. Даже во время самых напряженных моментов своей творческой и капельмейстерской деятельности он не переставал давать уроки. Со всех сторон стекались к нему юные музыканты. И он почти никому не отказывал, причем занимался со всеми бесплатно. Среди его учеников в первый веймарский период мы видим Ганса фон Бюлова, Карла Таузига, Франца Кролля, Диониса Прукнера, Карла Клиндворта, Франца Бенделя, Ганса фон Бронзарта, Ивана Нейлисова, Иозефа Венявского, Александра Винтербергера, Рудольфа Виоле, Саломона Ядассона, Августа Рейссмана, Юлиуса Реубке, Теодора Ратценбергера, Роберта и Софию Пфлугхаупт, Марфу Сабинину, Агнессу Стрит и др. [27] У него часто гостит Антон Рубинштейн, который пытливо присматривается к его работе и пользуется его советами.

Вообще дом Листа был охотно посещаем самыми разными лицами. Одних привлекала возможность услышать игру великого виртуоза (в домашней обстановке Лист попрежнему никогда не отказывался играть), других — удобный случай получить творческий совет и помощь, третьих — обаяние личности Листа, гигантская мощь его духа, четвертых — атмосфера дома, где внимательно следили за всем новым в области музыки, литературы и живописи и горячо обсуждали насущные вопросы искусства. За несколько лет у Листа побывали Сметана, Серов, Одоевский, Вагнер, Брамс, Берлиоз, Алексей Толстой, Каролина Павлова, Фридрих Геббель, Ганс Христиан Андерсен, Джордж Элиот, Эде Ремени, Клара Шуман, Генри Литольф и многие другие. Даже те музыканты и писатели, которые отнюдь не являлись друзьями Листа и в целом мало сочувствовали его новаторским устремлениям, навещали его, а подчас и пользовались его госте-

приимством в течение сравнительно длительного времени (например, в июне 1853 года у него около трех недель прожил Брамс) [28].

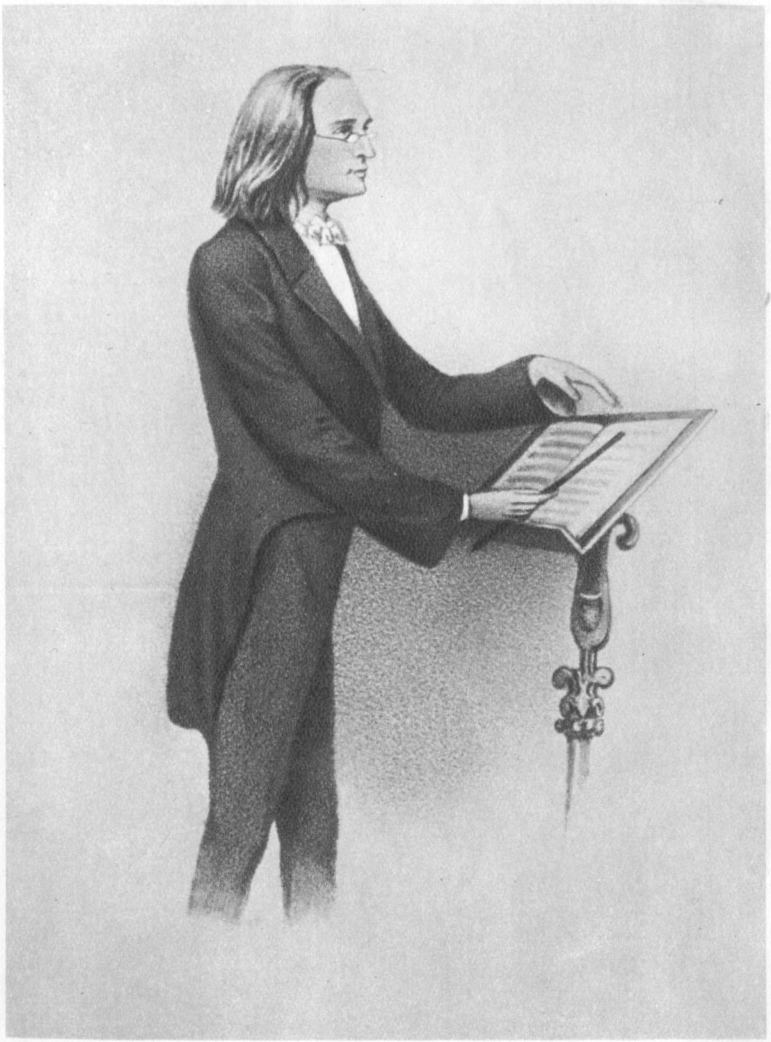
Такое интенсивное и поражающее многообразием связей общение с людьми, естественно, требовало соответствующих домашних условий. Создание этих условий было для Листа необходимостью.

Лист жил в самом конце города, на возвышенности, в трехэтажном доме, окруженном большим тенистым садом. На каждом этаже дома находились специальные музыкальные комнаты. В музыкальной комнате первого этажа стоял венский рояль и ряд пультов (эта комната предназначалась для исполнения камерной музыки). На одной из стен комнаты висела подлинная маска Бетховена, вокруг которой располагались медальоны Берлиоза, Вагнера, Роберта и Клары Шуман; на другой стене были помещены три рисунка художника Генелли. Над дверьми комнаты висел рисунок Беттины фон Арним: ангел, который кует на нотном стане слова — «Элиен, Франц Лист!» (рисунок этот, по свидетельству современников, не отличался вкусом). В комнате находилась также часть нотной библиотеки Листа, включавшая в себя большое число музыкальных произведений, посвященных и преподнесенных Листу. Настежь открытая дверь соединяла эту комнату с большим богато убранным и декорированным помещением, в котором размещалась ценнейшая коллекция оружия, множество драгоценных трубок, табакерок, тростей и тому подобных вещей,— всё подарки, полученные Листом во время концертных поездок. Здесь же находилась модель статуи веймарского герцога Карла Августа (работы скульптора Эрнста Гёнеля) и портрет одного из близких друзей Листа князя Феликса Лихновского. На втором этаже дома находились так называемые «общественные помещения». В комнате-библиотеке, содержавшей большое количество книг, стояли два рояля — Эрара и Бродвуда (Broadwood), из которых последний принадлежал Бетховену и был подарен Листу венским нотоиздателем Спина [29]. К этой комнате примыкала убранная в восточном стиле большая угловая комната, в которой висели три картины художника Ари Шеффера: известный портрет Листа, относящийся к 1837 году, портрет дочери Каролины Витгенштейн Марии Витгенштейн и картина «Три волхва», где в лице одного из волхвов был изображен сам Лист (по свидетельству многих современников — это одно из лучших и наиболее характерных изображений Листа). Далее на втором этаже помещались столовая и так называемый «зеленый кабинет», который был оборудован К. Витгенштейн наподобие маленького музея. В этом кабинете находились многочисленные портреты, бюсты, барельефы и медальоны Листа, принадлежавшие кисти и резцу выдающихся художников, а также ряд драгоценных вещей, полученных Листом в подарок в различных странах мира. Здесь также хра-

нилось исключительное по своей ценности собрание музыкальных автографов, в том числе автографы И. С. Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Берлиоза, Вагнера. На третьем этаже, который непосредственно занимал сам Лист, находилась главная музыкальная комната. В центре ее стоял (начиная со второй половины 1854 года) большой рояль с педалями, построенный специально по заказу Листа и совмещавший в себе фортепиано и гармониум (на этом имевшем несколько клавиатур инструменте можно было получить самые разнообразные колористические эффекты как фортепианные и органные, так и оркестровые)[30]. Рядом с этим «роялем-исполином» находились два обыкновенных рояля фирмы Эрар, а несколько поодаль, у стены, стоял спинет, некогда принадлежавший Моцарту. На третьем же этаже, помимо нескольких гостиных, находилась рабочая комната Листа и его спальня. Рабочая (так называемая «голубая») комната окнами выходила в сад; она была обставлена очень просто. В углу ее стоял рояль фирмы Буасело (Boisselot); рядом с роялем, у стены — бюро и маленький столик с песочными часами. Над столиком висел превосходный эстамп Дюрера «Меланхолия». Около окна находился письменный стол, на котором стояла картина: «Святой Франциск, шествующий по волнам». В комнате еще размещались книжный и нотный шкафы, диван для отдыха и ряд мелких вещей, необходимых Листу для работы.

Таковы были условия, созданные усилиями близких Листу людей, и прежде всего неустанными заботами К. Витгенштейн. Казалось, что эти условия как нельзя лучше соответствовали устремлениям Листа; они предоставляли ему полную возможность спокойно, сосредоточенно творить и в то же время общаться с весьма широким кругом лиц. Казалось, что все было предусмотрено и сделано для успешного осуществления Листом своих новаторских задач, для распространения «нового направления» в музыке. Но, к сожалению, так было только у него в доме. Как только выходил он на более широкую арену, так сразу же ему приходилось сталкиваться со всевозможными затруднениями. Он тратил бездну времени на хлопоты, прошения и т. п., но все это обычно кончалось неудачей. Почти все его предложения по улучшению музыкально-театрального дела в Веймаре,— предложения разумные, тщательно продуманные и в конечном счете связанные с благородными просветительскими намерениями,— встречали решительное противодействие со стороны реакционных придворных кругов и подчиненной им дирекции Веймарского придворного театра. Так, например, в октябре 1851 года Лист, обеспокоенный всерьез слабым составом оркестра и крайне мизерной оплатой труда, потребовал:

«1) установления пенсий семи оркестрантам; 2) замещения этих вышедших на пенсию оркестрантов другими, путем привлечения в состав оркестра новых музыкантов (или путем выдвиже-



Ф. Лист за дирижерским пультом
С литографии К. Гофмана (1850-е гг.)

РИХАРД ВАГНЕР
С портрета Эриста Китца

ния старых музыкантов); 3) пополнения состава оркестра следующими инструментами (путем приглашения нужных для этого лиц): вторым тромбоном, третьим тромбоном, бас-кларнетом, тарелками, треугольником, большим барабаном, первой вентильной валторной, второй вентильной валторной, арфой, органом; 4) приобретения новых инструментов и прежде всего: двух тарелок, треугольника, бубна; 5) налаживания прочной связи с городскими музыкантами с целью привлечения в оркестр вспомогательных музыкантов, которые не только должны присутствовать на каждом представлении, но и быть на каждой репетиции»[31].

На эти минимальные требования Листа, продиктованные самой жизнью, последовало знаменательное заключение, что удовлетворить их «не представляется возможным» и что нужно довольствоваться «имеющимися музыкантами и инструментами». И так было каждый раз, когда Лист о чем-либо просил. С ним соглашались, но тут же любезно заявляли, что это «вне возможностей». Листу оставалось лишь всеми силами совершенствовать тот небольшой коллектив, которым он руководил. Можно сказать, что он сделал с ним чудеса. Он не только готовил сложнейшие спектакли, но и учил, воспитывал оркестр, хор и солистов, отдавая им много драгоценного своего времени. Он настойчиво развивал их вкус, образовывал их, стремился максимально повысить общую культуру Веймарского театра. Однако и в этом направлении Лист наталкивался на упорное сопротивление музыкальных ретроградов.

Еще печальней обстояло дело с предложениями Листа по коренному преобразованию оперно-театрального дела в Веймаре. Исходя из необходимости популяризации лучших произведений музыкального искусства, а также воспитания художественных вкусов народа, Лист выдвинул проект коренной реформы оперного театра. В этом проекте он, учитывая необходимость пропаганды передовых художественных идей, воплощенных в новаторских (подчас еще не изданных) произведениях, поставил вопрос о руководстве Веймарским театром «с позиций искусства». Больше внимания художественным запросам народа, просвещению широких масс слушателей — таково его решающее требование.

«Дабы утвердить на нашей сцене искусство, сделать его пребывание на ней естественным явлением, необходимо энергично поддерживать следующие т р и о с н о в н ы х п р и н ц и п а:

«1) б о л е е р а з у м н ы й и и с т и н н ы й п и э т е т в о т н о ш е н и и ш е д е в р о в п р е ж н и х э п о х, нежели это нам показывает опыт. И как следствия этого: розыски всех вариантов, всех новейших и лучших переводов, редких редакций, удачных и целесообразных поправок; — постановки шедевров, незаслуженно подверженных забвению; — прекращение беспорядочных, лишенных всякого плана постановок знаменитых опер мастеров прошлого; — при их возобновлении не должна иметь места небреж-

ность, как если бы старались свалить с себя неприятную обязанность, — обращение, представляющее собой скорее клевету на почитание выдающихся мастеров, нежели свидетельство уважения к ним; — исполнение подобных произведений в такой последовательности, при которой одно помогает уяснить другое, благодаря чему публика воспитывается и делается способной к более глубокому пониманию, к постижению художественного идеала, мерещившегося этим композиторам; но главным образом: никаких постановок этих мастерских произведений без достаточных для этого сил, без вполне удовлетворяющего распределения ролей, короче говоря, без возможности сделать это с честью... чтобы не быть вынужденным ожидать насмешливых улыбок тех, кто где-либо в другом месте присутствовал на удовлетворительных их исполнениях.

«2) Деятельная, постоянная и добросовестная забота о разучивании произведений, одобренных современностью. Отсюда требования: планово, беспристрастно чередовать лучшие произведения итальянских, французских и немецких мастеров, без предубеждения против того или другого жанра, без изъятия той или другой школы;—усерднее стремиться, посредством прилежнейшего разучивания, выделить, подчеркнуть в этих постановках, самым решительным образом, характеризующие их художественные достоинства, придать им более благородный облик, нежели это имеет место в таких театрах, где подобные произведения ставятся лишь потому, что они в данное время модны, что они «делают сбор», и где слишком часто ограничиваются при этом лишь ловко составленной театральной афишей; — браться за новое произведение, как только оно появилось, дабы не преподносить его в качестве новинки тогда, когда оно уже повсюду закончило свою карьеру; подобного рода банальное подновление мумий может иметь лишь тот результат, что занимающаяся этим сцена дискредитирует себя во мнении всех.

«3) Постоянное, неограниченное гостеприимство в отношении неизданных произведений, которых ожидает будущность и которые выделяются заслуживающими внимания особенностями, даже если таковые наличествуют лишь частично, независимо от того, знаменит автор или неизвестен, с севера он Германии или с юга, с запада или с востока, принадлежит ли он к нашему полушарию или к другому; следовательно: сохранение инициативы относительно новых произведений, сочувственный и внимательный прием молодых талантов, ободрение их и постановка их произведений при благоприятных обстоятельствах; — кроме того, не только мимолетное знакомство, но близкое общение со всеми значительными драматическими талантами с почетным представлением им возможности проявить себя на нашей сцене; — строгий запрет и изгнание всего рассчитанного лишь на внешний эффект, что заставляет

только краснеть искусство; — настойчивое, обоснованное исключение всякой вульгарной продукции, которой даже подлинно даровитые артисты не пренебрегают, чтобы добиться успеха и преимуществ, унижающих их достоинство.

«Сознательным и строгим выполнением приведенных выше трех пунктов была бы воздана должная справедливость искусству как прошлого, так настоящего и будущего» [32].

Несмотря на неоднократные предостережения Листа, что все попытки, сделанные в ином направлении, приведут лишь «к жалкому прозябанию» Веймарского театра, и окончательно низведут его «до положения захолустного театра», предложения Листа остались на бумаге. К ним отнеслись как к своего рода чудачеству. «Пусть говорит и пишет, все равно ничего он не сможет изменить»,—так рассуждали придворные круги. А как только Лист пытался хотя бы частично проводить в жизнь намеченный план, ему сразу же начинали мешать. Оппозиция новаторским устремлениям Листа не дремала; к тому же она была хорошо организована. Правда, Лист был настойчив. Когда ему не удавалось что-либо сделать самому, он пытался убедить театральную дирекцию в необходимости соответствующих действий, просил, унижался, хлопотал, писал министрам, герцогу и герцогине, пытаясь растолковать всем этим ограниченным людям, что положение, в котором находится Веймарский оперный театр, нетерпимо, что им руководят неправильно, и что «так дальше продолжаться не может». Но все было напрасно. Листа вежливо принимали, не менее вежливо ему отвечали, но его не слушались. Чем, как не явным пренебрежением к выдвинутым им предложениям, можно объяснить, например, тот факт, что на сцене Веймарского театра как раз в момент наивысшего размаха капельмейстерской деятельности Листа увеличилось (как бы в противовес его новаторским начинаниям) количество представлений не только художественно слабых, но и попросту не имеющих ничего общего с искусством. Вот несколько характерных примеров. 8 февраля 1854 года, за неделю до постановки «Орфея» Глюка, в театре была объявлена «гастроль знаменитого карлика адмирала Тома Пуса». В программе значилось: «Кораблекрушение адмирала Тома Пуса в Китае. Комическая пантомима. В заключение: Королевский паштет, пантомимическая шутка, исполняемая Томом Пусом». 12 декабря 1854 года, вскоре после «Альфонсо и Эстреллы» Шуберта и «Сибирских охотников» Рубинштейна, в театре состоялось представление под названием: «Египетский волшебный дворец с тремястами серебряных и золотых предметов. Большой показ тайного египетского колдовства профессором Адольфом Бильзом из Афин». 13 апреля 1855 года, на четвертый день после премьеры «Геновевы» Шумана, была показана «Академия М. Г. Сафира для друзей невольного юмора». В программе: «Декламация «Венец любви и славы» М. Г. Сафира, затем концертино для тромбона». 6 мая

того же года, за три дня до празднования пятидесятилетия со дня смерти Шиллера, в театре выступала «мадемуазель Бенита Анкиме, парижская фокусница», которая показывала публике «фокусы совершенно нового рода» [33]. Подобные «репертуарные новинки» приводили Листа в бешенство. Со «скрежетом зубовным» нападал он на администрацию театра, доказывая, что она занимается профанацией искусства, но все его гневные тирады ни к чему реальному не приводили. Не меньшие страдания причиняло ему вошедшее в практику сочетание в одном концерте (или в одном театральном представлении) серьезного художественного произведения с легковесным развлекательным сочинением или зрелищем, сочетание, порой превращавшееся в пошлейшую безвкусицу. Характерно, например, следующее газетное сообщение: «Истинное художественное наслаждение получили слушатели от концерта под управлением придворного капельмейстера Листа. В заключение во всем великолепии были показаны фонтаны царского увеселительного дворца в Петергофе». Еще более странной выглядит программа представления 11 февраля 1850 года: «Путь через окно» Скриба. 8-я симфония Бетховена, под управлением господина придворного капельмейстера доктора Листа. «Домашняя челядь», комическая опера Фишера» [34].

И все это Лист должен был сносить, ибо он не имел достаточно силы и власти, чтобы вмешиваться в репертуарную политику веймарских правящих кругов.

Не менее прискорбно было и то, что буржуазно-аристократическая публика Веймара совсем не понимала новаторских устремлений Листа. Те произведения, которые он впервые ставил на оперной сцене или впервые исполнял в концертах, встречались чаще всего с холодным равнодушием. Посещались концерты слабо; особенно неохотно шла публика на новинки. Так, симфония «Гарольд в Италии» Берлиоза исполнялась перед пустым залом. И все же Лист со стоическим спокойствием продолжал пропагандировать то, что считал достойным внимания. Что же касается веймарской публики, то Лист не строил себе никаких иллюзий; он давно уже пришел к убеждению, что «публика в Веймаре лишь великое ничтожество» [35].

Вообще в недоброжелателях и врагах у Листа недостатка не было. Еще в 1852 году Бюлов писал своему отцу, что «если бы он хотел перейти на антилистовскую сторону», то вскоре приобрел бы в Веймаре «неслыханную популярность» [36]. Быть в оппозиции к Листу в глазах многих веймарцев считалось тогда чуть ли не добродетелью. Противодействию, интригам, печатным нападкам и насмешкам (вплоть до того, что у Листа отрицали композиторское и дирижерское дарование) не было конца. И хотя Лист не раз сравнивал себя с «гиппопотамом, про которого рассказывают, что он преспокойно продолжает идти вперед, нисколько не обращая внимания на стрелы, которые на него сып-

лются»[37], он все же не раз призадумывался над своим положением. Тем более, что в Веймаре обитало не мало музыкальных ретроградов, которые пытались организованно препятствовать проведению в жизнь его прогрессивных намерений. Существовало, например, объединение веймарских музыкантов (так называемый «Schlüsselverein») во главе с А. Шёллем, Л. Преллером и другими, которое решительно шло против нововведений Листа и не думало сдавать своих позиций без боя. Понимая, что одному человеку не под силу пробить эту стену косности и недоброжелательства, Лист пришел к мысли о необходимости создания в Веймаре нового объединения художников для борьбы за прогресс в искусстве. (Точнее говоря, эта мысль была подсказана Листу поэтом Гофманом фон Фаллерслебеном, который часто бывал у Листа в Веймаре). Так возникла, в противовес старому веймарскому Союзу, «ново-веймарская школа»; в конце ноября 1854 года состоялось первое заседание, на котором было оформлено создание вокруг Листа нового веймарского объединения (Г. Бюлов, Г. Гофман фон Фаллерслебен, И. Рафф, П. Корнелиус, Р. Поль и др.)[38].

«Ново-веймарская школа» не имела четкой и ясной программы действий, и силы ее были весьма ограниченны. Все же она вызвала в консервативном лагере музыкантов, среди адептов ремесленного профессионализма и формализма, тревогу и озлобление. Нападки на Листа и его окружение приняли еще более ожесточенный характер[39]. С приходом драматурга Ф. Дингельштедта на пост «генерального интенданта придворного театра и придворной капеллы» (осенью 1857 года) положение Листа в театре стало совсем невыносимым. Дингельштедт, уже имевший солидный опыт по рутинному руководству театрами и вообще недолюбливавший оперу, начал заводить в Веймарском театре свои порядки.

Лист мужественно и принципиально восстал против его действий. Он снова — на этот раз в категорической форме — потребовал улучшить условия труда музыкантов и обратить самое серьезное внимание на репертуар театра. Однако эти требования Листа привели лишь к тому, что Дингельштедт весьма искусно усилил интриги против Листа. Конфликт назревал. Вскоре представился удобный случай «расправиться» с непокорным придворным капельмейстером. В Веймарском театре шла премьера оперы Корнелиуса «Багдадский цирюльник». Опера эта была поставлена по настоянию Листа. Не без содействия Дингельштедта, Листу во время представления была устроена форменная обструкция; публика шикала и свистела, — скандал был полный. Глубоко уязвленный и оскорбленный в своих лучших чувствах, Лист в тот же вечер, 15 декабря 1858 года, решил отказаться от руководства оперными спектаклями. Напрасно его высокие «покровители» старались оправдать шикание и свистки якобы законной реакцией публики на громкие овации, устроенные Кор-

нелиусу небольшой группой почитателей. Сам-то Лист отлично понимал «где была зарыта собака». Он писал, что этот случай явился «последней каплей, которая переполнила ведро, давно уже полное» [40], и что ему остается лишь уйти в отставку. «Эпизод с Корнелиусом, — вспоминает Сабинина, — был горьким разочарованием для Листа: он на деле увидел, что все его труды и усилия поднять публику в музыкальном отношении оказались тщетными» [41].

Некоторое время Лист еще по инерции продолжал руководить симфоническими концертами. Но и здесь его терпение вскоре истощилось. Он бесповоротно решил отказаться от всякой капельмейстерской деятельности в Веймаре. Последним его деянием было устройство в Веймаре музыкального праздника, во время которого, 7 августа 1861 года, был официально основан «Всеобщий немецкий музыкальный союз» («Allgemeine Deutsche Musikverein») [42]. 17 августа Лист покинул Веймар. Так закончилась его более чем десятилетняя борьба за новое, передовое искусство, которую он самоотверженно вел на посту придворного капельмейстера [43].

Однако главное внимание Листа в Веймаре было устремлено на собственное творчество; остальное служило ему лишь для осуществления заветной цели. В этом отношении веймарский период для него действительно был решающим. Никогда Лист еще не писал так много, никогда в такой короткий срок не выходило из-под его пера столько ярких, совершенных и значительных оригинальных произведений, как в эту пору. Тишина и однообразие веймарской жизни, казавшиеся многим невыносимыми, как раз вызвали прилив творческих сил, мощный подъем энергии, какие Лист еще никогда не ощущал. Творческая работа шла непрерывно, все расширяясь и усиливаясь. Перерабатывались впечатления, связанные с путешествиями по Швейцарии и Италии; пополнялись и совершенствовались венгерские записи; создавались новые фортепианные, органные и вокальные произведения. Все яснее становилась наметившаяся уже в молодые годы тенденция выйти из рамок только личной тематики, стремление охватить более широкий круг явлений. Создавался новый, почти еще не знакомый музыкальному искусству жанр — программная симфоническая поэма. С исключительной быстротой возникали крупные оркестровые произведения. Уже в 1848 году были закончены «Прелюды», (переработанные в начале 50-х годов). В 1849 году появилась первая редакция симфонической поэмы «Что слышно на горе», также переработанная в 50-х годах. В том же 1849 году был создан «Тассо», впервые исполненный 28 августа по случаю столетней годовщины со дня рождения Гёте, и закончены (подготовлены к изданию) оба фортепианных концерта и «Пляска смерти», написанные еще в годы странствий. В 1850 году был сочинен «Прометей», впервые исполненный 24 августа 1850 года, и закончена симфоническая

поэма «Héroïde funèbre», начатая еще в 1830 году. В 1851 году возникает симфоническая поэма «Мазепа», впервые исполненная после переработки лишь в 1854 году. В 1852—1853 годах Лист создает свою гениальную фортепианную сонату *h-moll* — монументальное произведение, по замыслу близко примыкающее к программно-симфоническому творчеству, в частности, к «Фауст-симфонии». Тогда же он пишет «Фантазию на венгерские народные темы», симфоническую поэму «Праздничные звуки». В самом начале 1854 года возникает «Орфей», несколькими месяцами позднее — «Венгрия». Постоянная капельмейстерская работа (а эту работу Лист, естественно, не мог получить в годы концертных путешествий) позволила Листу приобрести такую уверенность и мастерство во владении средствами симфонического оркестра, что он уже смело мог отказаться от помощи Конради и Раффа, которой часто пользовался в первые годы веймарской жизни. Так, гигантскими шагами поднимается он к вершине, которой достигает в 1854—1856 годах: в это время создаются «Фауст-симфония» (закончена 19 октября 1854 года), «Данте-симфония» (закончена 8 июня 1856 года) и «Гранская [Эстергомская] месса» (сочинена в 1855 году). Окончание этих произведений, как и издание в 1856 году партитур «Тассо», «Прелюдов», «Прометея», «Орфея», «Мазепы» и «Праздничных звуков», свидетельствующее о полном овладении Листом техникой оркестрового письма (к чему он стремился с юных лет), наполняет Листа бурной радостью и чувством глубокого удовлетворения своими творческими достижениями [44].

С неистощимым упорством работал Лист в Веймаре и над совершенствованием своего фортепианного стиля; он настойчиво пытался придать ему, путем долгих и кропотливых усилий, наибольшую выразительность, точность и лаконичность. Вскоре после переезда в Веймар он возобновил работу над фортепианными этюдами, оставленную в период суеты и осложнений концертной жизни, и венгерскими национальными мелодиями. В 1851 году он создает окончательную редакцию своих оригинальных этюдов («Этюды трансцендентного исполнения») и этюдов по каприсам Паганини; в 1853 году пишет (по материалам, собранным и обработанным в 40-е годы) большую часть (от третьей до шестнадцатой) своих знаменитых венгерских рапсодий (первая и вторая рапсодии написаны несколькими годами ранее). Одновременно он работает над циклом «Поэтические и религиозные гармонии», который после многих осложнений заканчивает в 1853 году, и рядом ценных фортепианных произведений (среди которых скерцо и марш, два полонеза, вторая баллада и др.).

Заглавие окончательной (третьей по счету) редакции оригинальных этюдов не раз вызывало недоумение Многие ошибочно считали, да и продолжают считать, что это есть «этюды высшей степени трудности», не понимая того, что в выражение «d'exécu-

tion transcendante» («трансцендентное исполнение») Лист вкладывал иной, более глубокий и более возвышенный смысл. Под трансцендентным исполнением Лист понимал не узко техническое совершенство, не овладение высшей степенью трудности, а виртуозность в подлинном смысле этого слова: умение исполнить музыкальное произведение во всем его блеске и свежести, умение возвышенно мыслить за фортепиано, заставив технику быть помощницей поэтической идеи, то есть высшее исполнительское мастерство.

В окончательной редакции этюдов, представляющей бесспорно вершину в развитии пианистического искусства Листа, десять из двенадцати этюдов получают программные наименования: на первый план здесь выдвигается поэтическое содержание.

Так, этюду № 3 предпослано название «Пейзаж», выявляющее его особый лирико-созерцательный характер; этюд № 4 озаглавлен «Мазепа» (по одноименному стихотворению Гюго, заключительные строки которого помещены Листом в конце этюда). Этюд № 5 назван «Блуждающие огни», что подчеркивает фантастический орнаментально-колористический склад этюда, его причудливые очертания; этюд № 6 получил наименование «Видение» (есть основания предполагать, что Лист стремился воссоздать в нем картину погребения Наполеона I — шествие, полное торжественной пышности). Этюд № 7 озаглавлен «Героика»; связь его с героическими образами Листа, воплощенными в ряде симфонических поэм, не подлежит никакому сомнению. Этюд № 8 получил название «Дикая охота», повидимому, навеянное образами французской романтической поэзии; этюд № 9—«Воспоминание»; этюд № 11 — «Вечерние гармонии»; этюд № 12 — «Метель». Словом, всюду Лист стремится к «опоэтизированию» музыкального материала, к конкретизации его содержания.

В основе окончательной редакции этюдов по каприсам Паганини, как и предшествовавшей им более ранней редакции (созданной в 1838 году), лежат пятый, шестой, семнадцатый, первый, девятый и двадцать четвертый каприсы из цикла «24 каприса для скрипки соло» Паганини («24 Capricci per il violino solo, dedicati agli artisti»), а также тема рондо из второго скрипичного концерта *h-moll* Паганини. Шуман, также перекладывавший каприсы Паганини для фортепиано, дал превосходную характеристику ранней редакции этюдов (по Паганини) Листа, блестящей, смелой и действительно представляющей огромные трудности для пианистов. «Одного взгляда на эти этюды, — писал Шуман, — на эти причудливые, как бы нагроможденные карнизы нотного здания, достаточно для того, чтобы понять, что речь идет здесь не о легких вещах. Кажется, будто Лист хотел вложить сюда весь свой опыт, передать потомству все тайны своего фортепианного исполнения; преклонение перед покойным великим артистом он не мог выразить лучше, чем этим

до мельчайших деталей тщательно сделанным, наиболее верно отражающим дух оригинала переложением. Если обработка Шумана имела больше в виду выявить поэтическую сторону, то Лист, не пренебрегая последней, выдвигает на передний план виртуозную; он совершенно правильно назвал свою композицию «Бравурные этюды», так как они и предназначаются для блестящих выступлений. Безусловно найдется очень мало людей, которым эти этюды окажутся по плечу... Итак, мы должны сказать, что это собрание представляет, может быть, самое трудное из того, что написано для фортепиано, так же как оригинал — самое трудное из написанного для скрипки. Паганини хотел это выразить в своем прекрасном кратком посвящении «agli artisti», что значит «я доступен лишь для артистов». Таково и фортепианное переложение Листа, — оно предназначается только для настоящих больших виртуозов»[45]. Можно не сомневаться, что вторая (окончательная) редакция этюдов по каприсам Паганини получила бы со стороны Шумана еще более высокую оценку.

Сразу же после переселения в Веймар и перехода к «оседлой жизни» Лист приступает и к работе над окончательной редакцией «Годов странствий» («Швейцария» и «Италия»). В 1853 году текст всех пьес Первого года («Швейцария») уже готов; в 1854 году Лист вносит в него небольшие исправления и улучшения и, наконец, в 1855 году издает отдельным томом[46]. В 1857 году Лист заканчивает работу над Вторым годом («Италия») и в 1858 году издает его, как и Первый год, в виде отдельного тома[47].

Уже само новое заглавие цикла, несомненно, имеет глубокий смысл и отражает известный сдвиг в мировоззрении Листа. Это уже не «Альбом путешественника», не зарисовки, порой беглые, тех или иных впечатлений, красот природы и т. п. Это — «Годы странствий» («Années de Pèlerinage»), причем странствий по самым дорогим для художника местам, либо значительным своими ландшафтами, либо связанным с великими образами искусства. Это уже не только фиксация *былого*, т. е. того, что действительно было, что Лист видел и пережил, но и *думы* о былом — размышление о пережитом, изображение событий, впечатлений сквозь призму возвышенного сознания художника. Можно сказать, что это — странствия в смысле своеобразного «паломничества», «пилигримства», о чем, кстати, свидетельствует и буквальный перевод слов «Années de Pèlerinage» (в дословном переводе «Années de Pèlerinage» означает «Годы паломничества»). Не «Wanderjahre» Гёте (как это может показаться с первого взгляда) послужили прототипом для «Années de Pèlerinage» Листа, а «Childe Harold's Pilgrimage» Байрона. Не случайно почти все эпиграфы к пьесам первого года странствий заимствованы из этой поэмы Байрона: «паломничество» музыканта было сродни «паломничеству» свободолюбивого поэ-

та[48]. Следует заметить, что в «Годах странствий», как и в других своих крупных фортепианных циклах («Этюдах трансцендентного исполнения», «Венгерских рапсодиях», «Поэтических и религиозных гармониях»), Лист прежде всего стремится достичь полного соответствия музыки с программой; все ненужное им снимается. Музыка передает не только общее настроение, но и все частности картины. Лист отказывается от звуковых нагромождений; он достигает законченности формы и отшлифовки деталей, тонкости, красочности и совершенства изложения. От расточительности и пышности он приходит к экономии технического материала, до предела используя таящиеся в этом материале возможности. Он стремится выразить свою мысль ясно, убедительно и «удобно» для другого, найти такие образы и средства выражения, в которых не было бы никакого разрыва между идеей и ее воплощением[49].

В Веймаре Лист положил также немало труда на создание вокальных произведений — сольных и хоровых. Его упорная работа над вокальной лирикой завершается изданием (в 1856 году) новых редакций песен («Златокудрый ангел мой», «На Рейне», «Песнь Миньоны», «Лорелея», «Король жил в Фуле когда-то», «Как птичек звонок хор» и др.) и созданием ряда новых песенных шедевров. Наибольшее удивление вызывает проникновение Листа в поэзию и то, как в результате этого проникновения возникает единство поэтического и музыкального; в чутких и гибких мелодических линиях, в полных глубокой выразительности гармониях Лист мастерски передает тончайшие психологические оттенки, индивидуальные свойства лирики различных поэтов — Гёте, Шиллера, Гейне, Гюго, Уланда и др. Лист во многом идет от песен Шуберта, которые полюбил еще в ранней молодости. Подобно Шуберту, он очень восприимчив к поэтическому тексту; он всячески стремится к драматизации песенных образов, к максимальной сценической выразительности. Он придает также большое значение инструментальному плану песни; функции фортепианного сопровождения у него значительно расширяются, обогащаются. Лист обогащает и декламационные средства жанра, обнаруживая при этом как в области гармонического стиля, так и, особенно, в области мелодии поистине неиссякаемую изобретательность. Он стремится к свободной «речевой выразительности», к повышенной «сгущенной» психологической образности. Но все же Лист, несмотря на всю любовь к Шуберту, заметно отклоняется от пути, проложенного этим гениальным композитором. То, что у Шуберта было глубоко органичным и цельным, у Листа, подчас, получает внешний характер. Шуберт выбирал из поэтических текстов только такие, которые были родственны ему по духу. Лист куда более всеяден и стремится к музыкальному воплощению различных поэтических текстов. Для Шуберта народная песня означала все; она являлась альфой и омегой его несравненного песенного искус-

ства. Связи Листа с народной песнью были менее глубокими и не столь органичными; порой они даже едва ощутимы. У Шуберта драматизация песни определяется прежде всего усилением внутренней выразительности; у Листа она тесно связана с условно-театральными приемами ораторского склада. У Шуберта мы встречаемся с подлинным синтезом вокального и инструментального планов (голос и фортепиано образуют органическое единство). У Листа этот синтез нередко нарушается, и фортепианная партия, сама по себе неизменно яркая, красочная и мастерски изложенная, в некоторых случаях выпадает из общей связи; только в результате многочисленных переработок песен Лист добивался в последних редакциях гармонического слияния двух планов. Лист также гораздо смелее идет по пути разрушения строфической формы; традиционная куплетность им решительно отметается, превыше всего он ставит «романтическую свободу выражения».

В совершенстве овладевает Лист и техникой хорового письма. От сравнительно простых мужских хоров (a cappella), которые писались им еще в годы странствий, он уверенно переходит к сложнейшим хоровым партитурам (смешанный хор с сопровождением оркестра). В 1850 году появляются хоры к «Освобожденному Прометею» Гердера, в 1855 году пишется «Гранская месса» и «13-й псалом». В 1857 году Лист приступает к работе над своей первой ораторией «Легенда о св. Елизавете», стоившей ему больших усилий (оратория сочинялась в течение пяти лет и была закончена 10 августа 1862 года) [50].

Следует отметить, что Лист отдавал предпочтение мужскому хору и в веймарские годы. Он любил звучность мужского хора, считал ее наиболее подходящей для выражения многих своих замыслов и остался верен этому убеждению до конца дней. Мужские хоры встречаются в изобилии как в его духовных, так и в светских хоровых произведениях.

Продолжалась в Веймаре и интенсивная транскрипторская деятельность Листа. В это время создается ряд переложений песен Бетховена, Вебера, Шумана, Мендельсона, Роберта Франца, симфонических и оперных произведений (в том числе увертюры к опере «Тангейзер»), камерных ансамблей (септет Гуммеля и др.). В большом количестве встречаются свободные обработки инструментальных сочинений («Венские вечера» Шуберта и др.) и фантазии, парафразы, иллюстрации на мотивы из опер (от «Эонани» и «Пророка», сделанных в 1849 году, до «Риголетто» и «Трубадура», возникших в 1859 году). Лист делает также переложения своих собственных симфонических произведений и 9-й симфонии Бетховена (для двух фортепиано), обрабатывает для фортепиано с оркестром Фантазию *C-dur* Шуберта и Полонез *E-dur* Вебера. Его мастерство в обращении с чужим музыкальным материалом неуклонно возрастает; он в полном смысле слова творит не только свою музыку, но и музыку других. Наконец, в веймар-

ские годы он продолжает работать над своими оперными эскизами. В начале 50-х годов он много времени уделяет «Сарданапалу» (опера на текст Байрона); в 1856—1858 годах неоднократно возвращается к мысли о сочинении венгерской национальной оперы («Янош»); несколько позднее задумывает писать оперу «Жанна д'Арк». Однако все эти оперные планы Листа не получили осуществления: «Сарданапал», несмотря на многолетнюю работу, так и остался незаконченным; «Янош» и «Жанна д'Арк» не вышли из стадии замысла [51].

Уже из этого краткого и далеко не полного перечня видно, как напряженна и глубока была творческая работа Листа в Веймаре, как бесконечно обширны и разнообразны были его художественные устремления, как поднялся, окреп и созрел его творческий гений. Именно в Веймаре Лист стал самим собой,—тем гениальным творцом, которого все мы знаем. Здесь были окончательно продуманы, уточнены и практически применены принципы его эстетики, выкристаллизовавшейся в процессе многогранной художественной деятельности. Здесь в непрестанной борьбе с музыкальными ретроградами и формалистами утверждал он свой до дерзости смелый новаторский стиль.

Каковы же были особенности творческого метода Листа? В чем заключались его своеобразие и сила? Каковы были общие эстетические нормы и принципы, руководившие им в его творческой работе? Предлагалось немало формул, претендовавших на исчерпывающее разрешение этих вопросов. Между тем ни одна из них не покрывала собой всей суммы специфических черт творческого метода Листа. Многие же формулы попросту грешили произвольностью и ошибочностью.

Раньше всего сложилось искаженное представление об эстетических принципах Листа. Не всегда учитывая внутреннюю противоречивость многих литературных сочинений (Лист здесь, как и во всем другом, то поднимается к самым вершинам мысли, то срывается и попадает в объятия тривиального и ложного), исследователи листовского творчества уделяли чересчур большое внимание общим философским рассуждениям об искусстве — о бесконечном запредельном мире идей, о вечности и неизменности этого мира, о «божественной сущности» искусства, об абсолютно прекрасном и т. п.

Конечно, эти рассуждения,— путаные и расплывчатые, повторяющие излюбленные доводы всех идеалистов, начиная с Платона, и не дающие ничего плодотворного,— отнюдь не являются основой основ листовской эстетики. Существенно важные эстетические взгляды Листа вырабатывались не в порядке плоского заимствования у того или иного мыслителя, а в реальном процессе его столь рано начавшейся художественной деятельности. Эти взгляды представляют закономерный вывод из его разностороннего творческого труда. Не следует забывать, что отправной точкой художественного развития Листа являлось творчество про-

грессивных мастеров музыкальной классики, в частности Бетховена, что он ставил своей главной целью реализацию их передовых устремлений, причем ставил по-своему, в соответствии с изменившимися условиями. В сущности Лист был одним из художников, принявших высокие эстетические принципы искусства Бетховена, которое всегда оставалось для него высшим художественным идеалом, величайшим образцом для творческого усвоения и преломления. Не туманное философствование лежит в основе музыкальной эстетики Листа, а вполне действенное стремление возвысить различные жанры музыки до идейного и художественного уровня бетховенского искусства. Отсюда ясное понимание этической роли искусства, его общественных целей. Отсюда демократичность творческих позиций Листа, его непреклонная борьба с формализмом. Отсюда и редкая проницательность Листа, его неизменное чувство нового.

В самом деле, для Листа прежде всего несомненно, что искусство играет исключительную по своему значению роль в человеческой жизни. Искусство, в его глазах, не является только украшением жизни, «антрактом» («Zwischenakt»), отдохновением и приятной забавой; оно имеет гораздо более высокую цель — будить и оживлять дремлющие в человеке чувства и страсти, «очищать и обогащать чувства человека... пробуждать его лучшее «я»[52]. Искусство является важнейшим социальным фактором, связывающим и объединяющим людей; оно не может развиваться само по себе, обособленно от всей человеческой жизни[53]. Искусство, по мнению Листа, один из языков, которые человеческая мысль и чувство создают себе, смотря по потребности; музыка — наиболее универсальный язык, передающий чувства «равным образом всем сердцам»[54].

В соответствии с этим Лист ставит перед художником чрезвычайно большие и широкие задачи; он считает недопустимым, чтобы сам художник оказался ниже тех высоких общественных целей, которым служит искусство. Художник—глашатай, которому доверены тайны будущего; он должен *учить и воспитывать* людей, помогать им, вести их вперед. И его первый долг — отказаться от «пустой и тщеславной роли увеселителя публики», смотреть на искусство «не как на удобное средство для эгоистических выгод и бесплодной славы, а как на завлекающую силу, сближающую и связывающую людей». Цель художника «не в себе, а вне себя»: воспитывать и зажигать «энтузиазм к прекрасному»[55].

Для осуществления этих «первоочередных» задач художнику приходится неустанно работать над возвышением и совершенствованием своей личности. Он должен «поднять свою собственную жизнь до того высокого достоинства, которое требуется от подлинного художника», и «господствовать над общественным мнением при помощи благородства глубоко осмысленной жизни»[56]. Он должен уметь «приводить в строгое соответствие свои

думы и дела». Он обязан быть всесторонне образованным человеком, знать много вещей, лежащих вне области его искусства. «...для художника больше недостаточно одного лишь специального образования, односторонних способностей и односторонней науки, ибо вместе с художником должен возвышаться и образовываться человек»; «...он должен, прежде всего, образовать свой ум, научиться мыслить и судить, словом, должен иметь идеи, чтобы струны своей лиры привести в соответствие со звучанием времени»[57]. К музыканту это относится в не меньшей мере, чем ко всякому другому художнику. Он также не имеет права, прикрываясь спецификой своего искусства, оставлять в «гибельном бездействии» свой разум, изолировать его от «прочих сфер человеческой деятельности». Разве не ясно, что чем вдумчивей, образованней и просвещенней будет музыкант, тем тоньше, глубже и поэтичней будут чувства и мысли, вкладываемые им в свое искусство. Музыкант не может оставаться только при своем ремесле: он обязан быть разносторонним[58].

Нет сомнения, что Лист должен был жестоко страдать, видя уродование и оскудение человеческой личности в капиталистическом обществе. Ведь «духовное одичание», о котором он не раз писал в самых мрачных тонах[59], становилось не только уделом фабричных рабочих, но и людей интеллектуального труда — художников, артистов, ученых, к которым он не без гордости себя причислял. Его мечты о всестороннем гармоническом развитии личности художника, о таком художнике, который бы сумел объединить в высшем мастерстве все умение профессионала с совершеннейшим развитием человека, оказывались беспочвенными. Художники все меньше и меньше становились способными к сопротивлению тем нравственным и профессиональным уродствам, которые влекло за собой разделение труда и капиталистическая эксплуатация: большинство из них превращалось, говоря словами Шиллера, в «отпечаток своего занятия», в ловких специалистов, не думающих ни о чем другом, кроме своей узкой профессии, успеха и наживы. «Былого социального искусства больше не существует, нового еще нет, — с грустью констатирует Лист.— Кого мы встречаем по большей части в наши дни? Скульпторов? Нет, фабрикантов статуй. Живописцев? Нет, фабрикантов картин. Музыкантов? Нет, фабрикантов музыки. Всюду есть ремесленники и нигде нет художников. И в этом жестокие муки для тех, кто родился гордым и независимым, как истое дитя искусства. Он видит вокруг себя эту свору ремесленников, внимающих прихотям толпы и фантазиям невежественных богачей-фабрикантов, и отдающих себя им в услужение, склоняющихся перед каждым их взглядом, склоняющихся до самой земли и все еще считающих свои поклоны недостаточно низкими»[60]. С такими «художниками» Лист не желал иметь ничего общего. Он не хотел быть на

положении лакея и воспевать мелкие страсти буржуа. Неукротимо вел он борьбу за нового художника, за уничтожение рабского положения искусства. Он не уставал напоминать, что искусство должно быть содержательным и возвышенным, должно отражать самые глубокие и всеобщие интересы человечества.

Никогда Лист не мог примириться с какой бы то ни было бессодержательностью в искусстве. По его мнению, самое пышное красочное одеяние, сделанное рукою самого выдающегося мастера, не может по-настоящему воздействовать, если оно облекает тощий идейный скелет. Форма не является целью искусства; форма ради формы, форма, ничего не выражающая и из средства превращающаяся в цель, — пустоцвет. «Культивировать форму ради нее самой, — пишет он, — является делом ремесла, а не искусства. Кто это делает, пусть называет себя художником, но на самом деле он занимается лишь ремеслом. Творить настоящее искусство — это значит создать и применить форму для выражения чувства и идеи» [61].

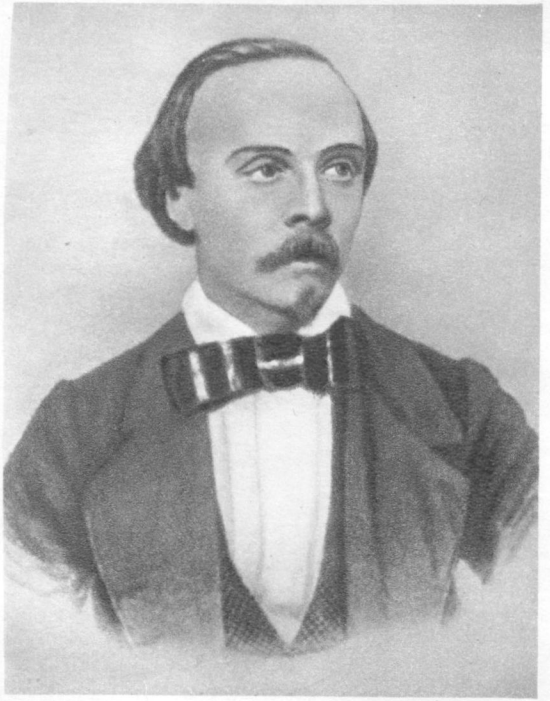
Однако Лист далек от мысли сколько-нибудь преуменьшить значение мастерства, важности овладения формой. Напротив, он не раз подчеркивает, что форма должна отшлифовываться очень тщательно, примыкать к содержанию и выявлять его. «Каждый недостаток формы является как бы чадом, мутящим чистый кристалл сосуда, и наводит туман, заволакивающий блеск и сияние идей. Поэтому мастерское овладение формой составляет существенную потребность значительного художника» [62]. Это, пожалуй, одно из самых глубочайших суждений о форме: форма не является чем-то внешним по отношению к идее произведения, а составляет с последней одно органическое целое, а овладение ею, хотя и весьма существенно, но недостаточно для большого художника. Это находит себе дополнение в критических суждениях Листа: искусство (а вместе с ним и форма) бесконечно прогрессивно и не имеет непереходимых пределов, путь развития его тот же, что и у природы, то есть вечное преобразование и обновление. «Звезды небесные,— говорит он,— приближаются и удаляются, возникают и исчезают на нашей планете породы и виды, и все это происходит в силу условий, которые в плодотворнейшей и всегдашней смене времен порождают века и заставляют их снова угаснуть. Так и в искусстве. Оплодотворяющие и живительные звезды его великого царства постепенно утрачивают свой блеск, охладевают, и новые светила, излучая юность, начинают гордо сиять на его небосклоне. Погибают целые искусства, и об их былой жизни мы узнаем лишь по скелетам, что остались от них, скелетам, которые вызывают в нас цепенящее удивление, подобно человеку допотопных времен. При посредстве скрещения и слияния возникают новые, дотоле неизвестные жанры, которые, разрываясь и смешиваясь в свою очередь с другими, идут навстречу своему закату, совер-

шенно так же, как в животном и растительном царстве исчезают целые виды и взамен их появляются новые. Здесь нет места сомнению: порожденное человеком искусство, будучи шедевром его, куда он вложил все свои мысли и чувства, подобно тому, как он сам есть порождение природы и является шедевром этой последней — не может избегнуть превращений, которым подвержено все созданное от века!» [63] Это движение вперед в области искусства,— Лист указывает, что оно может происходить очень спокойно, «с медлительностью крота», и крайне бурно, «в вихрях революционных очистительных бурь» [64],— всегда налицо. Поэтому смешно желать, чтобы искусство окаменело в какой-либо одной определенной форме. Это так же невозможно, как невозможно остановить развитие вселенной: ни одна форма искусства не в состоянии устоять перед действием времени [65].

В свете сказанного становится понятно, почему Лист так решительно стоял за устранение шаблонов, к которым люди привыкли, за освобождение искусства «из-под власти рабских правил общепринятого»: эстетический догматизм был глубоко чужд ему. «...художественное освобождение индивидуального содержания от схематизма»,— писал Лист Гансу Бюлову,— было, есть и будет нашей главной задачей [66]. Лист ставил своей целью борьбу с формализмом. Лист постоянно искал новых музыкально-выразительных средств для передачи нового художественного содержания. Подобно Гюго, он признавал только правила, «вытекающие непосредственно из адэкватных взаимоотношений чувства и формы» [67]. Вот его выводы: в искусстве нет ни принципов, ни методов, ни правил, ни законов, которые были бы хороши или плохи сами по себе. Все законы и принципы создаются a posteriori (на основании опыта). Существует некий «таинственный принцип равновесия между чувством и формой» («ein geheimnisvolles Prinzip des Gleichgewichts zwischen Gefühl und Form»),который и решает, в конечном счете, вопрос о ценности и уместности той или иной формы, тех или иных приемов и средств, применяемых художником [68].

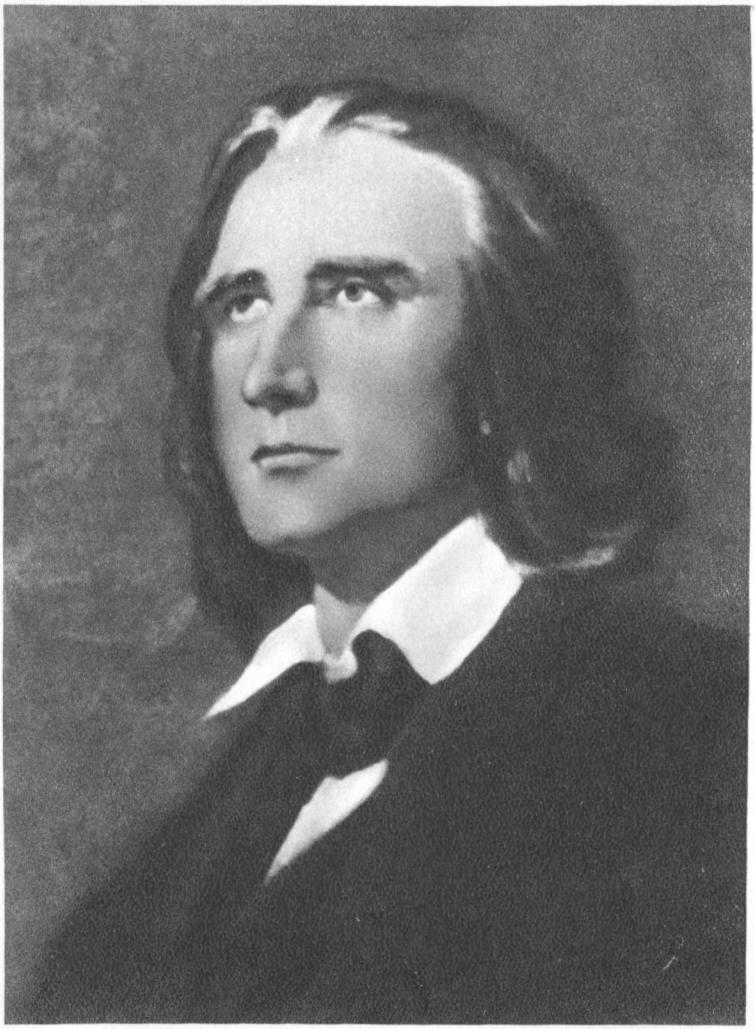
Сравни с этим предисловие Гюго к «Кромвелю»: «Нет ни правил, ни образцов, или, вернее, нет иных правил, кроме общих законов природы, господствующих над всем искусством, и частных законов для каждого произведения, вытекающих из требований, присущих каждому сюжету. Одни — вечные, внутренние, и они остаются, другие — меняющиеся, внешние, и они служат только однажды. Первые — это сруб, составляющий опору дома, вторые — леса, которые служат для постройки его и при каждом новом здании возводятся вновь» [69].

И Лист требовал «полной свободы выбора формы». Пытаться укладывать вдохновение и фантазию в прокрустово ложе заранее определенной формы и утверждать, что форма эта — совершенство, казалось ему гибельным заблуждением. Но в этом осуждении старых канонов, форм и приемов не было и тени анархиче-



ГАНС фон БЮЛОВ
С гравюры А. Вегера

КАРЛ ТАУЗИГ
С гравюры А. Вегера



Ф. ЛИСТ
С портрета маслом Вильгельма Каульбаха (1856 г.)

ских разрушительных тенденций. Лист любил хорошо обдуманную композицию. Несмотря на постоянное стремление к «нарушению традиций музыкальной речи», он с исключительным упорством и тщательностью отделывал свои произведения, ревностно заботился о совершенстве их формы.

Он был далек от какого бы то ни было пренебрежения к классике и всегда решительно протестовал, когда ему пытались приписать нигилистическое отношение к наследию старых мастеров. В этом смысле чрезвычайно показателен один разговор, который произошел у него с немецким историком Л. Ранке. «Верно ли,— спросил Ранке, обращаясь к Листу,— что Вы хотели ниспровергнуть классическую музыку». «Дорогой профессор,— отвечал Лист,— неужели же Вы меня принимаете за глупца». Изучение прошлого представлялось Листу необходимостью, если только оно направлялось «не на рабское подражание беспрестанно меняющимся формам» [70]. Смешно надеяться «собрать жатву на полях, уже скошенных великанами»; надо стремиться не подражать их делам, а «продолжать начатый ими труд, создавая для новых идей новые формы...» [71]. Настоящим художником нельзя быть, не изобретая нового: «...совершенство последователя никогда не может подняться до заслуг изобретателя» [72].

Вместе с тем Лист крайне отрицательно относился ко всякого рода формалистическим ухищрениям. Изобретать новое ради нового, находить удовлетворение в охоте за какими-то экстравагантными оборотами и сочетаниями казалось ему шарлатанством: «...экстравагантность,— любил говорить он,— более раздражает и более невыносима, чем монотонность» [73]. Не всякое новшество, по его мнению, ценно, ибо далеко не всегда лучшее прокладывает себе дорогу; подчас превосходные художественные приемы вытесняются модными трюками весьма низкого качества. Новое хорошо только тогда, когда оно лучше старого, когда оно закономерно и оправдано поэтическим содержанием произведения. Более того: он полагает, что формалисты вообще не в состоянии создать новые формы в искусстве; самое лучшее, что они могут сделать,— это использовать и развить путем комбинирования старые средства. «...Обогащать форму, развивать ее, придавать ей бо́льшую гибкость — призвание тех, кто пользуется ею лишь в качестве с р е д с т в а в ы р а ж е н и я, я з ы к а, кто отливает ее лишь в соответствии с требованиями выражаемой при ее посредстве идеи. Формалисты, напротив, могут только использовать, развить, упорядочить и при случае переработать то, что достигнуто первыми, и ничего лучшего, ничего более разумного сделать не в состоянии» [74].

Непримиримость, с которой Лист относится ко всему, что связано с формализмом в искусстве, сказывается и на его оценке музыкальной критики. Главная задача критики, по его мнению,— это постичь при помощи разбора поэтическое содержание художественного произведения или (если дело идет об артисте-испол-

нителе) содержание и характер интерпретации. Естественно, что наилучшим образом осуществить эту задачу может тот, кто сам является художником [75]. Лист считает явно несостоятельной критику общего характера, занимающуюся лишь «наклеиванием ярлыков»; резко и убежденно выступает он против критиков, которым «неведома профессиональная сторона дела». С другой стороны, он едко иронизирует над представителями «специальной», «ученой» критики, которая понуро «тащит свой научный багаж» и «ведет мелочную торговлю анализами, выполненными с помощью хирургических (а частенько и кухонных) ножей и микроскопов». Язык этой критики состоит из «отвратительного жаргона»; он «угрожает розгами и кнутом», «тщится изобразить жадное до человеческого мяса чудовище и устрашает творцов искусства как пугало жаворонков на пшеничном поле» [76]. Лист гневно обрушивается на буржуазную критику, потерявшую совесть и честь и попавшую в руки «менял и ростовщиков». «Эта критика,— пишет Лист,— учредила своего рода застенок, где ежечасно... вздергивает намеченную жертву на дыбу, втискивает ее в прокрустово ложе, натягивает на нее испанские сапоги и налагает оковы, щиплет, терзает, пригвождает к столбу, чтобы издеваться над ней и бичевать ее и, в конце концов, проволочить с позором по улице» [77]. Лист предлагает решительно покончить с тиранией продажной критики. Настоящая критика должна внутренне отвечать за состояние искусства, бережно и страстно отыскивать то главное зерно, которое может дать ростки будущего. Критика должна: служить посредником между композитором и слушателем, помогать композитору в осознании идейного содержания его деятельности, содействовать его творческому росту, «не плестись в хвосте», быть «критикой обсуждения», а не «критикой осуждения», носить «высокопрофессиональный характер» (что означает не формальную ловкость, а способность проникнуть в идейную и эмоциональную сущность произведения), и, наконец, последовательно бороться со всеми проявлениями бессодержательного искусства *.

---

* Лист ратует не только за критику недостатков, но и за «критику достоинств». Выражение «обсудить какое-либо произведение искусства или литературы» для Листа вовсе не то же самое, что раскритиковать его. Критика, по мнению Листа, отнюдь не должна «обесценивать все и вся», а «честно разобрать произведение и воздать ему должную справедливость». Критиковать надо по существу: «нелицеприятно и доброжелательно» — вот «два условия, вне которых невозможно достигнуть полного понимания,— прослеживать поэтический замысел произведения и сопоставлять возможности и намерения автора...» Лист стоит за критику в виде исследования и разбора, за критику добросовестную, проникнутую любовью к настоящему искусству.

Следовательно, критика, по мнению Листа, не равнозначна порицанию, а равнозначна оценке; она должна быть осмысленной и основательной, не мелочной, а значительной, не злобной, а справедливой, не близорукой, а дальнозоркой (последнее особенно важно,

Исходя из подобных эстетических принципов (в частности из прогрессивной концепции неразрывности содержания и формы), Лист в своем творчестве, прежде всего, стремился создать новую форму и применить ее «для выражения чувств и идей» [79]. Известно, как блестяще разрешил он эту задачу в своих симфонических поэмах. Новая форма была создана им благодаря совершенно особому отношению к музыкальному творчеству, благодаря органическому слиянию музыки с другими искусствами. Именно поэтическая программность и явилась тем средством, с помощью которого был нанесен удар по формальной музыкальной логике и поколеблено представление о музыке, как о «чистом абсолютном искусстве звуков». Программность открыла музыке новые пути, усилила ее идейное и эмоциональное воздействие, сделала ее более доступной широкому кругу слушателей.

Как же понимал сам Лист программность? В чем видел он ее отличительные признаки? Какие общие требования предъявлял он к программным сочинениям?

Известно, что главной задачей своего творчества Лист, наряду с «освобождением индивидуального содержания от схематизма», считал «обновление музыки путем ее внутренней связи с поэзией» [80]. От этого обновления ждал он «свободного развития музыкального искусства», в нем видел он путь к «великому слову музыки будущего». Программность служила ему средством для органического соединения поэтического и музыкального, обоснованием новых законов музыкальной логики; она являлась как бы своеобразной «поэтической формулировкой основной концепции произведения».

В самом деле, по мнению Листа, программная музыка прежде всего предполагает наличие «объявленной программы» или, как он еще говорит, «изложенного общедоступным языком предисловия» к сочинению. С помощью такого словесного предуведомления композитор а) разъясняет слушателю содержание музыки, обращая его внимание «не только на музыкальную ткань, но равным образом и на идеи, выраженные ее очертаниями и последовательностями», б) дополняет это содержание поэтическим отображением тех сторон действительности, которые сравнительно менее доступны музыке, в) направляет внимание публики по определенному руслу, стремясь «предохранить своих слушателей от произвольного поэтического истолкования и наперед указать поэтическую идею целого, навести на ее главнейшие моменты», г) заставляет воспринимать музыку в единстве с другими искусствами, то есть приобщает слушателя к высотам художественной

«когда речь идет о тех произведениях искусства, которым и без того предстоит бороться с трудностями, постоянно сопутствующими появлению новых форм, и которые именно вследствие этого имеют право на признание того нового, что они с собою приносят») [73].

культуры, «просвещает его, обогащает его духовный мир»[81]. Естественно, что такое программное предуведомление не может быть чем-то внешним по отношению к музыкальному произведению; оно является не «наростом», не «украшением» и не «зазывной дудкой издателя», а поэтической необходимостью; оно должно иметь определенные сюжетно-изобразительные предпосылки в самом произведении. «...программа или название,—говорит Лист,—оправдывают себя лишь тогда, когда они — поэтическая необходимость, неотъемлемая часть целого, для понимания которого они незаменимы»[82]; программа возникает органически, а не приделывается к произведению после его возникновения. В противном случае неизбежно возникают натяжки, вульгаризация, навязывание слушателю нарочитых словесных определений, словом, «чудовищные злоупотребления», которых композитор, по мнению Листа, должен всячески остерегаться.

Следовательно, Лист распространяет на программность свой прогрессивный принцип неразрывности содержания и формы. Если форму художественного произведения можно хорошо и правильно проанализировать, только учитывая, насколько полно и совершенно воплощено в ней содержание, то программное сочинение может быть справедливо оценено лишь с позиций того, как оно воплощает поэтическую концепцию. Программная музыка является, по глубочайшему убеждению Листа, новым, «доселе неведомым жанром», «новым полушарием» музыкального искусства. При этом Лист далек от мысли отождествлять словесно сформулированную программу с содержательностью музыкального произведения. Он отлично понимает, что программа раскрывает лишь некоторые, хотя и существенные, стороны музыки, что она никогда не исчерпывает содержания целиком; он также знает (и неоднократно напоминает об этом), что программы может и не быть в весьма значительных по содержанию музыкальных произведениях. Он вовсе не сводит, как это пытались представить его противники из формалистического лагеря, роль музыки к пояснению мысли, к усилению воздействия слова, и меньше всего стремится придать музыкальному искусству иллюстративный характер. Он не перестает утверждать, что музыка имеет свою специфику (при этом он даже впадает в крайности, говоря о какой-то «тайне» и «волшебстве» музыки, о «чистом пламени чувства, переносящемся от сердца к сердцу», о «единственном достойном неба искусстве» и т. п.) и что программность вовсе не разрушает этой специфики, а напротив, усиливает ее, заставляя действовать одновременно и мысль и чувство, помогая передать музыкальными средствами все богатство психологических переживаний человека. Вместе с тем Лист убежден, что по мере дальнейшего развития музыка «все увереннее и победоноснее будет двигаться по пути программности»; рано или поздно программная музыка, «тесно связанная с музыкальной драмой, ораторией и кантатой» и имеющая «общую с ними поэтическую основу»,

станет основной движущей силой инструментального искусства. Вот почему превращение инструментальной музыки в музыку программную Лист считал главным делом своей жизни, тем делом, которое он воспринял—и это надо особенно подчеркнуть—от обожаемого им Бетховена. Вообще Лист часто и охотно говорил о прогрессивных традициях программной музыки, имеющей в силу своей общедоступности и реальной изобразительности музыкального языка глубокие корни. «Враги программы, — писал он,—в глазах которых она является осквернением искусства, не могут более отрицать, что предварительные опыты с программной музыкой имели место задолго до нашего времени и что ее быстрое распространение блестящим образом доказывает наличие в ней жизнеспособности, претендующего на жизнь принципа» *.

---

* Как известно, нападки на идею программности продолжались с неослабевающей силой в течение всей жизни Листа. Видя успех Листа у передовой части публики, формалисты разных мастей и оттенков всячески стремились к тому, чтобы унизить и оклеветать его творчество. Великому преобразователю инструментальной музыки никак не могли простить того, что он рассматривал музыкальное искусство как искусство больших идейно-художественных обобщений, что он не признавал холодных комбинаций по формальным законам «чистой» музыкальной логики, выдвигая в противовес им жизненный принцип программной музыки. Больше всех и резче всех нападал на Листа в этом отношении Ганслик. Он подверг желчной критике почти все основные положения его эстетики, издевался и поносил его лучшие произведения. И это не случайно. Ганслик прекрасно понимал, какой удар наносил Лист формализму в музыке своими эстетическими суждениями и творческой деятельностью. Являясь защитником «чистой формы» и полагая, что «содержания в смысле идейном в музыке нет», он вел непримиримую борьбу с Листом именно как с глашатаем большого идейного искусства. Огонь своей критики Ганслик направляет по двум принципиальным положениям листовской эстетики, которые в его интерпретации выглядят так: «музыка имеет целью и назначением возбуждать чувства или прекрасные чувства»; «чувства считаются содержанием, которое музыка изображает в своих творениях». Эти положения, по мнению Ганслика, сходны между собой в том, «что одно так же ложно, как и другое». Опровержение, которое дает Ганслик, явно формалистично: «Прекрасное,— говорит он,— вообще не имеет цели, ибо оно есть чистая форма». Чувства не составляют и не могут составлять содержания музыки; единственным содержанием ее являются «одушевленные жизнью звучащие формы». Естественно, программность, как метод творчества, Ганслик решительно отвергает. Для него программность означает упразднение самостоятельного значения музыки и низведение ее до степени служанки слова. «Красота музыкального произведения,— настойчиво твердит он,— есть нечто чисто музыкальное, т. е. заключается в сочетаниях звуков, без отношения к какой-нибудь чуждой внемузыкальной сфере мыслей».

Таким образом, в противоположность Листу, утверждавшему, что искусство служит высочайшим идеалам человечества и имеет большую социальную значимость, Ганслик отрицал идейное содержание в музыке и рассматривал музыкальное произведение лишь как ряд звуков, составленных по правилам музыкальной грамматики, как некую абстрактную вереницу звуков. Отсюда с неизбежной последовательностью вытекала общая отрицательная оценка творческой деятельности Листа, а также граничащие с клеветой, травлей и глумлением суждения об его отдельных произведениях, те суждения, которые в конечном счете лишь укрепляли боевые позиции Листа.

Итак, по мнению Листа, программность может быть оправдана лишь в том случае, если она является поэтической необходимостью. Программность не скрепляет «внешним образом» музыкальные картины, а проникает в них «изнутри», конструирует их строго определенным образом. Она становится основным поэтическим средством, определяющим строение музыкального целого, тематическое развитие, группировку музыкальных мыслей, детали колорита. Для Листа, действительно, не существовало иного: он мог творить только в этом аспекте. Он был всецело вдохновлен идеей, что поэзия и музыка вышли из одного корня и первоначально были неразделимы, что они дополняли друг друга, составляя как бы целостное проявление художественных идеалов человека, и, «разделившись позже, сохранили это взаимное притяжение». Лист был твердо убежден в возможности адэкватного выражения поэтического замысла музыкальными средствами и усматривал свою главную миссию в том, чтобы соединить то, что прежде было нераздельно: поэзию и музыку.

Именно единство поэтического и музыкального составляло исходную точку Листа и обусловило его программные тенденции. Это было отмечено еще в свое время Бренделем и Полем, сделавшими вообще чрезвычайно много для пропаганды идей Листа, а также Вагнером, метко определившим, что в Листе «законченный музыкант является одновременно мыслящим поэтом». Но, к сожалению, никто из них не вскрыл, как это единство отразилось на конкретных приемах листовского творчества. И Брендель и Поль занимались больше общими проблемами программной музыки, чем анализом средств выражения; Вагнер же мало занимался теоретической разработкой этих вопросов. А между тем, последовательное проведение поэтического обновления музыки неуклонно вело к коренной ломке законов и правил, к выявлению новых композиционно-технических средств. Лист не мог не порвать с прошлым и не стать создателем новых оригинальных принципов творчества, отчасти сходных, отчасти отличных от принципов других новаторов.

В самом деле, даже в тех принципах, в которых Лист как будто сходился с Вагнером и Берлиозом (например, лейтмотивизм, программность), он оставался вполне самобытным. Если Вагнер чаще всего основывается в своей системе лейтмотивов на сопоставлении обособленных, резко контрастирующих между собой тем, которые путем комбинирования сближает друг с другом, то Лист исходит, обычно, из единого тематического эмбриона, который он путем сложного варьирования развертывает в ряд совершенно различных по своему характеру тем: Вагнер идет от частного и единичного к общему, Лист, наоборот, от общего к частному и единичному [83].

Если Берлиоз весьма близок к натуралистическому истолкованию программности и стремится к созданию своеобразной музыкальной живописи, то Лист видит в программности прежде

всего средство передачи идей и чувств; он восходит к раскрытию внутреннего мира героя, к раскрытию глубоких жизненных коллизий, душевных волнений. Берлиоз выбирает те ситуации, образы, которые легко поддаются иллюстрации, и не особенно заботится о внутренней психологической связи одного эпизода произведения с другим; Лист (у которого не было такой способности, как у Берлиоза, живописать звуками внешние явления жизни) выбирает ситуации и проблемы, полные глубокого идейного смысла, и стремится к связному композиционному развитию их. Берлиоз больше идет от конкретной жизни, из которой черпает свои музыкальные образы, Лист — от поэтических идей, которые раскрывает и конкретизирует в чувственных музыкальных образах.

Достаточно сравнить, например, «Осуждение Фауста» Берлиоза и «Фауст-симфонию» Листа: различие в понимании программного метода творчества сказывается здесь с предельной ясностью. Берлиоза мало интересует философская сторона сюжета; все чувства и мысли Фауста для него лишь повод к изображению той или другой музыкально-живописной картины. Одиночество Фауста он выражает в картине унылой венгерской степи, разочарование и скептицизм его — в картине пустынного берега Эльбы. Композитор сам откровенно говорит об этом: «Почему,— спрашивают обычно,— автор заставил своего героя отправиться в Венгрию. Потому, что ему хотелось, чтобы он послушал немного инструментальной музыки из венгерских мелодий. Он бы заставил его поехать куда угодно, если бы нашел для этого малейший повод» [84]. Подход Листа к «Фаусту» прямо противоположен. Он интересуется прежде всего философской и психологической стороной сюжета. Цель его — изобразить в музыке три символических образа — Фауста, Маргариту и Мефистофеля. Симфония так и называется: «Фауст-симфония в трех характерных картинах [портретах] по Гёте» (1-я часть — «Фауст», 2-я часть — «Гретхен», 3-я часть — «Мефистофель»). Причем эти три образа-портрета трактуются Листом весьма отвлеченно: Фауст — воплощение земных сомнений и мятежных порывов, Маргарита — небесной чистоты и невинности, Мефистофель — воплощение скепсиса и зла, символ отрицания. Таким образом, если Берлиоз стремится максимально насытить музыку «Фауста» живописно-иллюстративными моментами, то Лист, наоборот, пытается придать ей психологически-образный характер, избежать какого бы то ни было натурализма. Бетховенское «Больше выражения ощущений, чем живописности» («Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei») — поэтому ближе к Листу, чем к Берлиозу.

Характерно, что и Лист и Берлиоз рассматривают симфонии Бетховена как отправную точку для развития своего программного симфонизма. Однако подходят они к ним по-разному. Берлиоз видел в бетховенских симфониях конкретную «программную изобразительность» и гениальное использование словесного текста

(9-я симфония); Лист находил в них прежде всего величайшее художественное обобщение философских идей. Берлиоз, отталкиваясь от Бетховена, шел по пути к программной драматической симфонии с иллюстративным изображением конкретных внешних событий и картин, Лист — к программной философской симфонии со всеми вытекающими отсюда последствиями. Берлиоз стремился преимущественно к музыкальным картинам, подчас не связанным между собой психологическим и конструктивным развитием, Лист — к сюжетно-психологической образности («характеристической картинности»), в которой, хотя и обобщал события человеческой жизни, но чаще всего в форме отвлеченных размышлений.

В свете этого ясна ошибочность распространенного еще до сих пор мнения, что Лист — верный последователь программного метода Берлиоза. Даже в тех произведениях, где Лист как будто в наибольшей степени приближается к Берлиозу (как, например, в двух эпизодах из «Фауста» Ленау — «Ночном шествии» и «Мефисто-вальсе»), он все же не идет по пути великого французского симфониста. Да и сама идея программной музыки вряд ли могла быть заимствована им у Берлиоза, так как возникла у него до знакомства с «Фантастической симфонией» («Революционная симфония» — первый и не совсем удавшийся опыт Листа в области программной музыки — относится к лету 1830 года; знакомство с «Фантастической симфонией» и личная встреча с Берлиозом — к концу 1830 года). По словам самого Листа, эта идея в столь же малой степени есть изобретение Берлиоза, как и других композиторов XIX столетия, ибо уже Бах в своем «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» дал великолепный, классический образец программной музыки [85]. Конечно, творчество Берлиоза оказало на Листа немалое влияние. Искусство Листа многим, очень многим обязано Берлиозу (в старости Лист сам признавался, что как в особом отношении к музыкальной форме, так и в усовершенствовании оркестровой техники он следовал примеру Берлиоза). Но значимость данных заимствований, как принципиальных, так и частных, ограниченна.

Из этих сравнений достаточно ясны основные тенденции программного метода Листа. Лист не склонен изображать картины внешнего мира в натуралистическом аспекте. Подобно Гюго, он до известной степени утверждает романтическое отношение к действительности. «Нет сомнения, — говорит он с полной убежденностью, — что вещи, принадлежащие лишь объективно внешнему познанию, не могут иметь с музыкой каких-либо точек соприкосновения. Самый последний ученик живописи ландшафтов при помощи нескольких штрихов мела передает более верно какой-нибудь вид, чем музыкант, оперирующий всеми вспомогательными средствами самого искусного оркестра. Но эти же вещи, коль скоро они вступают в соотношение с духовным миром и, если так можно выразиться субъективируются до грез, до

выявления и подъема чувств, приобретают своеобразное родство с музыкой...» [86]. Эта, высказанная им еще в молодости глубокая мысль в зрелые годы, вероятно, не без помощи К. Витгенштейн, была философски обоснована в духе идеализма и получила законченное выражение в ошибочном положении, что содержанием художественных произведений являются не предметы объективного мира, а лишь выражение отношения к ним субъекта, то есть переживание, а не переживаемый объект. Так, рассуждая об отличии современной «романтической» эпопеи от классической (а к современным эпопеям Лист относит такие произведения, как «Фауст» Гёте, «Каин» и «Манфред» Байрона, «Дзяды» Мицкевича), Лист пишет: «Современная эпопея, напротив, скорее воспевает природу, чем описывает ее. Здесь раскрываются ее сокровенные связи и отношения с нашей душой. Она почти перестает быть объектом... Основой и целью поэмы не является более изображение деяний героя, но изображение аффектов, страстей, властвующих над его душой. Гораздо важнее показать, как герой думает, чем каковы его действия» [87]. Правда, и в данном случае следует учитывать, что Лист, проводя настойчиво свою мысль, одновременно вполне справедливо выступает против натуралистического истолкования программности; но ограничение сферы программной музыки здесь все же налицо.

Несомненно, что именно этими взглядами определялось отношение Листа к выбору поэтических сюжетов для музыкальных произведений. Он говорит о том, что программная музыка лучше всего передает «поэмы, которые мы за недостатком названия могли бы именовать «философскими эпопеями» и среди которых самым гигантским является гётевский «Фауст» [88]; в указанных поэмах, по его мнению, находят, наивысшее выражение психологические коллизии — не «деяния героя», а изображение «аффектов, страстей, властвующих над его душой». Лист также решительно возражает против использования в музыке сюжетов и словесных текстов, имеющих исторически-повествовательный характер. В одном из своих писем (к неизвестному лицу), относящемся к 1848 году, он, например, прямо пишет: «Разрешите мне обратить Ваше внимание на следующий пункт; он очень строг и даже категоричен: поэтический текст должен быть скорее в манере Байрона, чем Вальтера Скотта, в таком жанре, который бы не был жанровым (d'un genre enfin qui soit peu de genre). Пожалуйста, не примите это за излишнее самомнение с моей стороны, это скорее скромность, потому что я убежден, что легче мимоходом взять крутой островок, чем плыть к тем счастливым берегам, где царит умеренная температура...» [89]. Жизненно напряженные, «крутые», «сложные» психологические ситуации постоянно привлекали творческое внимание Листа.

Этим же во многом определялось и эстетическое отношение Листа к природе: не объективный натурализм, а стремление найти в природе отражение своих радостей и горестей, стремление

растворить окружающий внешний мир в мире «поэтических и интимных чувств». «Впечатления и поэтические переживания» («Impressions et Poésies» — так назвал Лист первую часть своего «Альбома путешественника». И это не случайно. Природа никогда не существовала для него, как и для других романтиков, сама по себе, безотносительно к человеческим скорбям или радостям. Природа возбуждала его чувства и мысли, восхищение ее красотами теснейшим образом соединялось у него с внутренними переживаниями, с настроениями: он как бы вплавлял свое «я» в гармонию природы. Живопись ради живописи никогда не увлекала его. Даже такие, казалось бы, чисто натуралистические пьесы, как «На Валленштадтском озере», «У родника», «Эклога», «Гроза», «Женевские колокола», и те овеяны дымкой мечтательных размышлений, осложненных теми или иными психологическими коллизиями. Так, например, «Женевские колокола» с эпиграфом из Байрона — «Я больше не живу в самом себе, я часть того, что вижу»,— есть нечто абсолютно новое в ряду музыкально-пейзажных произведений. Это—попытка выразить музыкальными средствами новое, романтическое отношение к природе [90]. То же самое можно сказать и относительно таких произведений Листа, как «Гроза», где бури природы уподоблены бурным чувствам, кипящим в груди человека, где гроза выражает страсти человеческой души, «На Валленштадтском озере», где горное озеро с его «прозрачной глубиной и тишиной» противопоставляется «житейскому водовороту», «У родника», где заимствованный из Шиллера эпиграф — «В шелестящей прохладе начинаются игры юной натуры» — довольно точно выражает основную идею произведения (не натуралистическое изображение плещущего серебристой влагой источника, а раскрытие внутреннего мира юноши), и «Эклога», в которой дано изображение пробуждающегося дня (как символа жизни) в горах после ночной грозы [91]. Все эти произведения, как и многочисленные пейзажные зарисовки, встречающиеся в симфонических поэмах, ораториях и романсах, свидетельствуют о том, что Лист в своем понимании природы был ограничен романтическим восприятием действительности. Подобно Руссо, Байрону и Гюго он относится к природе прежде всего как к импульсу п е р е ж и в а н и я. При всем разнообразии пейзажно-психологических произведений и отдельных пейзажных ситуаций Лист в своем подходе к пейзажной проблеме чрезвычайно однотипен. Всякая имитация природных явлений служит у него лишь средством для выражения внутреннего мира. В плеске волн, в шелесте листьев, в грозе и буре, в сверкающих каскадах фонтанов — всюду звучит голос его чувств; все служит ему для усугубления психологичности переживания [92].

Не менее существенной стороной программного метода Листа было своеобразное и противоречивое сочетание устремлений к программной конкретности (преимущественно психологического типа) с несколько отвлеченным характером воплощения ее в му-

зыкальных образах. Лист не только тяготеет в своих произведениях к обобщенным ситуациям, но и сам процесс своего творчества строит на рациональной основе: дедукция является душой его творческого метода. От отвлеченной идеи, как бы отображающей сложные психологические коллизии, он идет к единичным конкретным особенностям произведения. Эта идея определяет у него и сюжет и музыкальную структуру произведения; частные музыкальные образы служат лишь средством для ее раскрытия.

Можно привести целый ряд примеров, подтверждающих данные соображения. Укажем на «Фауст-симфонию» и «Данте-симфонию», явно возникшие на основе претворения отвлеченной философско-этической проблематики, или на «Тассо», «Прелюды», «Прометей», «Идеалы» и другие симфонические поэмы. Каждое из этих произведений дает последовательное развитие какой-либо одной идеи, которая в конечном счете и обуславливает все конкретное многообразие музыкальных образов. Так, например, в «Прелюдах» из одной общей проблемы — «Жизнь человека» — Лист выводит ряд частных идей: «Любовь» — «весна человеческой жизни», «Боль» — «жизненные невзгоды и бури», «Мир» — «идиллия сельской жизни», «Победа» — «борьба героя»,— которые затем развертывает и конкретизирует в музыкальных образах. В «Прометее» из одной абстрактной проблемы «Страдание и слава» он образует ряд частных сюжетных тем (смелость, упорство, устремление к возвышенной цели, спасение) и воплощает их музыкальными средствами. В этом же роде построены «Тассо» (общая идея — «Жалоба и Триумф»), «Что слышно на горе», «Идеалы» и другие симфонические поэмы Листа, сохраняющие, несмотря на внутреннее разнообразие содержания, принципиальное единство. Сообразно с общей идеей и ее психологической направленностью Лист выбирает и определенную музыкальную тему, в качестве руководящей, и с ее помощью объединяет все частности произведения в одно стройное целое [93].

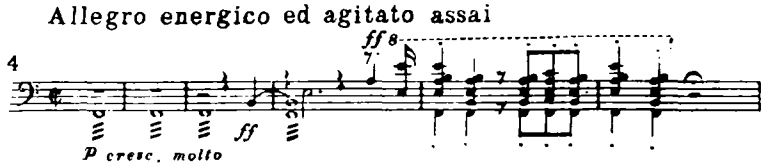
Не случайно придавал Лист такое большое значение предисловиям к музыкальным произведениям: свойственный ему метод творчества делал необходимым хотя бы краткую формулировку мысли, послужившей основой для сочинения. Всеми средствами стремился Лист заинтересовать слушателя идеями, из которых выросло произведение, раскрыть ход своих мыслей. Он хотел, чтобы слушатель, говоря известными словами Гюго, «не только съел плод дерева, но и подумал о его корнях», то есть хотел сразу же указать ему направление своих идей, ту точку зрения, с которой он сам смотрел на произведение [94]. Он сознательно подчинял как процесс творчества, так и процесс восприятия организующей воле разума Даже в наиболее непосредственном виде искусства — в искусстве импровизации, которым он владел, как никто,— у него всегда проскальзывало нечто рациональное: умение подчинить все богатство своей фантазии одной руководящей идее.

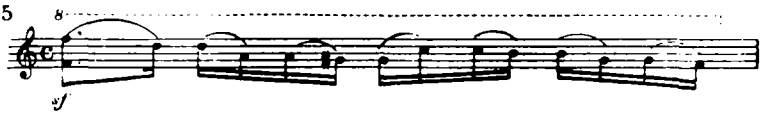
Свою склонность к отвлеченной мысли, как и пристрастие к

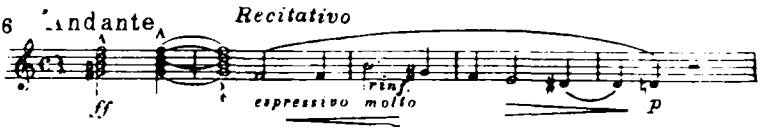
обобщенно-психологическим ситуациям, Лист пытался не раз объяснить спецификой музыкального искусства. Он утверждал, что музыка, несмотря на всю свою чувственную прелесть, имеет дело преимущественно с общим и типическим, а не с конкретным и единичным, и что поэтому музыканту приходится мыслить более абстрактно, чем самому абстрактному поэту. И в этом, бесспорно, есть доля истины. Но склонность к отвлеченному мышлению, кстати, причудливо сочетавшаяся у Листа с огромной непосредственной эмоциональной силой, все же вызывалась в основном другими причинами. Прежде всего она была следствием глубокого разочарования Листа в действительности, следствием неумения его связать свои мечты с познанием реальной жизни: она была порождена его противоречивой социальной природой. С другой стороны, она коренилась в самом типе его художественной одаренности, в характере темперамента, в своеобразии его натуры, духовный склад которой, несмотря на наличие богатейшей интуиции, был все же умозрительным. Именно эти (а не другие) причины обусловили абстрактные тенденции его творческого метода, оригинальное переплетение чувственно-страстных порывов, психологической мечтательности, экзальтированности и углубленной рефлексии.

Однако было бы ошибочно придавать отвлеченности творческих устремлений Листа чрезмерно большое значение и, главное, понимать ее односторонне и упрощенно на основании одного только анализа программных предисловий и высказываний. Ведь не секрет, что абстрактный, подчас идеалистический характер рассуждений Листа (который, кстати, почти всегда присущ ему, когда он пытается в изложении своих программных взглядов «абстрагироваться» и «философствовать»), как раз в силу особенностей его натуры, далеко не во всем соответствует собственно музыкальным намерениям, тематическому материалу и средствам воплощения. Убедительным примером могут служить хотя бы симфонические поэмы «Прометей», «Мазепа», «Тассо» и «Прелюды».

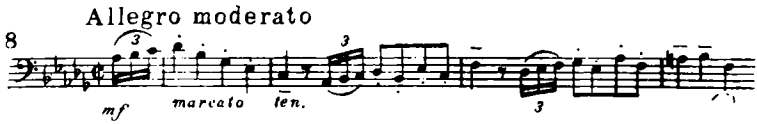
Например, в словесной программе к «Прометею» со всей силой сказывается склонность к туманному философствованию; в ней заметно преобладает тенденция к религиозному смирению, акцент нарочито сделан на «исполнении дела милосердия», на «приходе великого дня»,—словом, первоисточник (драматические сцены Гердера) истолкован и переосмыслен в плане отвлеченно-идеалистическом [95]. В музыке «Прометея», необычайно яркой, выразительной, полной увлечения и страсти, напротив, господствует стремление к конкретно-сюжетной реалистической изобразительности. В программе мы встречаемся с религиозно-этической проповедью, искажающей героический миф о Прометее; в музыке — с реалистическими картинами и героическими образами, подчеркивающими действенную роль Прометея (в духе просветительских устремлений Гердера).

Через все произведение последовательно проводится основная тема Прометея, символизирующая его мужество, его несгибаемую волю. Уже после первых тактов (энергичное *crescendo* на тремоло виолончелей, контрабасов и литавр) эта тема сразу же утверждается мощным *tutti* оркестра. Чеканная, лаконичная, упругая по ритму, она словно призывает к борьбе:

Последующее развитие темы осуществляется путем страстных взлетов и порывов. Кульминационная точка дана в низвергающемся, подобно лавине, стремительном пассаже, который как бы передает состояние напряженной тревоги, беспокойства:



Резким контрастом звучит непосредственно следующий затем скорбный речитатив, тематически связывающий музыку симфонической поэмы с музыкой хоров, написанных Листом к тем же драматическим сценам Гердера (в частности, с «Хором дриад», текст которого говорит о горестной участи прикованного к скале Прометея):

Все эти темы, дающие музыкальную характеристику Прометея, мастерски разрабатываются Листом в сонатном аллегро. К ним в процессе разработки присоединяется еще полная благородства певучая мелодия, как бы олицетворяющая собой идею справедливости, в которую непоколебимо верит Прометей:

Напряженное психологическое состояние (рождающуюся у Прометея готовность к борьбе) Лист воссоздает в музыке с помощью взволнованного фугато, построенного на ритмически упругой, острой и четкой теме:

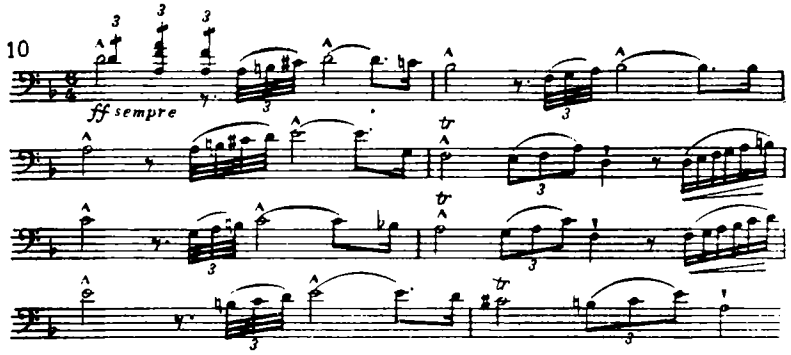
8

Тема фугато разрабатывается Листом с исключительным контрапунктическим мастерством; она появляется в различных производных формах — увеличенной, уменьшенной и обращенной. Завершается фугато большим нарастанием, приводящим к повторению музыкальных образов вступления. После репризы и финальной стретты наступает грандиозное по мощи и яркости звучания ликующее заключение. Долгим мукам Прометея приходит конец; титаническое упорство его увенчивается победой.

В словесной программе к «Мазепе» (а этой программой служит одноименное стихотворение Гюго из цикла «Восточные мотивы») и в дополнительном пояснении, содержащемся в печатной программе, предпосланной первому исполнению поэмы, эпизод с мчащимся на коне привязанным Мазепой истолкован сугубо символически, как проявление «превратности судьбы». В музыке, хотя и заключающей в себе некоторые черты символизма, рисуется вполне реалистическая картина: здесь и ошеломляющие удары гигантской плети, от которых ставшая на дыбы взбешенная лошадь сразу срывается с места, и дикая стремительная скачка, и падение, — причем все это воссоздано музыкальными средствами с исключительной пластичностью и рельефностью.

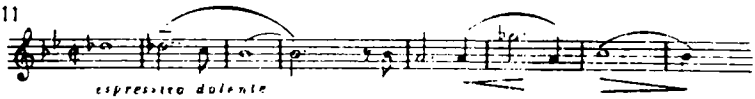
Резко и пронзительно звучит, воссоздавая одновременно и удар плети и вопль привязанного к коню человека, диссонирующий аккорд духовых инструментов, подчеркнутый ударом тарелок:

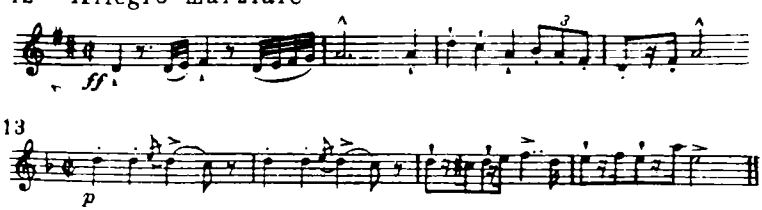
9

Далее с поразительной силой и мастерством рисуется в музыке картина дикой, стремительной скачки (разнообразное и изобретательное использование звучания струнных инструментов). И на фоне бурного движения, в которое постепенно вовлекаются все группы оркестра, появляется суровая, гордая тема, рисующая мужество переносящего тяжелые испытания человека:

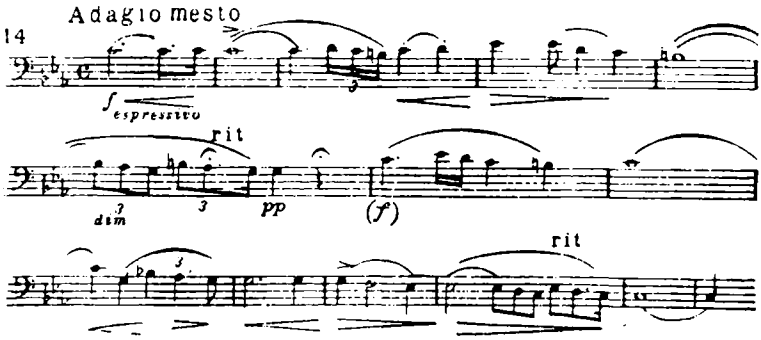


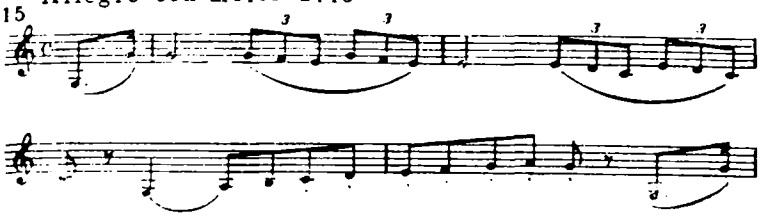
Эта тема является основной и в процессе развития подвергается всевозможным превращениям; подчас ее волевой, героический облик смягчается, и она приобретает характер жалобы:

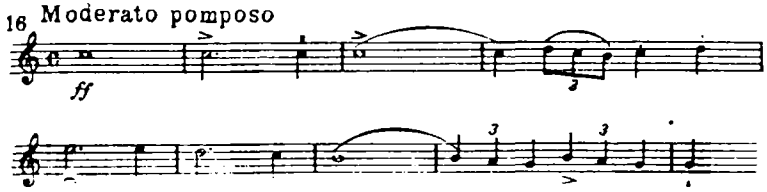


Но еще не покинули силы коня, и не сломлена воля человека. Вновь охватывает их бешеный прилив энергии. И вновь проводится (дважды) основная тема в вихре стремительного движения. Наконец, иссякают последние силы; падает измученный конь. Движение музыки резко замедляется и словно застывает на выдержанном аккорде. Следует несколько приглушенных ударов литавр, затем долгая пауза. Звучит сумрачный речитатив, построенный на обрывках основной темы, прерываемой выразительными паузами. Близок конец... Но человеческое мужество все же побеждает. На фоне тремоло струнных раздаются победные звуки фанфар, сначала одной, затем двух, наконец, трех,— и начинается ослепительный триумфальный марш, построенный на двух темах (из которых вторая имеет ярко выраженный национальный венгерский колорит):

Не ясно ли из всего сказанного, что и в этой симфонической поэме, быть может, наиболее символичной по замыслу, характер

программного стихотворения находится в разительном несоответствии с музыкальным воплощением.

В словесной программе к «Тассо», одноименная драма Гёте, послужившая как известно, Листу отправной точкой в работе над симфонической поэмой, также переосмыслена в отвлеченном плане; об этом свидетельствует хотя бы подзаголовок «Жалоба и Триумф» («Lamento e Trionfo») и начало предисловия, — «Нашим стремлением было передать музыкой вопиющее противоречие: не признанный при жизни гений после своей смерти озаряется сиянием славы, которая своими уничтожающими лучами поражает его гонителей» [96]. В музыке это переосмысление хотя и нашло отражение, но отнюдь не столь последовательно и убежденно, как в программе: в ней воплощен как бы внутренний мир великого итальянского поэта, личность которого была во многом родственна Листу, и воссоздана окружавшая его бытовая обстановка. Желая глубже воплотить образ страдающего художника, певца своего народа, Лист берет в качестве основной музыкальной темы записанную им в годы странствий по Италии печальную мелодию венецианских гондольеров:

В различных метаморфозах, которые претерпевает эта тема (Лист использует ее то целиком, то по частям), показаны порой диаметрально противоположные жизненные коллизии и психологические состояния. Здесь и образ Тассо, предающегося в темнице мрачным размышлениям и как бы жалующегося на свою горестную судьбу, его отчаяние, гневный протест, порыв к освобождению. Здесь и любовные чувства Тассо, и его жизнь при феррарском дворе (Лист рисует картину придворной жизни с помощью грациозного менуэта); наконец, — посмертное признание гения Тассо, посмертная слава художника. Светло и празднично звучит преображенная мелодия венецианских гондольеров:

15 Allegro con molto brio

Она проходит в разных группах оркестра и путем постепенного нарастания приводит к грандиозной заключительной кульминации, в которой передается оживление, веселье и ликование народного празднества, прославляющего великого поэта. Мощно и победно звучит (у медных инструментов) основная тема Тассо:

16 Moderato pomposo

Снова, как мы видим, отвлеченная проблематика программы во многом расходится с живыми, реалистически сочными, конкретными образами поэмы.

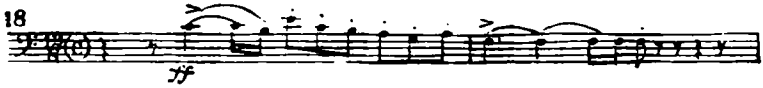
В словесной программе к «Прелюдам» акцент сделан на религиозно-мистической идее, согласно которой все земное — преддверие потустороннего (истинного и вечного) мира; человеческая жизнь со всеми ее радостями и страданиями рассматривается как ряд «прелюдий» к будущей «идеальной» загробной жизни, к тому «неведомому гимну, первую торжественную ноту которого возьмет смерть» [97]. В музыке, напротив, с поразительной жизнеутверждающей силой воссозданы картины самой жизни (любовь, буря, пастораль, героика); потустороннего и мистического нет и в помине; дано правдивое отображение человеческой жизни, светлое, оптимистическое начало, которое в широко развернутом заключительном эпизоде достигает апогея.

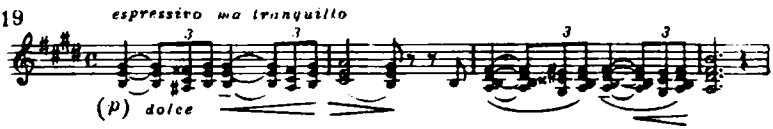
Поэма начинается медленным вступлением, построенным на спокойной, величавой фразе:

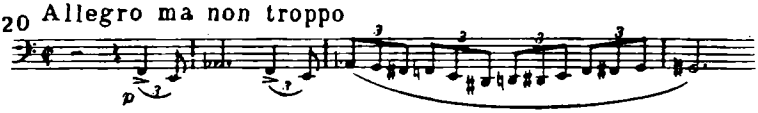
17 Andante

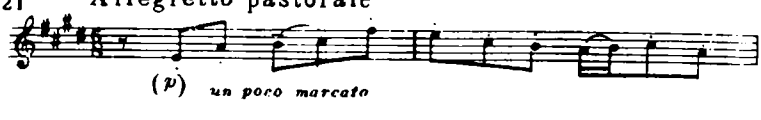
Эта мелодия звучит, по образному выражению Серова, «как утренний свет, когда денница едва забрезжилась на горизонте» [98];

она словно символизирует пробуждение жизни. Постепенно звучность усиливается, вступают медные инструменты и стремительное *crescendo* приводит к энергичному и величественному *Andante maestoso*:

18 Andante maestoso

Этот эпизод, в котором господствует особая торжественность настроения, сменяется нежной мечтательной темой, символизирующей любовь, весну и лучшую пору человеческой жизни:

19

Далее Лист рисует жизненные невзгоды и бури. Сумрачно начинают виолончели полную тревоги и настороженности тему, вытекающую, как и все прочие темы поэмы, из основного мотива:

20 Allegro ma non troppo

Движение постепенно ускоряется и доходит до бурного *Allegro tempestoso*, «до неистовых порывов урагана». С исключительной силой воплощает Лист в музыкальных образах страдания человеческой жизни, приходящие на смену безоблачному счастью; Лист как бы показывает первое столкновение человека с трудностями жизни. Затем наступает передышка; человек находит отдых на лоне природы. В музыке это воплощается в грациозном пасторальном эпизоде:

21 Allegretto pastorale

Постепенно характер музыки становится все более и более энергичным. Тема любви звучит все полнокровнее, пасторальные безмятежные интонации превращаются в волевые, мужественные. Наступает аллегро воинственного характера; на фоне

стремительных пассажей скрипок появляется (у труб и валторн) основная тема в новом героическом облике:

22 Allegro marziale animato

Со свежими силами вступает человек в борьбу. Поэма завершается повторением первого *Andante maestoso*, непосредственно примыкающего к героическому маршу. Человек победил; в борьбе обрел он право на жизнь; через борьбу пришел он к утверждению себя как личности.

В музыке поэмы, таким образом, полностью отсутствует религиозно-мистическое начало, которым, несомненно, проникнуто предпосланное музыке программное предисловие. Это проницательно отметил еще Серов, писавший о «Прелюдах» так: «В светлых местах фантазии — все ясно, красиво и полно жизни... в серьезных и мрачных—глубокая п р а в д а психологическая...»[99]. Характерная деталь! Музыка «Прелюдов» была создана задолго до того, как у Листа возникла мысль соединить ее с одноименным стихотворением Ламартина (это стихотворение является пятнадцатым по счету в цикле «Вторых поэтических размышлений» — «Secondes méditations poétiques»). Первоначально она была задумана (и частично осуществлена) как вступление (увертюра) к мужским хорам, написанным на текст стихотворения французского поэта Жозефа Отрана «Четыре стихии» («Земля, Ветры, Волны, Звезды») еще в 1844 году[100]. Если бы этот первоначальный план был доведен Листом до конца, то вряд ли ему пришлось бы впоследствии снабжать свою увертюру иной программой. Однако Лист в силу целого ряда причин вынужден был прервать работу, и когда в переработанном виде увертюра была опубликована как самостоятельное произведение, Лист совсем умолчал о связи ее со стихами Отрана. Ему, повидимому, показалось неудобным, да и ненужным приложить эти стихи к партитуре. Зато он попытался найти стихотворение, которое могло бы подойти к уже готовому сочинению, и, как это ни странно, нашел его (или думал, что нашел) в одном из ламартиновских поэтических размышлений («Les Préludes»). Трудно себе представить более неподходящий выбор. Если прочесть это нудное, бесконечно длинное и проникнутое мистическим настроением стихотворение Ламартина, то при всем желании, кроме отдельных общих ассоциаций (вроде сравнения военных событий с битвой жизни), в нем нельзя обнаружить ничего похожего на «Прелюды» Листа. Получается нечто противоестественное и, пожалуй, не имеющее прецедента в музыкальной истории. Произведение, которому придан подзаголовок «по Ламартину» («d'après Lamartine»), в сущности не имеет ничего

общего с этим автором. Связь с Ламартином установлена Листом чисто искусственно: путем добавления специального предисловия, находящегося в разительном несоответствии как со стихами Ламартина, так и с самой музыкой симфонической поэмы (факт, который игнорировался подавляющим большинством биографов Листа). Когда мы, например, читаем у Римана, человека энциклопедически образованного и искушенного в вопросах музыкального анализа, что «Прелюды» принадлежат к числу тех программных сочинений, которые «поневоле должны копировать все детали стихотворения»[101], то позволительно усомниться в том, читал ли он вообще стихотворение Ламартина. Еще большее сомнение и недоумение возникает у нас тогда, когда мы читаем в книгах о Листе, как «вдохновенно» заканчивает Лист свою поэму «торжественной нотой» смерти, как мастерски воссоздает он в поэме образы «искупления», «спасения» и т. п. Нет, это далеко не так; не смерть, а жизнь побеждает в этом, быть может, наиболее оптимистическом произведении Листа. Каждый образ поэмы порожден жизнелюбием, все они в совокупности повышают интерес человека к себе самому и ко всему окружающему. Упоение жизнью, ее изобильными соками, ее красками, звуками, формами стоит в центре внимания художника. И только с помощью идеалистического фантазирования, направленного рукой К. Витгенштейн, могла произойти в словесной программе столь печальная метаморфоза, породившая многочисленные заблуждения в музыкально-критической литературе.

Приходится также иногда считаться с тем, что оформление своих программных предисловий Лист часто поручал другим лицам. Так было, например, с задуманным им предисловием к циклу «Венгерских рапсодий», которое он просил написать М. д'Агу и которое так и не было написано[102]. Так было с предисловием к симфонической поэме «Héroïde funèbre», которое, с благословения Листа, было, к сожалению, написано К. Витгенштейн. Последняя оскопила и мумизировала идею Листа, превратив симфоническую поэму, написанную в виде траурной оды героям революции, в мистическую картину скорби по погибшим людям, независимо от того, «под какого цвета знаменами они шли». Читая это полное нелепостей и выспренних фраз предисловие, не знаешь, чему больше удивляться: бредовой ли фантазии К. Витгенштейн или всепрощающему сердцу влюбленного Листа. Так было и с различными отдельными высказываниями Листа о других симфонических поэмах, на которых лежит явный отпечаток «литературной правки» мистически настроенной княгини[103].

В этом свете становится ясно, что отвлеченным рассуждениям Листа, содержащимся в его программных предисловиях и литературных статьях, нельзя придавать чрезмерно большого значения; каждый раз необходимо учитывать их своеобразный

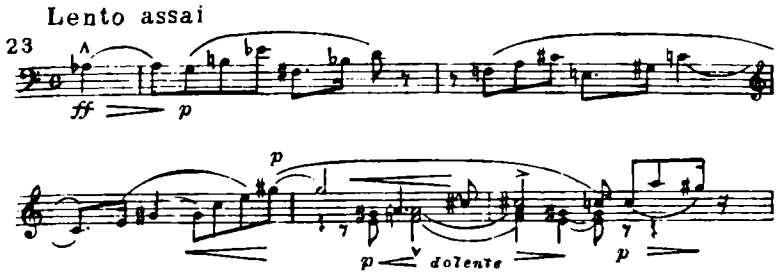
генезис и соответствие с конкретными музыкальными образами, то есть знать, в какой мере они раскрывают действительную поэтическую концепцию произведения, его сюжетное развитие. Из-за острых, таящихся в самой глубине противоречий у Листа словесная программа не только полностью (адэкватно) не отражает действительной поэтической программы (той самой, о которой Лист говорит как о «поэтической необходимости»), но подчас, как мы это видели на примере «Прелюдов», разительно расходится с ней, представляя собой как бы субъективную интерпретацию объективного содержания. Вот почему особенно важно воспринимать программные замыслы Листа не изолированно, в отрыве друг от друга, а в органической связи, исходя из основной, главной темы его творчества.

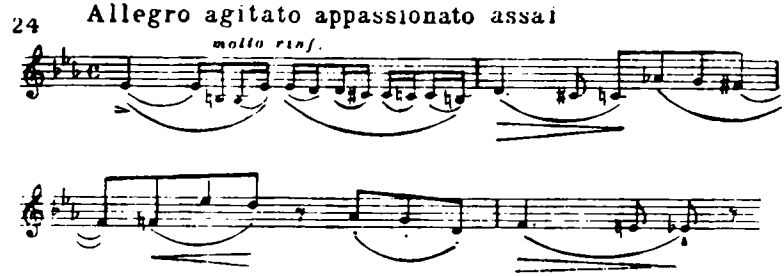
Что такое главная тема творчества? Есть ли она у композиторов и каково ее значение для частных, отдельных тем-замыслов? Как-то на эти вопросы лаконично ответил Бородин, сказавший в разговоре с одним из своих друзей: «Собственно, у всякого композитора существует только одна основная музыкальная тема, и все его творчество представляет собою ряд вариаций на эту тему»[104]. Так было и с Листом. Несмотря на то, что он писал много, быть может, даже чрезмерно много и откликался на самые разнообразные события жизни, у него все же, несомненно, господствовала одна «своя» творческая тема. Его с особой силой привлекал определенный круг мыслей, чувств, событий, и даже если он увлекался другой тематикой (что бывало нередко), на его произведениях все равно лежал отблеск «главной темы». Часто пытались определить эту тему как своеобразную антитезу «чувственности и святости», «соблазна и искупления», как борьбу «чистого и греховного», «небесного и земного», не понимая того, что она являлась производной и в силу этого никак не могла быть «главной темой» творчества. В свои произведения Лист вкладывал как основную тему творческого задания концепцию подвига человеческой жизни, идею человеческой деятельности, организующей развитие общественной жизни, идею прогресса человеческой культуры[105]. Главная тема творчества Листа—это тема гуманизма; в нее в качестве составных частей входят и тема величия (вознаграждения) жизненного и творческого подвига человека, и тема конечного торжества доброго начала, и тема борьбы за грядущую свободу и счастье человека, и многое другое. Да, Листа длительно, можно сказать, всю жизнь, волновала проблема непрерывного поступательного развития человека, роста его до такого совершенства, которое бы делало человека поистине бессмертным, до такого идеала, который создает в своих мечтах сам человек. К этой теме Лист постоянно возвращался в своих произведениях; на эту тему писал он, в сущности, ряд вариаций. «Тассо»,

«Прометей», «Прелюды», «Что слышно на горе», «Идеалы» и многие другие произведения Листа — это все разнообразные попытки воплотить средствами своего искусства одну и ту же тему. В «Тассо», например, отображена идея мирных побед культуры и искусства, идея конечного вознаграждения и триумфа человеческого подвига. В «Прометее» воспевается «человеческая отвага», «упорство несокрушимой энергии», преодолевающее нечеловеческие муки и страдания. В «Прелюдах» воплощены различные картины самой жизни, героика победы, торжество человеческого подвига. «Что слышно на горе» выражает раздумье и скорбь художника о печальном уделе человечества, обреченного на тяжкие страдания; «Орфей», как бы олицетворяющий идею гуманности (искусство, исцеляющее раны человечества), варьирует тему художника, двигающего общество вперед по пути к совершенству, и т. д. Мысль о развитии человечества через вечное стремление к совершенству, повторяем, была одной из самых любимых и постоянных мыслей, от которой Лист не отказался до последней минуты жизни, и именно она-то составляла главную тему его творчества. Она была как бы стволом, на котором размещалась богатая многолистная крона. Она определяла точку зрения Листа на те или иные события. Она связывала всю его разнообразную творческую работу в единое целое.

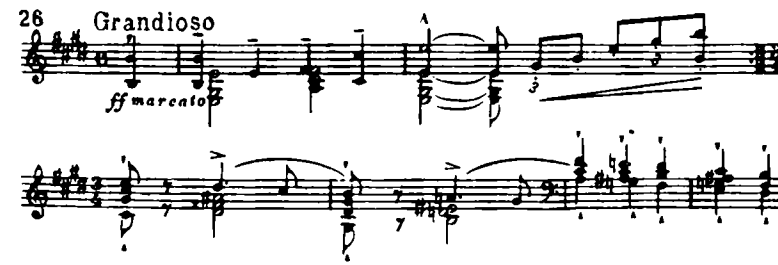
Однако противоречивость натуры Листа отразилась в полной мере и на понимании им этой главной темы и на разрешении ее. Лист берет и настойчиво варьирует тему гуманизма, но он ограничен своим мировоззрением. Он не знает истинного пути к человеческой свободе и счастью. Он не видит в реальной жизни тех сил, которые действительно способны совершить революционные преобразования в обществе и осуществить прогресс человечества. И вот у него невольно нарастают сомнения: вера в идеалы гуманизма, в нравственное совершенствование сопровождается жесточайшим неверием в силы человека, насмешливо-ядовитым скепсисом; действенные стремления, порывы к активному созиданию сочетаются с созерцательными, подчас безысходными размышлениями. В этом смысле глубоко показательны такие вершины творческой мысли Листа, как «Фауст-симфония» и соната *h-moll*. Страстное влечение к возвышенным деяниям и неукротимое стремление вперед уживаются здесь с разъедающей рефлексией и горькими сомнениями, подвергаются разрушающему действию саркастически-едкого, «мефистофельского» начала; героика жизни и пафос борьбы сочетаются с неразрешенными сомнениями в сущности и смысле жизни.

Уже первая, поистине гениальная тема «Фауст-симфонии», построенная на увеличенном трезвучии, с редкой психологической убедительностью рисует опустошенность, вечную неудовлетворенность и гложущие душу сомнения Фауста, его презрение к жизни:



Из этой темы органически возникает другая, знаменующая страстное стремление человека к бесконечному знанию и к возвышенным деяниям, его борьбу за свободу:

Затем следует мелодия, носящая страстно-напряженный характер (жажда неизведанного счастья):

далее, тема любви (см. нотный пример 43) и тема героического подвига, символизирующая человеческое мужество, гордое сознание собственных сил:



Психологическая противоречивость музыкальных образов, составляющих ядро первой части симфонии, подчеркивается второй частью, где светлый и чистый образ Маргариты противопоставлен вечно сомневающемуся и неудовлетворенному Фаусту, и особенно третьей, носящей название «Мефистофель». В этой части нет собственных музыкальных тем; все темы ее представляют собой пародии, карикатурные метаморфозы тем Фауста; они раздроблены, расчленены, расколоты и приобретают гротескный иронически-причудливый характер. Первоначальные темы искажены подчас до неузнаваемости: Мефистофель — изнанка Фауста. То раздаются (в самом начале) взрывы холодного уничтожающего смеха, то в искаженном виде преподносится тема безграничного фаустовского стремления, то в саркастически-едком эффектном фугато «осмеиваются» все лучшие помыслы человека...

Подобного рода полярность свойственна не только «Фауст-симфонии», но и родственной ей сонате *h-moll*. Эта же полярность сказалась и на драматургии целого ряда других крупных сочинений Листа; она лишила его главную тему цельности, придала ей, как и всему творчеству в целом, характер раздвоенности и внутренней противоречивости.

Не желая отказаться от своей оптимистической позиции и веры в гуманистические идеалы, Лист с годами приходит к мысли о победе этих идеалов, но уже не на земле, а.... на небе. Так раскрывается оборотная сторона листовского оптимизма, листовских триумфов и восторгов. Так возникают «погребальная героика» и «небесное утешение», носящие, как правило, искусственный характер; пишутся морализирующие заключения к ранее написанным произведениям (как, например, заключительный хор к «Фауст-симфонии»), которые, кстати, не в силах разрешить острые противоречения и лишь нарушают цельность художественного замысла [106]; создаются многочисленные церковные произведения.

Внутренняя противоречивость подтачивала не только главную тему творчества, но и самый программный метод Листа, служивший ему, как мы видели, средством демократизации музыкального искусства, взаимопонимания между художником и публикой, средством философско-психологического постижения жизненного процесса и установления тесного единения между различными искусствами. Она, несомненно, несколько затемнила то здоровое, реалистическое отношение к жизни, которое у Листа было на протяжении многих лет. Она до некоторой степени снизила и значение его новаторских деяний, отразившись так или иначе на его композиционно-технических средствах.

* * *

В своем творчестве Лист руководствовался сравнительно небольшим числом принципов. К таковым следует отнести: принцип «равновесия между чувством и формой», принцип мо-

нотематизма, принцип «характерности мотивов», принцип декламационности, принцип колорита и принцип «свободного ритма». Названия эти условны, но они все же помогают уяснить существо дела. Нам могут, конечно, возразить: разве можно говорить о принципах художника, который всю жизнь свою боролся с деспотизмом систем, правил и канонов? Не только можно,— отвечаем мы, — но и должно. Ибо Лист, при всем своем отрицательном отношении к академическим законам и правилам, был необычайно целеустремлен и по-своему систематичен в творчестве. Только принципы его были бесконечно далеки от всякого рода условностей и штампов; они свободно развивали прогрессивные принципы, созданные классической музыкой. Они как бы непосредственно вырастали из его безостановочно эволюционирующего творчества, из его своеобразного поэтически-сюжетного («поэмного») мышления.

Принцип «равновесия между чувством и формой». Стремление Листа к соединению поэтического и музыкального, а также к отвлеченно-философскому постижению жизненных событий и вызывавшаяся этим необходимость особой формы обусловили отрицательное отношение его ко всякого рода априористическим формальным конструкциям. Со всей решительностью возражал он против насильственного втискивания фантазии художника в заранее определенные формальные схемы и осуждал тех музыкантов, которые уверовали в традицию «как в догму, вне которой нет спасения»[107]. Установление отношений и связей между отдельными частями и элементами произведения, группировка этих элементов в единое музыкальное целое, повторение эпизодов не мыслились им иначе, как с помощью поэтически-философской идеи.

«В так называемой классической музыке, — писал он, обосновывая свой взгляд на музыкальное формообразование, — повторение и развитие тем подчинено ряду формальных правил, почитаемых в качестве неоспоримых, хотя композиторы, писавшие эту музыку, не руководствовались ничем другим, кроме своей фантазии, и сами находили и устанавливали формальный порядок, который теперь склонны выдвигать как закон. В программной музыке, напротив, повторение, смена, изменение и модуляция мотивов определяются их соотношением с поэтическим замыслом. Здесь одна тема не влечет за собой, как это требуется правилами, другую, здесь мотивы обусловливаются не последовательностью стереотипных сближений или противоположностью тембра, и колорит, как таковой, не определяет группировки идей. Все исключительно музыкальные соображения — хотя ими отнюдь не пренебрегают — подчинены развитию избранного сюжета»[108].

Лист нисколько не боялся упреков в разрушении музыкальной формы, которые, кстати, ему часто делали, ибо был убежден, что программность может только обогатить музыкальное

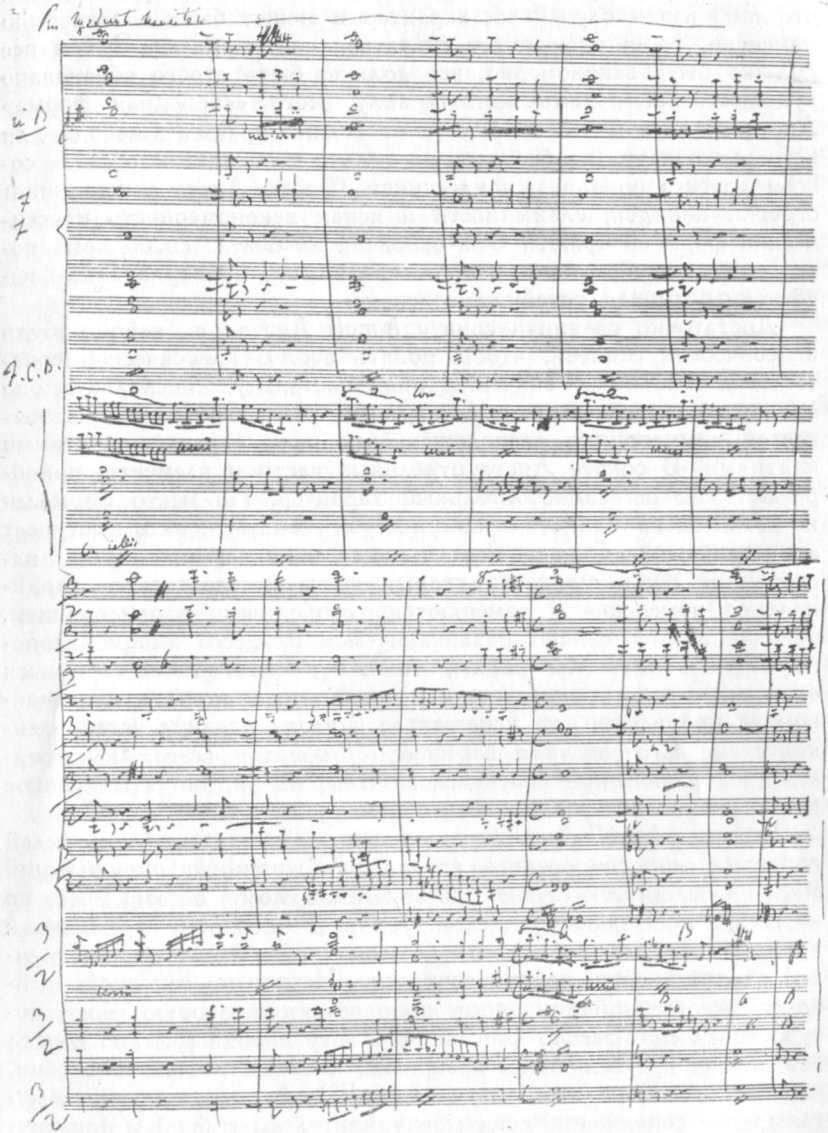
искусство и усовершенствовать его формы. Он даже как-то, явно впадая в преувеличения, признавался, что «огромное улучшение в построении его произведений было вызвано отказом от традиционной симфонической непрерывности, от чисто музыкальной логики»[109]. Форма, по его мнению, рождается из поэтической идеи и должна находиться с ней в постоянном равновесии. Всякое нарушение этого равновесия ведет к искажению идеи произведения, обеднению его содержания и несовершенству его художественного оформления[110].

Конкретные формы, созданные Листом на основе единого программного принципа и объединенные им под общим названием «симфонические поэмы», крайне разнообразны; они никогда не повторяют друг друга; их особенности определяются особенностями поэтической идеи и сюжета; они как бы раскрывают специфику содержания.

Например, несомненно, что формальная конструкция «Прелюдов», представляющая собой цепную сюитность-вариационность (со своеобразным использованием характерных черт сонатно-симфонического аллегро), создана в соответствии с основной идеей произведения. В различных «эпизодах» поэмы, как мы видели, развернуты обобщенно-психологические картины человеческой жизни. Здесь и образ мужественной, сильной личности (который условно можно назвать главной партией), и образ любви — «волшебной зари каждого существования» (связующая партия, побочная партия). Здесь и борьба с жизненными невзгодами — «порывы бури» (разработка), и обращение к природе — «мир и покой деревенской жизни» (пасторальный эпизод), и, наконец, героические устремления (главная партия в репризе — *marziale*).

Формальная конструкция «Тассо», с ее чрезвычайно свободным использованием сложного тематического варьирования, также всецело определяется основной поэтической идеей произведения. Аналогично построены симфонические поэмы «Что слышно на горе», где мы имеем дело с четким чередованием и разработкой двух контрастных идей-образов—природы и человечества, «Прометей», с его энергичной фугированной разработкой, как бы воплощающей неукротимое упорство и отвагу, «Мазепа», где в соответствии с поэтической концепцией последовательно создана характерная для эпохи музыкального романтизма форма, сочетающая принцип рондо с вариационностью. В сущности, каждой своей поэмой Лист утверждал ту, ныне общепризнанную истину, что нет каких-то неизменных «абсолютных» музыкальных форм, что формы должны естественно и непринужденно выражать тот или иной сюжет. «Он подумал, — пишет Стасов, — что план произведения и части его должны быть всякий раз — разные, смотря по требованию мысли, сюжета и намерений автора...»[111].

Основным показателем совершенства музыкальной формы



Партитура симфонической поэмы «Идеалы»

Автограф

Лист считал ее целесообразность, поэтическую обусловленность и логическую стройность. Если в музыкальном произведении что-либо имеет случайный характер и может быть с легкостью изменено, то оно не может считаться совершенным. В нем все должно быть закономерно, все должно быть строго обосновано художественным замыслом. В силу этого «свободная форма» Листа не есть нечто свободное от всяких правил. Свобода для него равнозначна необходимости, только необходимость эта совсем другого рода, чем у классиков. Форма Листа атектонична: строгий порядок, слаженность и ясная закономерность классических форм ей чужды. Она основана на более свободном построении частей, отклонении от симметрии, преобладании неустойчивости над устойчивостью.

Достаточно сравнить сонату *h-moll* Листа с какой-нибудь классической сонатой, чтобы понять это. В классической сонате единичное имеет значение лишь постольку, поскольку оно является составной частью целого; главная идея раскрывается симметрично расположенными и конструктивно-четкими партиями. В сонате Листа отдельные части и элементы приобретают как бы самостоятельный характер. На место формально-логического единства классической сонаты здесь выступает единство, основанное на поэтическом содержании, образе, настроении. Закономерности старых форм претерпевают кардинальное изменение и заменяются свободным варьированием, основанным на связно развивающемся процессе эмоционального переживания. Мы видим, что Лист сознательно стремится охватить идею произведения в наиболее индивидуализированном ее проявлении, не искажая ее в угоду издавна установленной схеме. Его сонатная форма есть, прежде всего, непосредственное выражение поэтического содержания, не ограниченное конструктивными условностями.

В сонате *h-moll* Лист с исключительной глубиной и силой воплотил свои сокровенные взгляды на жизнь, на окружающий мир, на человека. «Герою» сонаты, страстному, борющемуся, но не всегда побеждающему, свойственны и любовь, и стремление к идеалам, и смелость; вместе с тем он не свободен от внутренней раздвоенности, противоречивости. Исходя из основной идейно-художественной концепции произведения, которую верно почувствовал еще Вагнер (писавший Листу в 1855 году: «...соната без всяких преувеличений прекрасна, велика, достойна любви, глубока и благородна — как ты сам» [112]), Лист развертывает музыкальное содержание сонаты в удивительно гибкой и органичной форме. Соната полна острых драматических конфликтов, напряженных ситуаций, ярких и колоритных эпизодов, подчас противоположных по своим психологическим устремлениям. Здесь и образы героической борьбы и образы светлой лирики (родственные во многом музыкальной характеристике Маргариты в «Фауст-симфонии»), и образы все разъедающего скепсиса (подобные

образам Мефистофеля в «Фауст-симфонии»). Здесь и тяжелые сомнения, и строгое возвышенное настроение, и любовный экстаз, и скорбь по утраченному идеалу, и страстные (не без театральности) речитативные возгласы... Избирая форму и средства, чуждые каких-либо композиционных штампов и шаблонов, Лист широко использует в сонате различные тональности (с далеким отходом от главной ладотональности, которая, кстати, играет совершенно иную конструктивную роль, чем у классиков); он прибегает к действенному развитию музыкального образа. Он сознательно избегает одного неизменного общего темпа, одного размера: каждый эпизод, рисующий контрастные ли образы самой жизни, различные ли психологические состояния «фаустовского» человека, обладает присущей лишь ему одному продолжительностью, своим особым темпом, своим размером. При этом Лист стремится своеобразно сочетать «единство действия» с богатой разработкой деталей. Напомним Гюго, сказавшего както, что «единство целого ни в какой мере не отвергает действий второстепенных» [113], что «необходимо лишь, чтобы эти второстепенные части, умело подчиненные целому, беспрестанно стремились к центральному действию и размещались вокруг него по различным этажам, или, вернее, по различным планам драмы», и что «единство целого—это закон театральной перспективы» [114]. Подобно великому французскому драматургу, Лист никогда не смешивает единства с упрощенностью действия. Он дает правдивое изложение основной поэтической мысли, «перспективно» разрабатывающейся в разных планах и видоизменяющейся в процессе действия, стремится к ярким контрастам (противопоставление образов главной и побочной партий), к применению различных колористических средств (сопоставление регистров, тембров, туше), к введению эпизодов, умело подчиненных целому и как бы оттеняющих центральное действие. Он даже помещает в центре сонаты, после разработки в форме диалога, целую часть (*Andante sostenuto*), являющуюся как бы сонатой внутри сонаты и олицетворяющую собой новый мир мечты, грезы.

Вот почему отыскивать в сонате Листа, как и в ряде других его сочинений, следы старых формальных схем, судить о ней, исходя т о л ь к о из классических норм,— это значит, говоря словами Гюго, уподобиться сапожнику, «который захотел бы примерять один и тот же башмак на все ноги» [115]. Форма Листа выходит из круга определенной идеи классического совершенства. В ней нет полной устойчивости, полного формального равновесия и завершения. Она асимметрична, неуравновешенна и, подобно всякому процессу, динамична. Даже там, где Лист, в силу тех или других причин, обращается к классическим нормам, он настолько расширяет и обогащает их, что они приобретают совсем иной смысл и значение. В сущности, они являются у него скорее внешним моментом, чем определяющим, руководящим на-

чалом; в роли последнего выступают новые принципы свободного вариационно-тематического развития, основанные на «равновесии между чувством и формой».

Принцип монотематизма. В тесной связи с «программными законами оформления» находится принцип монотематизма. Этот принцип, занимающий по праву центральное место в новаторских достижениях Листа, заключается в сложной вариационной трансформации мотивов, ведущей к образованию из единой тематической основы различных по своему характеру тем. Сам Лист считал подобное превращение тем существеннейшей чертой своей композиционной техники[116] и прибегал к нему уже в своих ранних творческих опытах (например, в «Долине Обермана»). Однако не следует отождествлять листовскую систему варьирования мотивов с вариационными приемами классиков. Как справедливо было отмечено в некоторых исследованиях, посвященных специально анализу его композиционного метода, Лист исходит не столько от готовых тем, сколько от мотивов, которые он характерно видоизменяет и из которых затем строит более или менее крупные темы[117]. Все мелодические построения его обычно тесно связаны с главным мотивом, хотя по своему характеру они могут быть бесконечно далеки от него: богатство и разнообразие тем не упраздняет тематического единства, а наоборот, базируется на нем.

Таким образом, в противоположность классикам, которые клали в основу произведения одну или несколько тем, распадавшихся в процессе разработки на части, Лист исходит из зародышей темы, которой еще предстоит образоваться. Его искусство мотивно-тематической разработки основывается не на технике дробления готовых тем, а на технике развертывания мотивов, на импровизационной игре с ними, на раскрытии их потенциальных возможностей. Он не столько создает темы непосредственно, сколько конструирует их из определенных ведущих мотивов (лейтмотивов). Сам он прямо указывает на эту особенность своего композиционного метода. «Тассо», — пишет он в одном из своих писем[118], — я конструировал из триоли;

27

а «Прелюды» из

28

Аналогично построены «Прометей» и «Что слышно на горе», темы которых возникают в самом разнообразном процессе развития и сложного видоизменения из тематической основы, состоящей из нескольких звуков[119]. Даже там, где Лист исходит

из готовой темы (как, например, в «Тассо», главная тема которого была записана им от венецианских гондольеров), он остается верен своему способу работы. Он, как мы видели, выявляет в этой теме музыкальное ядро (триоль) и из этого ядра как бы заново развертывает основную тему, воплощающую образ страдающего художника.

Большим и непосредственным мелодическим даром, какой, скажем, был у Шопена, Лист не обладал. Элемент конструирования, придумывания, рационального изобретательства играл в его творчестве значительную роль. Всем этим, повидимому, и объясняется то, что в молодые годы он создавал оригинальные мелодии с большим трудом и только позже, в Веймаре, силой своей воли и неустанной работой добился в этом отношении успехов. Один из современников, встречавшийся с ним в 30—40-х годах, вспоминает: «...оригинального Лист не мог написать ничего; сколько ни бился, не мог сочинить ни одной сносной мелодии. В этом отношении он отличался совершенною бездарностью в то время, сознавал это, сердился и говорил, что терпением и трудом достигнет своей цели» [120].

Отзыв, конечно, грешит преувеличениями, но он правильно отмечает блеклость и несамостоятельность мелодических построений молодого Листа, непреклонное стремление его компенсировать отсутствие непосредственного мелодического дара чем-то другим. Это другое, как мы уже убедились,—особый способ работы над мотивами, развертывание из них разнообразных по своему характеру тем.

Какими же техническими путями идет у Листа конструирование тем из мотивов? Как происходит их сложная трансформация?

Во-первых, путем изменений в самой структуре мотива: изменение величины отдельных интервалов, их соподчинения; обратное направление движения. Во-вторых, путем изменения метроритмических соотношений внутри мотива: расширение или сужение («сжатое повторение» — по терминологии самого Листа» [121]), перемена ритмических соотношений между отдельными частями, введение нового ритмического движения: «освеженный, оживленный ритм» [122]. В-третьих, путем изменения красочно-гармонического окружения мотива: изменения тональности, динамики, сопровождения, регистровки.

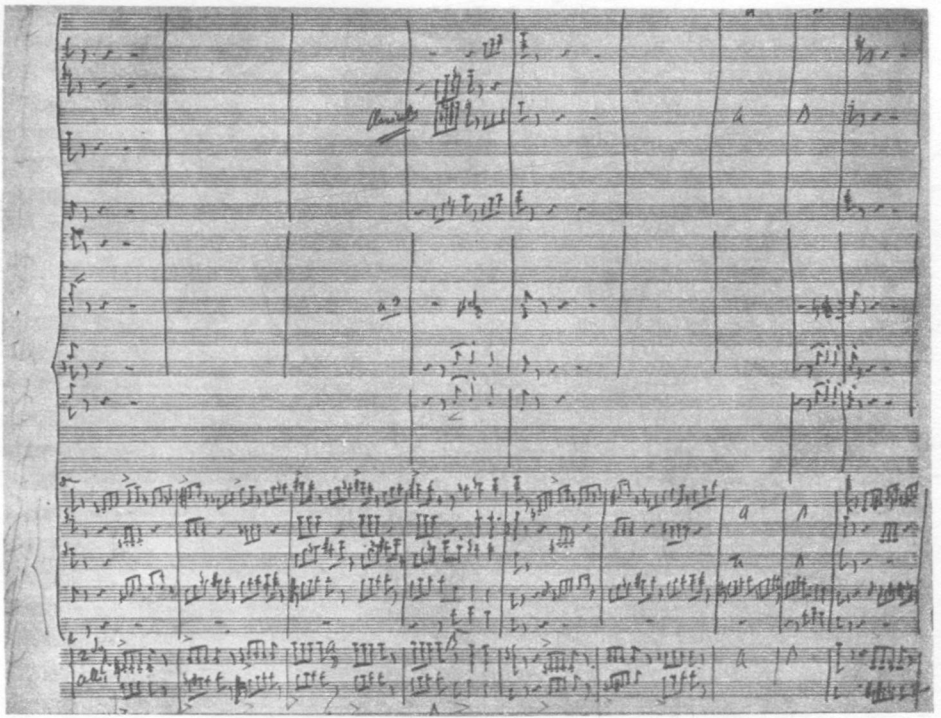
Приемы эти встречаются у Листа как «в чистом виде», так и в смешении друг с другом (что бывает чаще всего) и подчас настолько видоизменяют темы, что сходство между ними совершенно не ощущается. Последний же прием, в связи со стремлением сочетать вариационно-тематическую разработку с музыкально-жанровым развитием материала отдельных эпизодов и, особенно, в связи с усиленным вниманием к колориту, приобретает у Листа исключительно большое значение. Укажем, например, на «Прелюды», «Тассо», «Фауст-симфонию», сонату *h-moll*,

«Долину Обермана», Концерт *Es-dur* и многие другие произведения Листа.

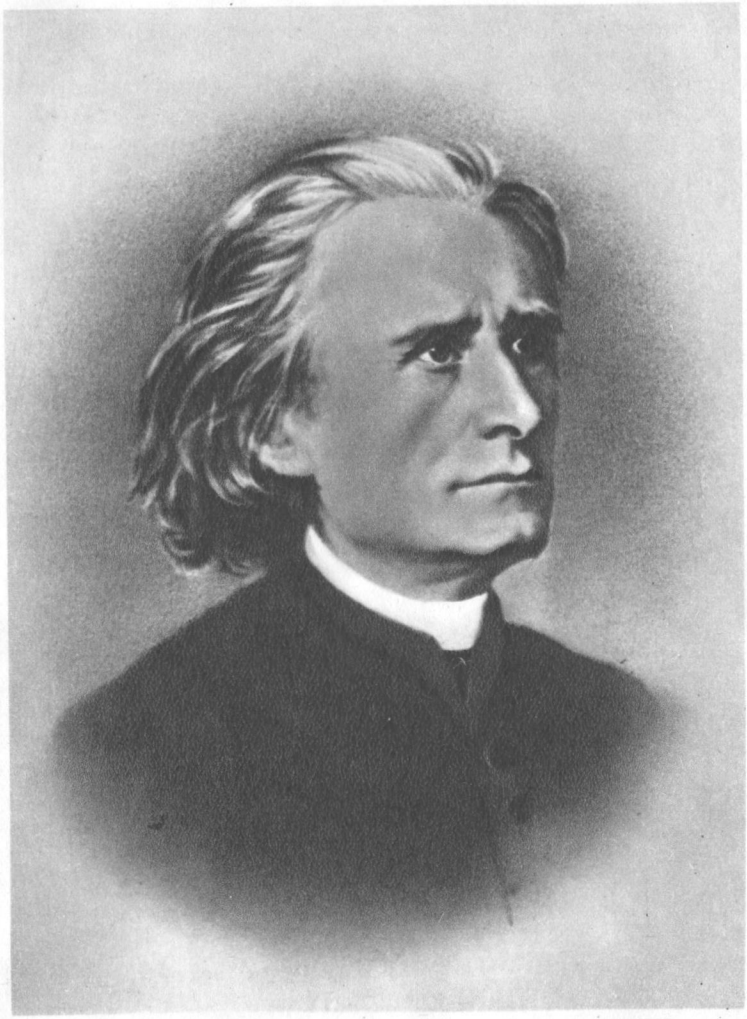
В свете всего сказанного должно быть ясно, что взгляд на крупные произведения Листа, как на механическое соединение обособленных частей, по меньшей мере односторонен. Если Лист и не обладал такой способностью к органическому развитию музыкальных мыслей, как Бетховен или Шопен, то, благодаря своей системе работы над мотивами, он сумел во многом преодолеть несвязность, разорванность музыкального материала, которые порой обусловливались его программными тенденциями. Он всегда стремился скрепить отдельные части произведения между собой, «связать», «закруглить», объединить их на основе тематического единства в одно неразрывное целое [123]. Сжатие циклического произведения в одночастное, неизменное подчеркивание обобщающего значения в музыкально-тематической связи крупного произведения его заключительной части («обобщение в финале»), столь свойственные его искусству, подтверждают эти особенности творческого метода Листа.

Принцип характерности мотивов. Вариационно-тематическая разработка мотивов не происходит у Листа абстрактно. В соответствии со своими программными замыслами он всегда имеет дело с «мелодией-характеристикой» (термин Листа), которая не только символизирует героя или обобщенно-поэтическую идею произведения, но, появляясь «в различной окраске», «выражает и настроение, преобладающее в данный момент у героя», делает «доступными пониманию все движения и оттенки чувств» [124]. Естественно, что ко всем мотивам, лежащим в основе произведения, Лист подходит, прежде всего, как к элементам, олицетворяющим определенные эмоции, понятия, психологические приметы. За отдельными мелодическими оборотами он закрепляет то или другое поэтически-образное значение. Для него первичным является не «излучение из абсолютных внутренних глубин музыки» [125], а побуждения, проникающие извне, — из жизни, поэзии и живописи. Почти каждое мотивное образование имеет у него своеобразный символический смысл и, в конечном счете, сводится к определенным поэтическим идеям и чувствам. Умение Листа рельефно изображать в мотивах различные состояния и оттенки поистине поразительно. Даже в самых примитивных мелодических оборотах легко обнаружить у него зависимость от поэтических представлений.

При сопоставлении друг с другом некоторых тем Листа становится ясно, что для выражения одной и той же идеи и чувства он прибегает к одному и тому же типу мотива. Темы, имеющие общую поэтическую подоснову, у него близки друг к другу или по своим линеарным и ладо-интонационным закономерностям, или по метроритмическим соотношениям, темпу, динамике. Так, например, темы героического характера (главная



Партитура симфонической поэмы «Битва гуннов»
Автограф



Ф. ЛИСТ
С портрета маслом М. Штейна (1863 г.)

тема в сонате *h-moll*, главная тема в «Патетическом концерте») у него чаще всего основаны на широких интервальных скачках и ярких интонациях, ритмически очень определенны, резко изломанны. Темы любви — мечтательно-лирические, как, например, «Гимн любви», «Утешения» (№№ 2 и 3), «Грезы любви» (№№ 1 и 3), — представляют собой плавную выразительную мелодию с равномерно однообразным сопровождением *. Темы печали, скорби и жалобы («Погребальное шествие», «Долина Обермана») характеризуются отсутствием ярких интонаций и больших интервальных скачков; основа их — ниспадающие полутоновые ходы, иногда простые, иногда (и это чаще) альтерированные; темп медленный, «ползучий». Темы отрицания, скепсиса (см. третью часть «Фауст-симфонии», сонату *h-moll*) основываются на увеличенных или уменьшенных интервалах, неожиданных взлетах и падениях, ритмически остры и причудливы, имеют «стаккатный» характер. Своеобразными характерными признаками обладают у Листа также темы раздумья, размышления, темы любви (эротические), темы сомнения, темы «мирной идиллии», темы религиозные.

Конечно, такое деление в значительной степени условно, ибо часто темы Листа представляют оригинальное сплетение нескольких различных типичных оборотов. Но это нисколько не опровергает всего сказанного о выработанности и продуманности, пожалуй, даже некоторой схематичности его музыкального языка. Несомненно, что поэтический образ лежит в основе мелодики Листа и предопределяет то направление, в котором идет трансформирование мотива,—с помощью «мелодий-характеристик» Лист обрисовывает те или иные характеры и чувства; что для выражения одного и того же поэтического образа Лист обычно прибегает в одному и тому же типу мотива; что характерные мелодические обороты не лишают темы Листа разнообразия, так как встречаются у него в бесчисленном множестве вариантов и в самых разнообразных сочетаниях.

Принцип декламационности. Желание Листа сблизить музыкальную фразу с речевыми интонациями, придать ей широкий, «разговорный» характер, вывести членение ее

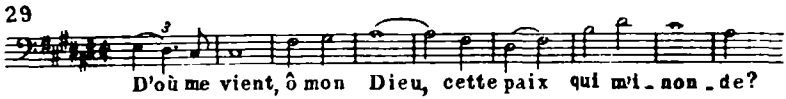
---

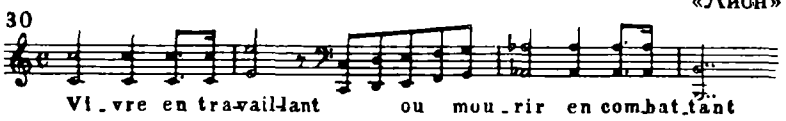
* Обращает на себя внимание, что при выражении любовных настроений Лист особенно охотно придерживался трех тональностей: *Des-dur*, *E-dur* и *As-dur*. Три его сонета Петрарки подтверждают это. В указанных тональностях написано подавляющее большинство любовных тем Листа. Кроме приведенных выше, сошлемся на «Утешения» (№№ 1, 4, 5, 6), «Грезы любви» (№ 2), «Обручение», эпизоды в «Фауст-симфонии» и «Прелюдах» и др.

В *Des-dur*, *E-dur* и *As-dur* Лист писал и темы пасторального характера (см., например, «Эклогу», «На Валленштадтском озере», «Пастораль» и мн. др.).

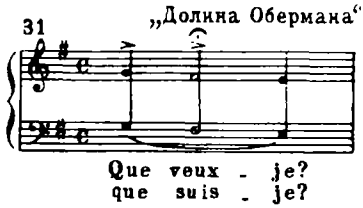
Повидимому, каждая тональность имела для Листа свой особый колорит, определенный оттенок чувства.

из естественного ритма слов нередко приводило к тому, что главный мотив произведения вытекал у него или из текста программного стихотворения:

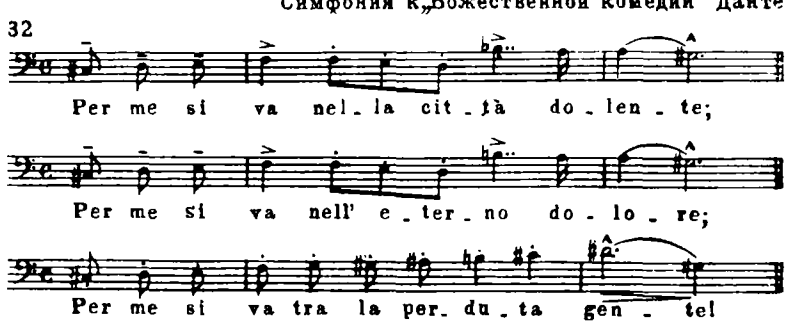
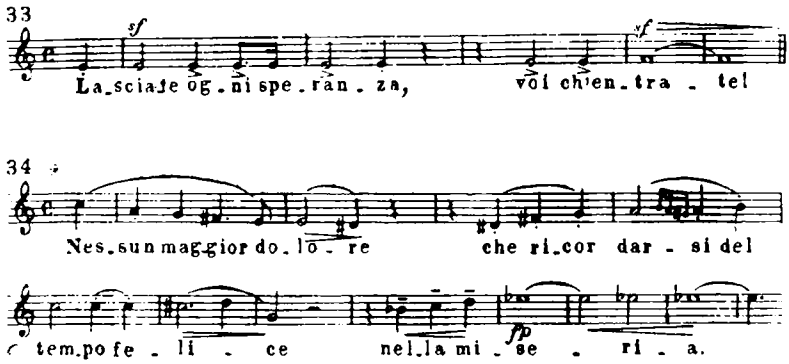
„Благословение бога в одиночестве"

или соответствовал ритму и контрасту слов эпиграфа, взятого к произведению:

«Лион»

или, наконец, ассоциировался с характерными интонациями героя[126]):

„Долина Обермана"



В некоторых произведениях Листа не только одна главная тема, но и многие другие обнаруживают свою связь с поэтическим текстом программы. Укажем, например, на «Данте-симфонию», где членение и характер ряда тем определяются характером и метром соответствующих стихов Данте[127]:

Симфония к „Божественной комедии" Данте



Всюду мы наблюдаем, что Лист стремится освободить мелодию от тактовых «оков» и симметричных построений. Мелодия все чаще принимает у него речитативную форму, не вмещающуюся в квадратные рамки тактов, все чаще сопровождается каденциями, написанными в свободном декламационном стиле (мелкими нотами, без тактовых обозначений). В свои произведения Лист охотно вводит инструментальные речитативы, основное назначение которых — способствовать достижению подлинно жизненной экспрессии. Из этих речитативов, гибко отвечающих на все требования поэтической программы, как из зерна, вырастают многочисленные средства образного (рельефного) изображения. В сочетании со своеобразным использованием интервалов (например, яркие скачки, повышающие динамику речи и напоминающие патетические возгласы, альтерированные ходы, способствующие возбуждению и страстности, усиливающие напряженность музыкальной речи) и мастерским «поэтическим» распределением акцентов все это значительно повышает речевую выразительность мелодии.

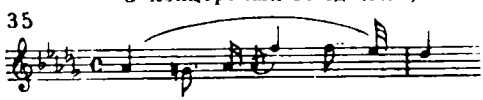
Характерно, что Лист, строя свои темы на речевой основе, исходил не из обычной разговорной речи (что видно уже из приведенных выше примеров), а из эмоциональной патетики ораторского искусства. Мелодика его имеет подчеркнуто декламационный оттенок: она насыщена всевозможными восклицательными и вопросительными оборотами, страстными возгласами, многозначительными умолчаниями, паузами (вплоть до «*long silence*»), ферматами, замедлениями, ускорениями и т. п. Что бы Лист ни писал, он подобно Гюго почти всегда стремится к ярким контрастам, преувеличениям, пафосу: он не столько говорит, сколько декламирует. Не случайно Лист столь высоко ценил ораторское искусство; оно для него — особая, высшая форма поэзии, как бы синтез всех других искусств. Лист, как пропагандист нового программного искусства, прежде всего желает убеждать и, действительно, настойчиво убеждает. Он

хочет «действия, действия и действия». Нежнейшие чувства поминутно сменяются у него взрывами страстной патетики, эффекты «разрастания»—эффектами «контраста», диалоги—декламационными монологами. После скромного, в сдержанном тоне, вступления он любит вести нас, как бы по ступеням огромной лестницы, к величественным и блестящим заключениям. Он также любит широкие жесты, рельефные контуры, мощные мазки кистью, словом, все то, что с наибольшей силой воздействует на слушателя. Свои темы он, как правило, проводит концентрированно, подчас в унисонном изложении, причем особенно охотно прибегает к этому приему в самом начале произведения. Так, (в унисон) начинает он «Фауст-симфонию», «Данте-симфонию», «Тассо», «Прелюды», «Мазепу», «Венгрию», «Битву гуннов», «Легенду о св. Елизавете», «Христа», сонату *h-moll*, фантазию-сонату «После чтения Данте», большинство венгерских рапсодий, обе баллады, обе легенды, полонез *E-dur* и ряд других произведений. Иногда кажется, что Лист испытывает слушателя: так велико обилие и так настойчивы его риторические приемы. Произведения его буквально пестрят такими указаниями, как *recitando, declamato, ben pronunziato la melodia* и т. п. В них сильно чувствуется склонность к ораторским эффектам.

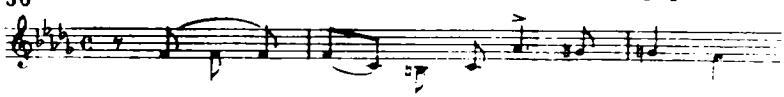
Вообще в выборе риторических средств Лист не очень разборчив. Он не пренебрегает и такими, которые неоднократно использовались в прошлом (особенно в итальянской опере) и отчасти стали банальными, например:

35

3 концертных этюда (№ 3)



36

Сонет Петрарки № 47

Он применяет всякого рода украшения, чаще всего группетто с последующим скачком:

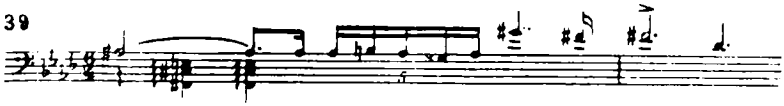
37

Сонет Петрарки № 47

„Погребальное шествие"

38

„Воспоминание" (Ricordanza)

39

Однако подобные приемы у него (как это видно и из приведенных примеров) не являлись чисто внешним украшением, заимствованным у того или другого музыканта. В руках Листа они приобрели иной смысл: они стали как бы непосредственным выражением его поэтического таланта. (Характерно, что даже группетто возведено Листом в степень самостоятельного мелодического элемента; оно имеет свой особый выразительный смысл, и отнюдь не случайно Лист любит выписывать его нотами и советует играть «медленно, как мелодию»: оно — декламационный оборот, полный жизни). Декламация Листа не механична; при всей своей доступности она вовсе не является избитым штампом. Сила ее — в действенности, в яркой эмоционально правдивой передаче поэтической идеи.

Принцип колорита. Все разобранные выше принципы композиции могли привести к эффектным результатам только при условии преодоления классико-гармонического стиля, при условии создания новой красочно-звуковой палитры. Лист прекрасно отдавал себе отчет в этом; с ранних пор его искания и новаторские устремления были направлены в область гармонии. «Я придаю моим гармониям, — говорил он еще в молодости, — величайшее значение и отношусь к ним с особой серьезностью»[128]. В чем проявился здесь гений Листа, — трудно рассказать в немногих словах. Прежде всего бросается в глаза «колористическое раскрепощение» гармонии, выразившееся в широком использовании гармонической красочности и приведшее к обогащению традиционной гармонической системы.

Невольно напрашивается сравнение с Делакруа, цветовая реформа которого обнаруживает глубокое внутреннее сродство с гармоническими приемами Листа. Оба художника были живописцами в полном значении этого слова, оба — утверждали красочное романтическое искусство. Делакруа осуществил колористическое «раскрепощение» живописи, вывел цвет из подчиненного положения и своим учением о контрастах, полутонах и рефлексах предвосхитил красочные открытия Мане, Моне, Ренуара и др. Лист, опираясь на опыт ранних романтиков, в частности Шуберта, продвинул далеко вперед красочную трак-

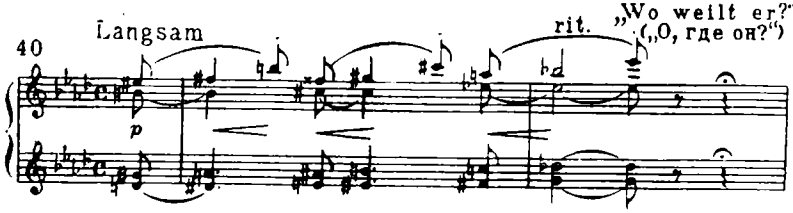
товку гармонических комплексов и открыл в этом направлении дотоле неведомые возможности. Даже такие принципиальные новаторы в области гармонии, как Вагнер и Дебюсси, следовали по пути, проложенному Листом. Чтобы сравнение наше не показалось произвольным и случайным, постараемся на ряде фактов доказать, что Делакруа и Листа объединяет не только общность цели, но и общность приемов, которыми они стремились этой цели достигнуть.

Как и Делакруа, Лист пользовался весьма ограниченным числом красочных элементов. При всем новаторском складе своей натуры, он не был композитором, стремившимся к изобретению каких-то новых гармонических комплексов, принципиально отличных от уже существующих. Он достигал красочного разнообразия не путем прибавления к своей звуковой палитре новых элементов, а путем усложнения старых и комбинирования из этих усложненных элементов различных новых сочетаний. С полным основанием можно отнести к его гармониям замечание одного французского художника, сделанное по поводу цветовых элементов и их вариаций у Делакруа: «...эти элементы остаются как бы устойчивыми, и все вариации заключаются в тонкости, с какой мастер эти элементы по-разному противопоставляет...» [129]. Сложное употребление по существу простых элементов и постоянное стремление ко все новым сочетаниям их является характерной чертой гармонического искусства Листа, и именно эта черта сближает его принципы с законами «цветовых гармоний» Делакруа.

Подобно Делакруа, который прежде всего стремился к напряженному выражению краски и клал в основу своих цветовых комбинаций «героическую патетику света» [130], Лист достигал усиления красочных эффектов путем увеличения гармонических напряжений, путем выявления «героической патетики» звука. Всего яснее это сказывается в явлении интенсивной альтерации, играющей уже с середины 30-х годов («Альбом путешественника»—1835—1836 годы и, в особенности, 2-я редакция этюдов — 1837 год) доминирующую роль в его гармонической технике. Ибо альтерация как раз является тем средством, которое, обостряя ладо-гармонические тяготения, повышает напряжение звуковых комплексов и обычно одновременно усиливает их красочность. Наряду с альтерацией, подвергающей бесконечному преобразованию аккордовые формы, идет у него также процесс разрастания гармонических комплексов за пределы трезвучий: септ- и нонаккорды получают в его творчестве необычайно широкое распространение. Причем значение их коренным образом меняется: в связи с усилением альтерационной техники они все больше и больше начинают выступать в роли разрешительных аккордов, принимая на себя функции трезвучий. Однако в силу того, что по своему характеру они далеки от консонантных трезвучных гармоний и представляют не что иное, как «не до-

стигшее разряда тяготение», как «переход» из одного состояния в другое, — «разрешительное» действие их никогда не бывает полным. После каких бы альтерационных форм они ни появлялись, их действие лишь приближается к тому впечатлению полноты и законченности, которое оставляют у нас консонирующие трезвучия; оно всегда вызывает в нас чувство незаконченности, неразрешенности и беспокойства.

Именно таково впечатление от септаккордов в приводимом ниже примере:



где обращения доминантовых септаккордов, выступая после предшествующих альтерированных гармоний в качестве разрешительных элементов, не уничтожают напряжения, а лишь несколько ослабляют его и переключают в иные формы [131].

Обычно действие подобных разрешений связано у Листа с избеганием тоники, с оттягиванием момента полного разрешения. В ряде случаев это сводится лишь к некоторому оттеснению тонических элементов, в других — оно принимает более значительные размеры и приводит к замене на длительное время тоники различными субдоминантовыми и доминантовыми гармониями, к усилению колористических элементов (см., например, концертный этюд *As-dur*, «Торжественное шествие артистов»). Отдаляя момент разрешения и тем самым обманывая сознание слушателя, ожидающего этого момента, композитор, в конце концов, создает чрезвычайно напряженное чувство томления и ожидания.

Подавляющее большинство листовских произведений начинается не с тоники, а с различных неустойчивых образований, причем вступление тоники часто отодвигается на значительное расстояние, а в некоторых случаях происходит лишь в самом конце произведения (например, романс «Как птичек звонок хор»). И кончает свои произведения Лист часто не тоникой, а различными неустойчивыми гармоническими комплексами (например, «Мефисто-вальс» № 3, «Поэтические и религиозные гармонии», «Мефисто-полька», «Серые облака»). Часто он старается продлить состояние неустойчивости и неразрешенности и оставить у слушателя чувство какой-то незаконченности.

Даже кончая свои произведения тоническими гармониями, он дает последние не в основных, утверждающих формах, а либо

в виде обращений — секстаккордов и квартсекстаккордов (см., например, «Во сне»; романсы — «Фиалка», «Безмолвен будь», «Вы, колокола Марлинга», «Тот, кто свой хлеб в слезах не ел»), либо в виде основных аккордов в мелодическом положении квинты и терции (последнее чаще всего). Словом, устойчивость, встречаемая у Листа, обычно является устойчивостью относительной, — более или менее сложной, — и в конечном счете зависимой от неустойчивости. Последняя всегда в центре его внимания и не только в больших эпизодах, но и во всех мельчайших частях до отдельных звуков включительно [132].

Один из основных колористических законов Делакруа: «больше противоположения, больше блеска», открытый художником в результате длительных живописных исканий, был нащупан Листом инстинктивно с первых же шагов самостоятельного творчества. Уже ранние произведения его (как «Поэтические и религиозные гармонии», «Видения», «Романтическая фантазия на две швейцарские темы»), несмотря на свое художественное несовершенство, поражают яркостью гармонических сочетаний. Впоследствии Лист разработал и развил принцип контраста в стройную гармоническую систему. Нетрудно показать, что основные пути, по которым шло практическое осуществление этого принципа, опять-таки тесно связаны с процессом интенсивной альтерации: они заключались прежде всего в расширении круга аккордовых соотношений. В одних случаях Лист достигает колористических эффектов сравнительно простыми средствами (см., например, Концерт *A-dur*, эпизод *Adagio sostenuto assai*), в других—прибегает к более контрастным и ярким сопоставлениям аккордов. Он не боится самых резких диссонирующих сочетаний, ибо знает, что они «принадлежат к самой сущности полноценного искусства и являются в музыке тем, чем в живописи является игра света и тени», что только с помощью их можно выразить «те острые противоречия, которые поражают нас в человеческих страстях и в природе». Он умеет сделать естественным их сцепление, умеет сгладить их резкости.

Невольно вспоминаются слова Делакруа, сказанные в беседе с Шопеном и сыном Ж. Санд: «...гармония в музыке не заключается только в самих аккордах, но также и в их соотношениях, в их логической последовательности, в их сцеплениях, в том, что может быть названо, в случае необходимости, их слуховыми отражениями, рефлексами (leurs reflets auditif). Ну, вот, и живопись не может действовать иначе. Ну-ка, дай мне эту синюю подушку и этот красный ковер. Положим их рядом друг с другом. Ты видишь, что там, где соприкасаются две краски, они взаимно воздействуют друг на друга; красное становится окрашенным в синее, синее — омытым красным, а посередине получается сиреневое. Ты можешь действовать в картине самыми мощными тонами (красками); восстанови рефлекс, который их связывает, и ты никогда не будешь кричащим. Разве природа

умеренна в тонах? Разве она не насыщена дикими противоречиями, которые ни в чем не уничтожают ее гармонию? Эта значит, что все связывается посредством рефлекса»[133]. Именно этим (то есть стремлением сочетать противоречивое с помощью рефлекса) объясняется огромное распространение и легкость тональных переходов у Листа. Особенно совершенна его модуляционная техника, основанная на энгармонических заменах. Пользуясь теми неограниченными возможностями, которые представляет в этом отношении сочетание альтераций с энгармонизмами, позволяющее один и тот же аккорд воспринимать по-разному (то есть наделять его разными функциями) и соответственно этому изменять его разрешение, он достигает смелых и неожиданных «сверкающих контрастами красок» тональных превращений. Мы встречаем у Листа всевозможные виды энгармонических замен как полных, так и частичных, — переход простых аккордов в альтерированные, переход альтерированных в альтерированные, замену диезных тональностей бемольными и обратно.

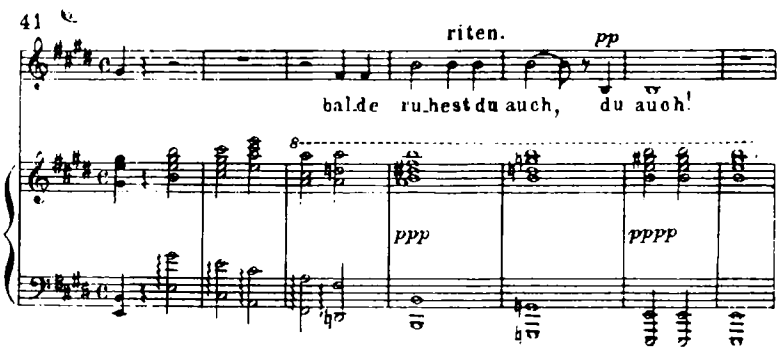
Подчас действие отдельных модуляционных последований заслоняет у него общую тональную связь. Тональные построения становятся как бы расплывчатыми; все более и более основываются они на включении в пределы одной лado-тональности максимального числа тонально чуждых элементов. Происходит нечто подобное явлению расширения тональности колорита у Делакруа: Делакруа разрывает оковы традиционных цветовых канонов и отказывается от однотонального, однообразного коричневого фона, столь излюбленного классиками. Лист разрушает старое гармоническое чувство тональности, основанное на твердом подчинении центральной тонике, и создает новое тональное чувство, более гибкое и способное объединить пестрое множество гармонических красок. Двойственность здесь налицо: с одной стороны, у него наблюдается решительное сохранение тональности, с другой, — не менее решительное стремление к ее расширению и обогащению. Убедительным примером может служить хотя бы этюд «Дикая охота», где Лист, желая создать наибольшее гармоническое разнообразие, затрагивает почти все тональности квинтового круга, и где, несмотря на это, главная тональность *c-moll* со своими ближайшими родственными тональностями — *Es-dur* (параллельной) и *C-dur* (одноименной) — выражена чрезвычайно ярко[134].

Листа никак нельзя считать сторонником принципа атонализма, хотя какие-то зародыши последнего у него в связи с тенденцией к расширению тональных связей, быть может, и имелись. «Атональная музыка, — писал один из ее апологетов, — как показывает само название, есть музыка, лишенная чувства тональности как по характеру своих мелодических линий, так и по гармоническим образованиям, являющимся результатом сопоставления этих мелодических линий»[135]. Разумеется, музыка Ли-

ста под это определение подойти не может. Ибо, повторяем, ни в один из периодов своей многолетней творческой деятельности он не отказывался от тоники со всеми ее гармоническими функциями. Поэтому-то так противоречивы его высказывания по вопросу о тональности. Д'Энди вспоминает, что в разговорах с ним Лист неоднократно затрагивал этот вопрос и каждый раз освещал его по-новому. Как-то он, например, сказал, что тональная неустойчивость приводит к нарушению музыкальной формы, к известной «нерешительности», что в искусстве недопустимо; в другой раз, он, напротив, говорил, что постоянно стремится к тому, чтобы уклониться от тоники и выйти за пределы тональной устойчивости [136]. Одно как будто исключает другое. Но только в свете этих противоречивых признаний и может быть правильно понято отношение Листа к тональности, двойственное по самой своей природе.

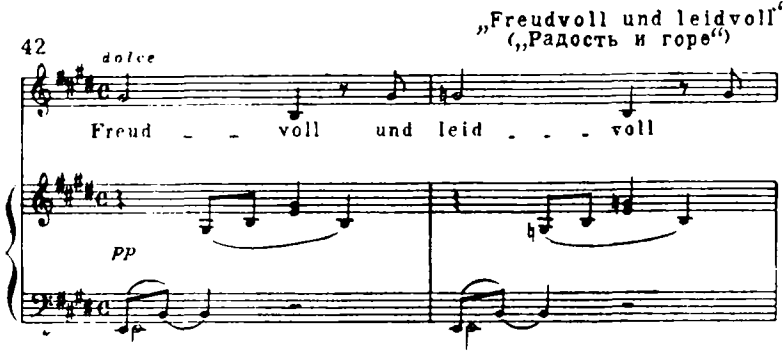
Из бесчисленного множества тональных поворотов, встречающихся у Листа, наибольшего внимания заслуживают те, которые совершаются при помощи терцовых перемещений. Действие последних особенно напоминает нам «окрашенные тени» Делакруа, его знаменитые рефлексы и создают полную иллюзию красочных переливов, светотени.

Некоторые из этих терцовых перемещений, как видно из приводимого ниже примера:

„Über allen Gipfeln ist Ruh"
(„На вершинах гор тишина")

создают впечатление мягкого красочного сдвига, постепенного изменения окраски.

Другие, как, например, в концертном этюде *Des-dur* (заключение) и в Сонете Петрарки № 47 (вступление), производят благодаря возникающим хроматизмам более резкий колористический эффект. Гармонический колорит здесь богаче и разнообразнее; противопоставление одних элементов другим более контрастно.

Подобную же игру светотени создают также в музыке Листа всевозможные хроматические последования, энгармонические замены и, наконец, простые сдвиги из мажора в одноименный минор (и обратно) — прием, особенно любимый им и применяемый очень часто в связи с поэтическими или живописными ситуациями:



Итак, какими бы средствами Лист ни достигал красочных эффектов, последние, в конечном счете, сводятся к альтерации. Хроматика вносит в его музыку элемент освещения и окраски и способствует переливу одних звуковых комплексов в другие. Именно с ее помощью добивается он того эффекта, который аналогичен живописному эффекту деградации цвета, то есть постепенному переходу одной краски в другую.

В самом деле, так же как однокрасочные предметы Делакруа отсвечивают самыми разнообразными тонами красок, как бы меняя все время свою постоянную окраску, гармонии Листа играют самыми разнообразными красками тонов, видоизменяя свою постоянную окраску в зависимости от положения в аккордовом последовании и отношения к тональности, как бы принимая на себя ряд «дополнительных цветов». «Каждый элемент, — говорит Лист, — соприкасаясь с другими, приобретает новые свойства. Утрачивая при этом первоначальные и испытывая иное, чем прежде, воздействие со стороны изменившегося окружения, он принимает новую форму...» [137]. Так и гармонические элементы у Листа находятся в постоянном движении. Они не являются чем-то незыблемым, раз навсегда определенным: подобно краскам Делакруа, они непрерывно видоизменяются, переходят друг в друга, приобретая каждый раз иное функциональное, а вместе с тем и красочное значение.

Существенно, что многие звуковые комплексы Листа, возникшие в результате стремлений к усилению напряжения, к «героической» патетике, получают постепенно настолько самодовлеющее колористическое значение, что начинают действовать разлагающе на те самые силы, которыми были вызваны к жиз-

ни. Это относится в равной степени как к аккордовым последованиям, приводящим к обогащению тональности, так и к самым аккордовым образованиям, следствием каких бы процессов они ни являлись. В целом ряде случаев диссонирующие гармонии Листа в значительной степени теряют свой первоначальный смысл аккордов напряжения и принимают на себя иные, чисто красочные функции. Особенно сильно явление это заметно в творчестве позднего Листа. Приведем в качестве примеров такие его произведения, как «Фонтаны виллы д'Эсте», «Серые облака», «Траурная гондола», «Перезвон» (из «Рождественской елки»). Септ- и нонаккорды и другие диссонирующие образования используются им здесь уже в открыто импрессионистическом плане: динамика сменяется статикой.

В этой связи вообще следует заметить, что большинство гармонических приемов Листа имеет двойственный характер: они увеличивают напряженность звучаний, обостряют гармонические тяготения, и они же ослабляют их. Так, например, органные пункты применяются Листом как для создания больших звуковых нарастаний, для накопления и собирания гармонических сил (см. сонату *h-moll* или этюд № 7 во второй ред.), так и для завуалирования, растворения звучаний, для сглаживания ясных тональных и гармонических граней (см. Колыбельную, Экспромт *Fis-dur*). Аналогичным образом использует он и всякого рода проходящие ноты, задержания, трели, тремоло: не только с целью увеличения гармонического напряжения, но и с целью расслабления, с целью приглушения, обволакивания звучаний.

В гармониях Листа, таким образом, как бы сталкиваются лицом к лицу противоположные силы. С одной стороны — тенденция к увеличению напряжения, к органическим аккордовым комплексам, построенным на основе логически-тональных законов, стремление сохранить чувство тонального единства, подчеркнуть тональные функции каждого аккорда. С другой, — тенденция к уменьшению напряжения, к красочным звуковым образованиям, разрушающим основные функциональные связи, к замене органических аккордовых комплексов аккордами, построенными по принципу чисто звукового, красочного слияния, к преодолению чувства тонального единства. В разные периоды жизни Листа торжествуют разные тенденции: первая — в годы молодости, вторая — в старости. Но борьба между ними никогда не прекращается.

Эта двойственность еще больше сближает гармонии Листа с цветовыми гармониями Делакруа. Палитра последнего, как известно, также состояла из двух типов красок: красок, смешанных на палитре, и красок, «смешанных оптически». Первым, представляющим материальную вещественную красочную смесь, сродни органические аккордовые комплексы Листа, образованные тонально и спаянные на основе определенных структурных

законов; вторым, являющимся следствием «воздушного сплетения» отдельных красочных мазков, положенных друг возле друга, — аккордовые комплексы, образованные по принципу свободного комбинирования [138].

В этой связи становится вполне понятным пристрастие Листа к старым натуральным ладам, в частности, к различным видам пентатоники *, и его неустанные поиски новых ладовых систем, нашедшие завершение в создании ряда искусственных звукорядов (см., например, «Ввысь сердца», Этюд *Des-dur*, «Мефисто-вальс» № 3 и др.). Как старые лады, так и новые звукоряды давали Листу возможность найти новые звучания, уклониться от привычных гармонических закономерностей, выйти за их пределы.

Становится также понятна особая любовь Листа к ладовой переменности (колебание тонального центра, частое сопоставление мажора и минора, ладовая «перекраска» одних и тех же звуков) и к так называемой «венгерской» гамме. Использование «венгерской» гаммы с ее двумя увеличенными секундами (из которых вторая связана с повышением четвертой ступени гармонического минора) необычайно характерно для Листа. Сам Лист считал, что открыл в этой гамме, облегчающей всевозможные энгармонические комбинации, содержащей разнообразные предпосылки для отклонения от привычного терцового строения аккордов и, главное, представляющей новые возможности для обогащения и расширения тональности, — такую своеобразную особенность венгерской музыки, которая касается самой глубокой ее сущности. В этом он был не совсем прав, ибо гамма с увеличенными секундами стала употребляться в венгерской музыке лишь с конца XVIII столетия. Как бы то ни было, горячее пристрастие к ней Листа — факт бесспорный, неопровержимо свидетельствующий, что стремление к обогащению мелодии и гармонии у Листа самым теснейшим образом было связано с использованием стилевых особенностей современной ему венгерской музыки.

Становится до конца ясен и истинный смысл некоторых своеобразных приемов инструментовки: контрастной группировки тембров, *divisi* и др. Основное назначение их: усиливать красочные эффекты звукового слияния, содействовать гармоническому колориту смешением инструментальных тембров.

* Пятиступенный звукоряд, являющийся основой народной музыки многих народов, в том числе и венгерского, получил в творчестве Листа разнообразное применение. Особенно часто прибегал к нему Лист для выражения безмятежных, созерцательных настроений, для передачи образов природы и возвышенно-психологических состояний (см., например, «На Валленштадтском озере», «Обручение», Этюд *Des-dur*, «Прелюды»). В этом направлении использование пентатоники и ее элементов у Листа происходит очень широко и оригинально. Оно сочетается у него с большой свободой, заключающейся в присоединении к пентатонной основе вспомогательных звуков, имеющих полутоновые тяготения (звуки эти как бы усиливают эмоциональную окраску мелодии).

Говоря об инструментовке Листа, нельзя не остановиться на одной чрезвычайно любопытной черте ее — она имеет ярко выраженный фортепианный характер. Видимо, та виртуозная деятельность, которой Лист занимался многие годы, не прошла для него бесследно и оказала существенное влияние на весь склад его оркестрового мышления. Как это ни парадоксально, но Лист мыслит оркестрово только на фортепиано, в оркестре же он мыслит, как пианист. Достаточно взять любую из его симфонических поэм, чтобы убедиться в этом: большинство инструментальных эффектов здесь с легкостью обнаруживает свое фортепианное происхождение. Лист не был создателем каких-то новых принципов в области оркестровки (как были, скажем, Берлиоз и Вагнер). Пожалуй, это единственная область композиционной техники, в которой он не стал принципиальным новатором, а являлся лишь «первым среди приверженцев и сторонников принципов Вагнера». Это действительно так: «Лист содействовал распространению принципов передовой и прогрессивной оркестровки, когда пути для нее были уже открыты»[139], но «содействовал» столь ярко и талантливо, что и в области инструментовки сказал свое слово.

Огромное значение для выработки оркестровых принципов Листа имела также его дирижерская деятельность: практика была его главным учителем. Пребывание Листа в Веймаре, несмотря на все неприятности, связанные с обязанностями придворного капельмейстера, принесло ему огромную пользу. Что же касается влияния Раффа и его школы, то оно было крайне незначительно. Факт совместной работы Раффа с Листом (над инструментовкой некоторых симфонических поэм) еще не дает основания утверждать, что Рафф с его «серой инструментовкой, ни плохой, ни хорошей», был учителем Листа в этой области. Несомненно, что Рафф выполнял лишь функции технического работника: Лист требовал от него больше ремесленной помощи, чем творческой[140].

Таким образом, внутреннее сродство гармонических приемов Листа и цветовых законов Делакруа нами выяснено; мы вскрыли и общую тенденцию в эволюции их средств выражения.

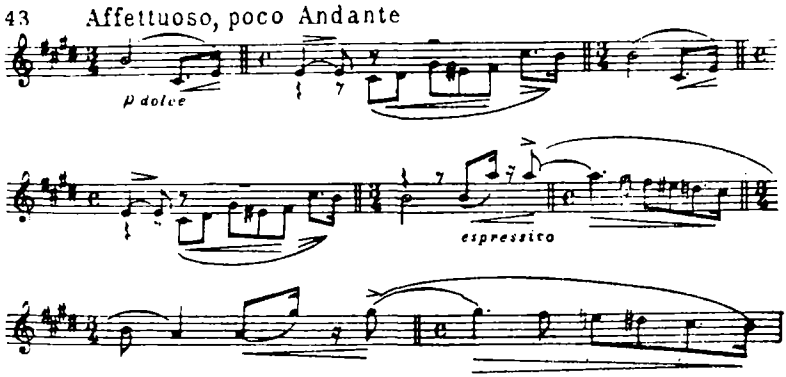
К этому следует добавить лишь, что как Лист, так и Делакруа были одинаково далеки от того, чтобы превратить свои красочные эффекты в самоцель (и в этом их коренное отличие от импрессионистов и модернистов). Делакруа прямо заявляет: «...колорит ничто, если не согласуется с содержанием и не усиливает воздействия картины на воображение». Лист также не признает бессмысленных красочных звучаний, дерзаний ради дерзаний. «Если взять,— говорит он,— сигарный пепел, смешать его с опилками и смочить все это крепкой водкой — хорошего блюда не получится». Каждый колористический эффект у него тщательно продуман и обоснован содержанием. Каждый аккорд, каждая модуляция, каждый прием инструментовки свя-

заны с определенными поэтическими ситуациями. Его колорит — прежде всего отображение внутреннего мира, мира страстей, мыслей и чувств.

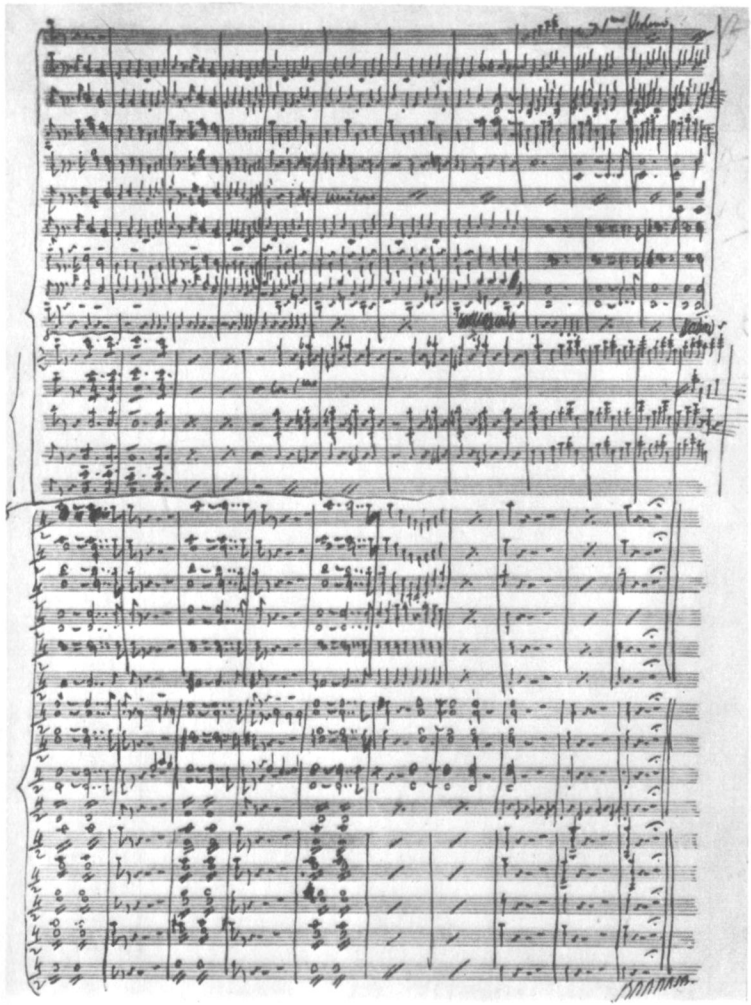
Принцип свободного ритма. Этот принцип непосредственно соприкасается с разобранными выше композиционно-техническими приемами. Существо его, как показывает само название, выражается прежде всего в освобождении от симметричного чередования ударений и пауз, подчас мешающего проявиться живому индивидуальному многообразию музыкального материала, в придании музыке характера непринужденно льющейся речи.

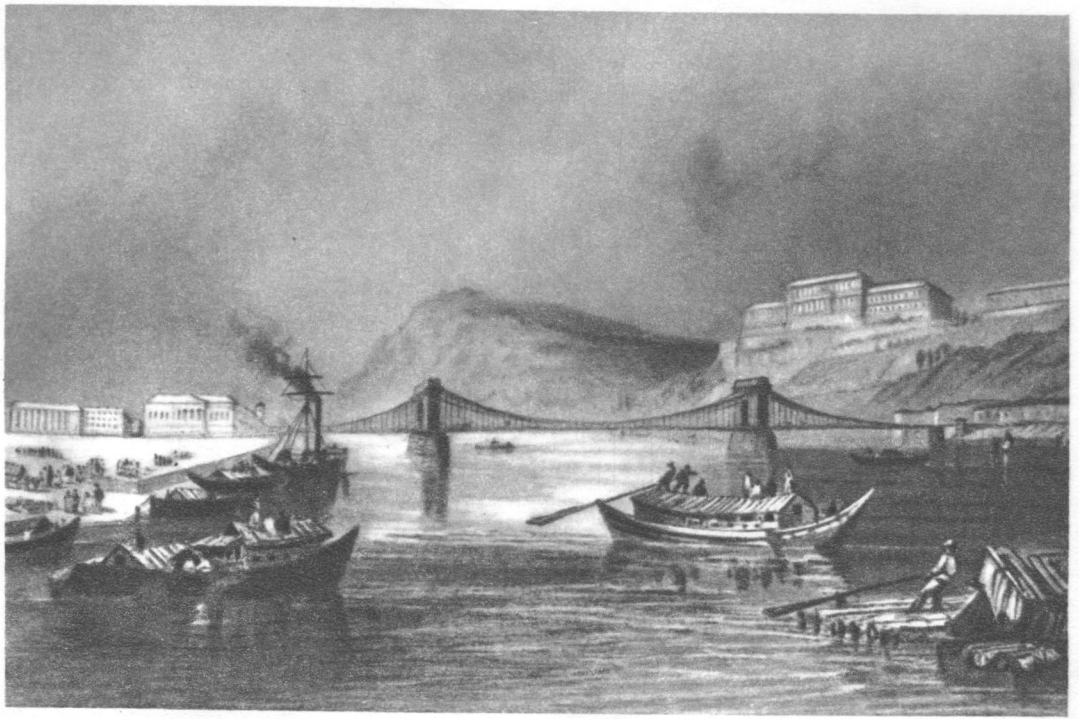
Почти всюду можно наблюдать у Листа применение таких средств, которые нарушают единство метра произведения и приводят к расхождению ритмических закономерностей с метрическими, к замене строгой метрической системы более свободным принципом. Отдельные части и эпизоды получают у него независимую от других частей четкую метрическую форму, живой ритм поэтического чувства не вмещается в какую-то одну выдержанную метрическую схему, а взрывает ее, подчиняет все ее элементы своим законам. Так, например, построен этюд «Мазепа», где первоначальный размер $^{6}/_{4}$ сменяется сперва размером $^{4}/_{4}$, затем размером $^{6}/_{8}$ и, наконец, размером $^{2}/_{4}$. Картина бешеной, все нарастающей скачки запечатлевается в этом нарушении метрического однообразия: постепенное нарастание, неудержимое, все сметающее движение вперед соответствует ритму выражаемого поэтического чувства.

Изменения метрической формы происходят не только в пределах больших кусков произведения, но и в пределах небольших отрывков, как, например, в первой части «Романтической фантазии на две швейцарские темы», где близко соприкасаются, переходя друг в друга, всевозможные размеры и где встречаются «прерванные ритмы, разбитые в соответствии с поэтическими чувствами». Иногда эти изменения совершаются даже в пределах одной музыкальной фразы:

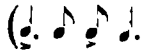
Симфония „Фауст"

Подобные случаи, когда вторая половина фразы метрически не соответствует первой, встречаются у Листа нередко, причем сдвиг тактовой черты происходит всегда в высшей степени органично. (Обычно такая перемена метра основана на комбинировании четных размеров с нечетными). Существенно также, что мелодические фразы у Листа далеко не всегда построены по схеме, содержащей четное количество тактов. Часто в основе их лежат трехтакты, а иногда и пятитакты (асимметричность была широко распространена в народной венгерской музыке).

В своем стремлении освободиться от одинаково построенных временных единств Лист одно время был даже близок к полному отрицанию единого метра произведения. Показательна в этом отношении первая редакция его «Поэтических и религиозных гармоний», речь о которой уже шла выше (см. нотный пример 2). Здесь что ни такт, то новый размер, причем размер необычный. Правда, впоследствии Лист отказался от подобных крайностей, заявив, что они могли увидеть свет лишь «благодаря неразумной поспешности»[141]. Умудренный опытом, он, видимо, решил, что полный отказ от единого метра и замена его самостоятельными «потактовыми» размерами равносильны произволу и ведут не только к разрушению метрической основы, но к нарушению всей ритмической жизни произведения. Подлинной же свободе ритма, поэтически оправданной, не мирящейся со строгой метрической схемой и в то же время далекой от анархического произвола, он навсегда остался верен[142].

Ударения и паузы Лист рассматривает не как формальные элементы метра, а как отображение пульсации «непосредственного ритма чувств». Каждое чувство имеет свой собственный ритм, следовательно, надо уметь передать этот ритм во всем его своеобразии, надо уметь не замутить его искусственной формой метра. Трудно найти у Листа произведение, в котором бы мелодические построения были метрически «правильны» и выдержаны. Часто встречаются в них ударения и более долгие звуки на слабых долях. Ударения сплошь и рядом появляются там, где им быть «не полагается», и именно этим производят своеобразно чарующее действие (см., например, этюд «Дикая охота»). Особенно пристрастен Лист к так называемому пунктирному ритму, который, как известно, в сочетании с извилистой мелодической линией и с опеванием отдельных звуков характерен для венгерской народной музыки. Этот ритм встречается у него в изобилии не только в нормальном виде (см., например, «Погребальное шествие», «Битву гуннов»), но и в «обращенном», где сочетание короткого звука на относительно сильной доле такта с более длительным на совсем слабой придает ритмическому движению синкопический характер. Частая смена краткой сильной доли длинной слабой , а также сочетание двух видов пунктирного ритма в единой четырехдольной ритми-

Партитура симфонической поэмы «Идеалы»
Автограф



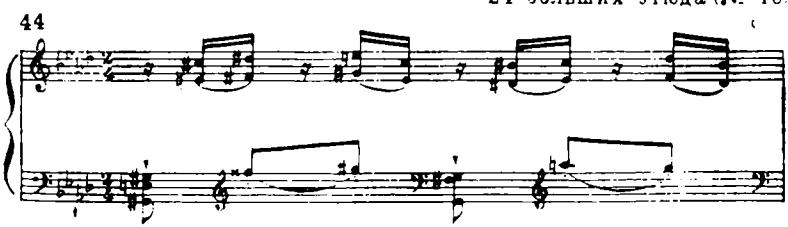
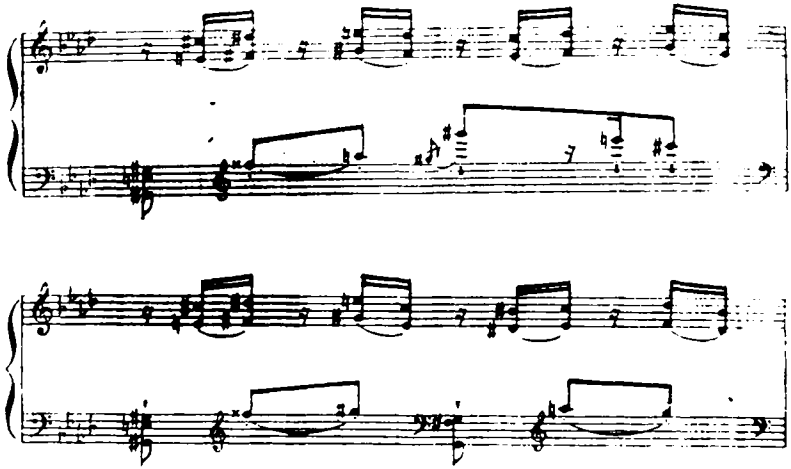
Будапешт. Новый цепной мост.
С гравюры Р. Валлиша (1850-е гг.)

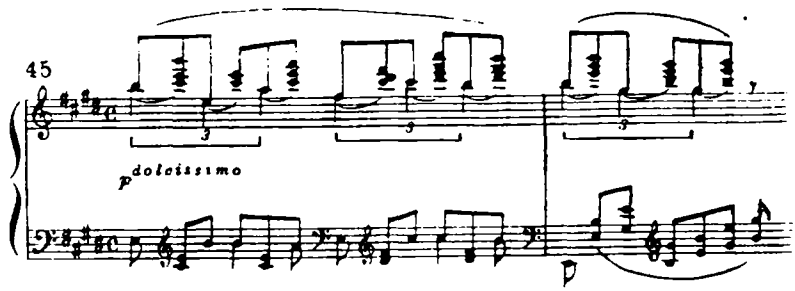
ческой формуле () были весьма распространены в современной Листу венгерской музыке и как нельзя лучше соответствовали его ярко выраженному стремлению избежать гладкого, метрически правильного движения. Лист, хотя и не сразу, но достаточно хорошо освоил их, проявив при этом удивительную способность к их органическому воплощению. Мы встречаем эти ритмические формулы не только в венгерских обработках Листа, но и в его оригинальных произведениях. Укажем, например, на «*Largo con duolo*» из симфонической поэмы «Венгрия», эпизод *Alla breve* (*C-dur*) из симфонической поэмы «Битва гуннов», первую часть оратории «Легенда о св. Елизавете», песню «Три цыгана» и другие произведения. Блестяще воссоздал Лист и энергичную, резко синкопированную ритмику венгерского чардаша.

То, что Лист меньше всего интересовался метрическими акцентами, показывает также его учение о «периодическом исполнении», его прямо-таки бешеная ненависть к «неутомимым отбивателям такта»[143]. Он и здесь был далек от идеи полной устойчивости, видя в ней нечто безжизненное и схоластичное. Везде его речитативно-декламационный стиль (идущий, кстати, во многом от вольной импровизационной манеры исполнения венгерских цыган) растворяет закостеневшие элементы метра, живое чувство врывается наперекор академическим правилам и создает ритм, как бы весь сотканный из противоречий и несовпадений метрических устоев с ритмическими; метрическая необходимость сменяется необходимостью ритмической (как формально-логическая необходимость — необходимостью «свободной формы»), — словом, все подчиняется поэтической мысли.

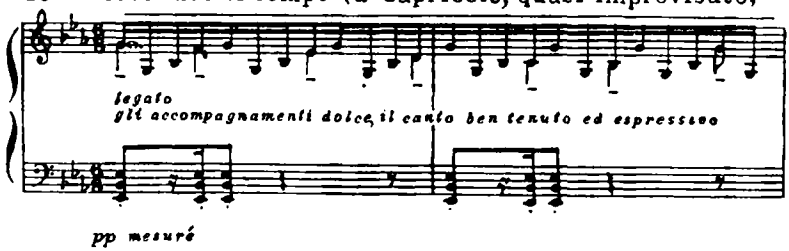
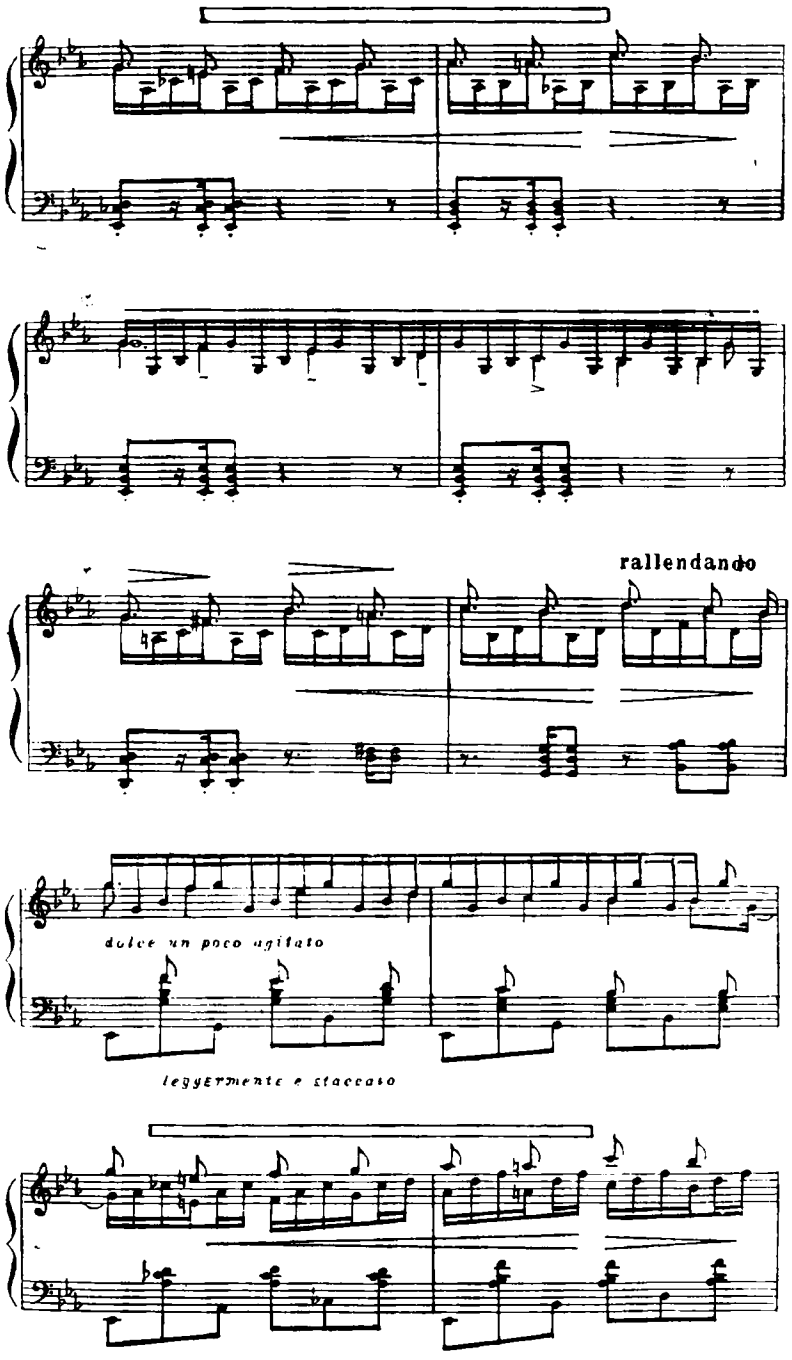
Существенно, что Лист пристрастен не только к гармоническим диссонансам, но и к диссонансам ритмов (под последними подразумеваем явление полиритмии, то есть явление несовпадения метроритмических волн отдельных голосов, сосуществование различных метров).

Вот несколько характерных примеров:

24 больших этюда (№ 10)

ritenuto a piacere il tempo Сонет Петрарки № 47



24 больших этюда (№ 8)

46 ritenuto il tempo (a capriccio, quasi improvisato)

rallendando
dolce un poco agitato
leggermente e staccato

Они ясно показывают, как виртуозно владеет Лист комбинационными эффектами ритмов. Особенно любопытен последний пример (этюд «Дикая охота»), где им соединены воедино несколько различных метроритмических волн и где противоречие между двухдольным и трехдольным размером особенно ясно.

Наконец, большую роль в ритмическом искусстве Листа играет также своеобразное отношение к темпу. И это не случайно. Ибо еще с молодых лет Лист был убежден, что природа явлений, которые определяют ритм, в высокой степени зависит от различных скоростей движения. Многочисленные изменения темпа, к которым постоянно прибегает Лист, чтобы выразить живую смену чувств (резкая смена движения, наподобие «*Lassú*»-«*Friss*» [медленно-быстро], ускорения и замедления, остановки движения как подготовленные, так и неожиданные, *tempo rubato*), красноречиво свидетельствуют об этом. Лист отрицает не только единый размер как обязательный для всех случаев тип метрического построения, но и единый, обязательный для всех эпизодов темп: он утверждает свободу и разнообразие темпа.

Таким образом, статика метра преодолевается у Листа динамикой ритма, вторжение свободного ритма расшатывает устои метра, раздвигает его рамки. Происходит нечто, подобное явлению расширения тональности: бесконечные отступления от метра при сохранении его основ. Всюду и во всем Лист стремится к ритмическому многообразию, к различным сочетаниям метров, к свободе в их сопоставлении, — словом, к свободе выражения.

* * *

В сделанном нами обзоре рассмотрены далеко не все композиционно-технические средства Листа. Но перечисленные принципы дают все же ясное представление об основных особенностях метода его творчества, о тех способах и приемах, с помощью которых создавал он свои произведения. Все они, как мы уже видели, тесно связаны между собой и служат одной цели — воплощению поэтической идеи. Все они способствуют связному конструктивно-композиционному оформлению «впечатлений» («Impressions») и «поэтических переживаний» («Poésies») в одном мощном потоке «симфонической поэмы» («Poème symphonique») или в более мелких «поэмных» формах.

Для получения всестороннего представления о характере творчества Листа нам остается лишь рассмотреть, как работал он над своими произведениями, как протекал у него процесс творчества в целом: от истоков замысла — до создания готового законченного произведения.

Выше уже было указано, что в основе каждого замысла Листа лежит отвлеченная, доступная словесной формулировке идея. Это, конечно, не значит, что творческая фантазия Листа чуждается живых художественных образов и оперирует лишь ка-

кими-то отвлеченными идеями. Идея у него — лишь первичный зародыш, из которого постепенно вырастает все произведение.

Программа для Листа — прежде всего выражение общей концепции произведения, исходной точки, от которой он идет. И это формулирование делается им, несомненно, не только для других (как «поэтическое предуведомление»), но и для себя (как средство, помогающее уяснить цель и направленность работы).

Таким образом, процесс творчества у Листа с самых истоков замысла протекал много рассудочней, чем у других музыкантов. В дальнейшем, при воплощении замысла и его технической обработке, роль сознательного элемента еще более увеличивалась. И принцип монотематизма, и применение «мелодии-характеристики», и колористические приемы убедительно свидетельствуют об этом.

Никогда, ни в один из периодов своей многолетней жизни, Лист не был иррационалистом; никогда не считал он процесс творчества актом бессознательным, совершающимся помимо воли и разума творящего. В этом отношении позиция его во многом противоположна позиции музыкантов, воспитанных в духе немецкого романтизма.

Шуман, например, как раз наоборот, придавал бóльшее значение бессознательному элементу. Он считал, вслед за любимым им Жан-Полем, что бессознательное является определяющим фактором искусства, и видел в творчестве нечто таинственное и загадочное — «дар богов». Не раз высказывал он мысль, что размышление — смертельный враг художественного творчества, не раз упрекал Листа именно в излишней склонности к рефлексии. «...он думает и думает,—пишет он о нем,—в самых мутных фантазиях и становится индифферентным до пресыщения...» [144]. Он отвергал и листовский принцип монотематизма, и его программный метод, видя в них нечто «недостойное» [145], все это для него было слишком рационально, надуманно, определенно. Он был убежден, что «разум заблуждается, а чувство — никогда». И поэтому считал первый вариант произведения самым естественным и лучшим [146]. Даже первой редакции этюдов Листа он отдавал предпочтение перед второй, хотя каждому ясно, что первая редакция всего лишь детский лепет по сравнению с последующим вариантом [147].

Однако листовская рефлексия имела своеобразный характер, — она была пронизана страстью. Творя с помощью рассудочного выбора, тщательно обдумывая каждое произведение, он в то же время в работе своей руководствовался и внушением интуиции, голосом чувств. Он обладал огромной стихийной непосредственностью, таким даром импровизации, который был дан только немногим.

Это ярко отразилось на его произведениях: по характеру своему они — нечто среднее «между огненными порождениями фантазии и холодными продуктами рассудка». Это же, видимо,

сказалось также на одной, чрезвычайно характерной черте его творческого гения: медленном, терпеливом вынашивании замыслов крупных произведений, растягивающемся у него чуть ли не на десятилетия, и быстром, подчас молниеносном, музыкальном воплощении их. Так, для «Фауст-симфонии» от первоначального замысла до его завершения потребовалось свыше пятнадцати лет, непосредственная же работа над симфонией продолжалась не более трех месяцев. Для симфонии «Данте» — около двадцати лет, непосредственная же работа не превышала одного года. Работа над «Прелюдами» растянулась на целых десять лет, работа над симфонической поэмой «Что слышно на горе»—почти на три десятилетия.

Поистине, у Листа, как у творца, была натура скорее медлительная, чем бурная. Он не стремился к необдуманно-быстрому созиданию (без предварительной подготовки), хотя и творил с удивительной легкостью, обладая неисчерпаемой фантазией (десятки вариантов, каденций красноречиво говорят об этом). Его сила — в умении соединить быстроту в творческой работе (импровизаторство) с долгим и упорным вынашиванием замысла. Этим и объясняется то, что между возникновением замысла и его окончательным оформлением у него лежит большой промежуток времени, причем промежуток этот распределяется неравномерно: большая часть его приходится на обдумывание замысла и установление общего плана произведения, меньшая, иногда крайне незначительная,— на непосредственное музыкальное воплощение.

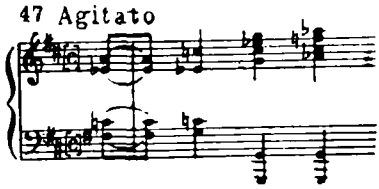
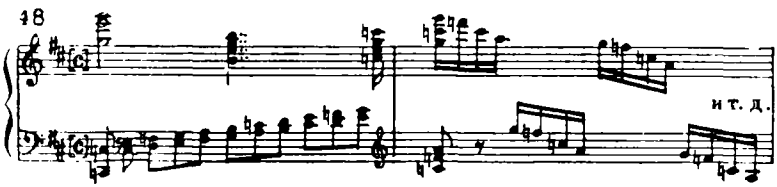
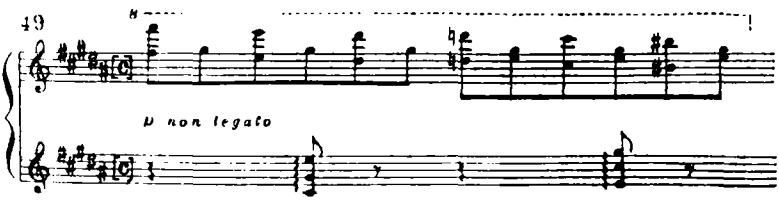
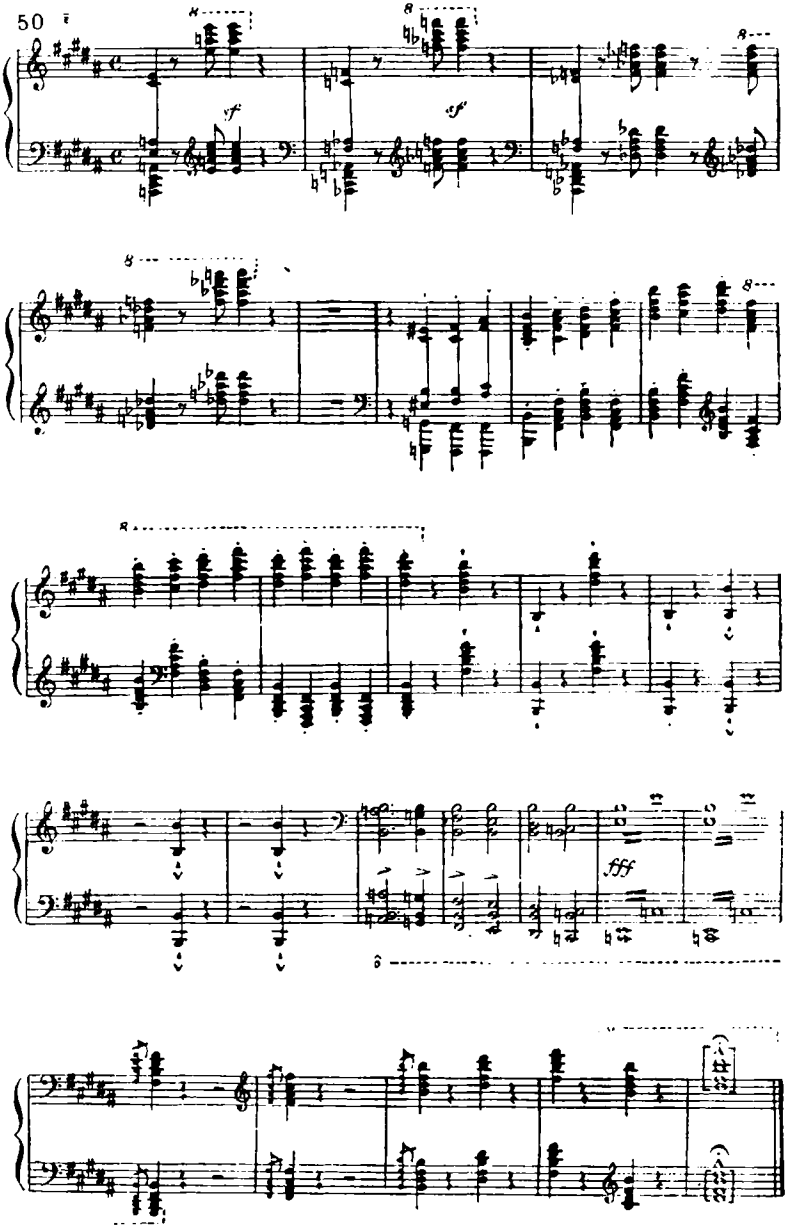
Уже в процессе обдумывания первоначальные замыслы Листа, естественно, подвергались неоднократным изменениям. Так, симфония «Данте» возникла у него сначала как музыкальная иллюстрация к «Божественной комедии» Данте, но уже в 40-х годах этот замысел изменился: он задумал создать нечто вроде музыкальной диорамы. Для этого он собирался привлечь художника Генелли. Вскоре, впрочем, он от этого отказался, решив написать симфонию в трех частях: «Ад», «Чистилище», «Рай». Но и этот план не был им осуществлен; мысль сочинить «Рай» была оставлена по совету Вагнера. Симфония получилась двухчастной, и, сверх всяких планов, к ней был добавлен заключительный хор

Поэма «Héroïde funèbre» по своему первоначальному замыслу — лишь вступительный эпизод к большой «Революционной симфонии», план которой возник у Листа в непосредственной связи с июльскими днями 1830 года. Затем, много лет спустя, этот эпизод вошел, в качестве первой части, в большую пятичастную симфонию, посвященную революционным событиям 1848—1849 годов. Но, в конце концов, когда выяснилась невозможность окончания симфонии, эпизод приобрел самостоятельное значение и был оформлен в симфоническую поэму — траурную оду погибшим героям.

Поэма «Тассо» первоначально создавалась как увертюра к одноименной драме Гёте; через пять лет она превратилась в самостоятельную большую симфоническую поэму, к которой еще через двенадцать лет был добавлен особый эпилог («Торжественное погребение Тассо»).

В процессе непосредственной музыкальной работы над замыслом страсть к изменениям у Листа нарастала; произведение, прежде чем выйти в свет, много раз переделывалось; отдельные эпизоды выбрасывались или изменялись до неузнаваемости; весь музыкальный текст подвергался тщательной стилистической чеканке.

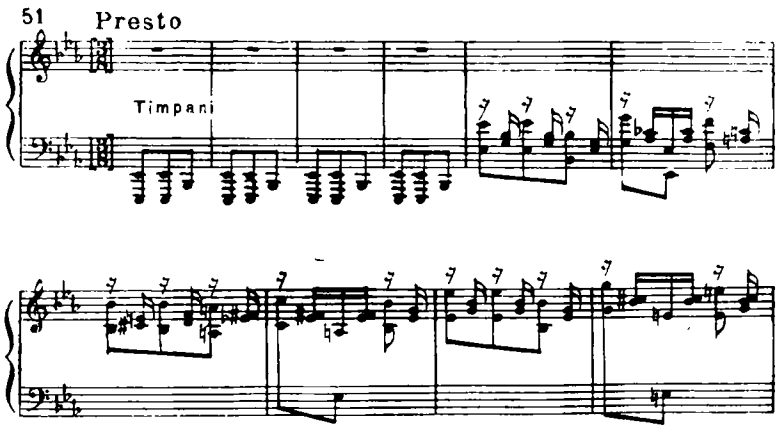
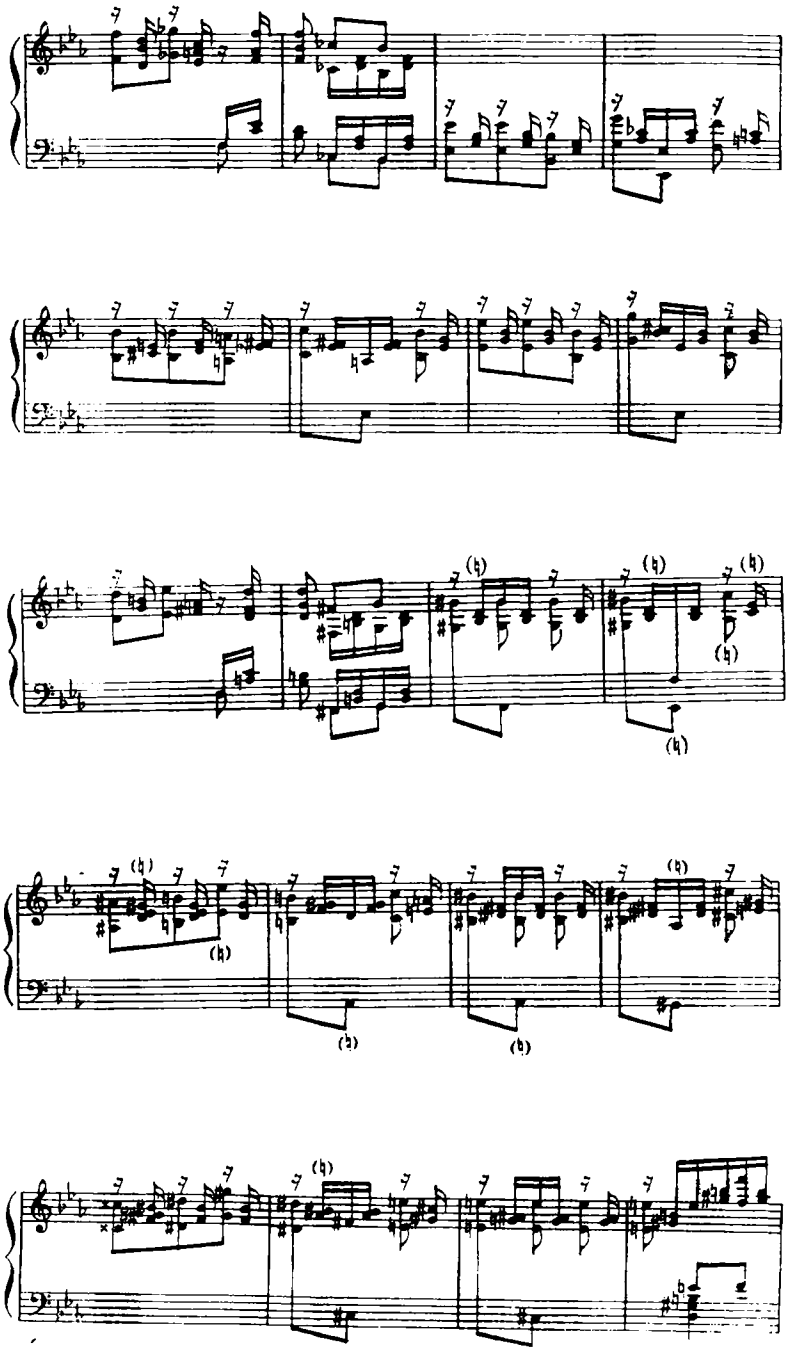
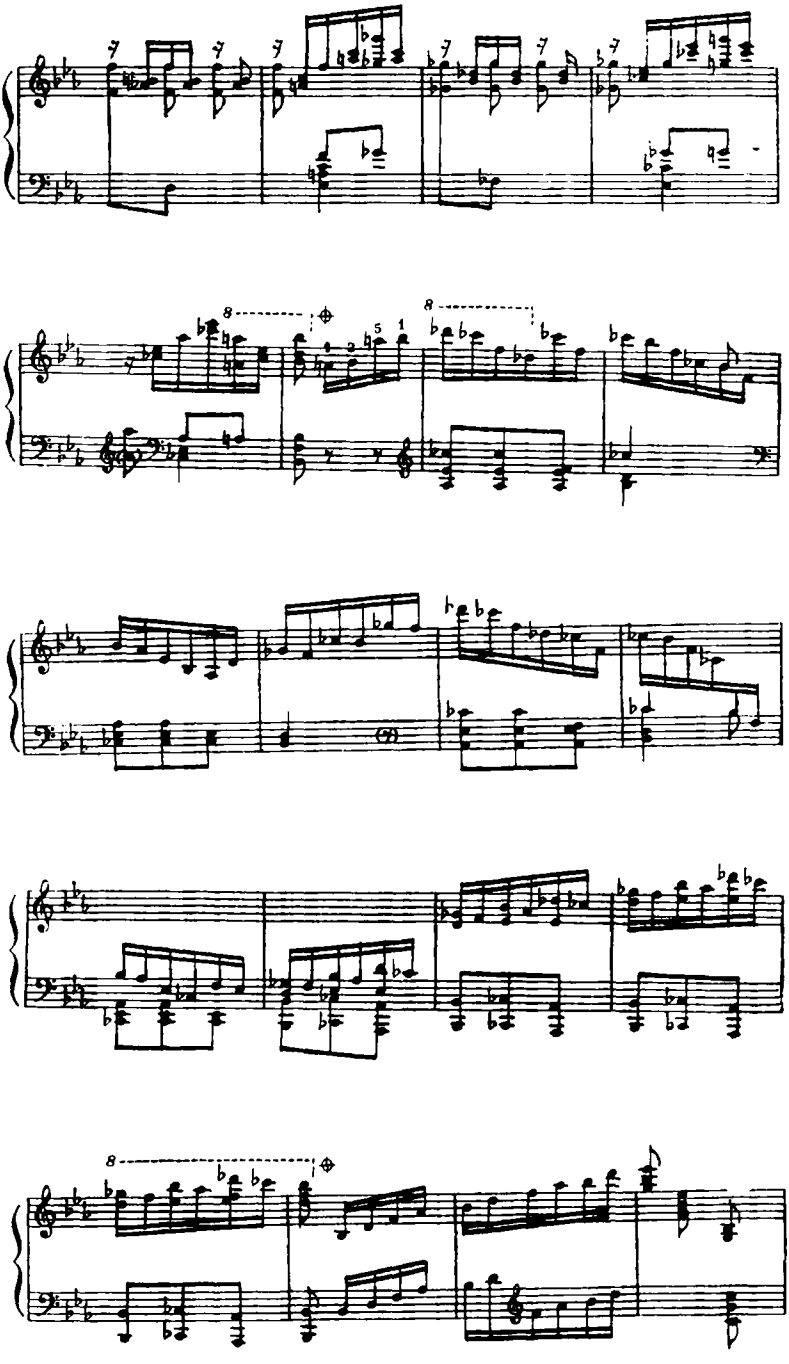
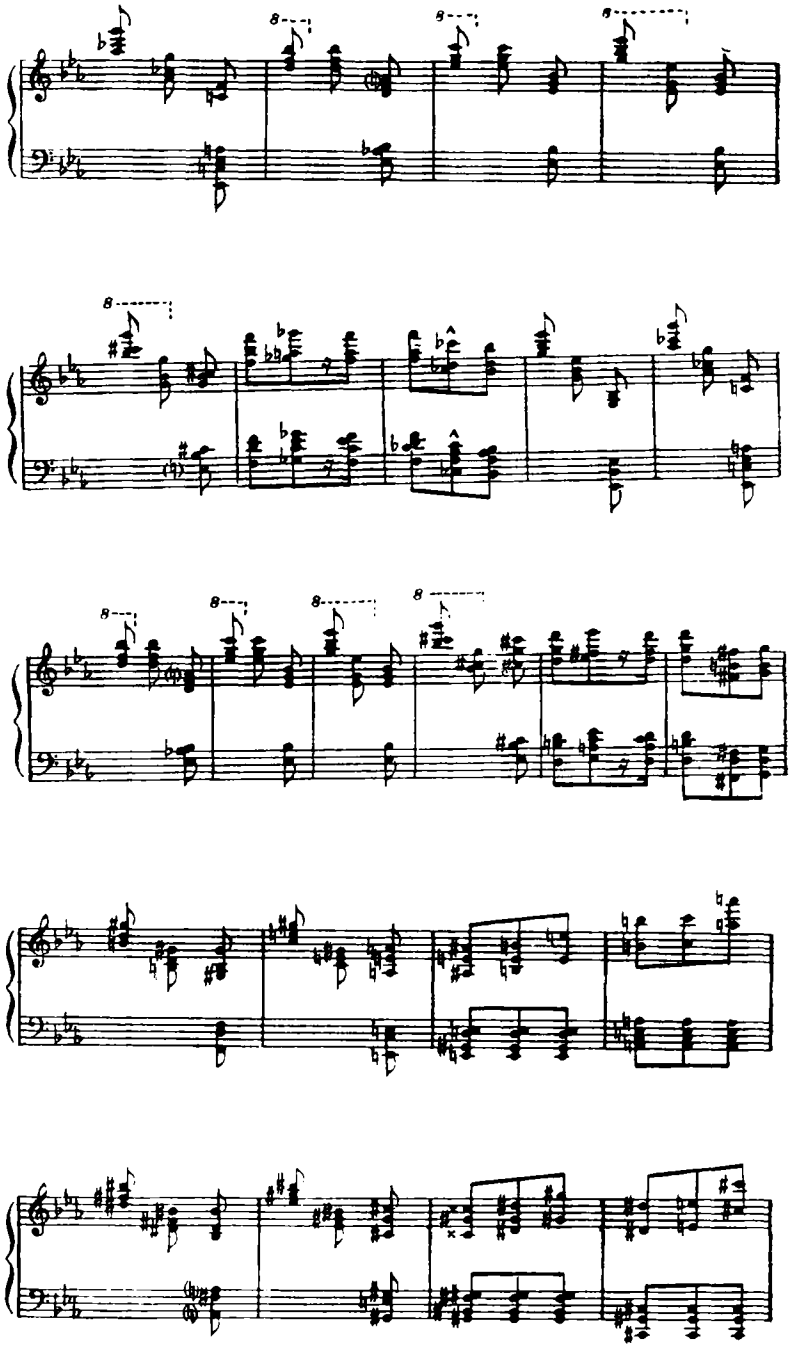
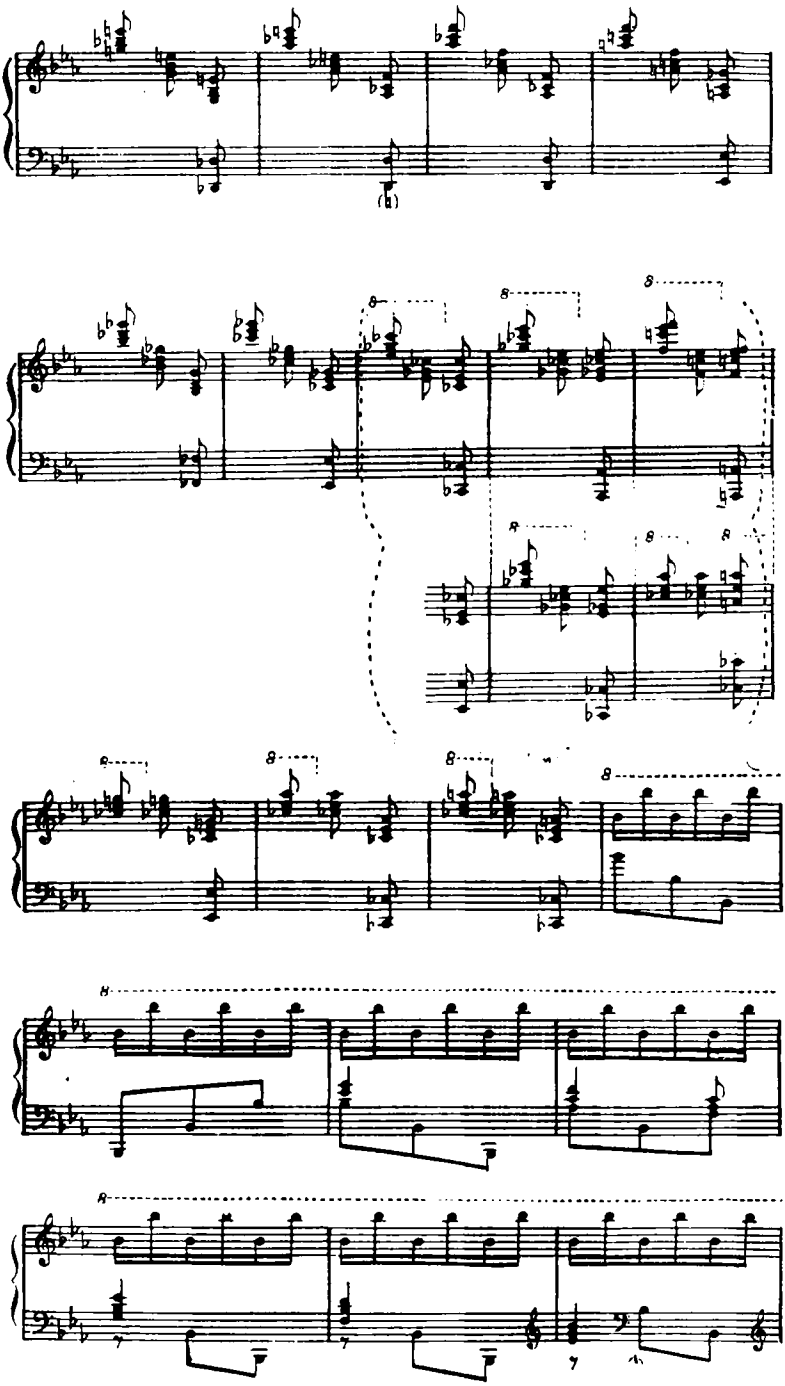
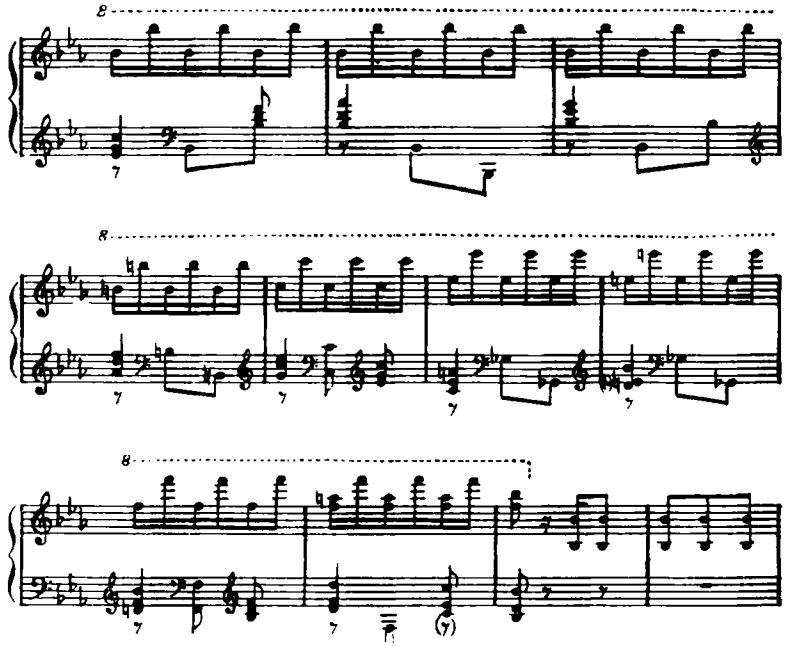
С неистощимым упорством работал Лист над художественной формой и изложением произведения, настойчиво пытаясь придать ему, путем долгих и кропотливых усилий, наибольшую выразительность и лаконичность.

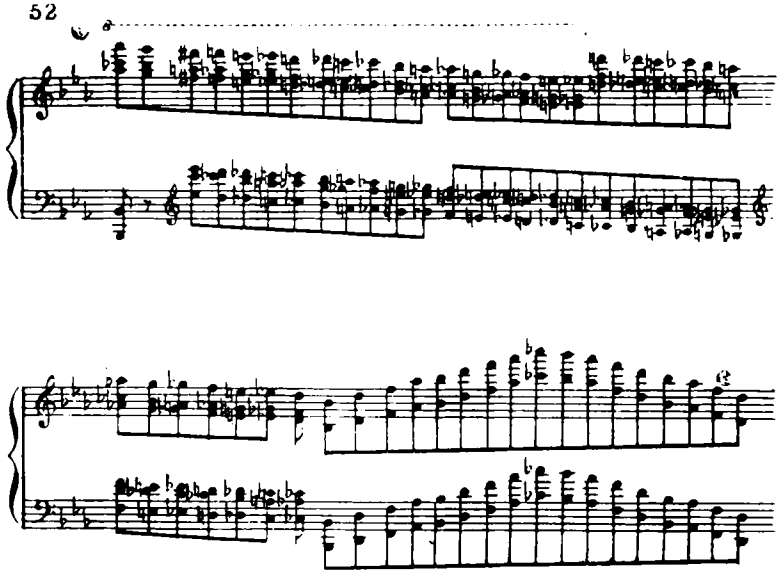
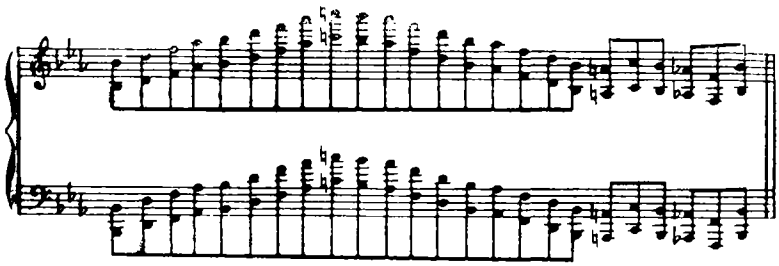
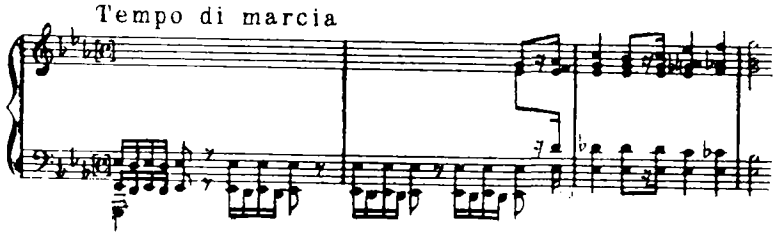
Например, в сонате *h-moll* вступление (тт. 1—7) было задумано первоначально более массивным по звучности; т. 17 был изложен так:

Иначе намечалось и отклонение в *C-dur*:

Эпизод перед *Stretta quasi Presto* был первоначально задуман следующим образом:

Первоначальный вариант заключения в автографе выглядит так:

Впоследствии Лист зачеркнул его и создал то поэтическое заключение (*Andante sostenuto, Allegro moderato, Lento assai*), которое кажется нам таким естественным и необходимым.

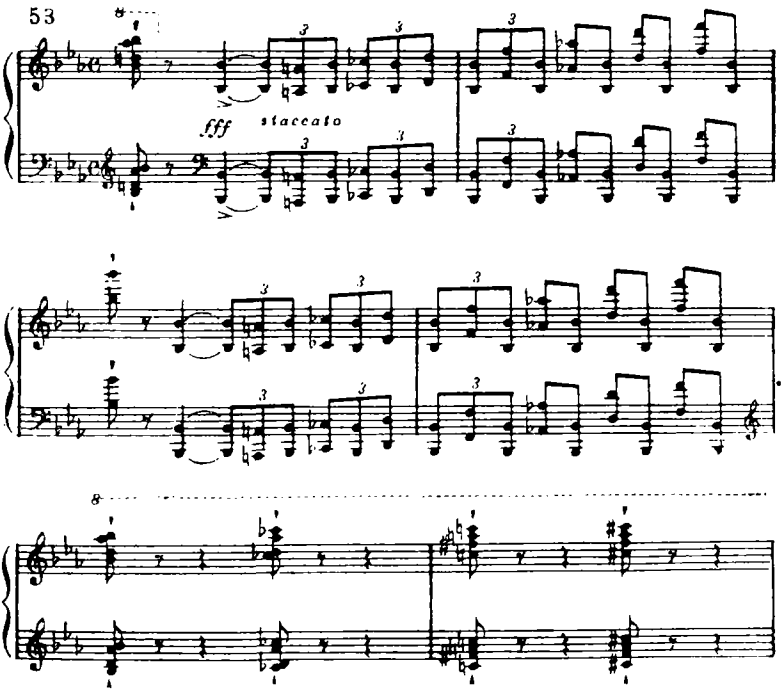
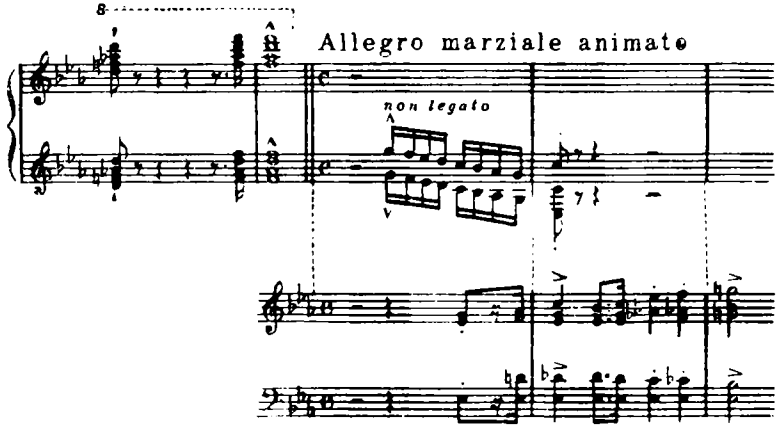
Еще больший интерес представляет сравнение одного из черновых автографов концерта *Es-dur* с окончательным текстом, хорошо известным нам по оригинальному изданию; это сравнение наглядно свидетельствует о поистине титаническом труде Листа; глубокая пропасть отделяет его исходную точку от конечной. Лист стремился найти такие музыкальные образы, в которых не было бы разрыва между идеей и ее воплощением.

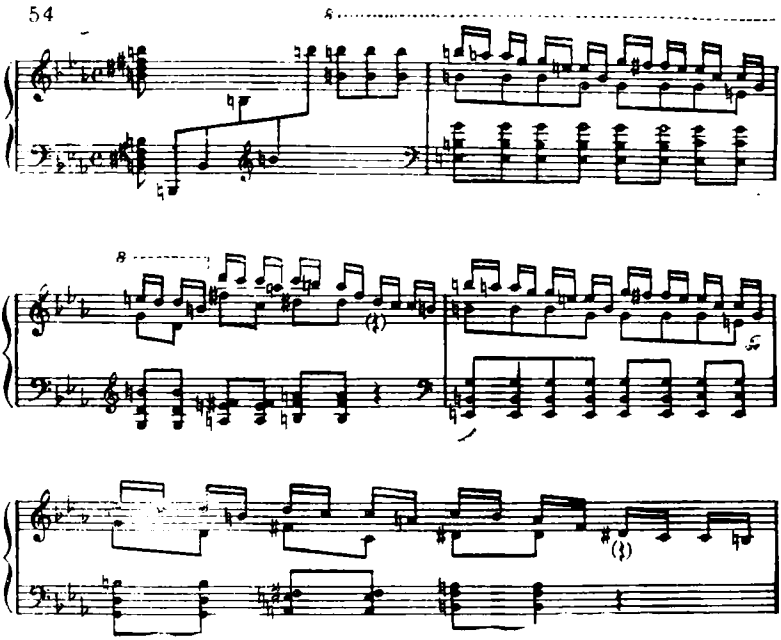
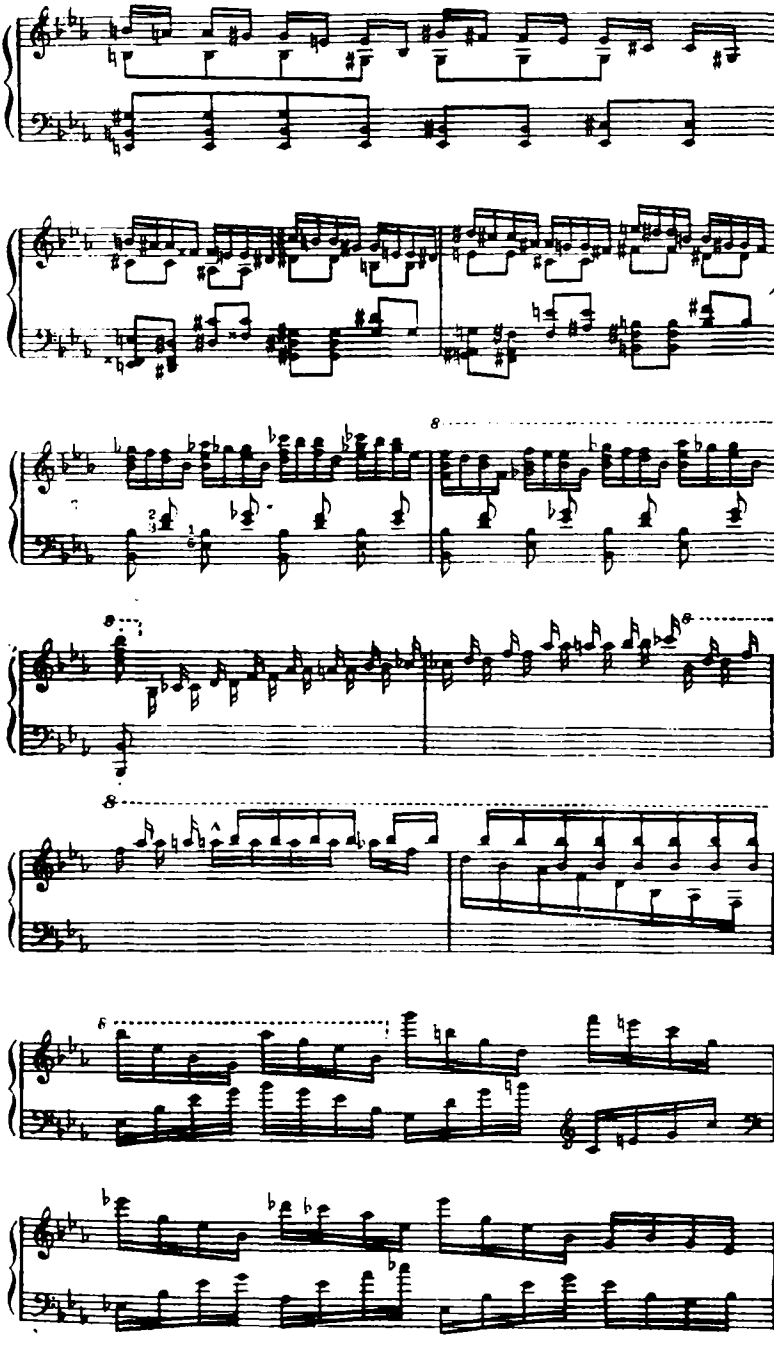
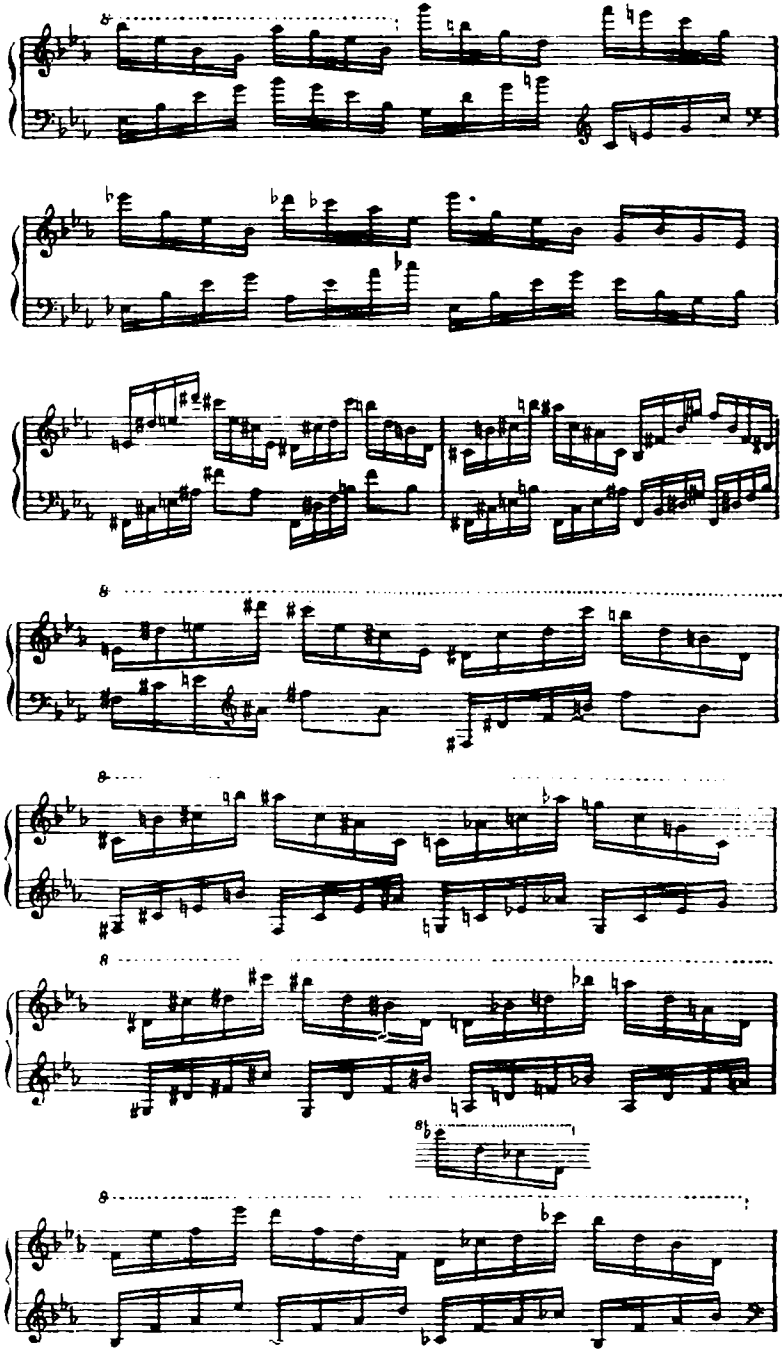
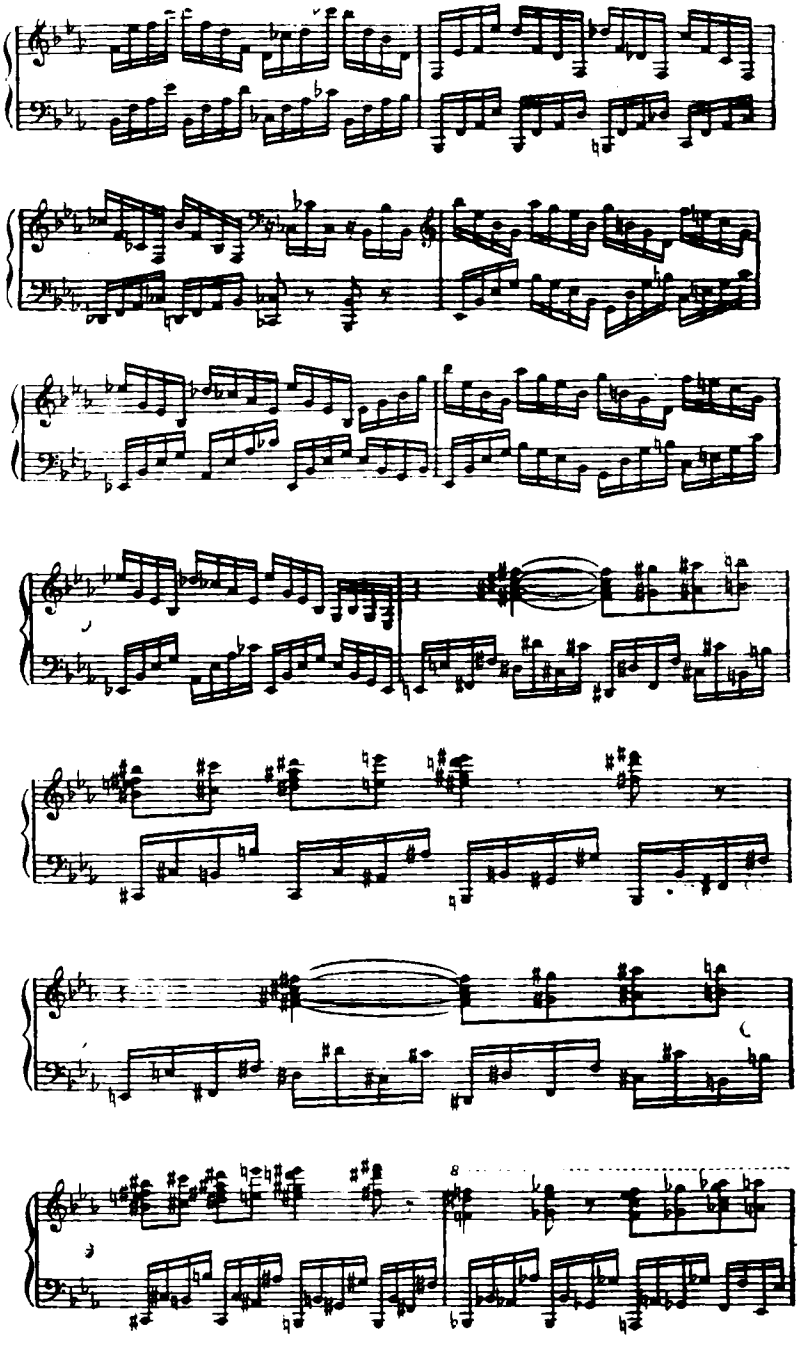
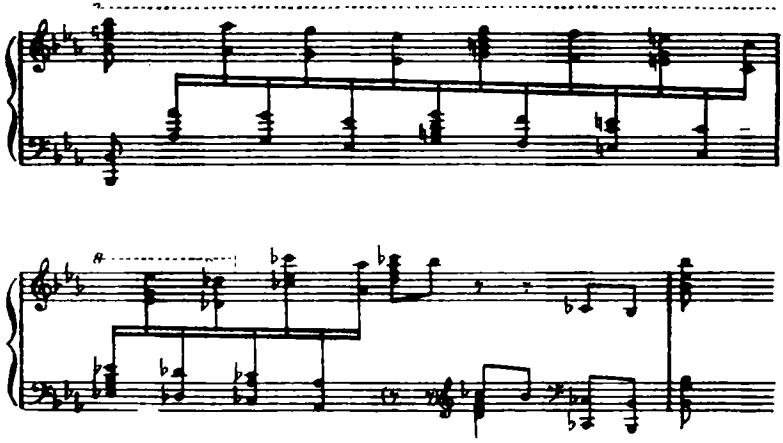
Несколько слов об истории создания концерта. Известно, что главная тема и маршеобразная тема финала были сочинены Листом в начале 30-х годов; они зафиксированы с незначительными изменениями в одной из его записных книжек, относящихся к этому времени. Затем, повидимому в 40-е годы (точно время установить не удалось), Лист приступил к развернутой работе над концертом. Плодом этой работы является черновой автограф, находящийся ныне в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина и вполне доступный для изучения [148]. Всматриваясь и вчитываясь в него, замечаешь, что от очень многого Лист совсем отказался, а многое переделал почти до неузнаваемости.

Сошлемся, например, на речитатив фортепиано (факсимиле автографа, см. стр. 298—300). Только отдельные незначительные элементы его нашли применение и развитие в окончательном тексте концерта; все остальное было Листом решительно забраковано и погребено в черновиках.

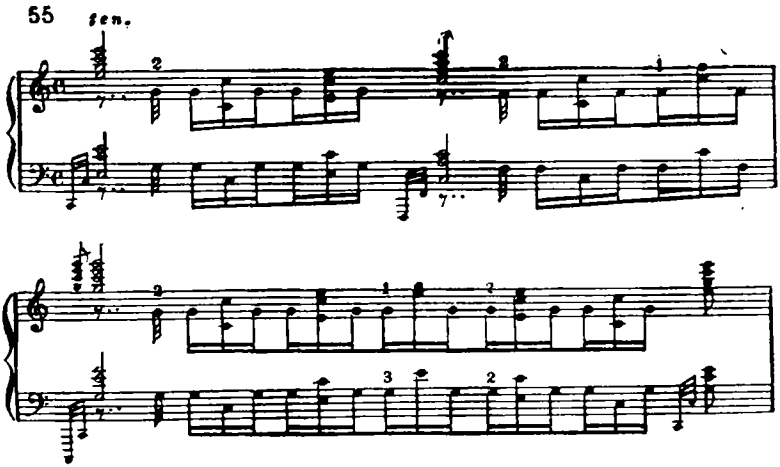
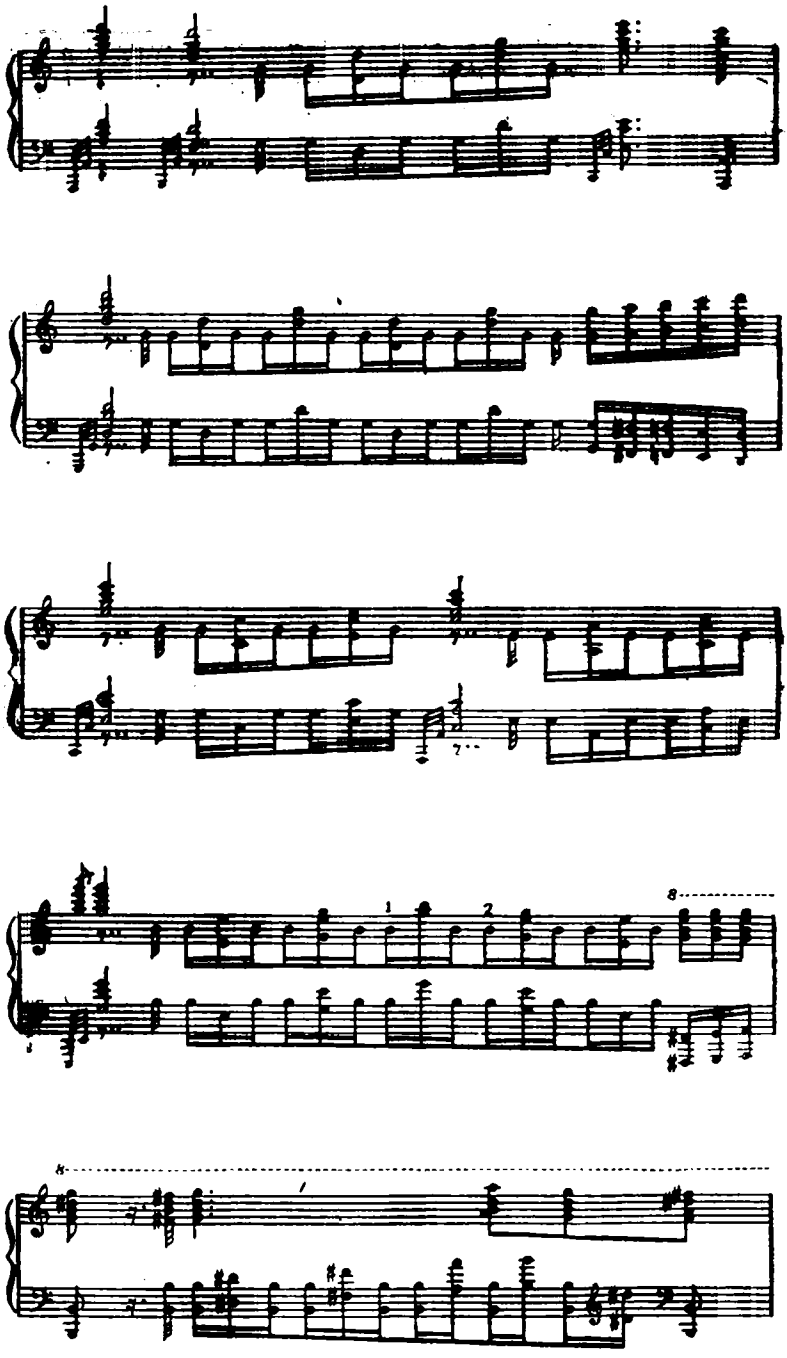
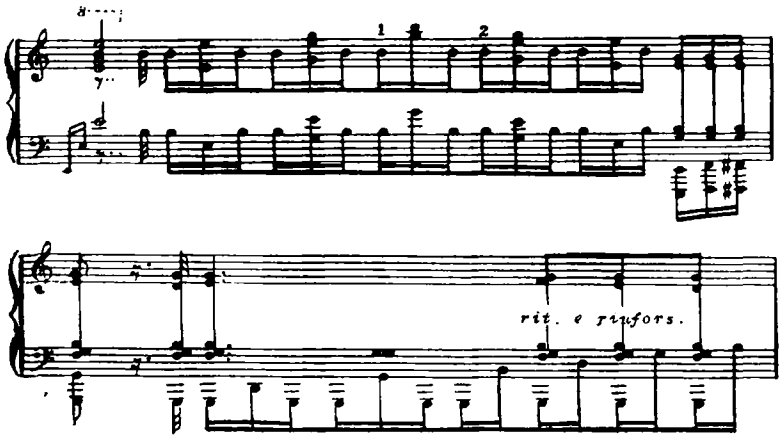
Или целый эпизод (возможно, часть), не нашедший себе места в окончательной редакции и также запрятанный автором в рукописях:



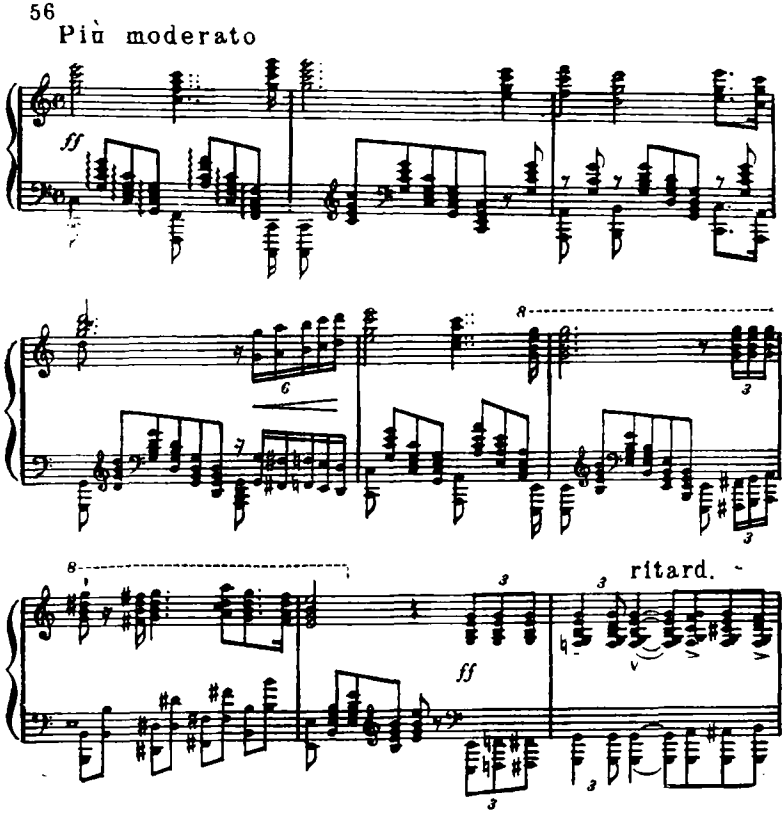
Вот фортепианная партия (в ранней редакции) перед финальным маршеобразным эпизодом:



Лист справедливо не удовлетворился ею и не успокоился до тех пор, пока не нашел убедительного воплощения своей мысли:



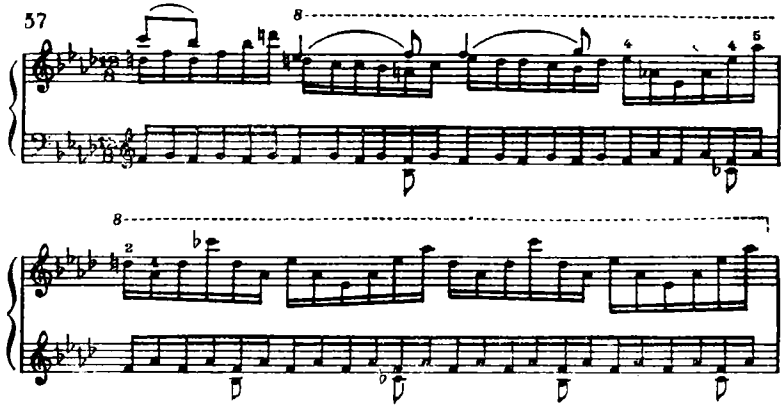
Самый стиль изложения фортепианной партии в финале был настолько несовершенен, что Листу не раз пришлось изменять его, прежде чем он возвысил его до уровня пианистического шедевра (а таковым финал концерта, несомненно, является). Вот, например, как выглядела в ранней редакции фортепианная партия финала:



Повидимому, этот вариант был сразу же поставлен Листом под сомнение и послужил ему лишь материалом для дальнейших метаморфоз.

Не меньшее значение для изучения характера длительной и многообразной работы Листа над созданием окончательного текста его произведений имеют для нас рукописи «Первого года странствий», «Гранской мессы», «Идеалов», «Битвы гуннов», 8-й венгерской рапсодии и других сочинений, хранящиеся также в Государственной публичной библиотеке (в Ленинграде). Хотя, например, текст «Первого года странствий» появился в результате коренной и тщательной переработки (длившейся не один год) ряда пьес, входивших в «Альбом путешественника», далеко не все в нем удовлетворяло Листа. Так, эпизод *Più moderato* из «Часовни Вильгельма Телля» в автографе первоначально имел следующий вид:



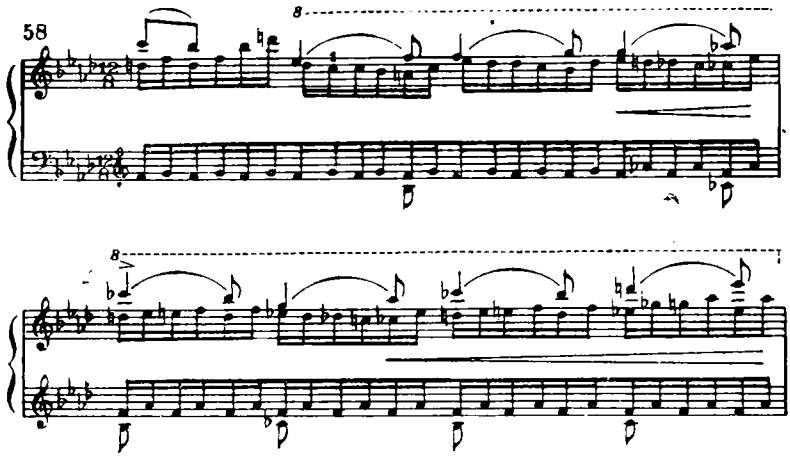
При дальнейшей работе над текстом Лист признал это изложение недостаточно совершенным, перечеркнул его карандашом и заменил версией, известной нам по оригинальному изданию [149]:

Следующее место из пьесы «У родника» первоначально в автографе было изложено так:

57



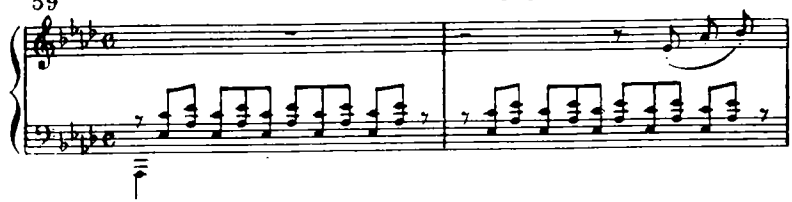
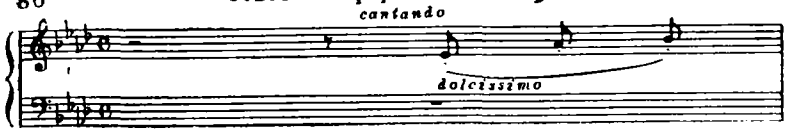
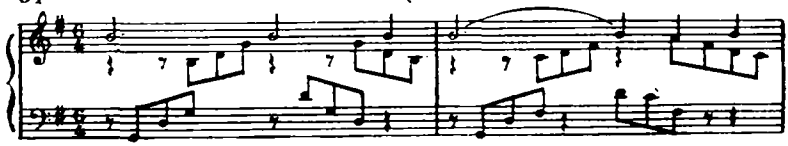
Лист опять-таки не удовлетворился написанным и заменил его версией, вошедшей в оригинальное издание:

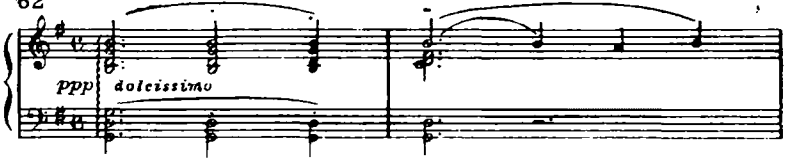
58

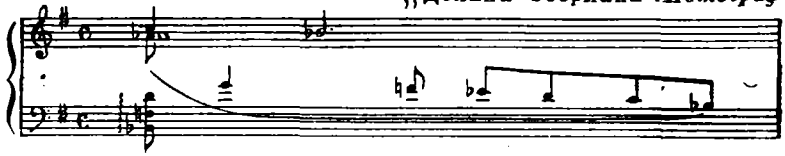


Иногда изменения, вносимые Листом в текст автографов, касались как будто мелочей, например:

59

Сонет Петрарки № 123. *Автограф*

60 Сонет Петрарки № 123. *Оригинальное издание*

61 „Обручение" („Sposalizio"). *Автограф*

„Обручение" („Sposalizio"). *Оригинальное издание*

62

63 „Долина Обермана". *Автограф*



„Долина Обермана". *Оригинальное издание*

64

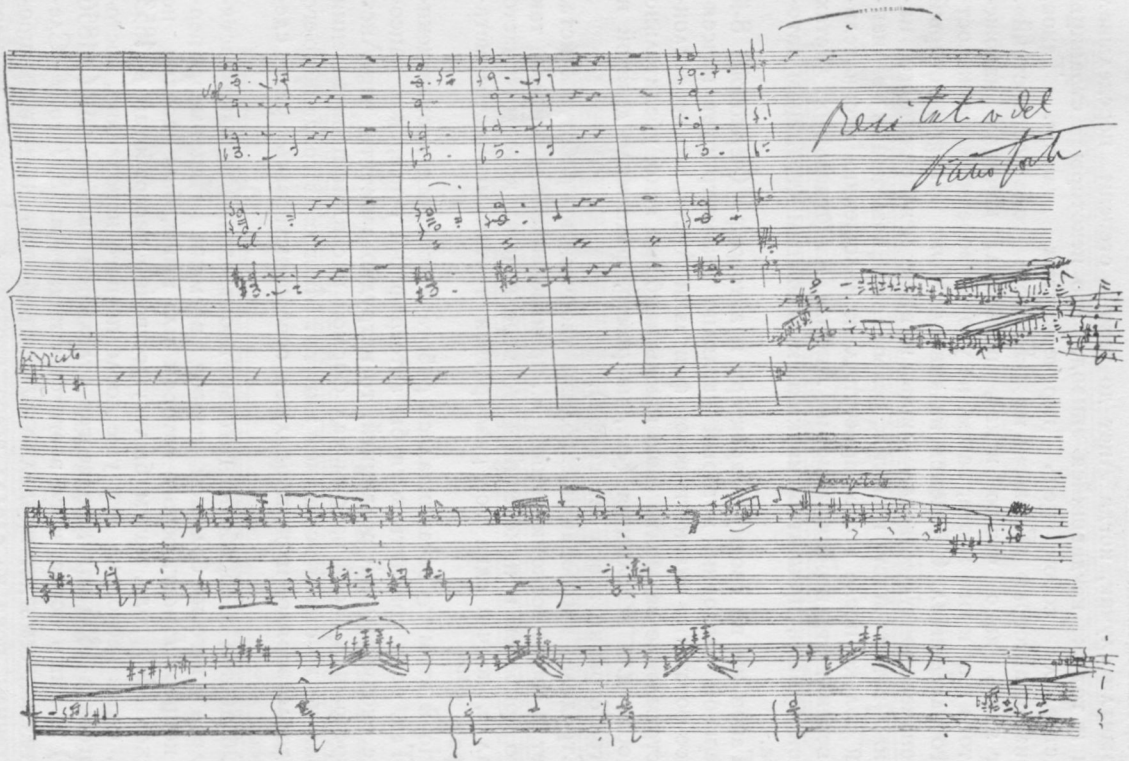
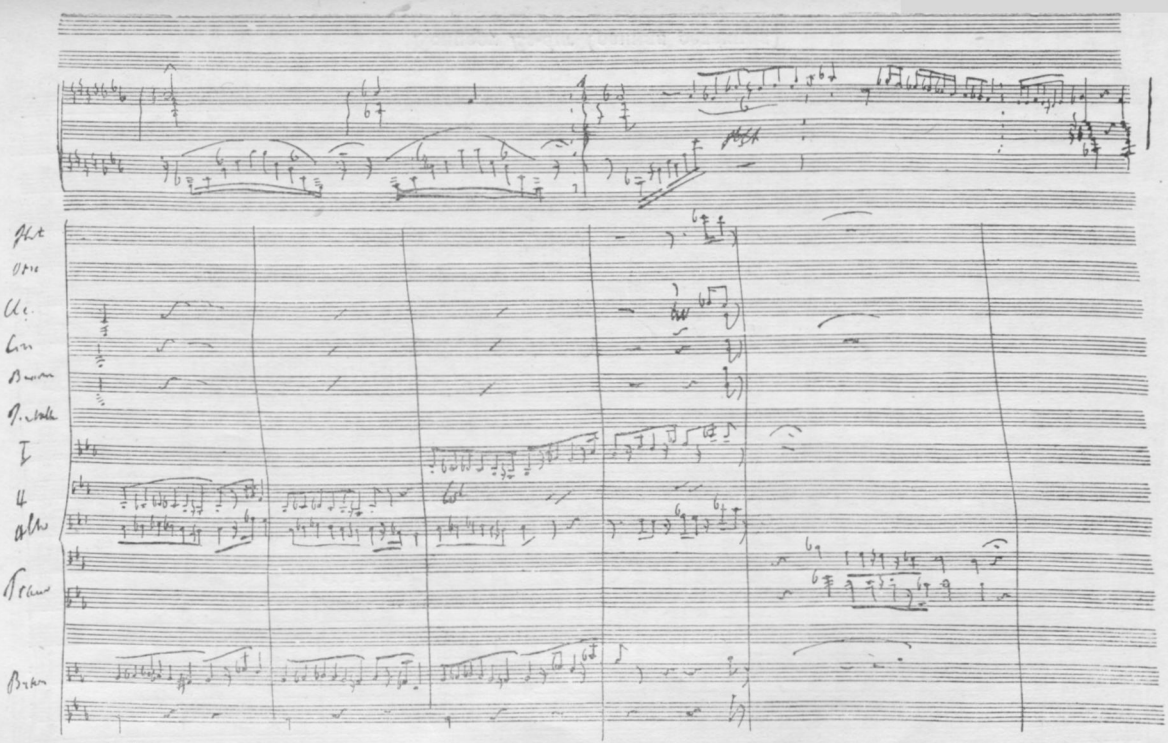
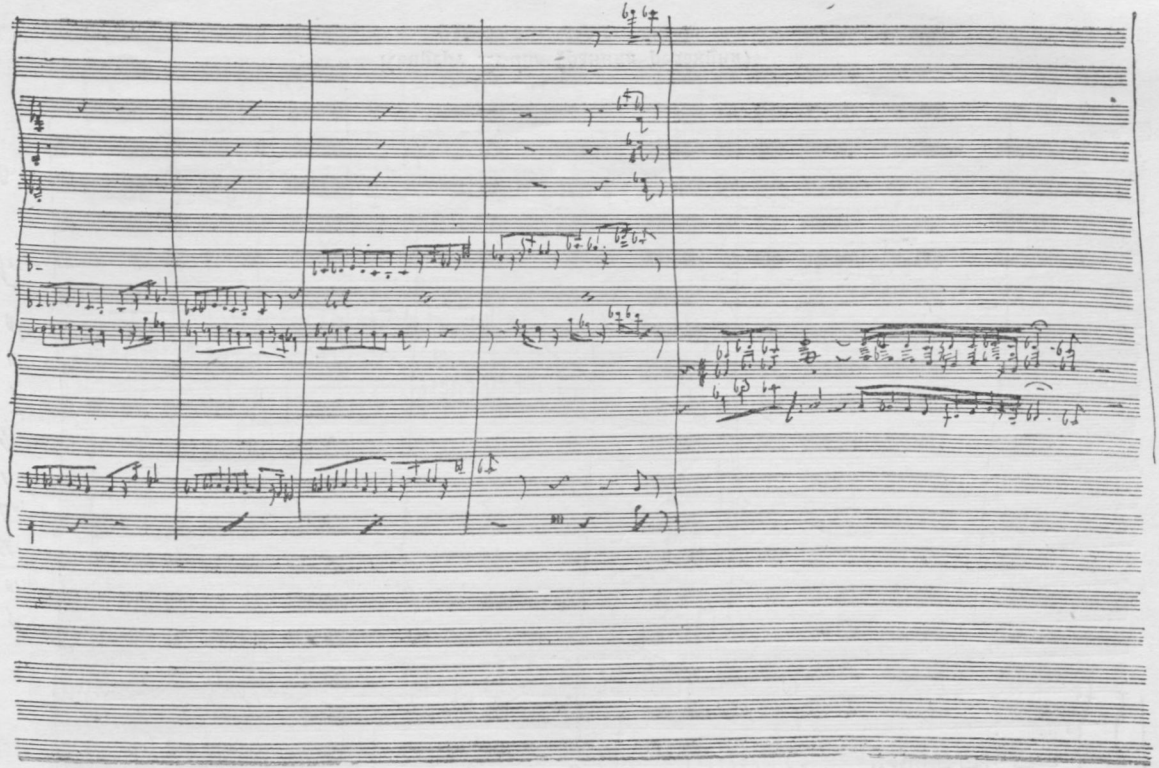
Но в этих мелочах отражалось одно из самых коренных, органических качеств, присущих зрелому Листу: отказ от всего лишнего, загромождающего текст и не соответствующего основной идее произведения.

Бывали случаи, когда Лист до такой степени переделывал один и тот же неудавшийся эпизод, что некоторые страницы представляли собой цепь перечеркнутых тактов. Таков, например, автограф «Грозы» из «Первого года странствий». Лист здесь явно что-то искал, пробовал, начинал изложение того или иного места, затем, не удовлетворенный, безжалостно его зачеркивал. Сошлемся на эпизод *Meno Allegro*, который первоначально существовал лишь в виде незаконченного наброска; затем Лист наметил целый ряд возможных вариантов и только после этого приступил к изложению окончательной версии; эта версия написана Листом на отдельных листах нотной бумаги, пришитых нитками к основным страницам автографа.

Таков же по своему характеру и автограф (черновой) 8-й венгерской рапсодии, который наглядно демонстрирует неиссякаемое богатство пианистической фантазии Листа, его непреклонное стремление выразить свою мысль наиболее ясно, убедительно и удобно для исполнения (см., например, факсимиле девятой и десятой страниц этого автографа).

Страдаль, наблюдавший вблизи творческую работу Листа, пишет в своих воспоминаниях: «...произведение переживало так много прибавок и изменений, что переписчик, которым часто бывал я, подчас едва мог разобраться в этом множестве метаморфоз...» [150].

Но и этим не заканчивалась работа Листа над произведением. Так, если сравнить хотя бы автограф 8-й венгерской рапсодии с окончательной редакцией, то нетрудно заметить, что Лист не прекращал своей работы над формой и стилем произведения буквально до самой последней минуты. Многое из созданного его не удовлетворяло, и он продолжал совершенствовать уже сделанное.

Обработка и доработка готовых произведений нередко растягивалась у него на большой период времени. Например, первый концерт *Es-dur*, речь о котором шла выше, был создан не позднее 1849 года, затем был существенно переработан в 1853 году, через несколько лет, уже после первого исполнения, состоявшегося в 1855 году, подвергся отдельным изменениям (в 1856 году) и лишь после всего этого был издан (в 1857 году). Следовательно, семь лет продолжал Лист работать над этим произведением, пока не сделал всего, что хотел. Второй концерт *A-dur*, сочиненный в 1839 году, также перерабатывался несколько раз—в 1849, 1853, 1857 и в 1861 годах, то есть на протяжении двадцати с лишним лет. «Пляска смерти» была задумана и, возможно, частично написана еще в конце 30-х годов; не позд-

Концерт *Es-dur* (ранняя редакция)
Автограф (вторая страница)

Концерт *Es-dur* (ранняя редакция)
Автограф (третья страница)

Концерт *Es-dur* (ранняя редакция)
Автограф (четвертая страница)

нее 1849 года она была закончена, после чего подверглась переработке дважды — в 1853 году и, по всей вероятности, в 1859 году. Мы не говорим уже о таких больших циклах, как «Этюды» и «Годы странствий», над которыми Лист работал на протяжении почти всей своей сознательной жизни и которые больше, чем какое-либо другое произведение, свидетельствуют о его необычайной авторской добросовестности, о крайне напряженном труде и о безостановочной эволюции его композиционно-технических средств.

Итак, десятилетиями добивался Лист того, чтобы максимум содержания вложить в наиболее простую и ясную форму; все было подчинено этой цели. Вот почему стиль Листа, формировавшийся в течение многих лет, не является какой-то неизменной, раз навсегда установленной категорией; напротив, он необычайно изменчив и гибок: его определяет поэтическая тематика, огромным разнообразием которой обусловлено многообразие его конкретных проявлений. Вот почему упорство Листа в отделке произведения, в выборе одного варианта из тысячи, зарождавшихся в его воображении, внимание его к звуковым мелочам — намного превосходили обычную меру. «Недостаточно делать, надо еще д о д е л ы в а т ь»,— слова эти были его девизом. Только тогда, когда он доводил произведение до возможного совершенства, то есть когда создавал стиль, адэкватный поэтической мысли, он прекращал работу над ним.

Бесконечные переработки и редакции, которым Лист подвергал свои произведения, показывают, что он не мог в быстро набросанных сочинениях достигать совершенства. Он хорошо знал свои возможности, знал, что для достижения вершин творчества должен сосредоточить всю свою энергию на созидании и отделке произведений. Осуществление замыслов давалось ему нелегко. Он, поражавший всех окружающих своей способностью импровизировать на любые темы, испытывал подчас жестокие муки творчества. Далеко не всегда мог выразить он с полной свободой и ясностью то, что хотел. В натуре его не было гармонии между намерением, необходимостью и возможностями, и мысль о несовершенстве созданного не раз витала перед ним. «Никто сильнее меня, — пишет он Сен-Сансу, — не чувствует всей диспропорции между замыслом и его реальным результатом в моих произведениях. Тем не менее, я продолжаю писать— не без усталости — по внутреннему побуждению и старой привычке. Целить высоко не воспрещается: будет ли достигнута цель — остается знаком вопроса...» [151].

Очень многое из того, что было задумано им, он так и не осуществил; реальный результат его творчества, скажем прямо, был ниже его целей. Конечно, искусство Листа велико и своими достижениями. Но оно все же бледнеет по сравнению с широчайшим размахом его замыслов. Ибо часто он хотел того, чего не мог исполнить. Он мечтал о «философских эпопеях» и «ро-

мантическом эпосе» в музыке, мечтал обогатить ими симфонию, оперу, ораторию. Но удалось это ему лишь отчасти и в очень немногом; в симфониях, некоторых симфонических поэмах, сонате. Оперы его так и остались неосуществленными; оратории, хотя и получили реальное воплощение, но в форме весьма далекой от грезившегося ему «романтического эпоса».

Он мечтал воплотить в музыке «мировую историю», всю цепь ее «драматических событий»[152], предполагая для этой цели использовать картины и фрески Каульбаха (полное заглавие задуманного им цикла: «Мировая история в картинах и звуках» В. Каульбаха и Ф. Листа) и привлечь какого-нибудь крупного поэта для литературного оформления цикла, но создал лишь «Битву гуннов» (по одноименной фреске Каульбаха),—вот и все, к чему свелся его поистине гигантский план «драмы истории». Он даже не сумел воплотить в музыке те поэтические типы, которые представлялись ему наиболее великими, «бессмертными»: образы Каина и Манфреда. Правда, он воссоздал Фауста, но ценою какого огромного труда и внутренней борьбы!

Нигде, пожалуй, не отходил Лист так далеко от прообраза, как в «Фауст-симфонии». Личность Фауста в том виде, как ее создал Гёте, была ему во многом чужда. Фауст казался ему человеком, вечно «сомневающимся», «недействующим и нецелеустремленным, плывущим по течению, интересующимся лишь своим маленьким счастьем» — словом, натурой «глубоко буржуазной».

Гораздо более величественным представлялся ему байроновский Манфред: «неизмеримо более гордый и твердый». Лист любил его именно за то, что он, в противоположность Фаусту, «отталкивал от себя с бесконечным презрением целостность природы и жизни и оставался верен только одному высшему существу». Почему же не воссоздал он в музыке этот горячо любимый им с юности образ? На этот вопрос ответить нелегко. Возможно, что чем глубже и значительнее представлялся ему поэтический образ, тем труднее ему было найти адэкватную форму для его музыкального выражения. Возможно (и это вероятнее всего), что он в своем «Фаусте» воплотил так много манфредовского, что воссоздание Манфреда могло показаться ему излишним. В сущности, он поступил с гётевским «Фаустом» так же, как и Байрон: «вобрал его в себя» и коренным образом переработал. Гёте был прав, когда писал о «Манфреде» Байрона: «Этот своеобразный талантливый поэт воспринял моего «Фауста» и, в состоянии ипохондрии, извлек из него особенную пищу»[153]. То же самое мы можем сказать о «Фаусте» Листа: это байроновское восприятие гётевского сюжета, восприятие с «мрачным пылом бесконечно глубокого разочарования». В таком понимании Фауста Лист был не одинок: почти все французские романтики воспринимали образ Фауста аналогично. Вспомним Мюссе: «Гёте... создал в лице Фауста самый

мрачный человеческий образ, какой когда-либо являлся воплощением зла и несчастья». Укажем также на все то, что писал о Фаусте Ламенне [154].

Если бы позволило место, то можно было бы еще на целом ряде примеров показать, что гётевское миросозерцание было во многом противоположно листовскому. Сам Лист это отлично сознавал и потому, сколько бы ни вдохновлялся поэтическими произведениями великого веймарца, всегда «опасался» их [155]. Как и Гюго, он был долгое время в плену того «злосчастно-романтического направления», о котором Гёте отзывался крайне неодобрительно [156]. Среди немецких художников, повидимому, только один был совсем родственен ему по духу — Шиллер.

Итак, непрерывный труд лежал в основе листовского искусства. Вдохновение нелегко давалось ему; и многого достиг он железным упорством и напряженной работой. Он больше, чем кто-либо другой, ощущал справедливость слов Бальзака, что «вдохновение — счастливая случайность для гения», что «его не поймать голыми руками». Он знал хорошо, что «творческая работа — утомительная борьба», знал, что «если художник... не работает, как рудокоп, засыпанный обвалом», если «он глазеет на трудности, вместо того чтобы их побеждать одну за другой», то он никогда не достигнет ничего великого [157]. Его несравненная творческая энергия, умение работать — действительно поражают. «Когда другие еще спали, — вспоминает Страдаль, — мастер сидел уже в 4 часа утра за столом и творил неудержимо» [158]. И ведь это тогда, когда он был уже глубоким стариком! Так, до последних дней остался он верен девизу своей юности: работать, работать и работать [159].

* * *

Резюмируем вкратце сказанное в этой главе. Лист стал великим композитором вне схем и шаблонов. Вся деятельность его в Веймаре как творческая, так и исполнительская была направлена к одной великой цели — созданию свободной от рутинных оков музыки — и пронизана просветительскими тенденциями. Всеми силами стремился он сделать искусство достоянием самых широких кругов слушателей, отразить в нем большие идеи и чувства. Смело боролся он за программность музыкального искусства, причем, по справедливому замечанию Стасова, «повел дело еще несравненно далее Берлиоза» [160].

Как художник-реформатор, создавший новые музыкальные формы и обогативший композиционно-технические средства, он пытался, хотя и не всегда удачно, философски обосновать основные цели своего искусства, установить ряд эстетических принципов для своей творческой деятельности. Он использовал каждый удобный случай, чтобы высказаться о своем творчестве, вскрыть его мотивы, сообщить о поводах, приведших к созданию того или иного произведения. Он отстаивал свои убеждения (и особенно

жизненный принцип программности) с редким упорством, сдерживая потоки враждебной критики и не боясь вступать со своими противниками в бурную и резкую полемику. Естественно, что идейное содержание его эстетики далеко выходило за пределы ограниченного круга узко специальных интересов; оно не могло не затрагивать вопросов большого общественного значения. Лист, пусть идеалистически, спекулятивным путем, провел мысль о борьбе с косностью, узостью и филистерством буржуазной действительности. Он открыто восстал против тисков формалистической эстетики, выдвинув на первый план плодотворную и жизненную идею программной музыки. Он попытался дать развернутую критику теории «чистого искусства». Полемизируя со сторонниками немецкой идеалистической эстетики и, в частности, с цеховым доктринером и формалистом Гансликом, он доказал всю абсурдность и реакционность его положений. Искусство, по мнению Листа, должно прежде всего служить общественным интересам, оно должно быть идейным; от этого оно не становится вульгарным, не вянет, не гибнет, а наоборот, крепнет и возвышается. Для Листа музыкальное искусство не «игрушка», не «забава», не «праздное времяпрепровождение», для него оно не «калейдоскоп звуков», не «само по себе цель»: оно полно глубокого содержания и общественной значимости. В связи с этим Лист придавал определяющее значение содержанию произведений искусства, рассматривая форму лишь как способ выражения содержания, как его внутреннее и внешнее строение. Отрицая примат формы над содержанием, протестуя против отрыва формы от содержания, он тем самым боролся с идеалистическим кантианским пониманием формы, как самодовлеющей сущности искусства. Больше того: он смело поставил развитие искусства и смену его форм в зависимость от нового содержания. Он подошел к пониманию, правда, весьма поверхностному, историчности самих форм искусства. Он даже постиг, что искусство, бесконечно меняясь, не может не зависеть от общественного развития, окружающей среды, эпохи и в самой эпохе черпает свои принципы и приемы. Но в понимании истории, как и в понимании природы, он во многом оставался идеалистом, и это не дало ему возможности познать те материальные факторы жизни, которыми в конечном счете определяется содержание и ценность искусства. Ему, например, осталась совершенно чужда концепция развития искусства, основанная на материалистическом понимании общественного развития и связи между обществом и художником. Его твердая вера в безграничный прогресс искусства оказывалась, таким образом, повисшей в воздухе.

При всем этом Лист, повторяем, всегда боролся за высокоидейное и содержательное искусство. Он видел в искусстве средство воспитания народного сознания и имел самое высокое понятие об общественном долге художника. Он ясно осознал великое назначение художника на пути общественного прогресса —

быть глашатаем, «жрецом», открывающим «тайны будущего». Он страстно защищал все жизненное и новое в искусстве, считая, несмотря на весь свой туманный идеализм, прекрасным то, что передает пережитую и прочувствованную жизненную коллизию. Он провозгласил основным принципом творчества «программную поэмность», как бы выражающую самый процесс переживаний человека. Он настаивал на «освобождении индивидуального содержания от схематизма». И, наконец, главное, он всегда оставался непоколебимо верным высоким гуманистическим идеалам. Пусть гуманизм его не был по-настоящему действенным и революционным. Пусть порой он был ближе к «розовому» гуманизму буржуазных либералов, чем к воинствующему гуманизму революционеров-демократов. Вера в высшее назначение человека никогда не покидала Листа. Прогресс человечества — вот тот идеал, к которому он постоянно стремился, вот, что считал он истинной целью искусства и художественной деятельности. Тема гуманизма была главной темой его творчества.

Существенно, что Лист, хотя и был вскормлен французским романтизмом, никогда не шел до конца по пути модного «романтического» искусства, которое требовало всяческих преувеличений, неистовых страстей, галлюцинаций и т. п.[161]. Ему была ближе та линия искусства, которая стремилась к соединению романтического и реалистического. Чрезвычайно яркие романтические черты органично сочетались в нем с реалистической направленностью его художественной деятельности.

Существенно также, что творчество Листа, новаторское по своему основному характеру, было устремлено в будущее. Он сам неизменно подчеркивал это, признаваясь с присущей ему скромностью: «Я часто говорил моим друзьям, что даже если бы все мои произведения были неудачными (чего я не могу ни утверждать, ни отрицать), то это все же не означало бы, что они являются совсем бесполезными, ибо они дали импульс и толчок к дальнейшему развитию искусства. Сознание этого вполне достаточно для того, чтобы я мог проявлять последовательную стойкость и создавать новые произведения»[162].

Так в борьбе прокладывал Лист дорогу программному музыкальному искусству, неустанным трудом добиваясь осуществления своих «больших» и «малых» целей, и победил. Он слил два мощных потока человеческого мышления и чувствования — поэтическое и музыкальное — воедино и дал тем самым новое направление музыкальному искусству. Он приблизил музыку к передовым идеям своего времени, обогатил и расширил ее выразительные средства. Он продолжил великое дело Бетховена. И что бы ни говорили о нем, творчество его еще долго будет стимулировать все живое и плодотворное в мире искусства.

Глава пятая

НА ПУТЯХ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Борьба Листа за программную музыку и за обогащение композиционно-технических средств была тесно связана с его деятельностью, направленной на развитие венгерской национальной музыкальной культуры. Оторванный от своей многострадальной родины, Лист постоянно думал о ее судьбах. Его волновала проблема народности и национального своеобразия музыкального искусства. Он не только стремился к усвоению опыта, накопленного в творчестве великих мастеров прошлого, но и пытался применить этот опыт к выявлению и укреплению национальных черт венгерской музыки. Это подтверждается как свидетельствами современников, так и многочисленными признаниями самого Листа, который на протяжении всей своей жизни — и устно и письменно — неоднократно подчеркивал свои органические связи с родиной.

«Из всех ныне живущих художников, — писал он в январе 1847 года, — я единственный, кто с гордостью дерзает указывать на свою гордую родину. В то время как другие мучительно бились в мелких водоемах постоянно бережливой публики, я все время плыл вперед по полноводному морю великой нации. Я твердо верю в свою путеводную звезду; цель моей жизни в том, чтобы Венгрия когда-нибудь с гордостью могла указать на меня»[1]. Много лет спустя, в 1873 году, он говорит об этом еще более прямо: «Да позволено мне будет признаться в том, что, несмотря на мое достойное сожаления незнание венгерского языка, я, от колыбели до могилы, душой и телом остаюсь мадьяром и в соответствии с этим самым серьезным образом стремлюсь поддерживать и развивать венгерскую музыкальную культуру»[2]. Мы знаем, что в данном случае слова Листа не расходились с делом. Он действительно «самым се-

рьезным образом» поддерживал венгерское искусство и всеми силами способствовал утверждению его самобытности.

Однако ни свидетельства современников, ни искренние признания самого Листа, ни его творческие достижения на пути создания венгерской национальной музыки не были приняты по-настоящему во внимание его биографами. Вообще немалое число буржуазных исследователей склонно рассматривать личность художника вне связи с народной почвой, но особенно сильно эта склонность проявилась у них по отношению к Листу. То, что Лист многие годы своей жизни провел вне пределов родины, то, что он почти не знал своего родного языка, и, наконец, то, что он больше, чем кто-либо другой, соприкасался с различными европейскими культурами, — все это создало благоприятную почву для более чем полувекового мифотворчества и появления всякого рода ложных взглядов. Одни исследователи, как уже указывалось выше, делали из Листа убежденного и законченного космополита, другие — обрисовывали его не в меру офранцуженным венгерцем, третьи — попросту, без всяких оговорок, причисляли его к немецким художникам; наконец, были и такие, которые все достижения Листа стремились объяснить исключительно его гениальностью, его индивидуальной фантазией.

Порочность таких концепций, вот уже в течение длительного времени опутывающих имя Листа, очевидна даже при самом беглом ознакомлении с отдельными действительными фактами его творческой биографии. Она еще более отчетливо вскрывается при последовательном анализе пути развития Листа в целом, и, в частности, того пути, каким он шел к созданию своего венгерского цикла произведений.

В самом деле, из того обстоятельства, что связи Листа, скажем, с французской и немецкой культурами были значительны и что они способствовали обогащению его личности, вовсе еще не следует, что Лист в своем творчестве не стремился к овладению народными истоками венгерской музыки. И уж совсем, конечно, не следует, чтобы эти связи изучались за счет умаления национально-венгерских особенностей его искусства. Разве не ясно, что всякое игнорирование этих особенностей неизбежно приводит к неполному, подчас искаженному представлению о великом художнике? Однако вопреки здравому смыслу многие исследователи листовского творчества не только не видели (или, вернее, не хотели видеть) бесчисленных нитей, связывавших Листа с его родиной. Они не считались с тем, что Лист жил и творил в эпоху, когда борьба *нового* против *старого* шла рука об руку с пробуждением национального самосознания, когда вопросы *народности* так или иначе стояли перед всем культурным миром; они не понимали, что обращение к народным истокам и поиски новых форм тесно сливались со стремлением к национальному самоопределению. Это

непонимание, между прочим сказавшееся и в неправильном представлении роли Листа в строительстве передовой национальной культуры разных стран, порой проскальзывает на страницах книг о Листе: благородная цель художника — в меру своих сил служить формированию различных национальных школ—истолковывается превратно и ложно.

Лишь сравнительно небольшое число венгерских авторов, говоря о зарождении и развитии венгерской музыки, пыталось поставить вопрос и о национальных особенностях листовского искусства. Помимо обстоятельных исследований Бела Бартока и Золтана Кодаи, касающихся проблем венгерской народной музыки, укажем, например, на труды венгерских музыковедов Б. Саболчи, Э. Майора, З. Гардони и др., в которых собрано достаточно большое количество материалов, помогающих разрешить многие, казавшиеся до сих пор неясными и подчас неразрешимыми вопросы в творческой биографии Листа[3]. Эти материалы лишний раз подтверждают известное положение, что вопрос о народности того или иного художника не может быть поставлен и освещен без анализа его связи с фольклором и близкими к фольклору источниками, без учета той роли, которую сыграли последние в формировании и развитии его творчества.

Каково же было отношение Листа к фольклору? В какой мере отразилась и как преломилась венгерская национальная музыка в его творчестве? С какой именно венгерской музыкой имел дело Лист? Каковы национальные стилистические особенности его произведений?

Прежде всего — об общем отношении Листа к венгерскому фольклору, к музыкальным достижениям венгерского народа. Чем была вызвана непреходящая любовь Листа к народным песням и танцам, увлечение его популярным художественным творчеством, близким по духу к народу? Обычно указывают на некоторые биографические факты, в частности, на первые годы жизни, проведенные в венгерской деревне. Бесспорно, что в развитии интереса Листа к национальному венгерскому искусству детские впечатления сыграли немалую роль. Лист с ранних лет прислушивался к песням и танцам родного народа. Он сам впоследствии признавался в этом, и было бы неразумно игнорировать данное обстоятельство. Но столь же неразумно было бы придавать этим ранним деревенским наблюдениям и впечатлениям единственно решающее значение и полагать, что только они одни обусловили характер и объем его интереса к фольклору в дальнейшем. Ибо, помимо детских впечатлений, действительно сохранившихся в памяти Листа на всю жизнь, большую роль здесь сыграли общественные позиции, которые он занял, находясь во Франции.

Мы знаем, что уже в первые годы своего пребывания в Париже Лист столкнулся с ожесточенными спорами, происходившими в художественных кругах. Среди этих новых для него тем

и интересов значительное место занимали и проблемы народного творчества. Поэтому нет ничего удивительного в том, что довольно скоро его детские склонности и увлечения приняли иную форму и иной характер. Вряд ли, например, могли ему остаться неизвестными взгляды на собирание и обработку народных песен Антонина Рейхи, у которого он в ту пору ревностно изучал контрапункт. Рейха, в своем трактате о музыкальном сочинении (трактат этот, несомненно, был знаком юному Листу), прямо указывает, что без непосредственного обращения к народной песне в музыкальном искусстве трудно создать что-либо истинно великое, и что ознакомление с народной культурой важно не только для художников, но и для общества в целом.

«Непростительно, — пишет Рейха, — что еще не организовано собирание народных песен. Известно, что среди них есть песни очень своеобразные и интересные, отражающие одновременно вкус, характер и нравы нации... Собирание народных национальных песен важно не только для людей искусства, но и для самого правительства: ведь известно, что ничто другое не способствует в такой мере завоеванию дружеского расположения народа, как исполнение со всеми привычными особенностями темпа и характерностью выражения его своеобразных песенных и танцевальных произведений (к которым он привязан так же сильно, как к своим обычаям, законам и религии). Для данной цели должны были бы быть выдвинуты способные к этому композиторы, которые могли бы записывать эти песни прямо на месте, фиксируя все их своеобразие и типичные особенности исполнения...»[4]. Эти взгляды (которые, кстати, Рейха имел возможность сообщать своему ученику непосредственно в процессе обучения), несомненно, должны были оказать на впечатлительного и жадно прислушивавшегося ко всему юношу существенное влияние и содействовать углублению и укреплению его интереса к народному искусству.

Еще более невероятным представляется, чтобы Лист, вращавшийся в течение ряда лет в кругу прогрессивных французских романтиков, мог пройти мимо их воззрений на фольклор, которые к тому же не раз служили предметом страстного обсуждения на страницах книг и журналов, поглощавшихся тогда Листом в неимоверном количестве. Правда, нам не известно, прочел ли Лист нашумевшую в свое время книгу французского ученого Фориэля о народных песнях современной Греции, вышедшую в Париже вскоре после приезда Листа[5]. Но он наверняка столкнулся в среде писателей, художников и музыкантов с обсуждением идей этой в основном прогрессивной книги, созданной в атмосфере борьбы европейских народов за свою свободу. Особенно могло привлечь Листа выдвижение на первый план живой действительности и противопоставление ее различного рода архаике, глубокая вера в неиссякаемую творческую силу народных масс. Лозунг — живая поэзия живого народа.

выдвинутый Фориэлем и подхваченный многими французскими романтиками, быстро нашел сочувствие и у Листа. Тогда, можно предполагать, запало в его душу, что «народный характер постигается не только в археологических памятниках и преданиях старины, но и в живых памятниках современности». Во всяком случае его последующая деятельность была направлена прежде всего на изучение живой действительности, на искусство, бытующее в народе.

Таким образом, уже с молодых лет Лист воспринял у Рейхи и французских романтиков плодотворную идею действенной роли народного творчества, непрерывно растущего и пополняющегося все новыми и новыми шедеврами, как бы отображающего самый дух, характер нации. В предисловии к «Альбому путешественника» — первой смелой попытке использовать фольклор различных стран для характеристики их национальных особенностей — Лист последовательно проводит мысль о том, что характер народа выражается в его музыке. Почти дословно повторяя Рейху, Лист пишет, что в значительной части пьес, вошедших в «Альбом путешественника», он хотел отобразить быт, природу и дух различных стран, обычаи, законы и нравы наций, развивая при этом национальные мелодии «в манере, свойственной каждой из них» [6]. В соответствии с воспринятыми им установками прогрессивных французских романтиков, он стремится познавать живую музыку той или иной страны в ее наиболее характерных чертах, в ее истоках, то есть познавать эту музыку в быту, в нравах, в живых интонациях. Свои ранние опыты по созданию цикла венгерских обработок, в частности, первые варианты этих обработок, вышедшие в свет в некоторых изданиях под общим заглавием «3-й год странствий», Лист также рассматривает как результат живого, непосредственного «изучения национальных особенностей». Он характеризует процесс создания рапсодий как «простое, по возможности однородное претворение в жизнь» («une simple mise en oeuvre aussi congénère que possible») этих особенностей [7].

Он придает исключительно большое значение точности записи живого народного исполнения. Он порицает крупных композиторов, имевших дело с венгерской музыкой, например, Шуберта, за то, что они не дали себе труда изучить характерные черты этой музыки, «проникнуть в ее дух и в ее существо», что они подчинили ее мотивы чуждым ей законам. По его мнению, венгерскую музыку надо не столько «реставрировать», сколько «реконструировать», воспроизводя ее во всей прелести непосредственного звучания [8].

Лист воплотил эти взгляды на фольклор и в своей исполнительской деятельности, когда в годы концертных странствий, как бы отдавая дань уважения тому или иному народу, исполнял свои обработки национальных песен и танцев посещаемых им стран (или же импровизировал на заданные народные темы).

Знакомство Листа с народной музыкой целого ряда стран, в частности, Швейцарии, Франции и Италии, послужило ему хорошей школой; оно явилось, в сущности, подготовкой к центральной задаче, которую композитор поставил перед собой уже в конце 30-х годов — собиранию и обработке венгерских национальных мелодий. Ибо увлечение фольклором других стран лишь увеличило тяготение Листа к родному фольклору, усилило его желание творчески претворить этот фольклор в соответствующих музыкальных формах.

С какой же «живой» венгерской музыкой столкнулся Лист после своего возвращения на родину в 1839 году? Что мог он услыхать в то время (не занимаясь длительными поисками) от своих соотечественников и что могло в первую очередь привлечь его внимание?

Можно сказать с уверенностью, что с двумя явлениями, получившими широкое распространение в венгерской музыке XIX века, Лист должен был прийти в соприкосновение с первых же шагов по родной земле. Мы имеем в виду национальный инструментально-танцевальный стиль в е р б у н к о ш, чрезвычайно характерный для венгерской музыки первой половины XIX века, а также зародившийся в недрах этого стиля (в 30-е годы) народный танец ч а р д а ш, и популярную бытовую п е с н ю, возникшую, как и инструментальная музыка вербункоша, на основе городского фольклора и довольно быстро проникшую в широкие народные массы. Произведения этих жанров, созданные по большей части талантливыми самородками, пользовались любовью населения; их распространяли любители пения, народные оркестры; их пели и танцевали под аккомпанемент отдельных инструментов. Словом, они запечатлевались в памяти и начинали жить полноценной жизнью фольклора.

В е р б у н к о ш является, в сущности, первым ярко выраженным национальным инструментальным стилем. Происхождение его еще полностью не выяснено. Повидимому, как национальный стиль он сложился в конце XVIII века с известной примесью немецкого, итальянского, славянского и балканского элементов. Но, как это явствует из самого названия, он возник из так называемых «вербовочных танцев», то есть из танцев, имевших место во время вербовки на военную службу.

В образовании стиля большую роль сыграли куруцкие песни, созданные в конце XVII и начале XVIII веков куруцами — солдатами армии Ракоци. Быть может, отсюда — гордый полет музыки вербункоша, страстной и напряженной, воодушевленной огнем борьбы за свободу венгерского народа[9]. Наиболее полно элементы стиля были разработаны в творчестве венгерских скрипачей конца XVIII—начала XIX века: Яноша Бихари, по происхождению цыгана, Яноша Лавотта и Антала Чермака.

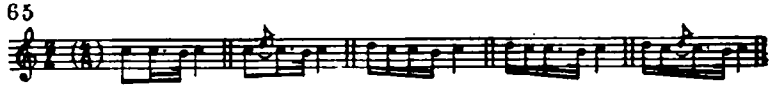
Характерными признаками вербункоша являются: богатая разнообразная инструментальная фигурация и определен-

ные мелодико-ритмические формулы, то появляющиеся через каждые два-четыре такта, то завершающие более крупные музыкальные периоды.

Инструментальную фигурацию в вербункоше в силу разнообразия конкретных форм проявления очень трудно свести к какой-либо одной или нескольким схемам. Она бывает изложена и четвертями, и восьмыми, и шестнадцатыми, и тридцатьвторыми, и даже шестьдесятчетвертыми, причем все эти доли обычно прихотливо перемешаны друг с другом. Часто встречаются в ней пунктирный ритм, а также триоли и синкопы всех родов; наблюдается определенно выраженное стремление уклониться от гладкого, ровного фигурационного движения при твердом сохранении типичного для вербункоша размера $^{2}/_{4}$ (или $^{4}/_{8}$). Особенно виртуозно владел искусством фигурации Бихари, игру которого Лист слышал в детстве.

Гораздо более схематичными являются заключительные формулы вербункоша. При всем разнообразии вариантов они все же в конечном счете сводятся к небольшому числу типичных мелодико-ритмических оборотов:

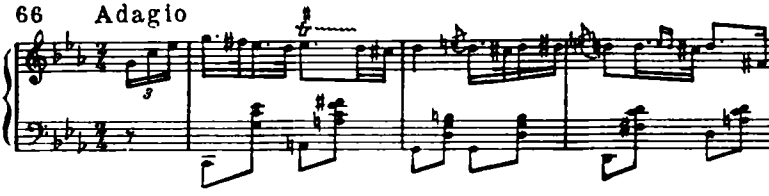
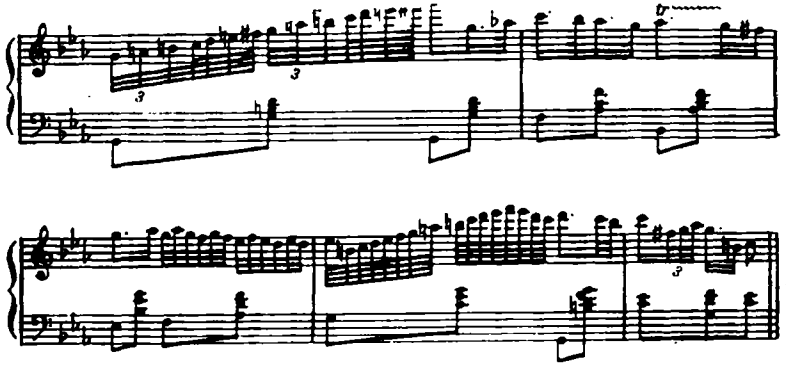
65



Судя по опубликованным танцам и песням, написанным в стиле вербункоша, в частности, по сборникам «Венгерские песни из комитата Веспрем» [10], эти заключительные формулы не обязательно присутствуют во всех произведениях, связанных с вербункошем. Однако они в высокой степени показательны для основного типа вербункоша.

Орнаментика вербункоша не отличается разнообразием; для нее характерны лишь украшения в виде форшлагов, чаще всего они встречаются в заключительных формулах. Самое изложение музыкального материала (фактура) почти сплошь гомофонично. Мелодия, как правило, проходит в верхнем голосе (в фортепианном произведении она поручается правой руке) и сопровождается однообразным, весьма примитивным гармоническим аккомпанементом, в котором на сильные доли такта приходятся отдельные (основные) ноты в басу, на слабые — дополнительные аккорды:

66 Adagio



Форма произведений вербункоша не представляет собой чего-либо необычного; она приближается по своему типу к сюите и большей частью состоит из двух танцевальных частей—медленной и быстрой. Каждый отдельный танец написан в двухчастной, реже трехчастной форме, отдельные эпизоды которой снабжены знаком повторения. Среди произведений вербункоша встречаются и одночастные (медленные) танцы, более старинного происхождения, но чаще, как уже было сказано выше, мы имеем здесь дело с двумя противоположными по своему характеру частями: первой — медленной («*Lassú*») и второй — быстрой («*Friss*»), следующими одна за другой. В мелодическом отношении обращает внимание применение так называемой «венгерской» гаммы, которая, начиная с Я. Лавотта и А. Чермака, прочно входит в венгерскую профессиональную музыку.

Таковы отличительные признаки стиля вербункош, являвшегося для Листа, да и не только для него, но и для всей венгерской музыкальной романтики XIX века, одним из основных компонентов венгерского музыкального языка *.

Остается лишь добавить, что название в е р б у н к о ш употребляется нередко в двух смыслах: в узком смысле слова оно относится лишь к медленным частям с характерными заключительными формулами (эти части составляют как бы сердцевину стиля) [11]; в широком смысле слова оно охватывает все проявления инструментальной танцевальной музыки (которые в то время обозначались, как «*Lassú*» и «*Friss*», или как «*Nóta*» и «*Magyar*», или совсем не получали никакого специального наименования), а также иные формы городского фольклора.

---

* Вербункош, подчеркиваем, прежде всего был народным инструментальным стилем. Если мелодии вербункоша и встречались со словесным текстом (и даже если они при этом несколько видоизменялись в соответствии с ритмом слов и вокальными требованиями), то все равно не этот текст (и не вокальная сторона) является здесь определяющим началом: текст чаще всего возникал позднее и, как правило, присоединялся к готовой мелодии.

К музыке вербункоша непосредственно примыкает чардаш, широкое распространение которого Лист мог наблюдать особенно во время своего второго концертного путешествия по Венгрии в 1846 году. Как появился этот национальный танец, с неслыханной быстротой завоевавший себе популярность и ставший по сути дела наследником раннего вербункоша? Он возник, видимо, из оживленной части танцев вербункоша («*Friss*») благодаря все большей и большей роли, которую приобретала эта часть, и все большему ускорению темпа внутри этой части (чему немало способствовало и темпераментно-волевое исполнение музыки вербункоша народными оркестрами). В результате этого процесса постепенно утрачивался первоначальный величественный характер вербункоша, и вместо медлительного величавого танца на первый план выдвинулся стремительный чардаш, который и стал пользоваться все возрастающей любовью широкой публики. В лучших своих (народных, а не салонных) вариантах чардаш представлял значительное явление в венгерской национальной музыке XIX века.

Характерными признаками чардаша являются: наличие небольшой вступительной части, выдержанной обычно в стиле медленного вербункоша, развернутые быстрые части (обычно двухчетвертного размера), то есть собственно чардаш. Последним свойственны четкая ритмика и энергичное подчеркивание акцентов. Чаще всего в мелодии встречаются восьмые, а при очень быстром темпе — и четверти. Пунктирный ритм не столь распространен, как в раннем вербункоше. Зато обильно употребляются синкопы и ударения на второй и третьей восьмой такта. Чардаш обладает и инструментальными фигурациями (обычно шестнадцатые — вокруг основной мелодии). Однако по сравнению со старым вербункошем, где фигурации очень разнообразны и характеризуются широтой диапазона, богатой выдумкой, фигурации в чардаше весьма однообразны, порой даже схематичны и очень ограничены в своем диапазоне. Сопровождение в чардаше, как и в других танцах вербункоша, однотипно и весьма примитивно в гармоническом отношении [12]. По своей форме чардаш является дальнейшим развитием комплекса «*Lassú*» — «*Friss*», причем в чардаше почти всегда встречается множество мелких, по большей части быстрых эпизодов, каждый из которых имеет еще повторяющуюся рефреноподобную коду.

Вторым крупным жанром венгерской национальной музыки, с которым Лист вплотную соприкоснулся в 40-х годах, был жанр городской народной песни, получивший, как и инструментально-танцевальные произведения вербункоша, распространение в разных кругах общества. «Простой рядовой венгр того времени,— говорит Кодаи,— узнавал в этой песне самого себя и любил в ней самого себя» [13]. Песня такого рода (по-венгерски *nóta*) обычно создавалась любителями-музыкантами, многие из кото-

рых даже не умели по-настоящему записывать ноты, иногда коллективно (один сочинял мелодию, другой—сопровождение), затем подвергалась рецепции—переходила в уста народа, воспринималась и усваивалась им, претерпевая те или иные изменения. Своеобразный продукт городской жизни, она в сущности, становилась неотъемлемой принадлежностью городского фольклора. И Барток, который в своем превосходном исследовании о венгерской народной песне справедливо подчеркивает ее глубокое отличие от старинной крестьянской песни, не совсем прав, когда подчас отказывает ей в народности. Ибо нельзя считать, что истинно народной является только крестьянская песня, сложившаяся в глубине столетий, и что песни более позднего происхождения (городские) псевдонародны, второсортны. Фольклор не есть нечто застывшее и неизменяющееся. Фольклор — это и то, что создается народом, и то, что бытует среди широких народных масс (не только крестьянских, но и городских), переходя от одного поколения к другому, из уст в уста. Пусть не питается венгерская городская художественная песня XIX века столь глубинными соками, как крестьянская песня, она все же живет в народе, — это уж во всяком случае фольклор по бытованию. Следует учесть при этом, что, проникая в деревню, городская песня влияла на старинную крестьянскую песню и, разумеется, способствовала появлению новых, ранее неизвестных народнопесенных форм[14]. Листу несомненно было свойственно широкое понимание фольклора. Городские песни были для него песнями национальными, народными, бытовавшими в массах; именно к ним, а не к старинным песням, которых он в сущности не знал, было приковано его творческое внимание*.

Остановимся на том, что было воспринято Листом как характерные особенности этого жанра венгерской музыки.

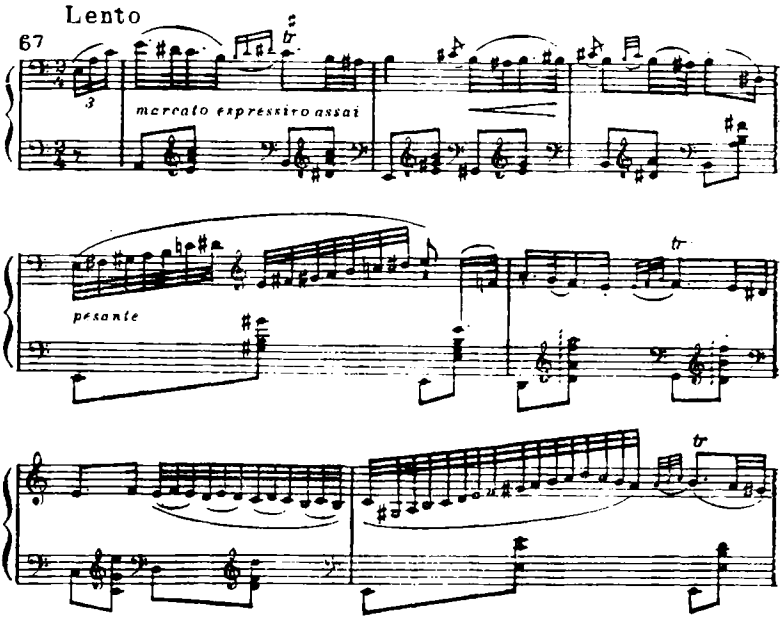
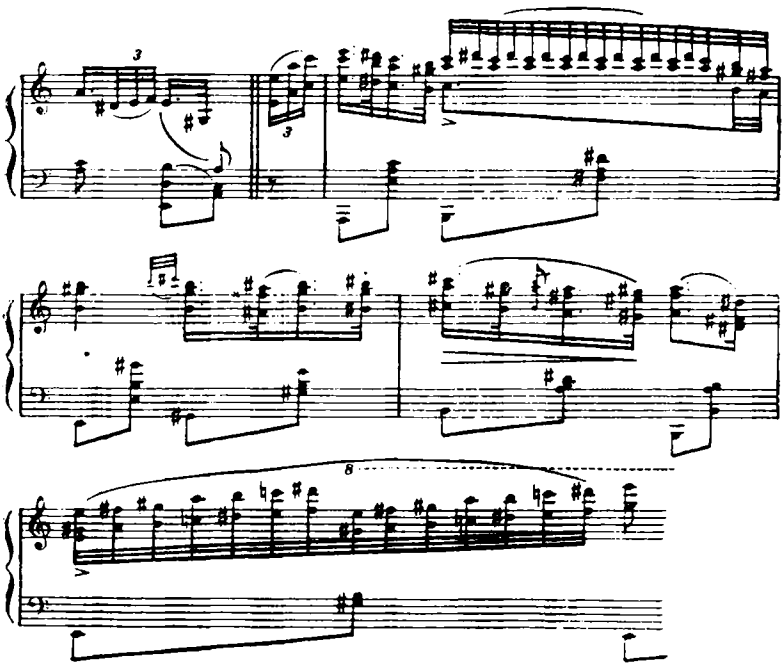
Мелодическое и ладогармоническое строение городских песен было весьма разнообразным: мажор и минор, «венгерская» гамма, иногда диатонические лады. Наряду с этим песни обладали строго определенными ритмическими закономерностями, связанными в основном с ритмическим строем венгерского языка. Одна из этих закономерностей заключалась в частом сочетании краткой сильной доли с длинной слабой долей (безударной): ; другая сводилась к частому применению следую-

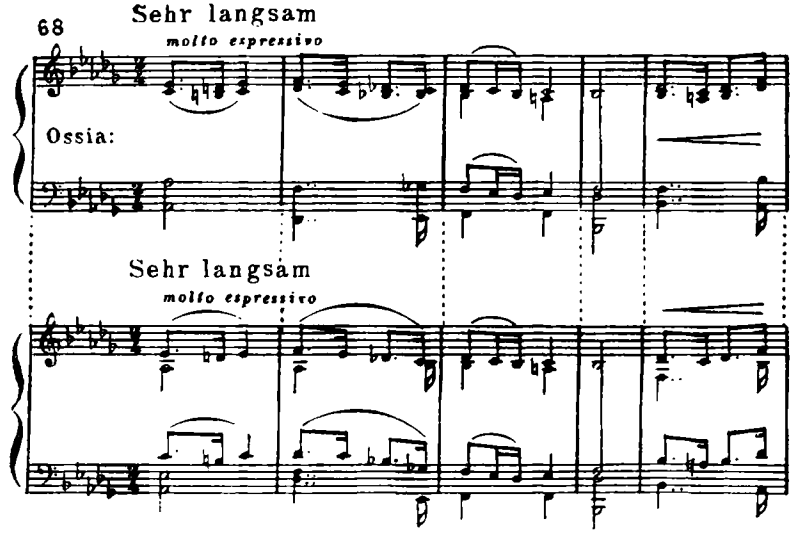
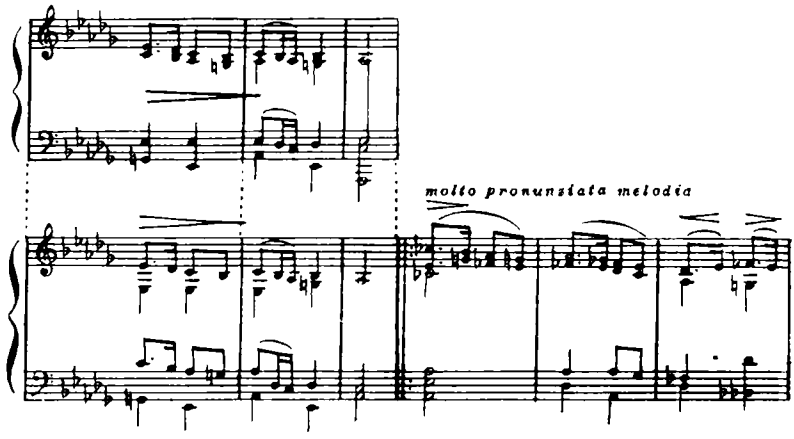
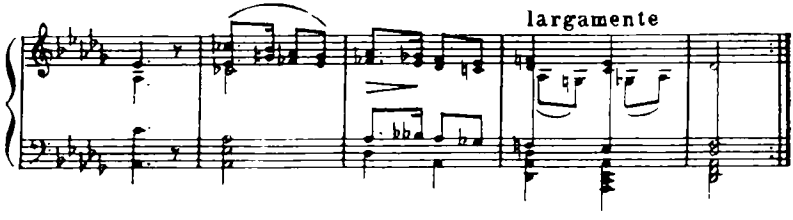
---

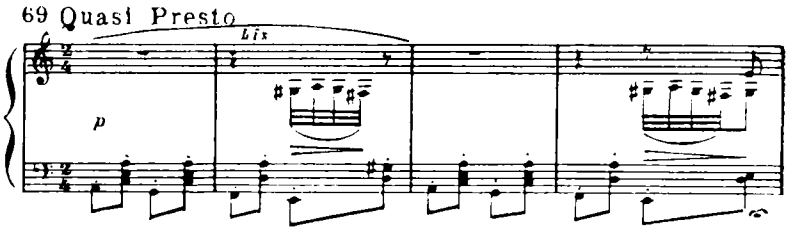
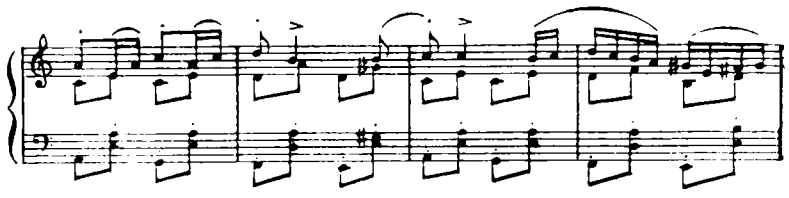
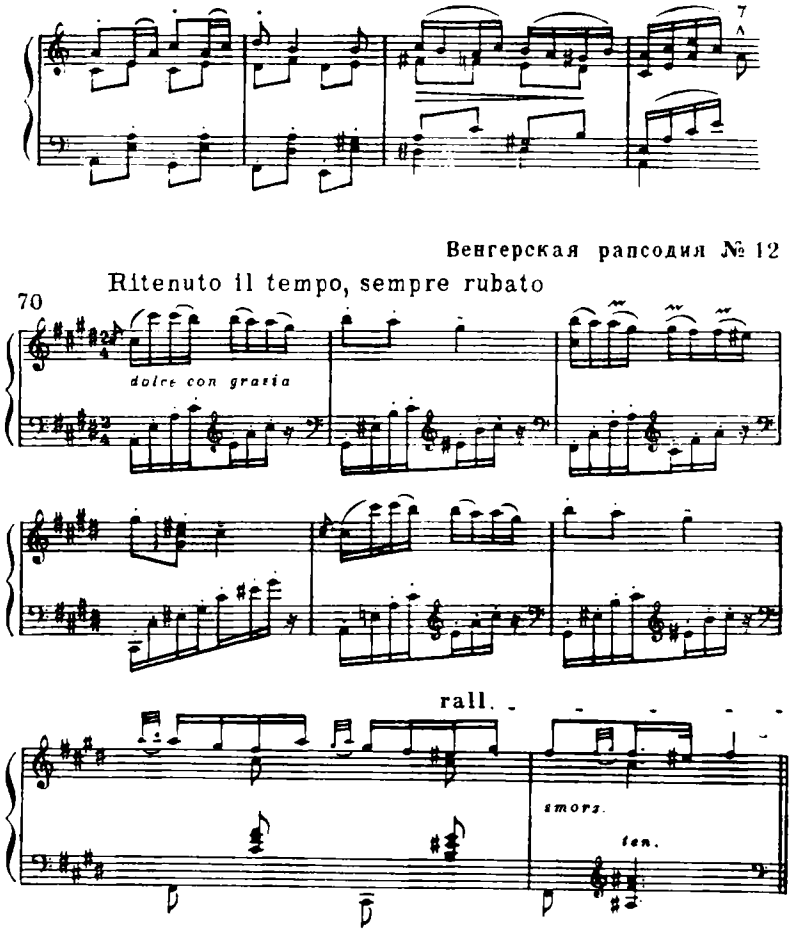
* Как мы уже отмечали выше, настоящий интерес у Листа, в соответствии с общими взглядами на фольклор, вызывала только живая, современная ему музыка, то есть музыка, которую он мог услыхать, находясь в венгерских городах. Характерно, что даже те темы, происхождение которых относится к более давнему времени, Лист обрабатывал в том виде, какой они приняли в XIX веке.

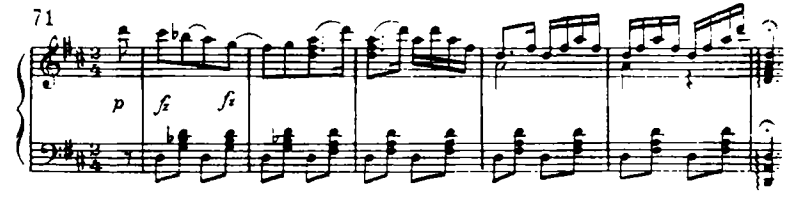
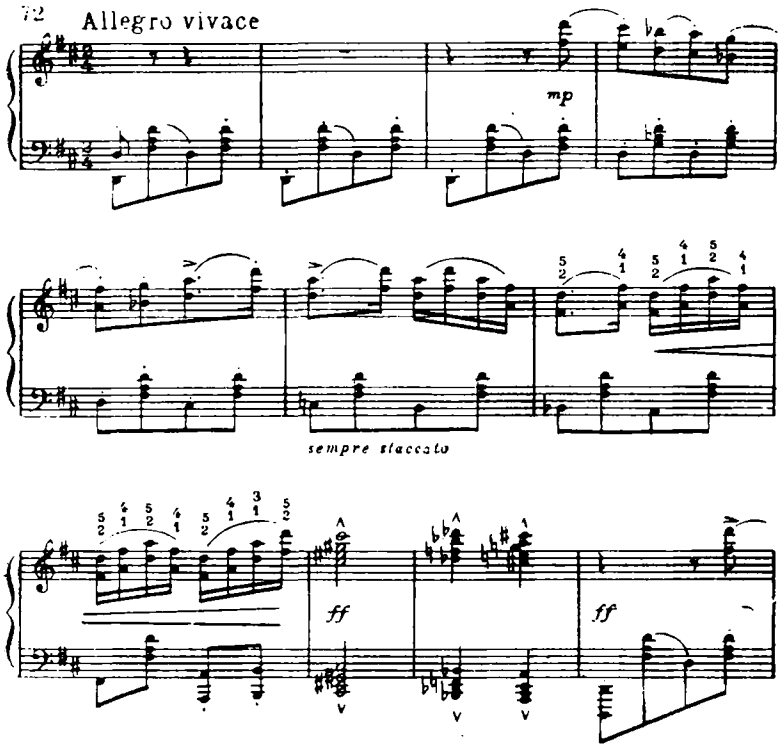
щей ритмической схемы: (хориямб), где вторая половина идентична с приведенной выше ямбической формулой.

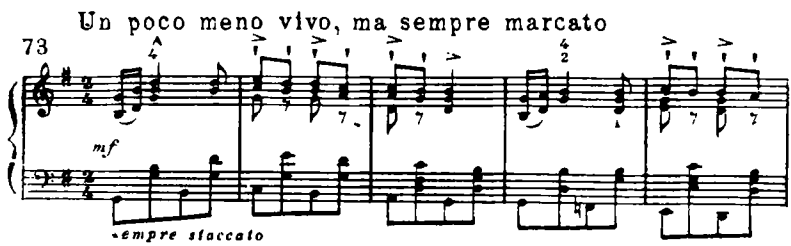
Метроритмическое богатство сочеталось в этих песнях с весьма скупой, примитивной гармонизацией, состоявшей обычно из главных аккордов — тоники, доминанты и субдоминанты; в некоторых песнях, впрочем, гармонический колорит становился богаче и ярче благодаря употреблению повышенной четвертой ступени минора, то есть «венгерской» гаммы. Почти для всех песен характерны секвенции, вариации и повторения, обычно с изменением тональности.

Городская песня развивалась в тесной связи с эволюцией чардаша, в свою очередь возникшего из ранних форм вербункоша, и Лист, естественно, воспринимал ее не изолированно, а в общей связи (как один из компонентов живой, современной ему венгерской музыки). В его произведениях мы находим особенности этих видов венгерской музыки в самых различных комбинациях и взаимосвязях. Так, в «Венгерских национальных мелодиях» Листа встречается медленный тип вербункоша, оригинал которого был приведен выше (обращают на себя внимание характерные для «венгерской» гаммы полуторатоновые интонации):

Темы вербункоша Лист использовал также в третьей, пятой, шестой, седьмой, восьмой, девятой, десятой, одиннадцатой пьесах цикла «Венгерские национальные мелодии», в 12-й венгерской рапсодии:

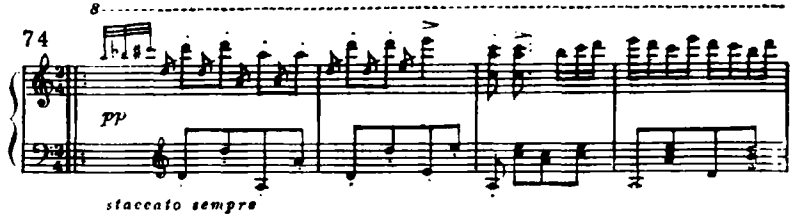
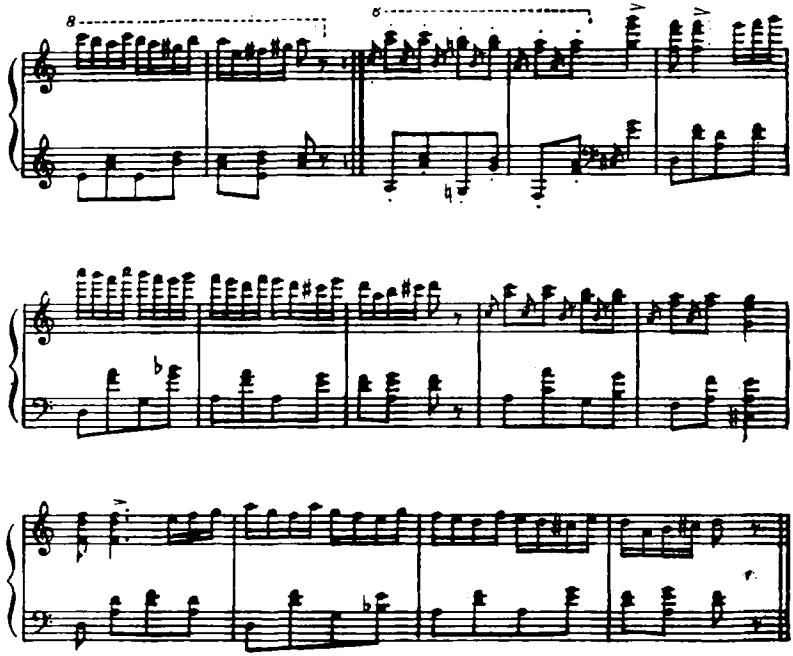
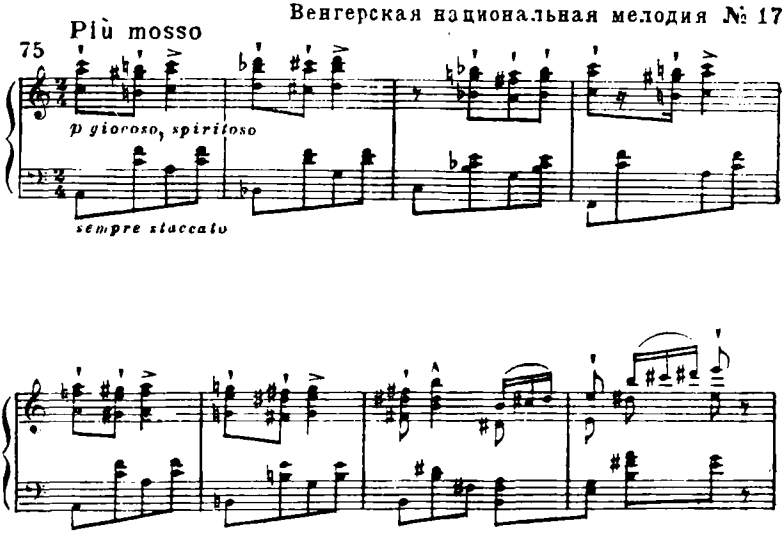
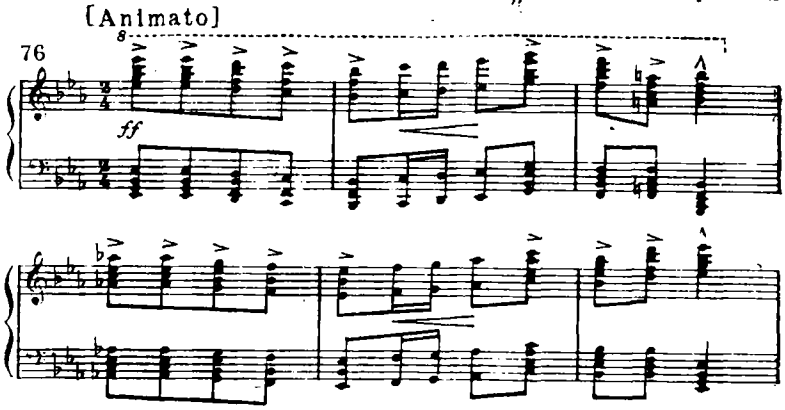
Венгерская национальная мелодия № 3

Венгерская национальная мелодия № 9

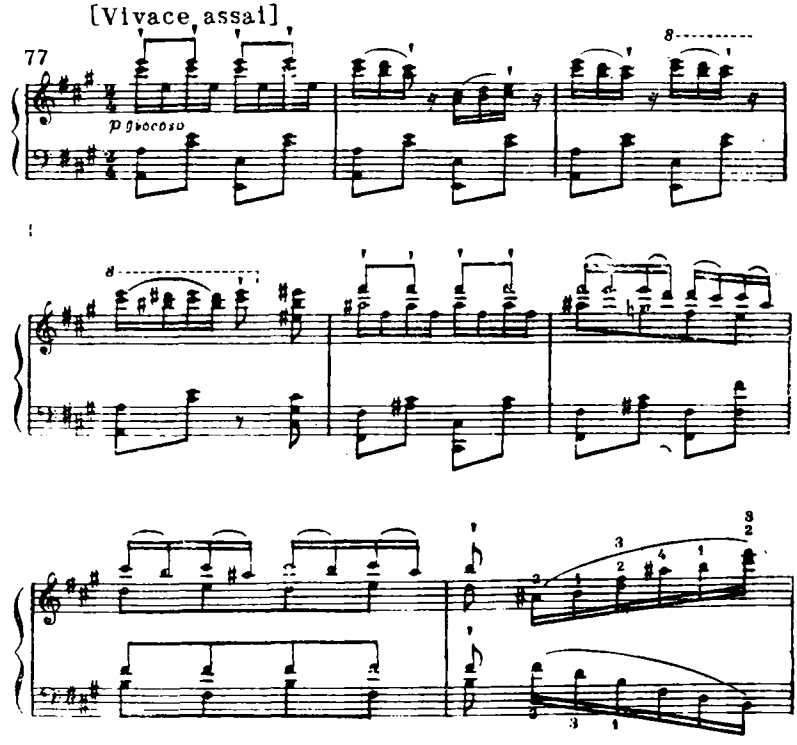
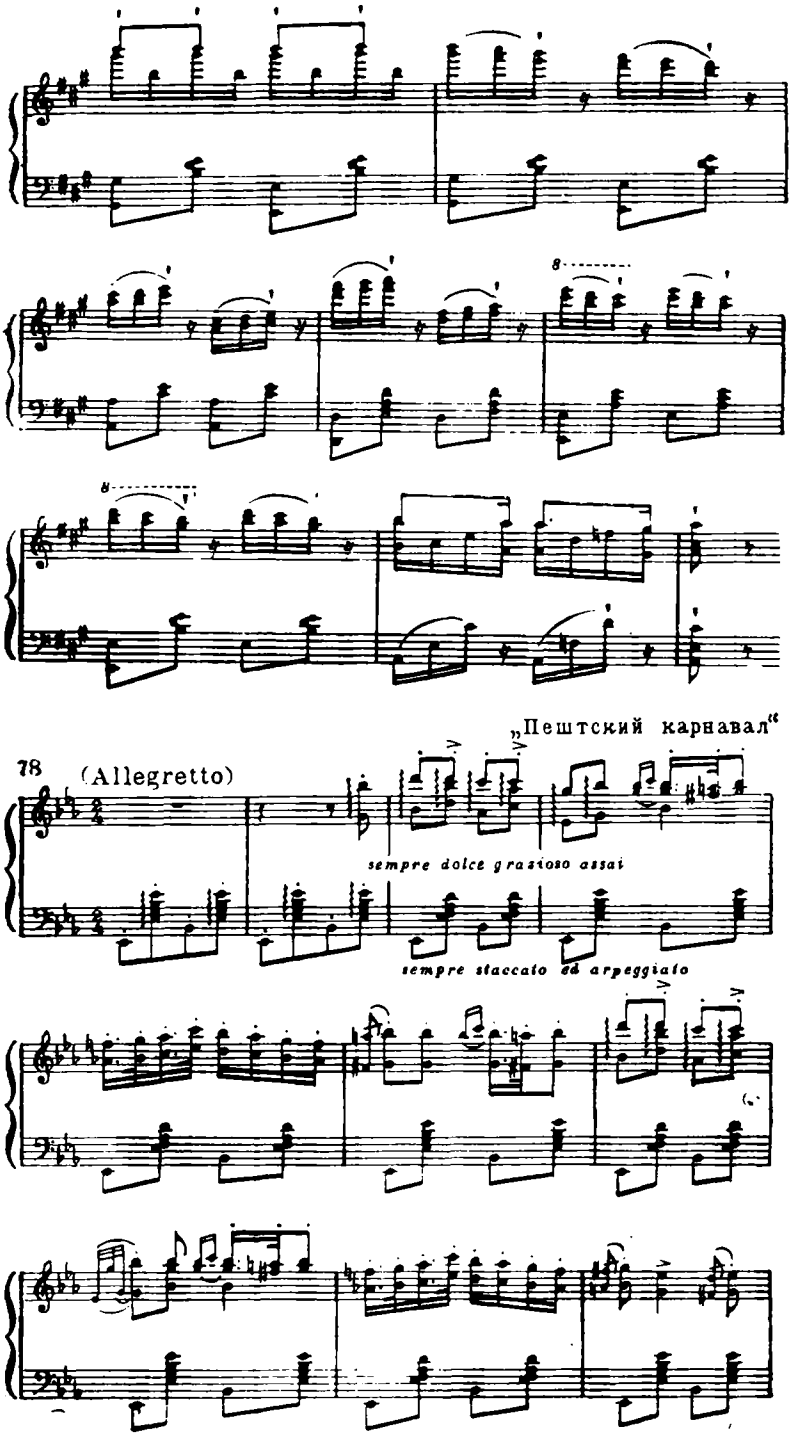


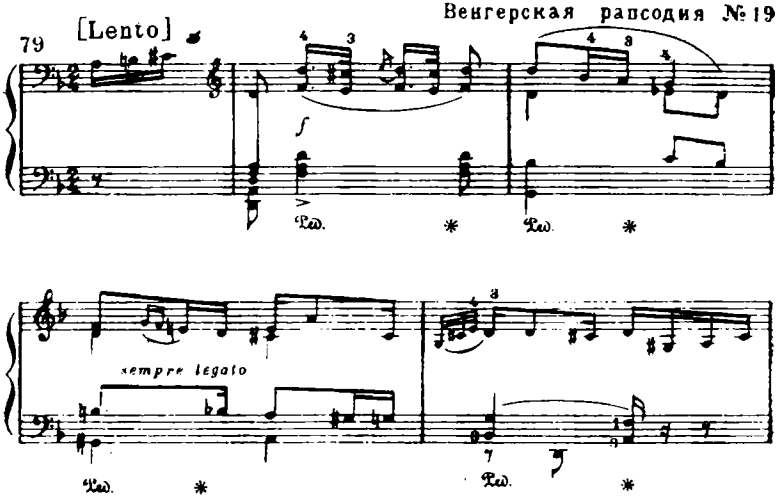
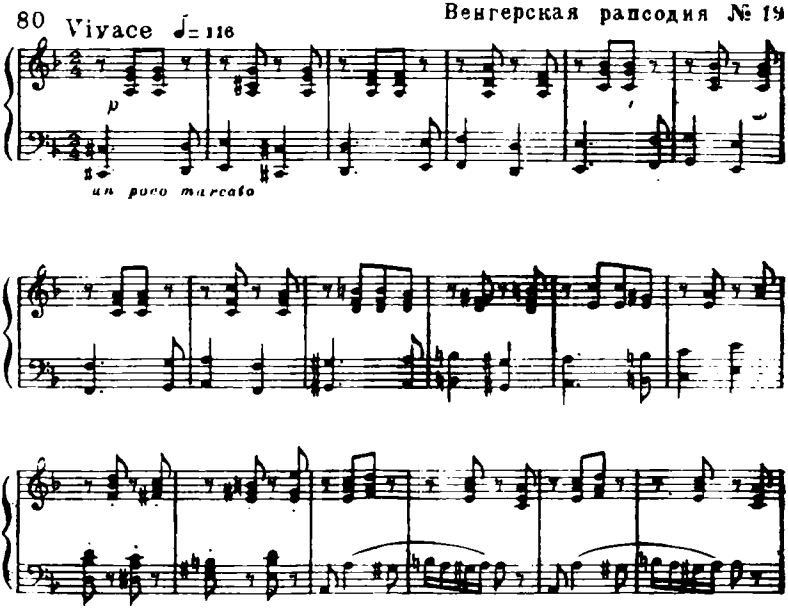
Сравнительно незначительными, но весьма характерными изменениями Лист придавал использованным темам вербункоша особый, свойственный лишь его, листовскому, искусству колорит. Вот, например, оригинал второй темы (*Allegro vivace*) Венгерской национальной мелодии № 10, в основе которого лежит старинная революционная куруцкая песня («*Rákóczi-nóta*»):

Лист изложил эту тему следующим образом, сразу же придав ей более острый и изысканный характер:

Темы народного чардаша Лист обработал и развил в пятнадцатой, семнадцатой, девятнадцатой пьесах цикла «Венгерские национальные мелодии», а также в «Пештском карнавале» и 14-й венгерской рапсодии:

Венгерская национальная мелодия № 15

più piano

Венгерская национальная мелодия № 17

Friska. Vivace

Венгерская национальная мелодия № 17

Темы чардаша встречаются еще у Листа в тех же «Венгерских национальных мелодиях» (№№ 14, 17, 19), в «Пештском карнавале» и 19-й венгерской рапсодии:

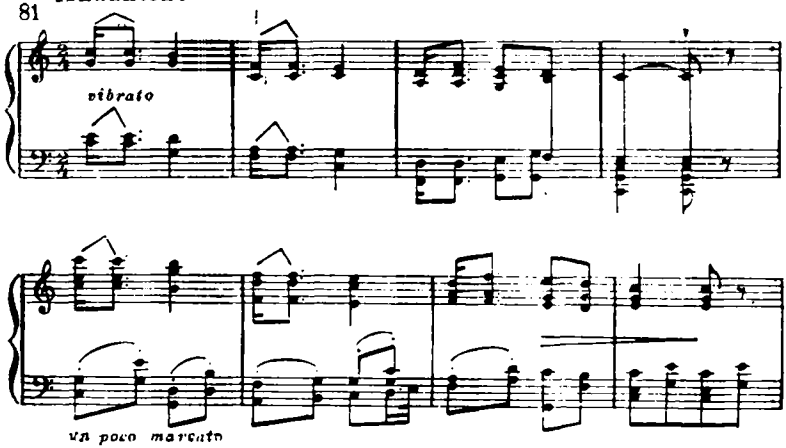
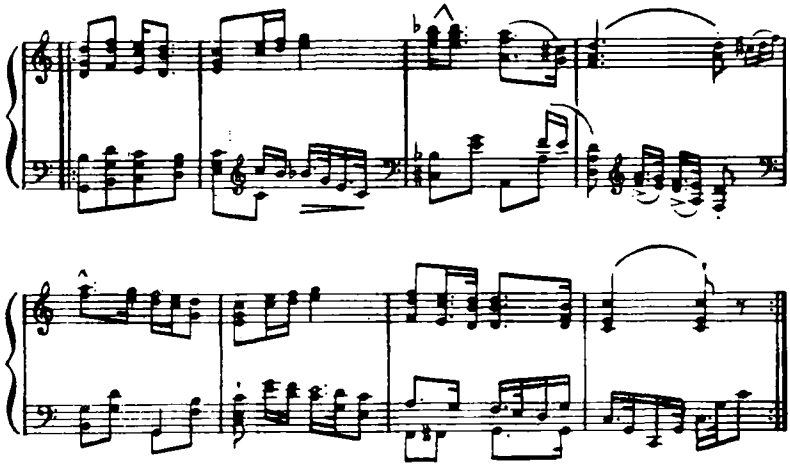
Венгерская национальная мелодия № 14

„Пештский карнавал“
78
(Allegretto)
sempre dolce grazioso assai
sempre staccato ed arpeggiato



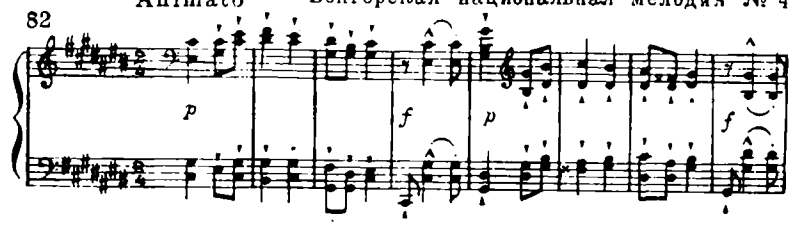
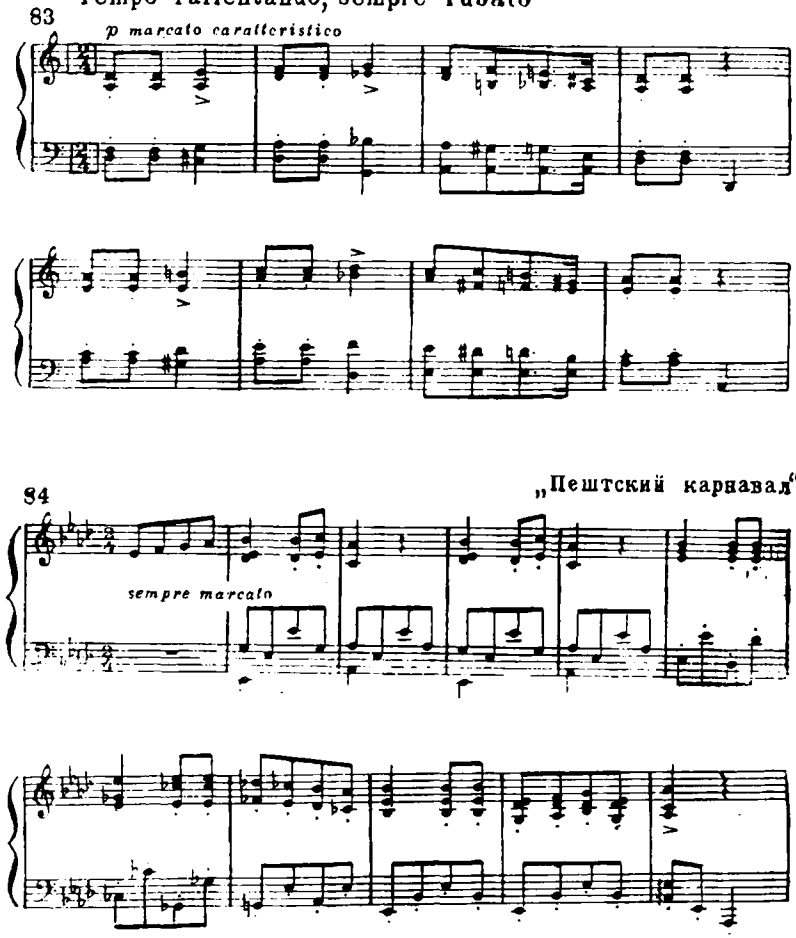
Темы городских песен Лист использовал в «Венгерских национальных мелодиях» (№№ 2, 4, 15, 17, 18), в 1-й венгерской рапсодии, 13-й венгерской рапсодии и «Пештском карнавале»:

Andantino

Венгерская национальная мелодия № 2

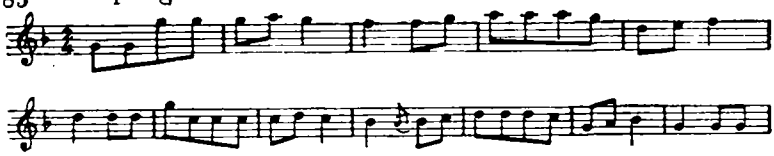
81

Animato

Венгерская национальная мелодия № 4

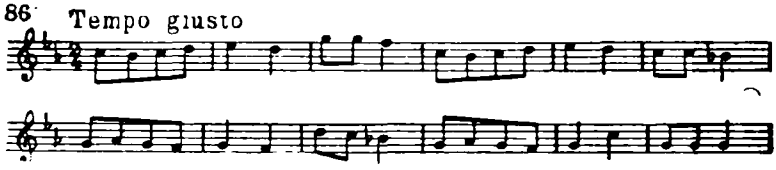
82

Темы старого вербункоша подчас стоят у Листа рядом с темами чардаша (см. «Венгерские национальные мелодии» №№ 14, 15, 17); еще чаще встречаются они вместе с темами городских песен. Лист помещал вместе эти разные по характеру мелодии с тем большей легкостью, что он не очень-то сознавал их специфические различия. Для него венгерские темы любого рода были прежде всего национальными темами; все побочные видовые признаки интересовали его в гораздо меньшей степени *.

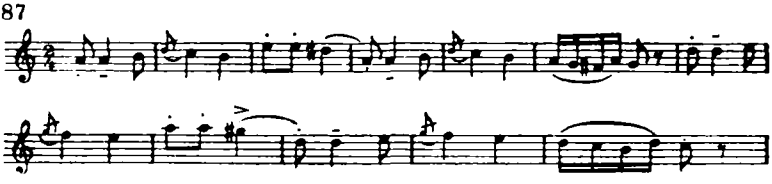
* Не случайно, употребляя то или иное венгерское выражение для обозначения темы, он пользуется им весьма свободно. Так, например, термином *«Lassan»* (от *«Lassú»*) он обозначает следующие темы своих произве-

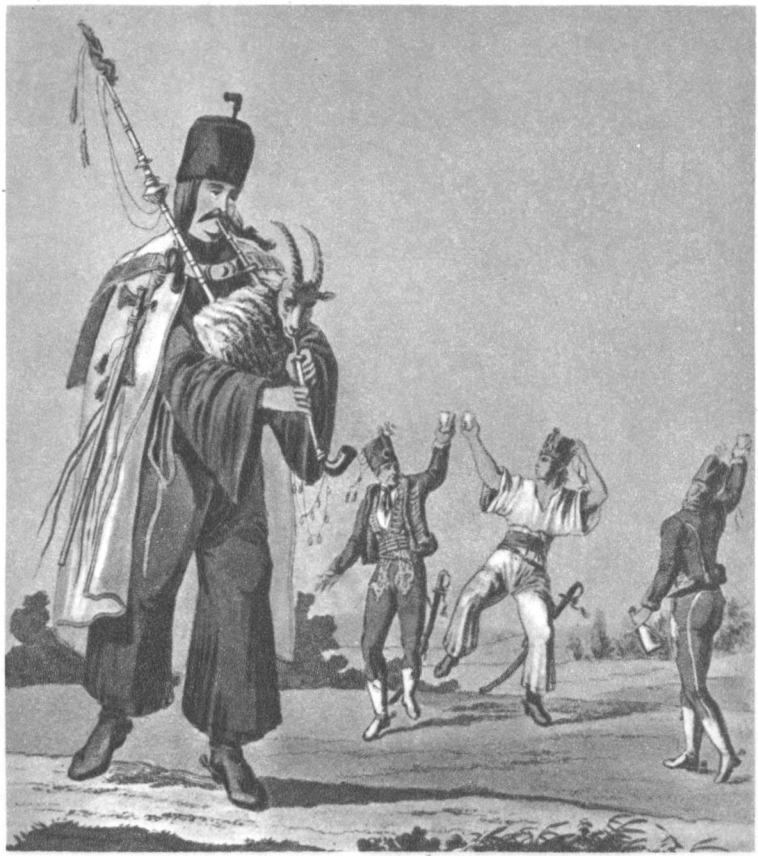
Характерно, что среди обработанных Листом тем чардаша и городских песен встречаются интерпретированные и видоизмененные венгерско-цыганскими оркестрами старинные крестьянские песни. Например, народная песня:

85 Tempo giusto ♩= 200

лежит в основе первой темы *Vivace* Венгерской национальной мелодии № 17 (см. нотный пример 74) и возникшей из нее соответствующей темы 13-й венгерской рапсодии. Барток справедливо отмечает, что шестнадцатые, напоминающие пассажи западноевропейской профессиональной музыки, порождены манерой интерпретации цыган, склонностью их к украшениям [15].

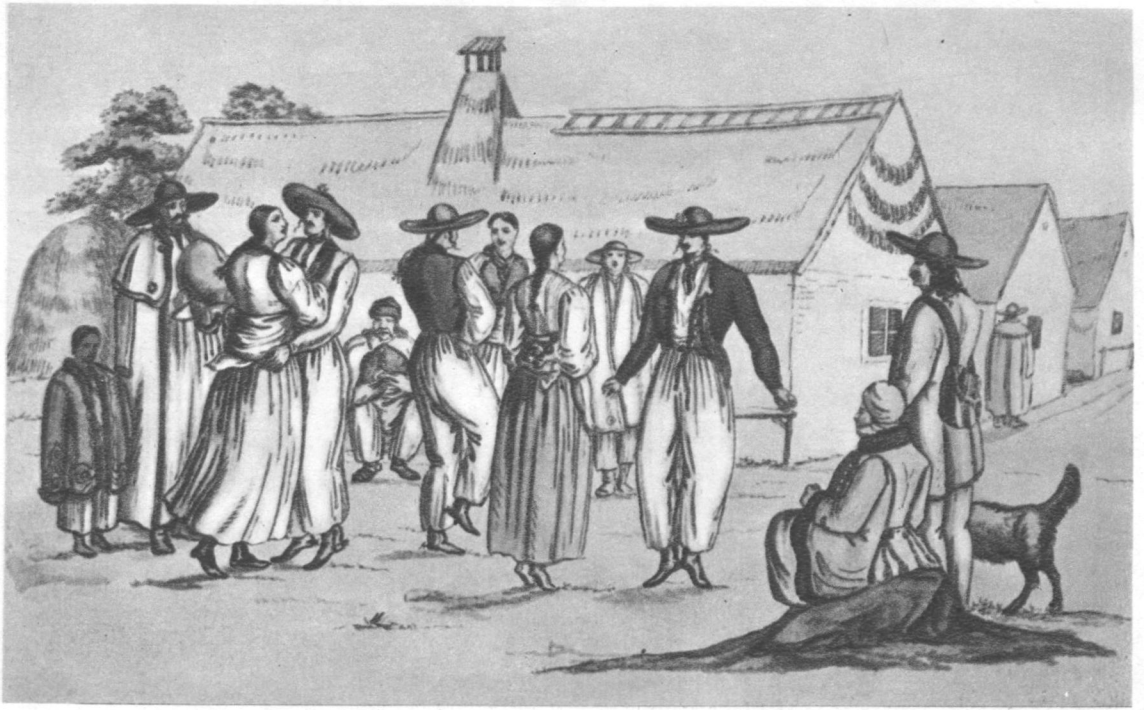
Старинная народная песня:

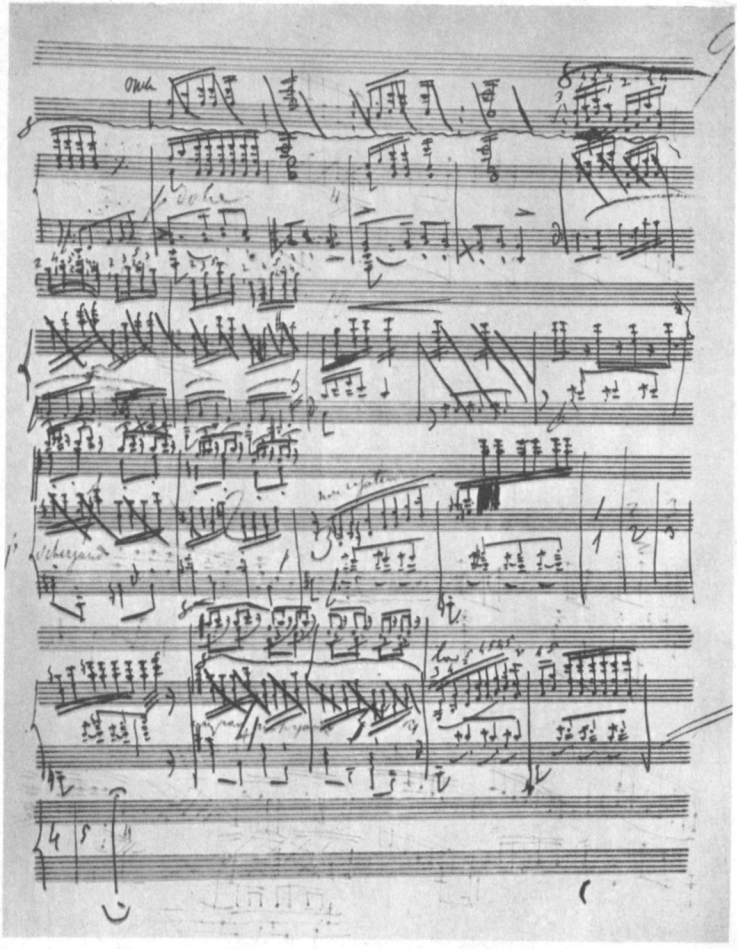
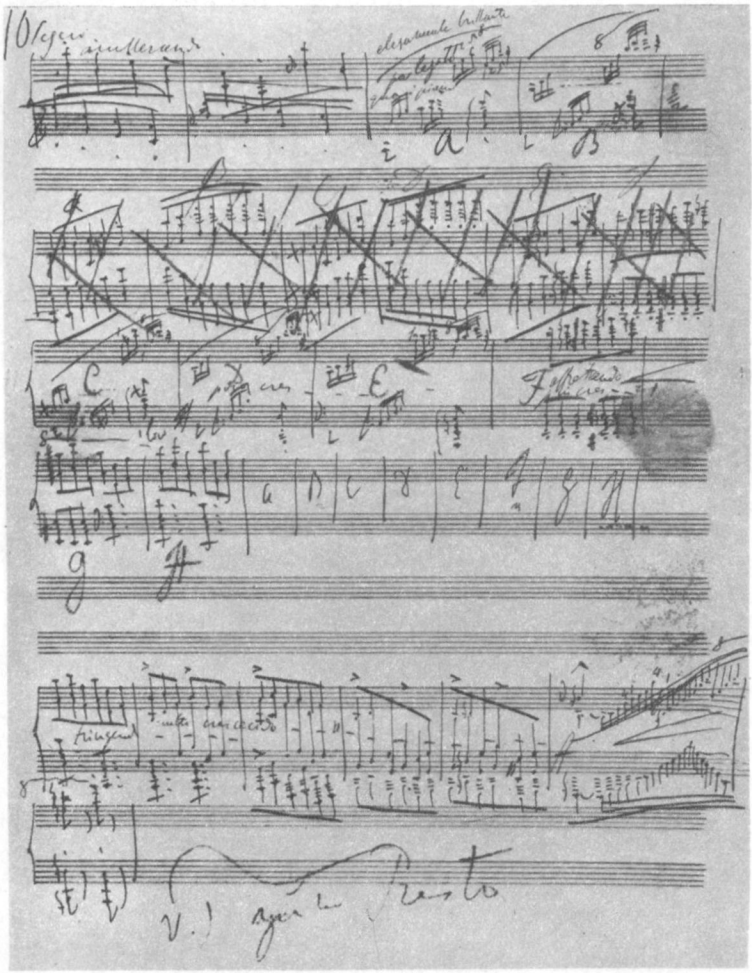
86 Tempo giusto

используется во второй теме *Vivace* 13-й венгерской рапсодии:

87

дений — 2-я венгерская рапсодия (1-я тема), 19-я венгерская рапсодия (1-я тема), «Пять венгерских народных песен» (№№ 1, 3); термином «Friska» (от *«Friss»*) — «Венгерские национальные мелодии» (№ 14, 3-я тема, № 17, 3-я тема), 2-я венгерская рапсодия (2-я тема),— хотя далеко не все эти темы по своему происхождению и характеру соответствуют истинному значению этих терминов. Очевидно, и *«Lassan»* и *«Friska»* для Листа прежде всего означали указание темпа (правда, с намеком на его качественное своеобразие), и он применял эти термины достаточно свободно. Аналогичным образом использовал Лист такой термин, как *«Nóta»* (см., например, *«Rákóczi-nóta»*, *«Reviczky-nóta»*, встречающиеся в «Венгерских национальных мелодиях», *«Vörösmarty-nóta»* — оригинальное произведение, входящее в цикл «Венгерские исторические портреты»). Пожалуй, только термин *«Csárdás»* Лист всегда применяет в правильном и точном смысле слова в отношении отдельных избранных им тем.



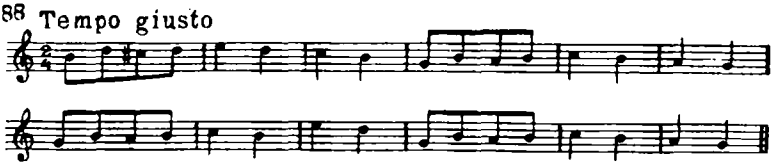
Вербункош
С рисунка (1816 г.)

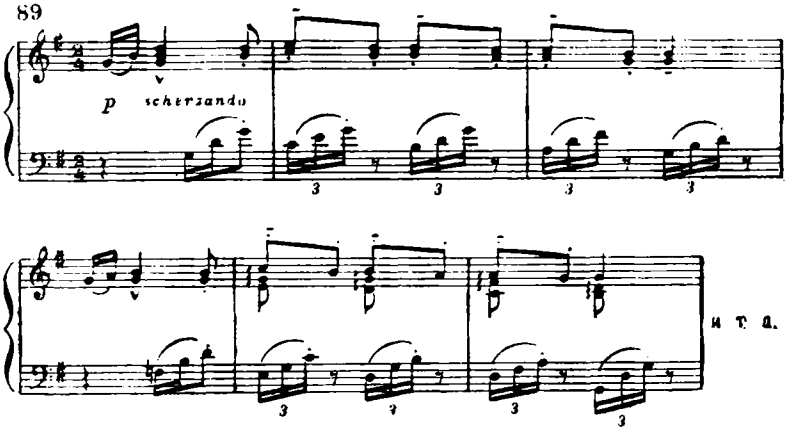


Венгерские народные танцы
С рисунка неизвестного художника (1822 г.)

8-я венгерская рапсодия (ранняя редакция)
Автограф (девятая страница)

8-я венгерская рапсодия (ранняя редакция)
Автограф (десятая страница)

Барток вполне обоснованно полагает, что Лист развил в своей рапсодии тот вариант песни, который бытовал в городе и который Лист, вероятно, слышал в исполнении цыганских оркестров [16].

Одна из известнейших крестьянских народных песен:

88 Tempo giusto

положена Листом (опять-таки в варианте скорее всего городского происхождения) в основу четвертой темы (*Un poco meno vivo*) Венгерской национальной мелодии № 15 (см. нотный пример 73) и возникшей из нее соответствующей темы 7-й венгерской рапсодии:

89

Знаменитые «Ракоци-песню» и «Ракоци-марш» Лист также обработал в том виде, какой приняли обе эти вещи, развившиеся из более старинных куруцких мотивов, в XIX веке.

Все это лишний раз свидетельствует, что внимание Листа в соответствии с воспринятыми им в молодости взглядами на фольклор было прежде всего направлено на ту музыку, которую он, по большей части, слышал в исполнении венгерских цыган. Непосредственных точек соприкосновения со старинной крестьянской песней у него почти не было, и последняя, в сущности, осталась ему неизвестной [17]. Правда, мы знаем, что весной 1838 года Лист имел намерение после окончания своих венских концертов «с узелком за плечами пешком посетить уединенные области Венгрии» [18]. Цель Листа была ясна — ближе по-

знакомиться с жизнью народа; и не исключена возможность, что, осуществи Лист тогда это намерение, он при своей исключительной восприимчивости и гениальной интуиции, быть может, открыл бы тот старинный глубинный слой венгерской народной музыки, который был выявлен значительно позднее, только в XX веке, благодаря неустанным поискам и трудам Б. Бартока и З. Кодаи. Во всяком случае, Листу должно было бы стать ясно, что в Венгрии музыкой занимаются не только цыгане, но и коренное сельское население, и что цыганская игра представляет собой нечто вторичное и лишь воспроизводит, подчас с известными изменениями, музыкальное творчество венгерского народа.

Листу так и не удалось осуществить задуманное путешествие [19]; ему не пришлось стать собирателем народных песен. Небольшие экскурсии в отдаленные, глухие местности Венгрии, которые он изредка предпринимал в последующие годы, не могли раскрыть ему всю самобытность крестьянской музыки (хотя некоторые этнографические особенности старинных народных песен, повидимому, не раз привлекали внимание композитора). Лист так и остался при убеждении, что единственная народная музыка Венгрии — это та «живая» музыка, которую он постоянно слышал, находясь в городах и поместьях. Больше того: сталкиваясь с этой музыкой преимущественно в исполнении цыган, он невольно стал принимать явление за сущность и пришел к явно неправильному выводу, что вся народная венгерская музыка в основе своей является музыкой цыганской. Печальное заблуждение Листа, нашедшее широкое место на страницах его нашумевшей книги «Цыгане и их музыка в Венгрии», вызвало в свое время немало справедливых нареканий в венгерской прессе. Однако, повторяем, не вина Листа, что он не мог проникнуть более глубоко в национальное своеобразие венгерской народной музыки, что он получал ее главным образом из вторичного источника — цыганской игры. Ряд причин помешал ему осуществить это желание.

Когда Лист бывал на родине, он был предельно занят или своими концертами, или организацией исполнения собственных симфонических и ораториальных произведений, или педагогической работой, — словом, был прикован к городу; у него нехватало времени на серьезные этнографические поиски, которые, в силу своеобразия исторического пути, пройденного венгерским народом, были необходимы. Кроме того, условия для успешного проведения таких этнографических поисков в Венгрии в ту пору были крайне неблагоприятны; культурная жизнь страны, испытывавшей жесточайший полицейский гнет, находилась еще на сравнительно невысоком уровне; музыкальная грамотность была в загоне, музыкальная этнография — в зачаточном состоянии. Собиратели текстов народных песен и издатели, как правило, не заботились о музыке песен. Ни о систематиче-

ской научной обработке записанных песен, их классификации, ни о подлинно критическом изучении их стиля не могло быть и речи. Все это представлялось делом будущего. И поэтому глубоко прав Кодаи, когда пишет, что Лист «не достиг бы цели и в том случае, если бы ему удалось осуществить свою мимолетную мысль» [20], что ему вряд ли удалось бы добраться до глубокого слоя венгерской народной музыки даже ценой «сверхчеловеческих» усилий. «У нас эту задачу,— резюмирует Кодаи, — выполнило лишь следующее поколение и вследствие такого исторического процесса, неумолимую медленность которого личные усилия едва ли смогли бы ускорить» [21].

Таким образом, в силу создавшегося положения вещей, Лист соприкасался преимущественно с городским фольклором позднего происхождения и, подобно своему современнику, создателю венгерской национальной оперы, Эркелю, широко использовал именно эту ветвь венгерского искусства в своем творчестве.

Какими же конкретными источниками пользовался Лист? Откуда черпал он свои венгерские темы?

Несомненно, мимо его внимания не могли пройти существовавшие тогда сборники народных песен и танцев, а также музыкальные пьесы, написанные в народном духе. Например, он знал изданный в конце 20-х годов сборник Габора Матраи, в котором были собраны песенные темы самого различного типа [22]; ему, вероятно, были известны отдельные тетради из богатейшего собрания музыки вербункоша, вышедшего в свет в 1823—1832 годах под заглавием «Венгерские песни из комитата Веспрем», и некоторые появившиеся позднее сборники мелодий (Фогараши, Эгрешши—Сердахельи, Богнара, Сини). Он был хорошо знаком с двумя первыми томами антологии Иштвана Барталуша [23]; из этой антологии он, в частности, заимствовал старинную куруцкую песню, мастерски обработанную им в «Венгерской королевской песне». В распоряжении Листа также находилось несколько рукописных сборников танцев и песен, в том числе и богатейшее собрание «цыганско-венгерских мотивов самого лучшего качества», принадлежавшее графу S. F. (по всей вероятности, композитору-любителю графу Стефану [Иштвану] Фаи) *. По

* Это собрание «цыганско-венгерских» мотивов впоследствии, видимо, было утрачено. Оно было переслано Листу в Веймар частями в 1853 году при посредстве Ганса Бюлова. Последнему Лист, лишенный в начале 50-х годов возможности бывать на родине, вообще поручал сбор венгерских тем, которые ему были необходимы для окончания работы над циклом венгерских рапсодий. Из собрания S. F. Лист мог заимствовать такие темы, как третью тему *(fis-moll)* 12-й венгерской рапсодии, четвертую тему *(a-moll)* 13-й венгерской рапсодии и *Presto assai (F-dur)* 14-й венгерской рапсодии.

Среди других рукописных источников, которые были в руках Листа, заслуживает упоминания сборник венгерских музыкальных пьес, хранящийся в веймарском музее Листа. Этот сборник, помимо записей нескольких отдельных венгерских тем, содержит «Nagy potpourri» («Большое попурри») для фортепиано в 4 руки, составленное из национальных тем, обработанных неким Яношем Листом. Этот Я. Лист жил в первой половине XIX века и

свидетельству самого Листа, он был знаком и с виднейшим памятником венгерской вокальной музыки XVI века — песнями Себастьяна Тиноди. Однако он остался к ним совершенно равнодушен и не только не использовал их в своем творчестве, но вообще, как это ни странно, считал их «лишенными всякой ценности», всего лишь «историческим курьезом» [24].

Неоднократно обращался Лист и к произведениям профессиональных композиторов, где в большей или меньшей степени были использованы венгерские национальные темы. Так, едва ли не первой его серьезной попыткой обработки венгерских тем для фортепиано явилась обработка содержавшего в себе отдельные стилевые особенности музыки вербункоша «Венгерского дивертисмента» (соч. 54) Ф. Шуберта. Обработал Лист также (и даже в двух версиях) венгерскую пьесу Ф. Давида (из цикла «Пестрая вереница»), хотя эта пьеса в сущности была весьма далека от какого-либо рода венгерской музыки. Из произведений немецкого пианиста и историка музыки Г. Эрлиха Лист, быть может, заимствовал некоторые темы для своей 2-й венгерской рапсодии, история создания которой необычна и представляет значительный интерес [25].

Особенно внимателен был Лист к творчеству современных ему венгерских композиторов; их опыт, выбор тем, способ развития музыкального материала он непрестанно и настойчиво изучал. На первом месте среди этих композиторов стоят Ференц Эркель и Бени Эгрешши, позднее к ним еще присоединяется Михай Мошони,— всё композиторы, которые подобно самому Листу развивали, каждый в своей области, элементы инструментально-танцевального вербункоша и городской песни.

С творчеством Эркеля, состоявшего с 1838 года дирижером национального театра в Пеште, Лист познакомился еще во время своего первого большого концертного путешествия по Венгрии. В 1846 году, когда Лист вторично концертировал на родине, он уже близко узнал оперные произведения своего выдающегося соотечественника. Так, 13 мая 1846 года он слушал

был скромным венгерским врачом; вместе с тем он был известен также как скрипач и композитор популярных национальных мелодий. По проникшему в прессу свидетельству некоторых современников, он являлся родственником «оставшегося в Париже знаменитого молодого Листа». Однако это пока что не подтверждается никакими документальными данными; умалчивает об этом и сам Лист. Есть основание полагать, что приписываемые Листу «Три пьесы в стиле старинных венгерских танцев» на самом деле принадлежат перу Яноша Листа.

Вероятно, Лист был знаком не только с упомянутым выше попурри, из которого, по предположению венгерских исследователей, мог заимствовать третью тему *(B-dur)* 11-й венгерской национальной мелодии (впоследствии использованную в знаменитой 6-й венгерской рапсодии), но и еще с целым рядом других образцов подобного рода музыки. Укажем, например, на пьесы Я. Бихари, А. Чермака, М. Рожавёльдьи, И. Ружичка и др. Эти пьесы впоследствии частично были изданы в различных сборниках венгерской инструментальной музыки.

впервые оперу «Хуняди Ласло», а четырьмя днями позднее дирижировал увертюрой этой оперы в Вене, 11 октября того же года он играл в Пеште свою концертную парафразу на темы из оперы, причем имел огромный успех «патриотического характера». Любопытно отметить, что, несмотря на все усилия Листа, ему так и не удалось опубликовать тогда свою концертную парафразу. Он просил некоторых пештских издателей напечатать это произведение хотя бы с благотворительной целью; но те решительно отказались: национальная венгерская опера в ту пору не была в почете, и издатели прекрасно понимали, что подобное действие с их стороны, как и каждое проявление патриотических чувств, связано с риском подвергнуться репрессиям. Парафразу на темы из «Хуняди Ласло», так и оставшуюся неизданной, Лист играл и в других концертах. Об опере Эркеля он всегда вспоминал с большой любовью и отзывался о ней как о выдающемся произведении музыкально-драматического искусства [26]. Из других венгерских тем, встречающихся у Эркеля, Лист заимствовал и обработал мелодию гимна, написанного Эркелем в середине 40-х годов на слова поэта Ференца Кёльчеи [27]. Этот венгерский патриотический гимн был известен Листу гораздо раньше, чем он осуществил и издал свою обработку (в 1873 году). Во всяком случае он знал его еще в 50-х годах, ибо в письме к Эркелю от 21 сентября 1856 года сообщал о своем намерении использовать начальную тему гимна, «который так много говорит сердцу», в качестве лейтмотива в одной из задуманных им новых симфонических поэм [28]. К сожалению, эта поэма, которая по плану Листа должна была явиться продолжением ранее созданной симфонической поэмы «Венгрия», так и не была написана. Гимн Эркеля был обработан Листом очень бережно. Лист добавил в мелодии лишь несколько пауз, которые нисколько не изменили его первоначального характера.

Лист всегда гордился творческими достижениями Эркеля, особенно его операми «Хуняди Ласло» и «Банк бан»; высоко ценил он и его музыкально-общественную деятельность. В 1875 году, в связи с организацией Венгерской национальной музыкальной академии, он писал Эркелю: «Вот уже тридцать с лишним лет Ваши произведения достойно представляют и двигают вперед венгерскую музыку. Беречь ее, хранить и развивать — дело Будапештской музыкальной академии. А ее авторитет в этой области и успех в выполнении всех задач обеспечены Вашей чуткой заботой в качестве ее директора».

Из сочинений Эгреши, рано умершего талантливого венгерского композитора, драматурга, либреттиста и актера, для Листа особенное значение (в качестве источника венгерских тем) имело «Fogadi Isten». Он обработал это сочинение сперва в «Венгерских национальных мелодиях» (№ 16), затем в своей 10-й венгерской рапсодии. Изменения, внесенные Листом в

текст Эгрешши, касаясь преимущественно пианистической стороны; во всем остальном Лист следовал, как гласит подзаголовок печатного издания, «сочиненным Бени Эгрешши для моего приветствия в Пеште оригинальным мелодиям» («nach der von Egressy Beny zu meiner Begrüssung in Pesth komponierten Originalweise»).

Лист также с чрезвычайной тщательностью и бережностью обработал «Призыв» («Szózat»), написанный Эгрешши на известные слова Михая Вёрёшмарти[29]. К мелодии этого сочинения Лист добавил всего лишь одну фермату, сохранив все детали, включая и обозначение темпа (*Andante maestoso*). Издан был «Призыв» вместе с гимном Эркеля в 1873 году; Лист называл обработки этих произведений своими «вариантами двух национальных песен»[30].

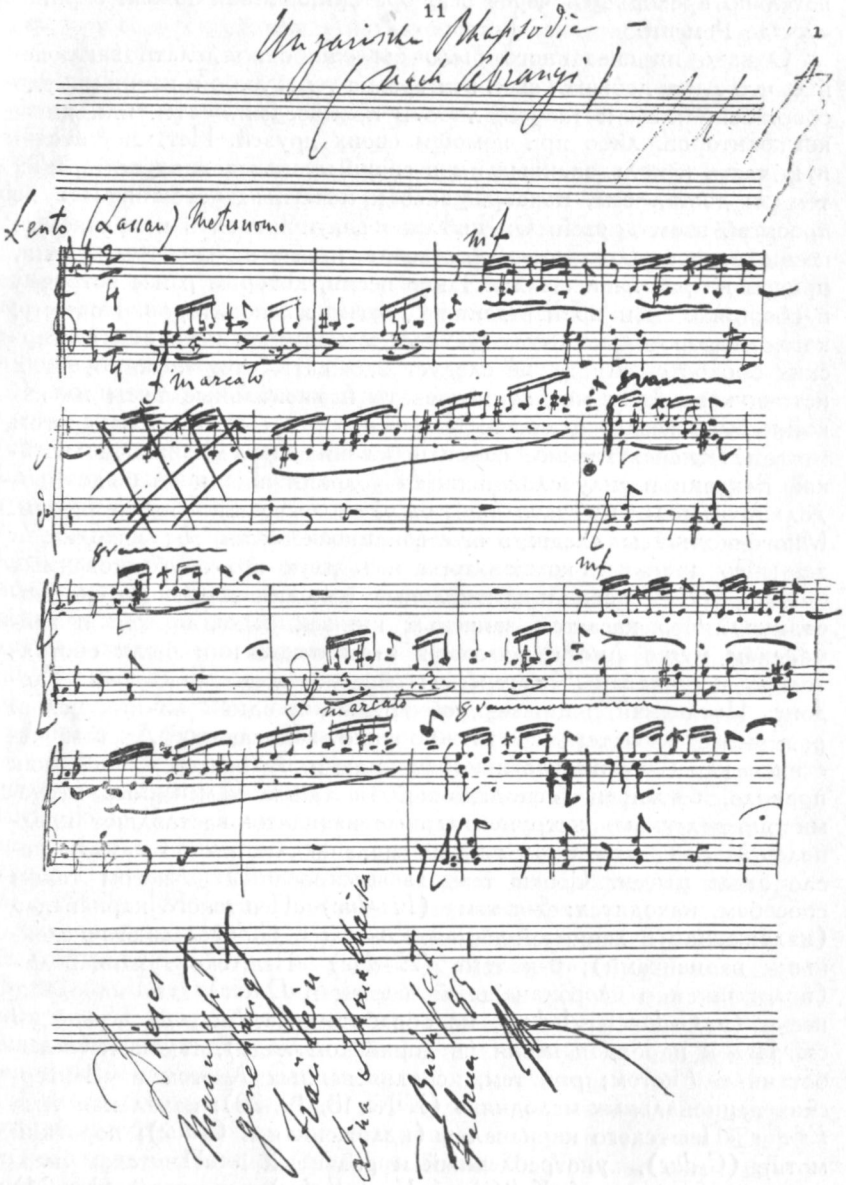
У композитора Мошони Лист заимствовал несколько венгерских тем из оперы «Прекрасная Илонка», которые обработал в своей небольшой концертной фантазии. Оперу Мошони, впервые поставленную в Пеште в 1861 году, Лист очень любил и характеризовал как «прелестную оперу благородного вкуса»[31].

У Корнеля Абрани Лист почерпнул темы пяти венгерских песен, которые Абрани обработал и издал под названием «Пять венгерских народных песен» («5 magyar nepdal»). Сам Лист не указал этого при издании своих облегченных переложений упомянутых песен, но сравнение со сборником Абрани достаточно ясно говорит об источнике обработки Листа. Изменения, внесенные в текст Листом, касаются преимущественно гармонии и фортепианной фактуры. Лист также воспользовался рядом тем, содержавшихся в опубликованных Абрани сборниках венгерских танцев под общим заглавием «Благородные чардаши» («Elegáns Csárdások»). Во всяком случае Лист обладал тремя тетрадями этих танцев, из которых два чардаша (№ 1, тетрадь II, и № 6, тетрадь III) мастерски обработал в своей 19-й рапсодии, вышедшей в свет в 1886 году, незадолго до его смерти.

Лист нередко обращался и к венгерским темам малоизвестных композиторов. Так, в конце 70-х годов он обработал для фортепиано «Вступление и венгерский марш» Э. Сечени, не являвшегося, в сущности, профессиональным композитором (и, повидимому, не написавшего более ни одного произведения), «Венгерский марш» И. Сабади и ряд других вещей[32].

Широко пользовался Лист и услугами различных венгерских деятелей, сообщавших ему те или иные старинные темы. Так, при посредстве каноника И. Данилика и М. Мошони Лист получил тему грегорианского напева, употребленного им в качестве первого лейтмотива в оратории «Легенда о св. Елизавете». Второй основной мотив этой оратории (получивший развитие в «Хоре бедных») был передан Листу тем же Мошони и Анталом Аугусом (этот мотив был взят из «Lyra Coelestis» Д. Наги)[33]. Наконец, чудесной венгерской народной темой, последо-

вательно проходящей через всю ораторию, Лист обязан скрипачу Эде Ремени.

Однако из сказанного было бы ошибочно делать заключение, что Лист добывал свои венгерские темы либо в каких-нибудь сборниках песен и танцев, либо в произведениях тех или иных композиторов, либо при помощи своих друзей. Нет, значительную часть использованных им в своих произведениях венгерских тем он достал сам, не обращаясь к печатным источникам и не прося об этом друзей. Он пытливо вслушивался в исполняемые песни, записывал их непосредственно, прямо на месте слушания, причем не раз записывал и такие песни, которые ранее встречал в сборниках и в произведениях других композиторов. Поэтому, когда ссылаются на печатный или рукописный источник венгерских обработок Листа, не следует забывать, что, помимо этих источников, Лист мог заимствовать национальные темы из какой-нибудь песни, случайно услышанной им в том или другом месте. Непосредственное соприкосновение Листа с живой музыкой Венгрии в силу сложившихся условий жизни не было продолжительным, но зато оно было чрезвычайно интенсивным. Многочисленные следы этого соприкосновения мы находим в записных книжках композитора и в двух его опубликованных циклах («Венгерские национальные мелодии» и «Венгерские рапсодии»). Что касается записных книжек, находящихся в веймарском музее Листа, то они в этом отношении были обстоятельно исследованы венгерским музыковедом Золтаном Гардони. Последний, например, обнаружил в одной из них целый ряд венгерских тем, собственноручно записанных Листом частично карандашом, частично чернилами. Характер записи, как правило, беглой и беспорядочной, а также намеченные местами определенные инструментальные варианты заставляют предположить, что эти записи были сделаны Листом по памяти после игры цыган. Среди тем, зафиксированных Листом таким способом, находятся: 5-я тема (*Fis-dur*) «Пештского карнавала» (изложенная в записной книжке Листа в *C-dur* с многочисленными вариантами); 6-я тема (*Es-dur*) «Пештского карнавала» (изложенная в первоначальной записи в *D-dur*); две народные песни (в *G-dur* и *A-dur*), не обработанные Листом; «*Somogy-i csárdás*» и народная песня (в дорийском ладу), также не сработанные Листом; ряд тем, использованных Листом в «Венгерских национальных мелодиях» (№№ 18, 19, 20); начальная тема *Es-dur* «Пештского карнавала» (изложенная в *C-dur*); короткий мотив (*C-dur*), употребленный и развитый в «Пештском карнавале»; 5-я тема («*Koltói csárdás*», *F-dur*) последней (№ 21) пьесы из цикла «Венгерские национальные мелодии» (изложенная в записной книжке в *D-dur*); начальная тема (*cis-moll*) 2-й венгерской рапсодии[34]. Поскольку все перечисленные темы обрабатывались Листом не ранее 1847 года, то естественно предположить, что они были записаны незадолго перед 1847

19-я венгерская рапсодия
Автограф

годом. Мы знаем, что большую часть 1846 года Лист провел на родине; осенью, гостя у своих друзей в Сексарде и Коложваре, он часто слушал игру лучших венгерско-цыганских оркестров. Скорее всего во время этой поездки по Венгрии и возникли его записи тем. Исключение, повидимому, составляет лишь начальная тема 2-й венгерской рапсодии, которая была записана им несколько позднее, в Яссах. Об этом свидетельствует как пометка на соответствующей странице записной книжки, так и самый характер темы (скорее румынской, чем венгерской) [35]. Кроме того, на следующих страницах книжки Листом записаны еще три румынские темы и две украинские («Думка» и «Коломыйка»), что могло произойти лишь в начале 1847 года.

Характерно, что процесс записи народных тем не был у Листа процессом пассивным; Лист не фиксировал все то, что случайно обнаружил, услышал. У него была определенная цель, и записывал он, конечно, то, что наиболее привлекало его творческое внимание. А привлекали его прежде всего песни и танцы, исполнявшиеся цыганскими оркестрами. В самом деле, он не только слушал с восхищением игру венгерских цыган, но и сознательно наблюдал за ней, пытливо изучал ее, стараясь в записи воспроизвести все ее особенности. Он шел, как мы видели, еще дальше и склонен был считать, что имеет дело не с венгерскими, а с цыганскими мотивами. Отсюда мысль его о создании путем ряда обработок «цыганского эпоса», — так назвал он както свои «Венгерские рапсодии». Теперь, когда для подавляющего большинства использованных Листом тем можно точно указать венгерские источники, ошибочность этой мысли не вызывает никаких сомнений: то, что Лист принимал за цыганскую музыку, было не чем иным, как музыкой венгерских композиторов в характерном цыганском исполнении. Смешение Листом венгерской музыки с цыганской и его более чем странный вывод о примате последней объясняется тем обстоятельством, что Лист слышал венгерскую музыку преимущественно в интерпретации цыган, которая восхищала его своей яркостью, остротой и своеобразием.

Это не мешало Листу смотреть на цикл национальных обработок, в частности на «Венгерские рапсодии», как на «патриотическую антологию» венгерского народа. Он прекрасно отдавал себе отчет в истинном значении своего многолетнего труда, отражавшего, по сути дела, целую полосу в жизни Венгрии.

Название цикла, выкристаллизовавшееся уже в середине 40-х годов, возникло у Листа закономерно. Оно свидетельствовало о наметившемся еще раньше (в произведениях на швейцарские народные темы) стремлении охватить широкий и общественно-значимый круг явлений (жизнь народа) и в соответствии с этим перейти от лирико-драматических форм и жанров к эпическому жанру — р а п с о д и и, основанному на фольклоре или близком к фольклору материале. Не случайно Лист в связи

с работой над рапсодиями часто пишет о греческих рапсодах, распространявших национальный эпос своего народа[36]; тем самым он подчеркивает органическую связь названия цикла именно с данной тенденцией. Свою творческую работу над рапсодиями он сравнивает с работой людей, которые по крупицам собирали и восстанавливали национальный греческий эпос по устным преданиям рапсодов. Правда, Лист и здесь, в полном согласии со своей ошибочной «цыганской» концепцией, впадает в крайность, когда заявляет, что рапсодами национального эпоса Венгрии являются цыгане и что сам этот эпос по существу является «цыганским эпосом»[37]. Но одно остается бесспорным: название р а п с о д и я возникло в связи с тем эпическим элементом, который сам Лист находил в исполняемой венгерскими цыганами музыке, то есть в венгерской музыке XIX века; оно указывает на определенную направленность собирательской и творческой работы Листа.

Всякое другое объяснение наименования цикла нам кажется натянутым и не соответствующим истинному положению вещей. Так, утверждение некоторых исследователей, что слово «рапсодия» Лист перенял у французского поэта-романтика П. Бореля, опубликовавшего еще в начале 30-х годов серию стихотворений под общим заглавием «Рапсодии», не выдерживает критики, хотя бы потому, что до сих пор неизвестно, читал ли Лист вообще «Рапсодии» Бореля. Да и само содержание произведения Бореля находится в разительном несоответствии с характером рапсодий Листа; остается лишь общее влияние, которое, несомненно, имела на Листа французская романтическая поэзия (в том числе и поэзия Бореля), но одного этого факта явно недостаточно для того, чтобы делать какие-либо выводы в отношении генезиса листовского цикла. Столь же мало оснований предполагать, что Лист мог заимствовать наименование своих рапсодий из каких-либо музыкальных произведений, появившихся под этим названием задолго до возникновения у него замысла цикла, скажем, из рапсодий для фортепиано чешского композитора Томашека и его ученика Воржишека. Даже если считать, что эти рапсодии были известны Листу, все равно вряд ли они могли послужить побудительной причиной к созданию его рапсодий. «Рапсодии» Томашека, выдержанные, кстати, в строго классическом духе, как по содержанию, так и по форме, не имеют ничего общего с рапсодиями Листа. Речь здесь может идти лишь о случайной преемственности в отношении названия.

Таким образом, уже генезис названия «рапсодия» отчетливо и определенно указывает на эпический характер всего цикла Листа в целом и на то большое значение, которое сам Лист придавал отдельным произведениям цикла. Подтверждает этот характер и самый процесс работы Листа над национальным музыкальным материалом. Лист, как известно, начал свою работу с переложения «Ракоци-марша». Этот марш, несмотря на поли-

цейские гонения, продолжал оставаться гимном венгерского народа, его марсельезой. Он звучал во всех случаях, когда венгерская общественность хотела выразить свои патриотические чувства. Лист, сделав прежде всего обработку «Ракоци-марша», сразу же определил тем свободолюбивую направленность всего цикла национальных обработок. Это было достаточно хорошо понято его окружающими,—и не только друзьями, но и врагами, — что показывает хотя бы первоначальный запрет цензуры печатать обработку марша, запрет, приведший Листа в негодование [38]. После переложения «Ракоци-марша» последовал ряд небольших обработок венгерских тем, которые Лист стал издавать, начиная с 1840 года, отдельными выпусками (тетрадями) под общим заглавием «Венгерские национальные мелодии» («Magyar Dallok»). По мере увеличения объема каждой из обработок Лист, исходя из общей эпической направленности цикла, изменил заглавие: уже пятая тетрадь его обработок вышла под названием «Венгерские рапсодии» («Magyar Rapszódiák»), причем порядковые номера отдельных обработок цикла сохранились в неприкосновенности. До 1847 года Лист опубликовал десять тетрадей своих национальных мелодий и рапсодий, включающих семнадцать произведений; четыре почти готовые рапсодии остались неопубликованными и впоследствии были частично использованы при создании нового (второго) цикла венгерских рапсодий, который ныне известен всему культурному миру *. Переселение в Веймар, капельмейстерская деятельность и связанные с ней широкие симфонические замыслы на время отвлекли Листа от работы над венгерскими национальными мелодиями. Но уже в начале 50-х годов он снова приступает к работе над вторым циклом своих венгерских рапсодий. В 1851 году появляются 1-я и 2-я венгерские рапсодии, написанные Листом на темы, не использованные в первом цикле; в 1853 году выходят в свет еще тринадцать рапсодий (с третьей рапсодии по пятнадцатую), представляющие собой по большей части новую обработку и развитие тем, уже использованных ранее в первом цикле. Хотя сам Лист и считал, что с изданием нового цикла рапсодий его ранние обработки тем, вошедших в переработанном виде в новый цикл, следует признать «недействительными» («ungültig»), он все же не мог низвести свой первоначальный цикл до уровня чернового подсобного материала. Чем больше

* Основное содержание появившихся в 1840—1843 годах первых четырех тетрадей «Венгерских национальных мелодий» (№№ 1—11) составляют темы вербункоша в широком смысле слова. Чардаш впервые появляется у Листа только в седьмой тетради, вышедшей в 1847 году (причем он здесь следует за темами старого вербункоша, что соответствует происходившему в то время процессу постепенного развития чардаша). С тех пор чардаш представлен почти в каждой рапсодии первого цикла. Это вполне отражает как самую эволюцию в жанрах венгерской популярной музыки (быстрое распространение чардаша и выдвижение его на первый план), так и сопутствовавшее этой эволюции изменение во вкусах венгерской публики.

изучаешь обработки обоих циклов, тем больше приходишь к убеждению, что оба эти цикла имеют вполне законченный характер; они как бы отражают две ступени в творческом развитии Листа. И не случайно сам Лист в письме к неизвестному лицу, датированном 1 января 1847 года, пишет, что «цикл представляется ему теперь совершенным, полным», то есть он рассматривает свой первый цикл как нечто готовое и законченное еще до начала работы над вторым циклом. Это вполне соответствует действительности; первый цикл обработок был завершен Листом, и мы, говоря о всей серии венгерских рапсодий Листа, должны понимать, что в сущности имеем дело с двумя большими циклами, которые находятся между собой в весьма сложных отношениях [39].

Взгляд на рапсодии как на произведения особого эпического склада нашел отражение и в последовательности расположения тем, которой Лист придерживался в процессе их разработки. Подобно вольному рапсоду, исполнявшему один за другим разрозненные куски некогда единого эпоса, Лист при изложении тем не считал себя связанным каким-либо определенным правилом. Часто он располагал мотивы и фразы не в том порядке и не в том музыкальном контексте, в каком слышал их в живом исполнении. Он порой даже ставил подряд фразы, первоначально не имевшие между собой ничего общего. При сочетании и оформлении различных венгерских тем Лист руководился не формальными соображениями, а иными принципами, основанными на «равновесии между чувством и формой». Лист считал, что он обладает верным «чутьем» по отношению к закономерностям взаимосвязи венгерских мотивов и фраз, которые он заимствовал из печатных и рукописных источников или собирал и записывал сам в разных местах (и у разных исполнителей). Он постоянно стремился к свободному, «рапсодическому» выражению чувства и нисколько не думал стеснять себя какими-либо априорными законами: «...нужно,— говорил он, — сравнивать, отбирать, вычеркивать лишнее, нужно вносить свет» [40]. В этой свободе обращения с музыкально-этнографическим материалом, подчас приводившей к возникновению целых тем из чужеродных частей, Листа, несомненно, укрепляло постепенно нараставшее у него убеждение, что отдельные фразы и темы, которые он свободно соединяет друг с другом, родственны между собой, ибо они в сущности являются фрагментами, «обломками великого целого» — забытого «народного эпоса», отдельные куски которого имеют значение прежде всего как части единого национального организма. Этот «народный эпос» глубоко своеобразен: он является эпосом «страны старинных и рыцарских нравов» (так называл Лист свою родину), эпосом нации, «чья рыцарская храбрость вызывает всеобщее восхищение»; в основе своей он имеет «героический», «благородный», «рыцарственный» характер [41].

Однако свобода в отборе и оформлении материала в не меньшей степени была связана и с теми творческими установками Листа, которые, как мы уже отмечали, во многом сложились под непосредственным влиянием французского романтизма. Вот почему при анализе особенностей венгерских рапсодий Листа представляется существенным не только отыскание первоисточников того или иного эпизода рапсодии, но и тщательное изучение композиционно-технических средств, при помощи которых заимствованный материал превращался под пером Листа в новый, выражавший его собственные — листовские — идеи и чувства. Именно в этих средствах, опиравшихся на прочный фундамент огромного, разностороннего личного опыта, причудливо смешались и переплелись приемы, откристаллизовавшиеся в процессе многолетней транскрипторской практики (фантазии на оперные и народные темы, переложения симфоний, песен и т. п.),— с приемами, непосредственно идущими от самой венгерской музыки. Уяснение существа этих приемов чрезвычайно важно как для определения стилевых особенностей венгерских обработок Листа, так и для полного понимания генезиса его основных принципов творчества.

Что касается формообразования рапсодий, то оно, как мы уже могли в этом убедиться, протекало у Листа достаточно свободно, без каких-либо нарочитых ограничений; форма рапсодий была подсказана ему их содержанием. Внутри отдельных эпизодов и частей Лист придерживался свойственных музыке вербункоша простых типов построения (законченный период или два дополняющих друг друга периода в качестве единицы формы; простая двухчастная, реже трехчастная форма для отдельных частей и т. п.); в целом — исходил из импровизационной природы цикла. Непринужденность и свобода в сочетании различных частей и эпизодов рапсодий, почерпнутая им из «живого» исполнительского искусства венгерско-цыганских оркестров,— вот что являлось его идеалом. Характерно, что тенденция к классическому формообразованию, которая заметно дает себя чувствовать в ранних опытах Листа (см., например, «Венгерские национальные мелодии», № 6 и № 9), почти полностью растворяется в естественно-импровизационном построении рапсодий 50-х годов. Вместо подчеркнуто громоздких, развернутых, порой надуманных реприз, явно не свойственных материалу, появляются краткие импровизационные повторения, органично округляющие форму и представляющие собой как бы сжатые резюме наиболее значительных музыкальных элементов (например, 12-я венгерская рапсодия). Иногда репризу заменяют какие-либо новые эпизоды, не имеющие никакой тематической связи с предшествующими частями. В ряде случаев Лист не чувствовал необходимости повторений тем в конце рапсодий. Это показывает построение таких его общеизвестных произведений, как 2-я и 6-я венгерские рапсодии, которые

основаны на чередовании более или менее свободно следующих друг за другом частей. Это опять-таки находится в полном соответствии с исполнительской практикой венгерских цыган, которые чаще всего играли подряд не связанные первоначально между собой танцевальные и песенные мелодии; эту практику Лист к концу 40-х годов основательно изучил.

Последовательность тем в рапсодиях также почти никогда не обусловливалась какими-либо предвзятыми формальными соображениями; не была она, повидимому, связана и с какой-либо словесной программой. Вряд ли, например, можно предположить, чтобы Лист учитывал при сочетании тех или иных избранных им песенных тем тексты этих тем, которые, кстати, по большей части ему и не были знакомы в силу незнания венгерского языка. Лист слышал эти темы преимущественно в исполнении оркестров или солистов-инструменталистов и, естественно, воспринимал их как темы инструментальные; соображения текста не могли играть для него, при определении порядка тем, сколько-нибудь существенной роли.

Но за всей этой кажущейся произвольностью в выборе и сопоставлении тем, у Листа чувствовалась стройная, строго определенная система, которая помогла ему выработать надежный критерий и достичь исключительно плодотворных художественных результатов. Эта система сводилась к последовательному и широкому применению двух композиционно-технических принципов, впоследствии прочно вошедших в арсенал его основных творческих средств: принципа к о н т р а с т а и принципа н а р а с т а н и я. Первый принцип, помимо частностей, относящихся непосредственно к самому процессу подбора и формирования музыкального материала, касается главным образом темпа и выбора тональностей; второй — относится преимущественно к разработке тематического материала и имеет особенно важное значение, так как Лист отказался от реприз классического типа. И тот и другой принципы, хотя и не являются присущими только старому вербункошу и развившемуся из него чардашу, все же необычайно характерны именно для этих форм.. Во всяком случае, можно сказать с уверенностью, что применение указанных принципов в рапсодиях Листа, — чрезвычайно многообразное, со всевозможными оттенками и отклонениями, — несомненно, идет от особенностей вербункоша, в частности от венгерской танцевальной формы, построенной по принципу контраста: «*Lassú*» — «*Friss*» (медленно—быстро). Укажем, например, на «Венгерские национальные мелодии» (№№ 9, 14, 15, 17), «Пештский карнавал» и «Венгерские рапсодии» (№№ 2, 6, 14), где медленные части резко контрастируют с несколькими сменяющими друг друга быстрыми частями (явление, весьма распространенное в музыке вербункоша), и где, наряду с этим, с исключительной силой проводится принцип свободного нарастания (без реприз). Ука-

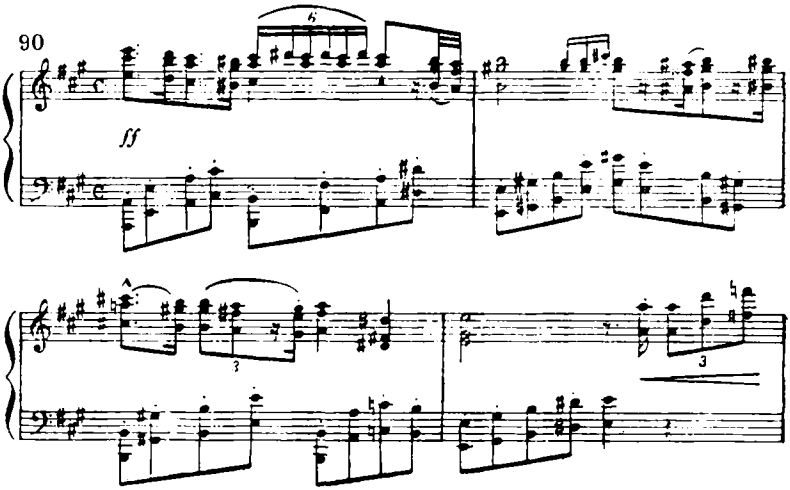
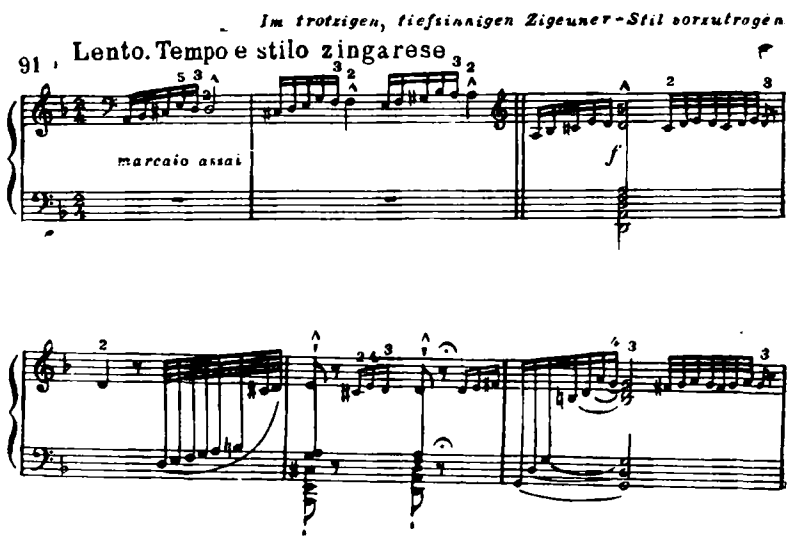
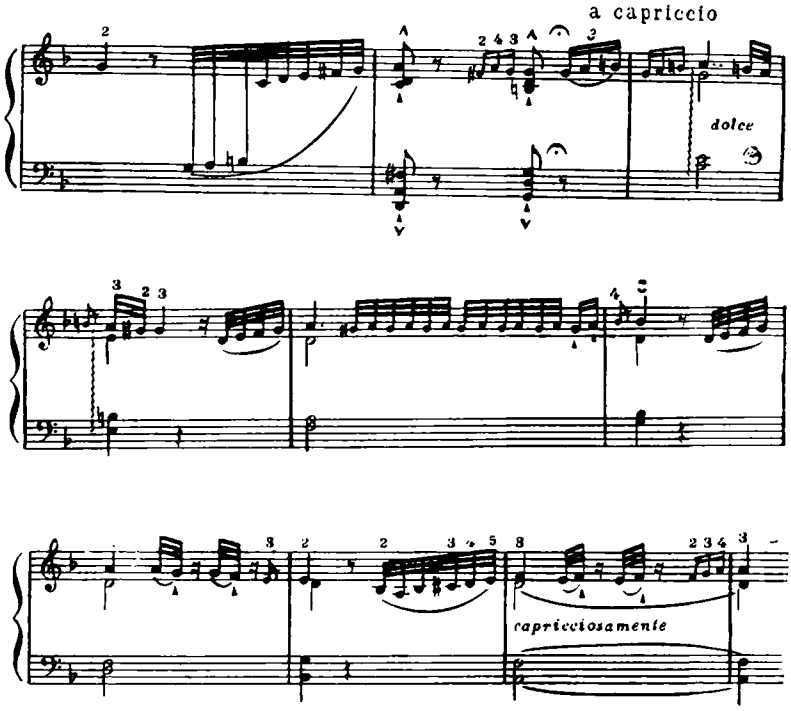
жем также на 4-ю венгерскую рапсодию, в которой принципы контрастности и нарастания, соединенные со свободой формы, выявлены с предельной отчетливостью, в наиболее чистом виде.

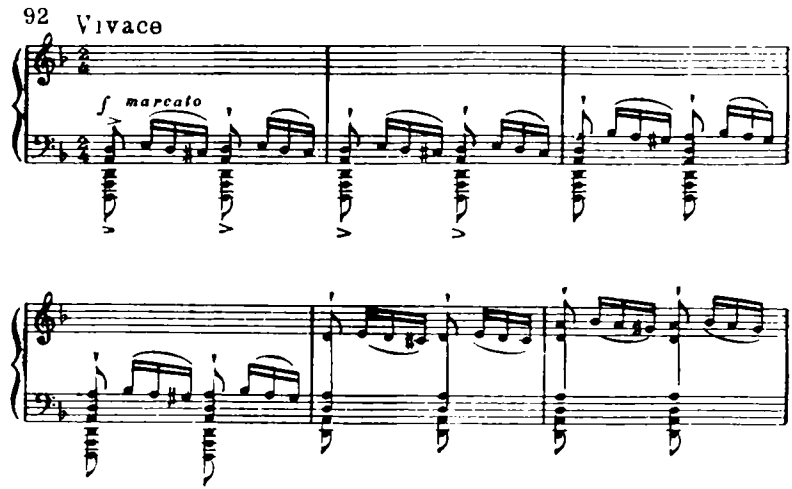
Особенно примечательно использование этих двух принципов в тональной последовательности отдельных частей и эпизодов: контрастность достигается здесь с помощью противопоставления мажора и минора и сопоставления отдаленных тональностей, «тональное» нарастание — с помощью замены более «низких» бемольных тональностей более «высокими» диезными. Убедительным примером может служить одна из рапсодий первого цикла «Венгерские национальные мелодии» (№ 15), где за главной тональностью *d-moll* следует *G-dur*, затем *H-dur* и после возвращения к главной тональности *d-moll* идет *D-dur*. Еще более показательно в этом отношении построение 6-й и 11-й венгерских рапсодий, где контрастность в сопоставлении тональностей и развитие тонального плана неразрывно связаны с контрастностью и нарастанием в темпе *. Подобная свобода в выборе тональностей (в частности, необязательность возвращения к исходной тональности) является характерной особенностью рапсодий Листа и самым тесным образом связана со свободой формообразования. Во многом она порождена и гармонически-модуляционной фантазией Листа, столь рано развивавшимся у него непреклонным стремлением к обогащению колорита — одним из ведущих принципов его творчества.

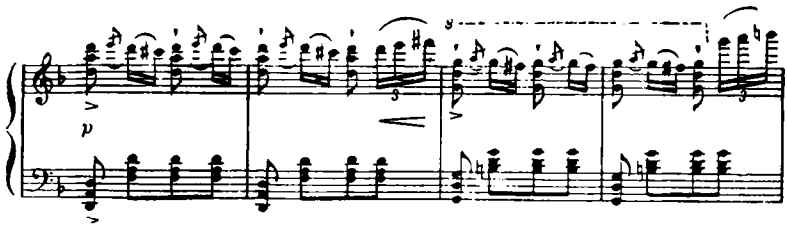
В разработке тем, заимствованных из песенно-танцевальной сокровищницы венгерского народа, Лист также проявлял неистощимую фантазию: многочисленные прелюдии, интерлюдии, вариационные эпизоды, каденции наглядно свидетельствуют об этом. Они также подтверждают тот в высшей степени существенный факт, о котором бегло уже было сказано выше, — что Лист в соответствии со своим романтическим отношением к фольклору нисколько не боялся отступать от оригинала и считал себя вправе коренным образом перерабатывать этнографические или близкие к ним по духу материалы. Так, например, первая тема 1-й венгерской рапсодии вначале изложена *Andante assai moderato* (и *sempre cantando espressivo*), что соответствует характеру первоисточника, затем она проводится *Allegro risoluto* (*ff*), что, несомненно, не в духе первоисточника. Вступительная тема «Пештского карнавала», правильно записанная Листом после игры венгерских цыган в стиле чардаша, в процессе обработки существенно изменила свой облик и утратила свойственный чардашу характер; она скорее приобрела родство с од-

---

* 6-я венгерская рапсодия: *Des-dur (Tempo giusto) — Cis-dur (Presto) — b-moll (Andante) — B-dur (Allegro).* 11-я венгерская рапсодия: *a-moll (Lento) — A-dur (Andante) — fis-moll (Vivace) — Fis-dur (Prestissimo).*

ной из тем «Неаполитанских тарантелл». Первая тема Венгерской национальной мелодии № 9, изложенная вначале в миноре (см. нотный пример 67), появляется в конце в таком виде, который по своим стилевым особенностям далек от вербункоша:

Начальная тема Венгерской национальной мелодии (рапсодии) № 15 идет в медленном, свободном (*a capriccio*) темпе и изобилует колористическими украшениями:

Затем она появляется в последующей быстрой части (*Vivace*) как тема в стиле чардаша (в подчеркнуто строгом ритме):





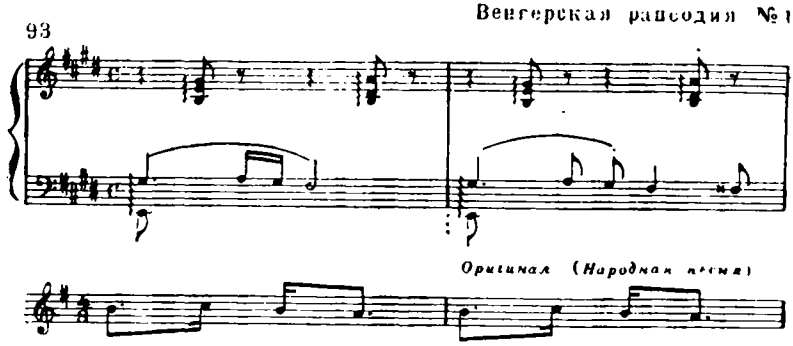
Поскольку мелодическое зерно темы заимствовано из венгерской народной песни, которая по складу своему более соответствует быстрой вариации, то естественно предположить, что в первом случае она предстает перед нами в преобразованном виде.

Примеры подобных видоизменений и отступлений от оригинала можно было бы значительно умножить. Все они свидетельствуют, что в процессе разработки заимствованных тем Лист применял излюбленный им прием сложного варьирования и образной трансформации мотивов, далеко не всегда учитывая, соответствует ли эта трансформация духу первоисточника или, напротив, отклоняется от него*.

Более сложный характер имеют те мелодические, гармонические и ритмические изменения, которые Лист в огромном количестве вносит в обрабатываемые им темы. Первые связаны преимущественно с модуляционными устремлениями Листа; вторые идут главным образом по линии колористического обогащения весьма примитивной гармонизации оригиналов (с учетом некоторых характерных особенностей венгерской музыки) [42]; третьи, с одной стороны, относятся к более широкому использованию пунктирного ритма (что вполне соответствует духу венгерской музыки), а также фразировочных пауз и фермат, с другой, — касаются непосредственно размера и связанных с ним метроритмических проблем. В последней области Лист меньше всего чувствует себя зависимым от первоисточника; нередко он уклоняется от наиболее характерных ритмических особенностей венгерской песни, в частности от хориямба. Примером может служить хотя бы первая тема 1-й венгерской рапсодии, где второе *gis* в первом такте вместо того, чтобы прийтись на третью долю такта (как это в оригинале), становится

---

* Следует также указать, что Лист далеко не всегда использовал наилучшие варианты записи тем, которые он подвергал обработке (например, 5-я венгерская рапсодия), а подчас, по незнанию своему, брал темы, уже до него сильно преображенные цыганским исполнением. Так, четвертая тема 7-й венгерской рапсодии (как и предшествовавшей этой рапсодии Венгерской национальной мелодии № 15) имеет, повидимому, в соответствии с исполнением венгерских цыган, характер чардаша (см. нотный пример 89). Барток дает совершенно иную ритмическую запись этой мелодии, являющейся народной крестьянской песней (см. нотный пример 88).

безударной, проходящей нотой. Зато ранее безударное *fis* оказывается на сильной доле и превращается в ударную ноту:

В перестановке ударных и неударных долей и акцентов, то есть в самой метрической структуре мотива, Лист не раз отклоняется от оригинала, что опять-таки связано с его общим свободным подходом к ритмической проблеме [43].

Гораздо ближе к национальным особенностям Лист был в своей орнаментике; последняя в очень многих своих проявлениях исходит непосредственно из венгерских источников. Нетрудно установить преемственную связь между всевозможными мелкими украшениями (форшлаги, трели, шлейферы, репетиции), добавленными Листом главным образом для подчеркивания акцентов, и орнаментикой вербункоша, а также самой манерой народного исполнения (см. «Венгерские национальные мелодии» № 9 и № 16, «Пештский карнавал», 19-ю венгерскую рапсодию). Среди украшений этого типа особенно следует отметить предъемные форшлаги, встречающиеся в венгерской музыке прошлого века в изобилии *. Необходимо также указать

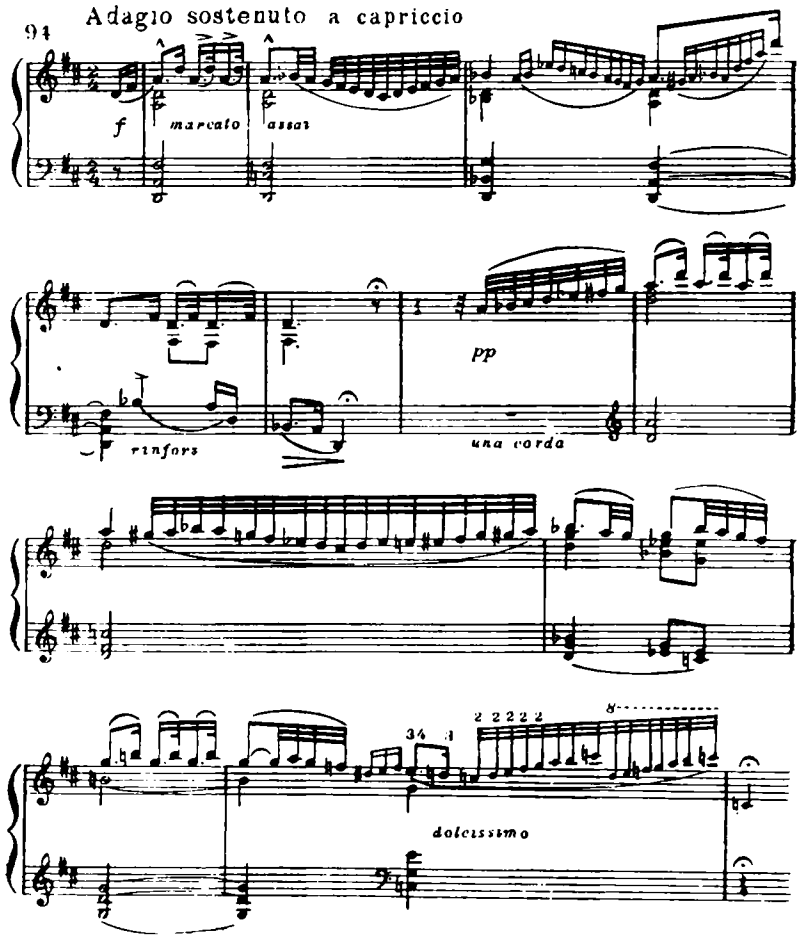
---

* Самый прием предъема, как известно, чрезвычайно характерен для исполнительской манеры венгерских цыган. Цыганский скрипач имел обыкновение брать следующий музыкальный звук перед тем, как выделить его новым взмахом смычка. В результате этого и возникли многочисленные предъемы, которые были мастерски усвоены Листом. Конечно, далеко не все из этих скрипичных предъемов можно было адэкватно воспроизвести на фортепиано. Так, при медленном темпе предъемы в игре скрипачей-цыган сливались со своеобразным глиссандо, которое на фортепиано чаще всего оказывалось неосуществимым и требовало для своего воссоздания каких-то иных средств. Зато предъемы в быстром темпе, обладавшие порой той же продолжительностью, что и основной тон, воспроизводились на фортепиано с легкостью. Примерами удачного применения форшлагов предъемного типа у Листа могут служить: «Венгерские национальные мелодии» № 15 (четвертая тема), № 17 (вторая тема), 12-я венгерская рапсодия (третья тема) и др.

Отметим еще, что предъемные форшлаги были свойственны венгерской музыке прошлого века также и вне зависимости от исполнительской манеры цыган.

на широкое использование Листом форшлагов, характерных для заключительных формул вербункоша, и на применение шлейферов и трелей с увеличенной секундой.

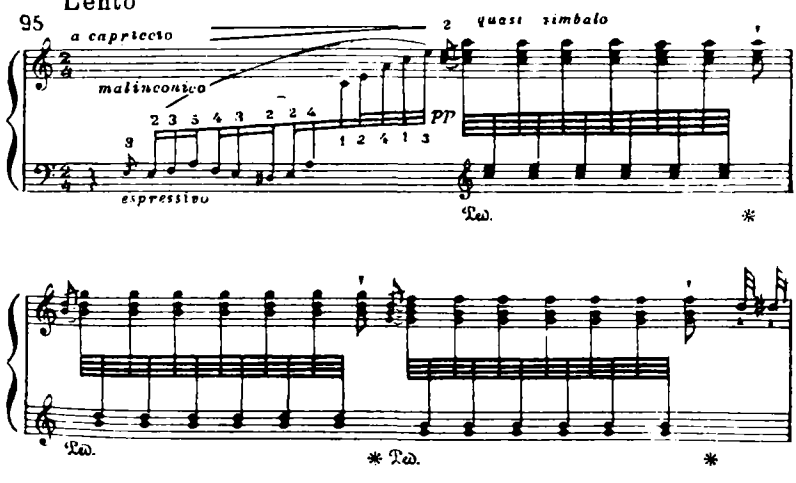
Не меньшая зависимость от национальных источников наблюдается во втором способе орнаментации, встречающемся в венгерских обработках Листа. Этот способ, который лучше всего было бы обозначить как украшение фиоритурами, не состоит из каких-либо типичных орнаментальных формул, а заключается в своеобразном обыгрывании тематической основы. Например:

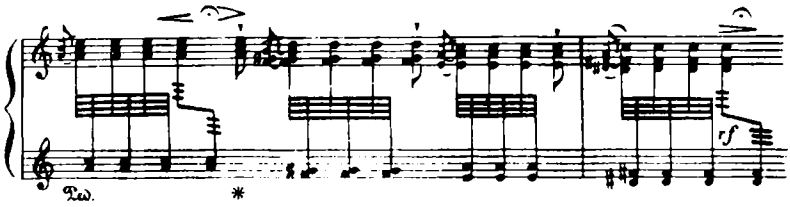
Венгерская национальная мелодия № 10

Или: Венгерская национальная мелодия № 15 (см. нотный пример 91).

Впрочем, здесь господствует та же свобода импровизации, какая вообще характерна для формирования мелодии у Листа. И не всегда удается определить, в какой степени прием украшения фиоритурами связан с исполнительской практикой венгерских музыкантов, хотя связь эта и не подлежит никакому сомнению. Можно было бы предположить, что богатая фиоритурная техника имеет отношение и к вокальной колоратуре старинных венгерских крестьянских песен. Но поскольку сам Лист этих песен почти не знал, конечно, невозможно говорить с полной уверенностью о непосредственном влиянии их украшений на орнаментику Листа.

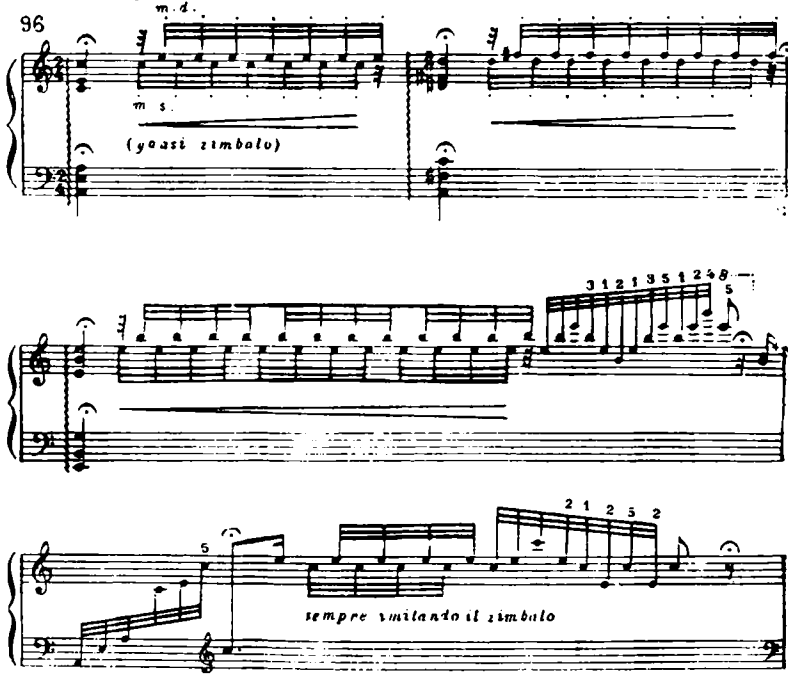
Чрезвычайно часто в венгерских обработках Листа встречается подражание излюбленным инструментам венгерских цыган, особенно цимбалам. Это подражание сводится, в полном соответствии с обычными способами игры на цимбалах, к употреблению тремоло, арпеджированных аккордов, пассажей и тремолоподобных репетиций. Надо сказать, что Лист превосходно знал специфические особенности и возможности цимбал (в его время еще не имевших сурдин и потому не выдерживавших быстрой смены гармоний) и постоянно имел их в виду в своих фортепианных обработках. Не случайно, например, места «*quasi zimbalo*» чаще всего встречаются у него в медленных частях, с характерной пометкой «*a capriccio*» или с многочисленными ферматами: все это делается для того, чтобы исполнитель не чувствовал себя стесненным жестким, определенным темпом и размером и мог бы с достаточной свободой воспроизвести цимбальный колорит:

Венгерская национальная мелодия № 14





A capriccio Венгерская национальная мелодия №16



Хотя Лист стремился пронизать элементами, близкими по духу венгерской национальной музыке, и другие орнаментальные формулы, встречающиеся в рапсодиях, в частности всевозможные орнаментальные каденции во вступительных, связующих и заключительных эпизодах, ему все же не удалось отойти от своих общих пианистических приемов, выработанных им в годы молодости во Франции. Каденции эти, как правило, сходны с теми каденциями, к которым Лист обычно прибегал в своих оперных фантазиях и оригинальных сочинениях, лишь в отдельных случаях они могут быть сведены к тем или другим национальным источникам.

Лист попытался отразить в исполнительских указаниях и венгерско-цыганскую манеру игры. Так, частые убыстрения и замедления темпа, равно как и неожиданные ферматы, он охотно обозначает с помощью термина «*a capriccio*» или «*capricciosamente*» (см. «Венгерские национальные мелодии» №№ 15, 16, «Венгерские рапсодии» №№ 2, 8, 9, 10, 14), несомненно, идущего у Листа от свободной импровизационности исполнения венгерских цыган. Он неоднократно применяет этот термин, как и родственные ему обозначения *a piacere*, *ad libitum*, *senza tempo*, не только в своих венгерских обработках, но и во многих оригинальных произведениях. Тем самым он подчеркивает органическую связь своих исполнительских принципов, впитавших многие особенности французского романтического искусства, с вольностями и ритмическим многообразием венгерской музыки.

К сожалению, Лист оставил нам сравнительно мало исполнительских указаний, которые бы более глубоко (и дифференцированно) характеризовали специфические особенности использованных им национальных форм и тем. Так, например, он не делает никакого различия между песенными и танцевальными темами (разного типа). Только темы вербункоша Лист выделяет из общей массы заимствованного этнографического материала: во многих случаях он противопоставляет их в исполнительском отношении другим венгерским темам и формам. Сошлемся на часто встречающиеся в обработанных Листом темах вербункоша указания *marcato* или обозначения *fieramente* и *alteramente*, — и то, и другое в смысле «гордо», «величественно», «с достоинством» [44]. Как эти пометки, так и реже встречающаяся, несколько парадоксальная ремарка «*marcato con grazia*» [45] очень верно и тонко передают важнейшие типичные черты гордого, рожденного в борьбе за национальную свободу, вербункоша.

Лист вводит для более точного определения характера исполнения некоторые специфические венгерские термины, как, например, «*Lassan*» и «*Friska*». «*Lassan*» означает «медленно» (от «*lassú*» — «медленный», «медлительный»); термин «*Friska*» представляет собой славянизированную форму венгерских слов «*friss*» («свежий», «бодрый») и «*frissen*» («свежо», «бодро») и обычно употребляется в смысле «живо», «оживленно», «скоро».

Прекрасно сознавая, что особенности исполнения венгерских тем (особенно «всевозможные причудливости» и «необычайную страстность» исполнительской манеры венгерских цыган) подчас невозможно передать общепринятыми терминами даже при самой тщательной скрупулезной дифференциации и точном обозначении всех оттенков исполнения, Лист по возможности пытался выразить характер этих тем при помощи пояснений и ремарок иного склада. Так появляются на страницах его произ-

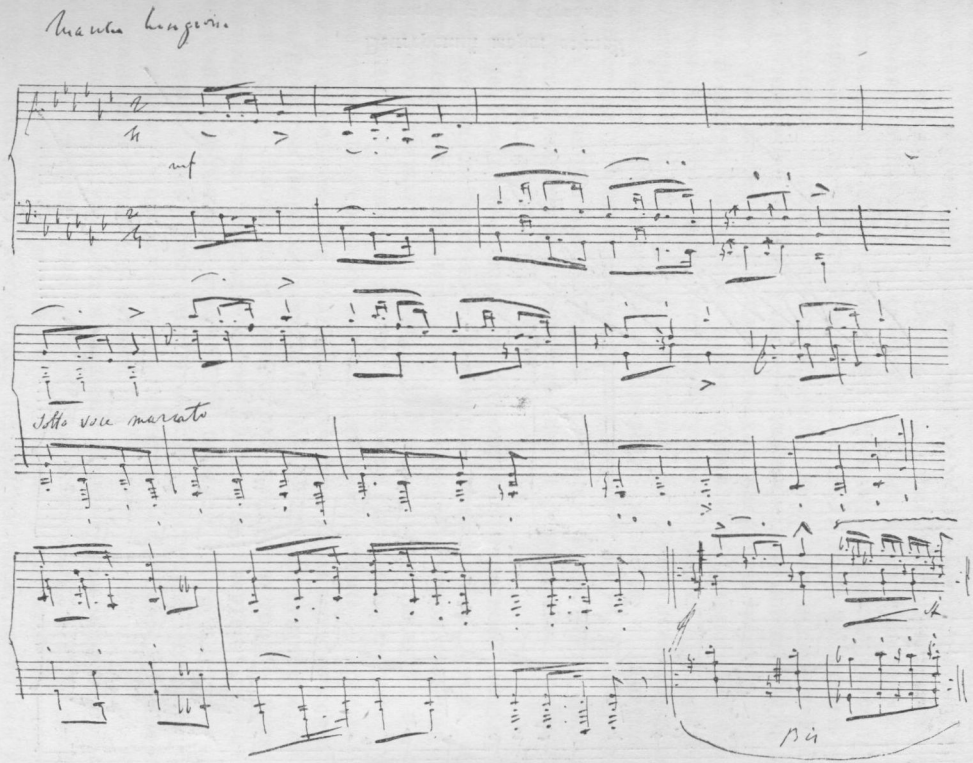
ведений обозначения вроде: «Исполнять в упрямом задумчивом цыганском стиле» («*Im trotzigen tiefsinnigen Zigeuner Styl vorzutragen*»), «*imitando i Zingari*», «*Allegro zingarese*», «*Allegretto à la zingarese*»,— неопровержимо, свидетельствующие о настойчивом стремлении Листа как можно полнее выявить определенный принцип исполнительства.

В свете сказанного ясно, что обработка Листом фольклорных или близких к фольклору источников была весьма сложным, своеобразным и многогранным творческим процессом. Лист обрабатывал венгерские национальные темы, получая их в большинстве случаев из вторых рук — от венгерских цыган.

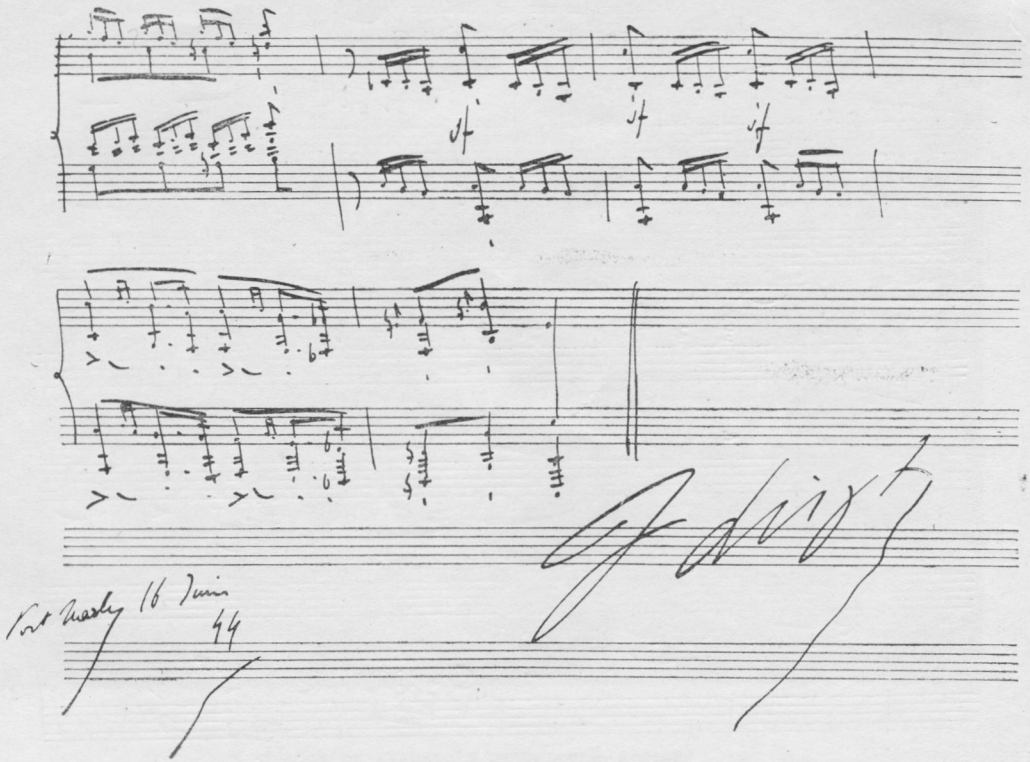
Имея намерение передать все характерные особенности этих тем в живом исполнении («живое искусство живого народа»), то есть не только особенности самой венгерской музыки, но и особенности венгерско-цыганского исполнения, он, однако, отнюдь не стремился к пассивному воспроизведению тех или иных национально-музыкальных форм и тем, а создавал на их основе яркие, самобытные произведения. Пусть при этом он порой, в частностях, несколько отходил от духа оригинала и переосмысливал его в соответствии со своими художественными целями. Именно благодаря такой творческой переработке материала, которая, как мы видели, велась очень разнообразными способами, он сумел передать общий национальный колорит венгерской музыки прошлого века, выявить и запечатлеть его с исключительной силой.

Естественно, что подобная работа над венгерскими источниками должна была существенным образом отразиться и на оригинальном творчестве Листа. Уже в 1840 году появляется «Героический марш в венгерском стиле», впоследствии использованный в симфонической поэме «Венгрия». В 1843 году создается второй венгерский марш («Венгерский боевой марш»), переработанный коренным образом в 1875 году. Годом позднее Лист пишет еще несколько небольших пьес в венгерском стиле, в том числе «Венгерский марш» *es-moll* (набросок в альбом) [46]. В 1846 (или 1847) году появляется песня «Прощай» («Isten veled») на слова Л. Хорвата. В 1848 году Лист сочиняет кантату «Венгрия» (на текст Ф. Шобера) для баритона-соло, смешанного хора и фортепиано (оркестра), в 1849 — знаменитое «Погребальное шествие» (для фортепиано), посвященное памяти героев венгерской революции 1848—1849 годов. Несколько позднее, в 1850—1854-е годы, Лист пишет симфоническую поэму «Плач о героях» («Héroïde funèbre»), примыкающую по своему интонационному складу к некоторым его произведениям на венгерские темы (в частности, к первой части—Lento quasi marcia funèbre — 14-й венгерской рапсодии). В 1854 году возникает симфоническая поэма «Венгрия» (первое венгерское произведение в жанре симфонической поэмы), повествующая о героиче-

Венгерский пастух, играющий на свирели
С фотографии

Народное гулянье в венгерской деревне
С картины маслом (1840—1850-е гг.)

Венгерский марш *es-moll*

Автограф (первая страница)



Венгерский марш *es-moll*

Автограф (вторая страница)

ском прошлом страны и являющаяся наряду с кантатой «Венгрия» и «Погребальным шествием» творческим ответом Листа на патриотический призыв Вёрёшмарти, обращенный непосредственно к Листу [47].

«Венгрия» свидетельствует уже о более широком использовании интонационных оборотов, ритмических особенностей и композиционных приемов венгерской музыки, наметившемся у Листа с окончанием работы над первыми пятнадцатью рапсодиями второго цикла «Венгерских рапсодий». Венгерские темы начинают выступать в качестве важных характеристических элементов, получающих развитие в крупных симфонических и ораториальных произведениях Листа. В 1855 году возникает монументальная «Гранская месса», написанная для освящения собора в Эстергоме, в 1857 году — симфоническая поэма «Битва гуннов», где венгерские стилистические элементы играют важную роль в общей композиции и разработке музыкального материала. В том же 1857 году Лист приступает к работе над ораторией «Легенда о св. Елизавете», в которой не только использует и обрабатывает темы венгерских народных песен, но и заметно расширяет их композиционные функции. В 1860 году Лист пишет песню «Три цыгана» на слова Н. Ленау, в которой ярко претворяет мелодические, гармонические и ритмические особенности вербункоша.

Еще больший поворот в сторону органического использования венгерских стилевых элементов наступает у Листа после оставления им Веймара. Уже «Венгерская коронационная месса», создававшаяся в 1866—1867 годах, представляет в этом отношении значительный шаг вперед. Начиная с нее, Лист пользуется венгерскими интонациями, мотивами и приемами гораздо свободнее,— не только в качестве характеристических, но и в качестве формообразующих элементов. В сущности, он создает свой самобытный венгерский стиль, который наглядно показывает, что упорная работа Листа над венгерскими источниками завершилась творческой победой.

Родной язык современной Листу венгерской музыки, язык вербункоша — городские танцы и песни — все более расширяется и углубляется под его руками.

Одно за другим (и в разных жанрах) возникают произведения, в которых типичные черты венгерской музыки претворены уже столь органично, что для них чаще всего невозможно указать какие-либо конкретные первоисточники; почти все жизненно важные функции музыкального организма имеют то или иное отношение к национальному искусству. В 1870 году появляются «Венгерский скорый марш» («Magyar gyors induló»), в котором использованы мотивы народно-освободительного движения Ракоци, и «Погребение Мошони» («Mosonyi gyászmenete») — фортепианная пьеса, представляющая непосредственный отклик на смерть известного венгерского композитора и друга

Листа. В 1871 году создается хоровая «Песня воодушевления» («A lelkesedés dala»), написанная для венгерского крестьянского песенного общества; в 1872 — «Sunt lacrimae rerum» — фортепианная пьеса в венгерском стиле, проникнутая безрадостными настроениями, и «Эпиталама» (для скрипки и фортепиано) на бракосочетание ученика и друга Листа, венгерского скрипача Э. Ремени. В 1874 году Лист пишет мелодекламацию на слова Мора Йокаи «Любовь мертвого поэта» («A holt költő szerelme») — произведение, посвященное памяти великого венгерского поэта Ш. Петефи. Несколькими годами позднее Лист, снова обращаясь к Петефи, создает фортепианную пьесу «Памяти Петефи («Petőfi Szellemének»), а в 1881 году пишет песню «Бог Венгрии» («A magyarok Istene») на слова самого Петефи *. В 1882 году создаются «Чардаш смерти» и 16-я венгерская рапсодия, являющаяся первой оригинальной рапсодией Листа (эту рапсодию Лист посвятил крупнейшему венгерскому художнику Михаю Мункачи); в 1883 году — «Венгерская королевская песня» («Magyar királydal»), где использован мотив революционной куруцкой песни; в 1884 году — фортепианная пьеса «Печальная степь» («A Puszta-Keserve»), вдохновленная стихотворением Н. Ленау, и два чардаша (1. *Allegro*, 2. *Csárdás obstiné*); в 1885 году — цикл фортепианных пьес «Венгерские исторические портреты» (1. И. Сечени. 2. Ф. Деак, 3. Л. Телеки. 4. Й. Этвёш. 5. М. Вёрёшмарти. 6. Ш. Петефи. 7. М. Мошони) и «Венгерские рапсодии» № 17 и № 18, являющиеся, как и 16-я венгерская рапсодия, оригинальными произведениями. Наконец, тогда же Лист работает над большим концертом в венгерском стиле для фортепиано и оркестра, оставшимся, повидимому, незаконченным **.

Какие же именно элементы венгерской музыки привлекали творческое внимание Листа? Как воплотил он их и преобразил в оригинальных произведениях?

Прежде всего укажем на отдельные мотивы, заимствованные Листом для своих оригинальных произведений из обработанных им ранее венгерских тем. Из этих мотивов особенно большое, можно сказать, символическое значение имеет начальный мотив Ракоци-песни, использованный Листом, впервые в Венгерской национальной мелодии № 10, а затем в «Фантазии на

---

* Придавая этой песне большое значение, Лист обработал ее для хора и оркестра, для органа (или гармониума), для фортепиано в 2 руки и для одной левой руки (последняя редакция сделана для однорукого венгерского пианиста Г. Зичи). Сделанная Листом для музыкального праздника в Дебрецене обработка песни для хора и оркестра [48] до сих пор не обнаружена; остальные переложения изданы в 1881—1882 годах в Будапеште.

** О работе Листа над этим концертом, посвященным С. Ментер, сообщает в своем «Дневнике» Готшальг [49]. По свидетельству Гёллериха, рукопись концерта находилась во владении С. Ментер; никаких следов этой рукописи до сих пор не обнаружено [50].

венгерские народные темы», 11-й венгерской рапсодии, 15-й венгерской рапсодии и др.:

97

Этот примечательный, построенный на трезвучии мотив Лист применил и разработал в кантате «Венгрия», «Венгерской коронационной мессе» (главным образом в «Gloria» и «Agnus Dei»), «Венгерском праздничном марше» и некоторых других своих оригинальных произведениях.

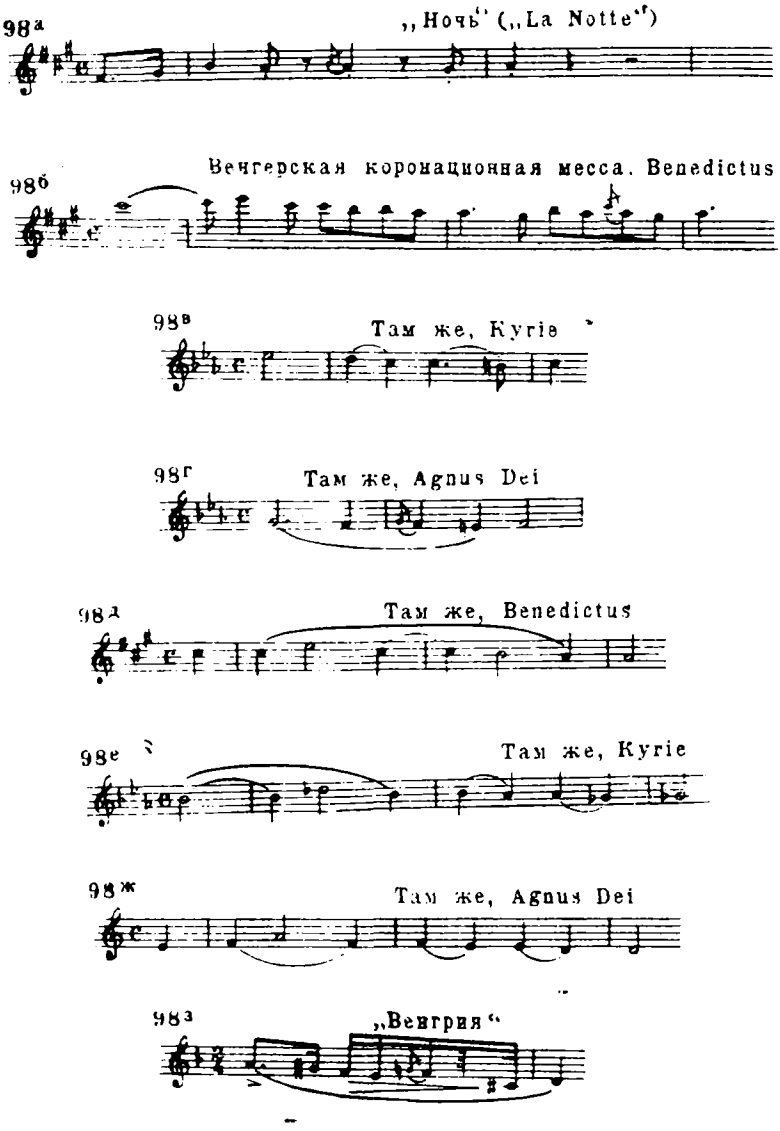
Для него он, несомненно, являлся лейтмотивом, символизирующим борьбу венгерского народа за свою национальную независимость.

Аналогичное значение имел для Листа и начальный мотив Ракоци-марша, который Лист, например, мастерски использовал в «Венгерском боевом марше»; отдельные элементы этого мотива можно без труда обнаружить и в таких произведениях Листа, как «Мазепа» и 16-я венгерская рапсодия.

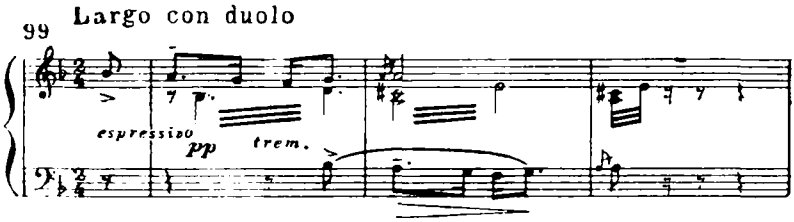
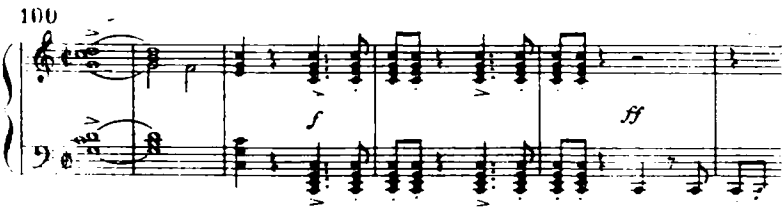
Вообще, склад мелодики и своеобразный ритм Ракоци-марша оказал немалое влияние на формирование ряда героических музыкальных образов Листа, в частности, и на музыкальные образы фортепианного концерта *A-dur*, своеобразно преломившего некоторые характерные черты вербункоша.

Из других мотивов, взятых Листом из народной музыки, следует упомянуть о народно-песенной теме, встречающейся в 8-й венгерской рапсодии (эта тема, записанная Листом после исполнения ее венгерскими цыганами, разработана им в финале симфонической поэмы «Венгрия»), а также об известной мелодии «Призыва» Эгрешши, использованной Листом в одном из исторических портретов, посвященном М. Вёрёшмарти (Лист не случайно взял эту мелодию: она была написана Эгрешши на слова Вёрёшмарти).

Однако, как мы уже отмечали, не отдельные, заимствованные из венгерской музыки мотивы были характерны для оригинальных сочинений Листа, написанных в венгерском стиле. В этих произведениях (да и не только в них, но и в ряде других оригинальных сочинений) преобладает активное, творчески свободное и, пожалуй, обобщенное развитие специфических особенностей той самой «живой» национальной музыки, которая не раз служила Листу материалом для обработки (то есть танцевальной музыки вербункоша, городских песен и т. п.). Укажем, например, на широкое применение заключительных формул вербункоша, упругой ритмики чардаша, хориямба венгерских песен, пунктирного ритма маршеобразных тем, или на плодотворное употребление венгерской гаммы и некоторых характерных особенностей венгерско-цыганского исполнительского искусства.

Заключительные формулы вербункоша, которые Лист прямо называет «венгерскими каденсами» («cadance magyare»), мы встречаем у него в самых различных видах:

Ритмику чардаша можно обнаружить в таких его произведениях, как «Три цыгана», «Печальная степь», 16-я венгерская рапсодия (*Allegro con brio*), 18-я венгерская рапсодия (*Presto Fis-dur*) и др.

Лист создал и три оригинальных чардаша (написаны в 80-е годы), в которых ритмические особенности венгерского чардаша даны в сильно измененном и опоэтизированном виде.

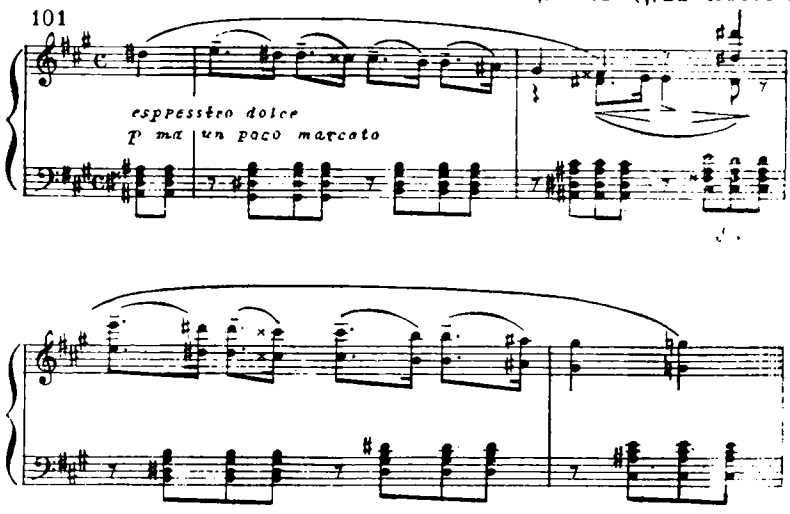
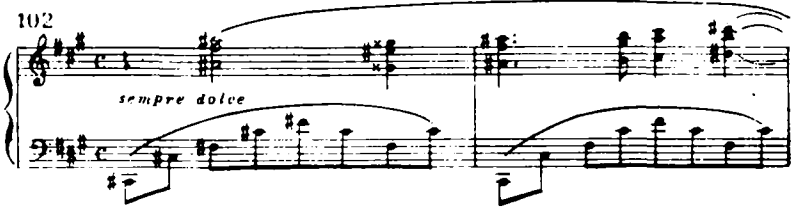
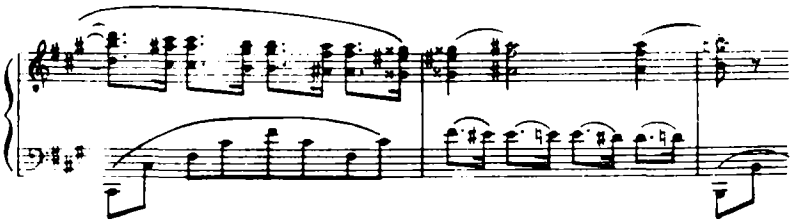
Характерные ритмы венгерских городских песен — ямб и, особенно, хориямб — были освоены Листом далеко не сразу; сравнительно долгое время он почти не интересовался ими и, естественно, не понимал их своеобразия. Только во второй половине 50-х годов они начинают постепенно входить в его оригинальные произведения как нечто органичное. Сначала Лист применяет хориямб в одном из эпизодов (*Largo con duolo*) симфонической поэмы «Венгрия»:

Затем использует его, хотя и менее четко, в симфонической поэме «Битва гуннов»:

(То обстоятельство, что четвертый длинный слог представлен здесь короткой нотой и паузой, ничего не меняет в хориямбическом характере этого мотива, который, как правильно подчеркивают венгерские исследователи, не только не является случайным, но, напротив, настойчиво подчеркивается трубами, валторнами и литаврами)[51].

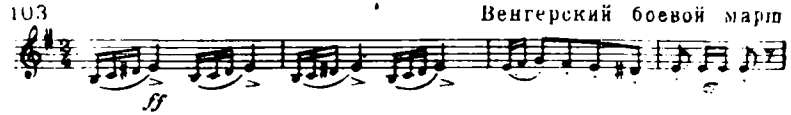
Элементы хориямба встречаются и во многих других оригинальных произведениях Листа, в частности, в отдельных частях оратории «Легенда о св. Елизавете», в песне «Три цыгана», в мелодекламации «Любовь мертвого поэта», в фортепианной пьесе «Памяти Петефи», а также в инструментальном Offertorium'e из «Венгерской коронационной мессы», где заключения обеих первых фраз, кстати, очень похожих на простую венгерскую песню, весьма родственны соответствующим местам первой *F-dur*'ной темы (*Allegro eroico*) Венгерской рапсодии № 14.

Не меньшее значение для оригинального творчества Листа имели специфические особенности венгерских маршеобразных тем (пунктирная ритмика, минорная тональность), с которыми он вплотную соприкоснулся при обработке «Венгерского дивертисмента» Шуберта. Уже в раннем «Героическом марше в венгерском стиле», впоследствии положенном в основу симфонической поэмы «Венгрия», эти особенности дают о себе знать в полной мере. В дальнейшем Лист применяет их в своих оригинальных сочинениях с еще большим разнообразием и силой. Укажем хотя бы на вступительный эпизод «Погребального шествия», фугато *h-moll* из симфонической поэмы «Битва гуннов»[52], вторую маршеобразную тему (*d-moll*) симфонической поэмы «Мазепа», эпизод *h-moll* в марше из оратории «Христос» и темы ряда других произведений. Это, конечно, не случайно. Пунктирный ритм и сурово минорный склад маршеобразных тем, примыкающих по характеру к гордой, пылкой музыке вербункоша, символизируют у Листа, в соответствии с его программными замыслами, героическое, рыцарское начало, которое он постоянно находил у венгерского народа.

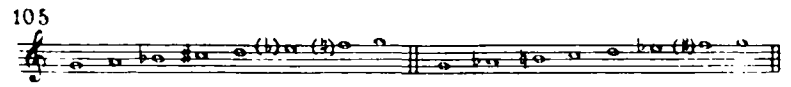
В оригинальных произведениях Листа проскальзывают и некоторые своеобразные черты, связанные с манерой исполнения венгерских цыган. Так, например, довольно часто встречается подражание цимбалам путем применения в фортепианном изложении тремоло («Три цыгана», 16-я венгерская рапсодия). При инструментовке некоторых произведений, в частности, «Венгерского боевого марша» и 6-й венгерской рапсодии, в состав симфонического оркестра, хотя и *ad libitum*, вводятся цимбалы.

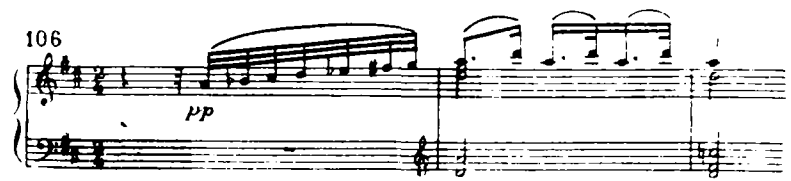
Часто также использует Лист всевозможные предъемы и орнаменты «цыганского» типа:

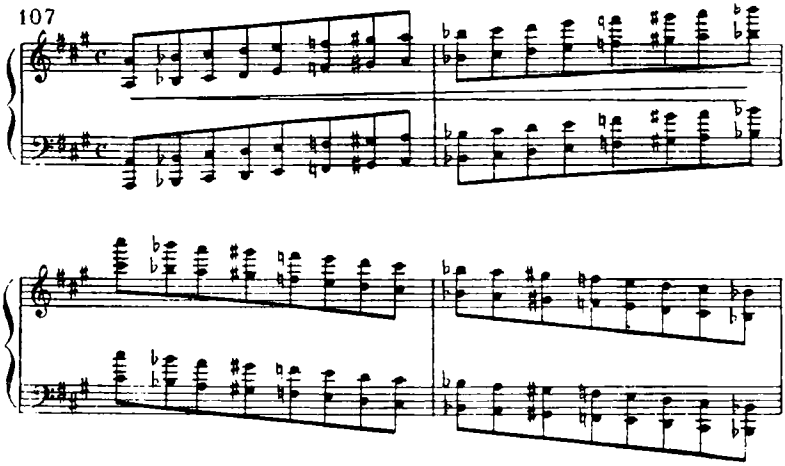
„Ночь" („La Notte")

102



103 Венгерский боевой марш

104 Венгерский праздничный марш

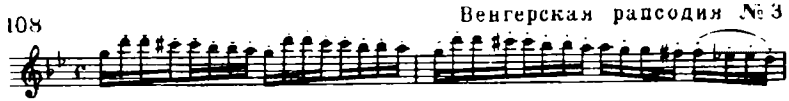
Наконец, мы можем наблюдать в творчестве Листа многочисленные случаи применения так называемой «венгерской» гаммы:

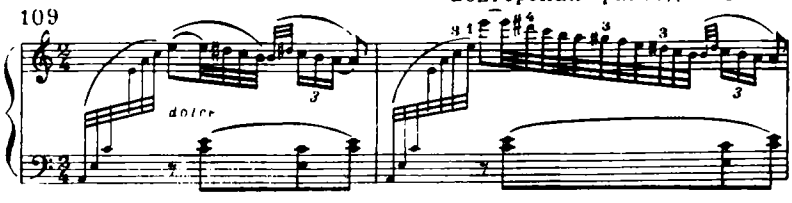
105

Эта гамма, особенно часто встречавшаяся в музицировании венгерских цыган, была известна Листу с юных лет. Во всяком случае, он использовал ее уже при обработке «Ракоци-песни» и «Ракоци-марша», выказав огромную творческую смелость и изобретательность. В «Ракоци-песне» венгерская гамма появляется как элемент орнамента в следующем виде:

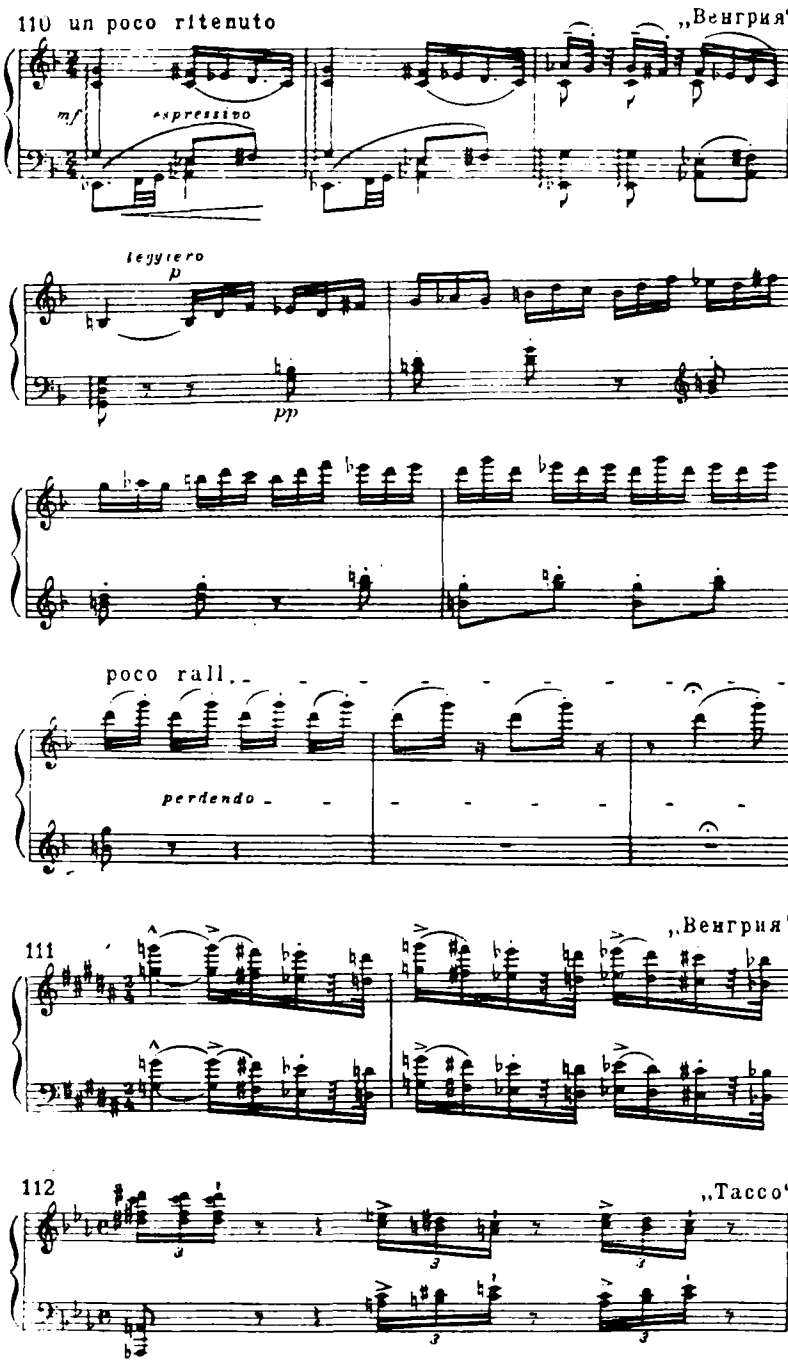
106

В «Ракоци-марше» она неожиданно возникает в торжественной ликующей по характеру коде, завершающейся лавиной октав:

107

Лист использовал венгерскую гамму и в других своих обработках. Например:

Венгерская рапсодия № 3

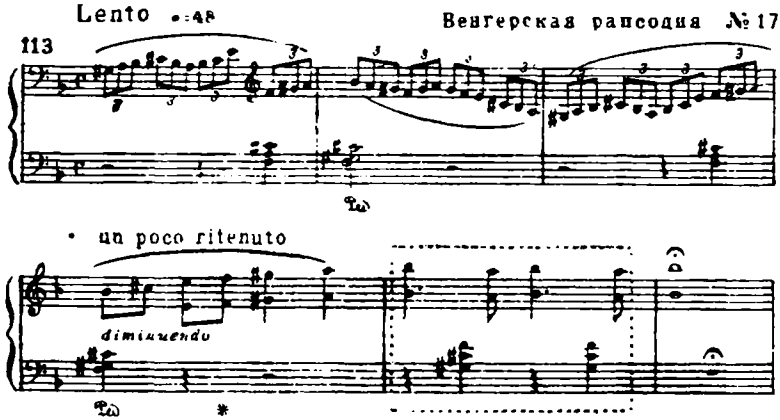
108

Венгерская рапсодия № 13

109

В оригинальных произведениях Листа характерные элементы венгерской гаммы (повышенная четвертая ступень гармонического минора, увеличенные и уменьшенные интервалы) встречаются как в области мелодии, так и в области гармонии.

Из многообразных примеров мелодического использования венгерской гаммы можно указать на симфонические поэмы «Венгрия» (т. 133) и «Тассо» (т. 27), сонату *h-moll* (вступление), песню «Три цыгана» (начало), фортепианную пьесу «Погребение Мошони» (т. 9), 16-ю венгерскую рапсодию (начало) и др.:

110 un poco ritenuto
„Венгрия"
mf
espressivo
leggiero
p
pp
poco rall.
perdendo
111
„Венгрия"
112
„Тассо"

Существенно, что Лист применяет повышенную четвертую ступень гаммы не только как простую случайную альтерацию и не как водный тон к доминанте, но и как элемент, равноценный другим ступеням.

Еще бóльший интерес представляет гармоническое использование венгерской гаммы, которое, повидимому, является нововведением Листа и связано с его общим стремлением к обогащению гармонического колорита. Оно заключается в конструировании таких аккордов, которые уже являются не обычными альтерированными аккордами, а аккордами, образованными из звуков, свойственных венгерской гамме. Например, первый из добавленных Листом вступительных аккордов к «Венгерскому маршу» Э. Сечени *(b—cis—f—gis)* состоит из увеличенной секунды, уменьшенной кварты и снова увеличенной секунды, то есть из отдельных звуков (шестой, седьмой, третьей и четвертой ступеней) венгерской гаммы на *d*.

Или:

Заключительный аккорд вступительной части—*gis—cis—f—b*—построен здесь из звуков четвертой, седьмой, третьей и шестой ступеней венгерской гаммы на *d*.

С помощью подобного рода аккордов Лист открывал новые возможности для расширения тональности, удовлетворял своему стремлению к красочности гармонического языка.

Таким образом, национальные стилевые особенности в оригинальных произведениях Листа частично идут от отдельных обработанных им в той или иной форме венгерских мотивов, частично от более общих особенностей современной Листу венгер-

ской музыки. Одни из них довольно точно соответствуют своим прототипам, другие, напротив, заметно отклоняются от них; одни возникли закономерно, в результате ознакомления с венгерскими источниками, другие случайно. Эти стилевые особенности проявляются у Листа в различных жанрах творчества, — и в симфонических произведениях, и в фортепианных, и в вокальных; не составляет исключения и его церковная музыка. Причем с годами эти особенности становятся все более и более осмысленными и органично связанными с определенными программными замыслами.

Подобный ход развития, конечно, не случаен. Он обусловлен как постепенным накоплением «национального» творческого опыта, — освоением элементов венгерской музыки, которое далось Листу далеко не сразу, — так и заметным увеличением с годами объема его просветительской деятельности, непосредственно связанной со строительством венгерской музыкальной культуры.

В первый период своего «изучения национальных особенностей», то есть в 30—40-е годы, Лист, разъезжая с концертами по всей Европе, не мог уделять достаточно времени и сил просветительской работе на родине. Всего лишь два года—1840-й и 1846-й,—да и то не полностью, проводит он среди соотечественников. Правда, своими концертами, превращающимися сплошь и рядом в патриотические манифестации, он оказывает огромное влияние на общественно-музыкальную жизнь Венгрии. Листу, которым гордятся законно и по праву, удается принять в это время и активное участие в организации Национальной консерватории в Пеште (одного из первых музыкально-учебных заведений в Венгрии), помочь — средствами, советом и действиями — ряду патриотических венгерских организаций, а также установить контакт с такими прогрессивными венгерскими музыкантами, как Ф. Эркель и Б. Эгрешши. Однако он по рукам и по ногам связан своими концертными обязательствами, и ему приходится лишь мечтать о том, «чтобы поскорее возвратиться в Венгрию» и действовать там «в соответствии со своей волей» [53]. В этот период он только начинает знакомиться с венгерским фольклором; его усилия направлены преимущественно на собирание фольклорных материалов и на обработку их в виде венгерских национальных мелодий и рапсодий. Художественное оживление, которое он наблюдает в ряде стран и которое находит выражение в образовании национальных музыкальных школ, побуждает его к интенсивной творческой деятельности. Он гордится своим венгерским происхождением; он также страстно хочет заявить о своей принадлежности к Венгрии и в музыкальном отношении. Первый цикл его венгерских рапсодий — результат этих патриотических устремлений и вместе с тем его первый шаг на пути к национальному самоопределению в искусстве.

Затем наступают «веймарские годы». На некоторое время Лист, из-за предельной занятости капельмейстерскими делами, а также вследствие разгула реакции в Венгрии, наступившего после поражения революции 1848—1849 годов, оказывается оторванным от родины. Его творчество приходит в непосредственное и довольно глубокое соприкосновение с немецкой культурой. Однако венгерские темы, как мы уже могли в этом убедиться выше, не перестали звучать в его душе. Напротив, они начинают входить в виде характеристических элементов и в его оригинальные произведения. Лист создает второй цикл венгерских рапсодий — непревзойденный шедевр национальных обработок, — а также продолжает упорно работать над творческим освоением отдельных стилистических элементов венгерской музыки. Всеми силами стремится он к выработке собственного национального стиля.

Правда, более или менее полноценных результатов на этом новом и трудном пути Лист достигает уже в то время, когда его прерванные отношения с родиной начинают восстанавливаться и расширяться. Мы имеем в виду укрепление его творческих связей с венгерскими музыкантами, оставшимися на родине, прежде всего с Эркелем и Мошони. Роль последнего была особенно значительна в новом приобщении Листа к музыкально-общественной жизни Венгрии. Мошони принимает деятельное участие в подготовке исполнения «Гранской мессы», пишет по просьбе Листа Offertorium и Gradual к этой мессе, снабжает Листа венгерскими темами. Лист, в свою очередь, живо интересуется работой Мошони над первой оперой; собираясь ставить ее в Веймаре, он по-дружески указывает Мошони на целый ряд ее существенных недостатков; он всячески содействует развитию творчества Мошони. Его интересуют «Фортепианные упражнения для выработки навыков исполнения венгерской музыки» — цикл пьес, который Мошони создает в 1860 году; отдает он также должное энергии и таланту Мошони, проявленным при организации первой венгерской музыкальной газеты «Zenészeti Lapok» («Музыкальный листок»). Он с любовью отзывается не только о наиболее известной опере Мошони «Прекрасная Илонка», поставленной в Пеште в 1861 году, но и о никогда не исполнявшейся опере «Almos»; многие из венгерских сочинений Мошони он характеризует как «классические», достойные всяческого уважения.

С оставлением Веймара и временным переселением в Рим, не связанный определенными служебными обязанностями, Лист получает возможность расширить и углубить свои связи с родиной. Однако осуществление этой возможности происходит, в силу целого ряда причин, далеко не сразу. Отчасти мешают этому интриги, которые еще со времени исполнения «Гранской мессы» вел австрийский двор против Листа. Отчасти — то глубокое разочарование в общественной и личной жизни, которое

ослабило стойкость Листа и привело его, под влиянием окружающих, к принятию духовного звания*. Но ничто не могло при-

* Теперь, когда изданы многие эпистолярные материалы, пролежавшие неопубликованными десятки лет, можно сказать с уверенностью не только о том, что побудило Листа принять малый постриг, но и о том, кто оказал на него в этом отношении наибольшее, решающее влияние. Человеком этим была Каролина Витгенштейн, женщина, с которой он прожил бок о бок много лет и которая в жизни его сыграла огромную роль. Прекрасно зная, что противоречия и сомнения отнюдь не перестали мучить Листа после переселения в «вечный» город, что вера его в людей и окружавшую действительность оказалась в корне подорванной тем буржуазным убожеством и ханжеством, которые он тщетно пытался победить в Веймаре своей художественной деятельностью, видя, что он уже не пытается успокаивать себя утопическими рецептами в духе Сен-Симона,—теми рецептами, которые в годы молодости представлялись ему панацеей от всех социальных бед,— К. Витгенштейн, в соответствии со всем строем своего религиозно-мистического мировоззрения, стала настойчиво склонять Листа к католической церкви. Вероятно, она не раз пыталась это делать и раньше, в Веймаре. Но тогда Лист, полный сил и смелых творческих планов, был непреклонен; его способность к сопротивлению еще не иссякла. Так, несмотря на частые просьбы К. Витгенштейн ходить на исповедь, он в то время избегал исповеди и оставался в стороне от каких бы то ни было религиозных обрядов. Он даже, вопреки ее желанию, не пригласил священника к своему умирающему сыну, потому что не хотел беспокоить находившегося в беспамятстве больного. Однако в Риме его стойкость в этих вопросах была сильно поколеблена. Способствовало этому все нараставшее разочарование в жизни и в людях, моментами переходившее у него в отчаянный скептицизм. Способствовала этому и та близкая к католическим кругам среда, в которой ему приходилось вращаться. Сыграли свою роль и те взгляды, которые он в свое время воспринял у Ламенне. И К. Витгенштейн сравнительно легко удалось укрепить Листа в мысли, что единственное спасение — в религии, что только удовлетворение исполненным долгом может избавить его от мучительной разочарованности.

Но когда обряд совершился, и Лист стал аббатом, сама К. Витгенштейн, несомненно, искренне любившая Листа, стала сомневаться в правильности пути, на который она толкнула великого художника, ибо она ясно почувствовала, что, вступив в духовное сословие, Лист тем самым принес себя и свое огромное дарование в жертву католической церкви. Вот письмо, которое наглядно свидетельствует о жестоких угрызениях совести, охвативших даже эту фанатичную в вопросах религии женщину: «Клянусь,— пишет она Листу в 1867 году, то есть через два года после того, как он принял посвящение,—я ежечасно думаю, что не сделала ничего хорошего, когда способствовала тому, чтобы Вы вступили в духовное сословие. Больше того, я спрашиваю себя: не сделала ли я чего-то плохого, даже чего-то низкого, не пожертвовала ли я Вами, потому, что в Риме, где ценили мои теологические фантазии, я чувствовала себя хорошо; и не было ли в этом чего-то такого, что в какой-то мере напоминало Иуду Искариота! Господь Вас наградил особым гением. Этот гений я поняла, его я любила, и я хвалила себя за свое желание жить ради славы этого гения. Что делаю я теперь, когда побуждаю Вас быть прикованным к Риму? Украшаю несбыточными надеждами желания своего эгоистического возраста?.. Право, я сама не знаю».

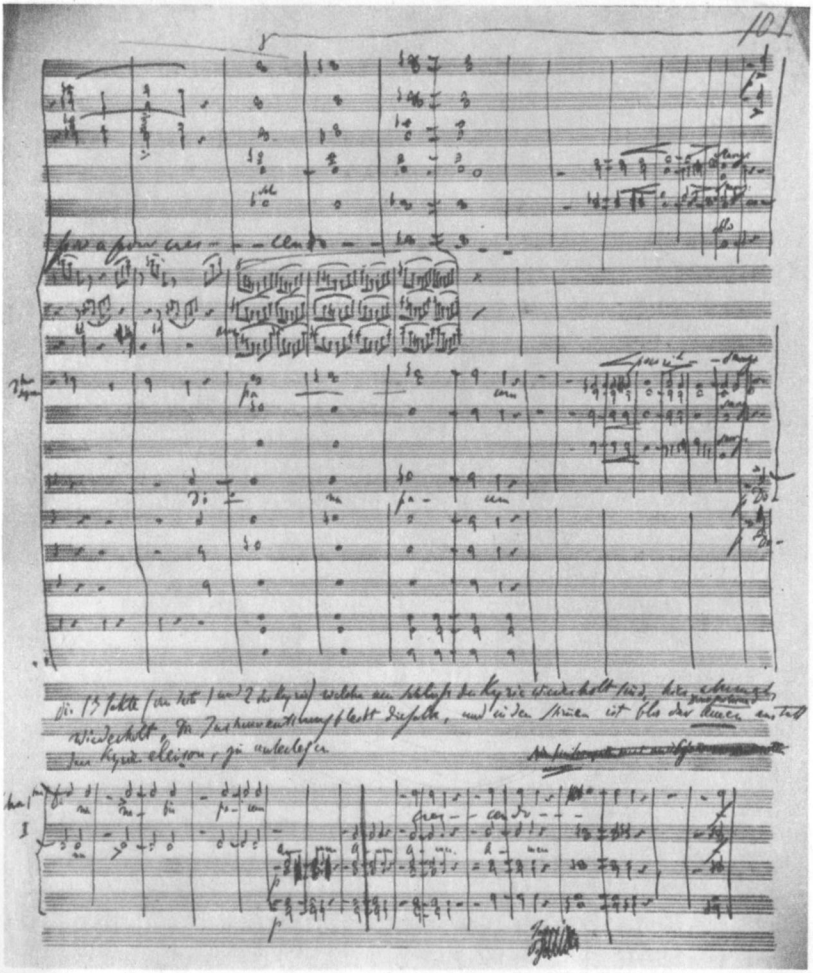
Если подобные чувства испытывала княгиня Витгенштейн, то можно себе представить, что перечувствовал сам Лист, совершив столь крутой поворот на своем жизненном пути. Вероятно, не раз раскаивался он в этом своем шаге, тем более, что надежды его на реформу и обновление церковной музыки (единственное, что могло заинтересовать его как художника) очень быстро улетучились. Католической церкви он попрежнему оставался чужим, и римский папа не питал к нему особенного доверия. Лист знал об

остановить его упорного, непреклонного стремления к возвращению на родину. Не отпугнули Листа и те гнусные интриги, с которыми ему пришлось столкнуться при исполнении в Будапеште «Венгерской коронационной мессы». Известно, что ему, как музыканту, находившемуся на подозрении у габсбургских правителей, долго не хотели поручать написание этого произведения. Считали, что столь «высокую честь» можно оказать лишь «верноподданным композиторам», вроде ограниченно-респектабельных, если не совсем бездарных придворных капельмейстеров венского двора. Да и сам Лист не очень-то стремился к тому, чтобы ему была оказана эта «честь» со стороны угнетателей его родины. Однако группа венгерских магнатов настояла на том, чтобы сочинение было написано венгерским композитором. Выбор пал на Листа; оставалось лишь получить согласие великого музыканта, который, особенно после инцидента с «Гранской мессой» *, мог ответить отказом. Трудно сказать,

---

этом и в свою очередь не питал к отцам церкви особенной симпатии. Иначе как бы мог он, уже будучи аббатом с солидным стажем, оставить без изменений (при издании своих литературных сочинений) гневные, язвительные, полные сурового осуждения строки, которые он смело бросил в лицо церкви в двадцатичетырехлетнем возрасте [54]. Не ясно ли, что Лист не нашел в католической церкви того, чего так страстно искал; его постигло новое и, быть может, самое глубокое разочарование.

* Незадолго до первого исполнения «Гранской мессы», состоявшегося 31 августа 1856 года по случаю освящения собора в Эстергоме (Гране), Листу было сообщено, что его месса не может быть исполнена по причине слабого состава хора. На самом же деле это сообщение последовало в результате интриг, которые с ведома австрийского двора вели некоторые венгерские магнаты, некогда гордившиеся Листом, а ныне (как, например, Л. Фештетич) поносившие его музыку и открыто обвинявшие его в неблагонадежности. Правда, исполнение мессы сорвано не было; в дело вмешались друзья Листа (во главе с Мошони), которые сумели преодолеть неожиданно возникшие препятствия. Но устроители торжества не простили Листу вольнолюбия. Его демонстративно не пригласили на банкет по случаю открытия собора, в котором принимали участие правящие круги Венгрии. Зато его чествовали музыканты, устроившие скромную трапезу после исполнения мессы, и простой народ Венгрии, который приветствовал его на улицах Будапешта бурными криками «Элиен» [55].

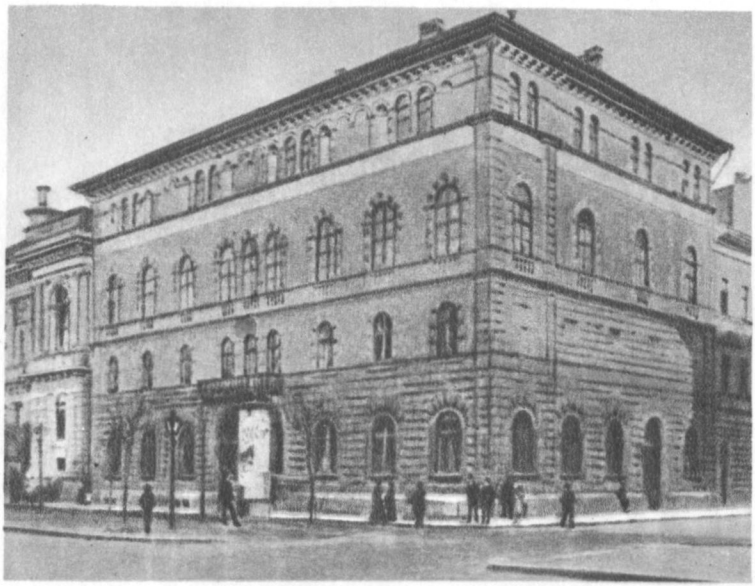
В этот свой приезд Лист много гулял по оживленным улицам Пешта, любовался новым «цепным мостом»,— первым монументальным постоянным мостом через Дунай, построенным по мысли И. Сечени. Дни, которые Лист провел в Будапеште, были наполнены многообразной энергичной деятельностью. Лист живо интересовался состоянием венгерской музыки, беседовал с руководителями национальной консерватории, оказал материальную поддержку многим организациям и частным лицам. 8 сентября 1856 года он дирижировал (в специальном благотворительном концерте, устроенном в Пештском национальном театре для учреждения пенсионного фонда оркестрантов) «Прелюдами» и «Венгрией»; обе поэмы имели огромный успех. В столице Венгрии Лист встречался не только с музыкантами, но и с артистами, писателями, художниками. Так, он имел возможность оценить выдающееся дарование артистки пештского национального театра Лиллы Булиовски. Незадолго до отъезда он посетил тяжело больного поэта Кальмана Лисняи и провел у последнего несколько часов. Лист сердечно благодарил

Партитура «Гранской мессы»
Автограф

ФЕРЕНЦ ЭРКЕЛЬ
С литографии В. Патаки

КОРНЕЛЬ АБРАНИ
С литографии И. Марастони

ЭДЕ РЕМЕНИ
С литографии И. Марастони

Будапешт. Старое здание музыкальной академии
С акварели неизвестного художника (1870-е гг.)



Будапешт. Новое здание музыкальной академии
С литографии неизвестного художника

что именно заставило Листа согласиться на переданное ему бароном Анталом Аугусом — человеком явно реакционного склада и монархической ориентации — предложение. Быть может, Лист, под влиянием некоторых своих венгерских друзей, в частности, того же Аугуса, возлагал туманные надежды на соглашение с Габсбургами, чтобы добиться хоть каких-нибудь уступок от монархического австрийского правительства в области национальной политики; эти надежды могли побудить его приступить к работе над «Коронационной мессой», которую он сам впоследствии признавал «неудачной»[57]. Быть может, у Листа имелись при этом кое-какие задние мысли: в торжественной форме иносказательно намекнуть императору на то, что свободолюбивый венгерский народ нельзя покорить ни силой, ни правительственным соглашением. Мы знаем, что так, например, поступил один из крупнейших современных Листу венгерских поэтов Янош Арань, написавший в 1856 году, в ответ на просьбу правящих кругов Венгрии прославить императора, балладу «Уэльские барды», в которой выразил гордую непримиримость к иноземным душителям Венгрии и к воцарившейся там реакции. Повторяем, трудно решить, что повлияло на Листа и толкнуло его на этот шаг. Но несомненно, что австрийская камарилья была не только настороже, но прямо-таки враждебно настроена к Листу и что последний в своей мессе высказал, очень тонко и изобретательно, порицание угнетателям венгерского народа.

Свидетельством первого является то, что Лист — автор «Коронационной мессы» — не был приглашен на церемонию коронации. Он вообще бы не смог прибыть в Будапешт на исполнение мессы, если бы в последний момент не получил частного приглашения от дирекции некогда основанной им Национальной консерватории. Это факт, что всемирно известный художник, которому шел уже шестой десяток, вынужден был прослушать

Лисняи за специально написанное в честь его, Листа, стихотворение (это стихотворение называлось: «Ференцу Листу. Пешт, 8 сентября 1856 года»). К сожалению, остается невыясненным, встречался ли Лист с другим венгерским поэтом—Яношем Вайда, также написавшем в ту пору стихотворение под названием «Ференцу Листу». Подобно Вёрёшмарти, Вайда обращается к Листу как к человеку, «которого сопровождает вечная слава и известность», как к человеку, «которым гордится и которого приветствует родина». Вайда напоминает Листу, что народ Венгрии попрежнему несчастен, попрежнему страдает и погружен в «немую печаль»; Вайда призывает Листа остаться на родине с теми, кто «его любит» и кто «ему еще верит», и выразить в звуках то, «чего не могут сказать слова, но что чувствуют миллионы»[56].

Во время пребывания Листа в Будапеште национальным театром был объявлен конкурс на лучшее оригинальное либретто из истории венгерского народа. Предполагалось, что Лист напишет на текст лучшего либретто венгерскую национальную оперу; второе и третье (по качеству) либретто должны были быть переданы с той же целью Эркелю и Допплеру. Однако этот план (во всяком случае, Листом) так и не был осуществлен.

свою мессу где-то наверху, на хорах. Уставший, с тяжелыми, гнетущими мыслями, ушел Лист с торжественной церемонии, так и не дождавшись ее конца. И лишь радушное отношение простого венгерского народа, сразу же узнавшего его и горячо приветствовавшего на улицах Будапешта, несколько скрасило пребывание его в эти дни на родине.

Свидетельством второго является то, что Лист не без умысла использовал в своей мессе мотивы «Ракоци-песни», той песни, которая не раз воодушевляла солдат армии Ракоци куруцев — славных борцов за венгерскую независимость. Использование «Ракоци-песни» как бы намекало на то, что примирение и соглашение правящих классов Венгрии с Габсбургским королевским домом, «соглашение», которое было заключено за спиной народа, рано или поздно должно закончиться революционным взрывом и низвержением Габсбургов, то есть победой заветов Ракоци. Таким образом, внешне Лист как будто солидаризировался с теми, кто благословлял позорное соглашение 1867 года, внутренне же был настроен против него, что и попытался выразить с присущей ему иронией и смелостью, средствами музыкального искусства*.

В подготовке исполнения мессы снова неоценимую услугу оказал Листу Мошони. Поскольку Лист из-за отсутствия официального приглашения не мог своевременно прибыть в Будапешт, все репетиции и связанная с ними большая предварительная работа пали на плечи Мошони. Лист знал об этом и был глубоко тронут. «Передайте Мошони, — писал он из Рима 3 апреля 1867 года А. Аугусу, — мою сердечную благодарность за его дружескую готовность. Но все-таки я сомневаюсь, могу ли я обременять своими партитурами столь значительного и высокоценимого композитора, как Мошони».

А несколько позднее он горячо благодарил и самого Мошони: «Любимый и уважаемый коллега! Вы постоянно остаетесь моим подлинным другом. Мне доставляет истинную сердечную радость быть столь многим Вам обязанным. Может быть, это Вас также обрадует. К обыкновенным людям я никогда не чувствую подобного тяготения»[58].

Лист многого ожидал от Мошони как композитора и был глубоко опечален, когда через несколько лет, в октябре 1870 года, Мошони, после непродолжительной болезни, умер. Потрясенный внезапной кончиной друга, Лист писал К. Абрани:

---

* О подобном подходе Листа к своей задаче может свидетельствовать другой аналогичный случай из творческой практики Листа. В 80-е годы Лист написал «Венгерскую королевскую песню», в основу которой опять-таки положил старую куруцкую песню, заимствованную им из антологии И. Барталуша. Не приходится сомневаться в том, что Лист отлично знал первоначальный революционный текст песни и ее подлинную демократическую направленность. Тем не менее он все же использовал именно ее в своей «Венгерской королевской песне», и, возможно, не без задней мысли.

«Смерть Мошони наполняет наши сердца глубочайшей скорбью. Потеря его вызывает особенную печаль, когда думаешь о венгерской музыке, одним из благороднейших, мужественнейших и достойнейших представителей которой он был. Каждый мог бы гордиться, если бы шел в ногу с Мошони по тому единственно правильному пути, который сам Мошони прокладал... Почтим же его память тем, что будем стремиться плодотворно следовать его примеру и указаниям. Различные сочинения Мошони заслуживают того, чтобы их лучше знали...»[59].

Смерть Мошони как раз совпала с важными изменениями в жизни Листа.

До этого времени Лист в течение девяти лет почти безвыездно, если не считать кратковременных посещений Будапешта и отлучек в ближайшие окрестности, жил в Риме. Здесь он ревностно изучал музыку Палестрины и других старых итальянских мастеров. Продолжая интенсивно творить, он закончил «Легенду о св. Елизавете», написал ораторию «Христос», несколько псалмов для хора с оркестром, Реквием для мужского хора с органом. Здесь же создал он ряд значительных фортепианных произведений («Испанскую рапсодию», «Вариации на тему Баха», две легенды, два концертных этюда — «Шум леса» и «Хоровод гномов») и сделал много переложений (в том числе 9-й симфонии Бетховена и «Смерти Изольды» Вагнера). В обществе Лист бывал сравнительно редко, предпочитая уединение светскому времяпрепровождению. Посетителей он принимал только раз в неделю; иногда занимался с учениками и музицировал в кругу избранных друзей.

Особенно замкнулся он в своем собственном мире после того, как ранней осенью 1862 года получил известие о смерти своей старшей дочери Бландины. Эту утрату он переживал еще тяжелее, чем смерть (тремя годами раньше) единственного сына Даниэля. Целую неделю пролежал он в постели и лишь огромным усилием воли заставил себя вновь приняться за работу. Почти все перестало его радовать. Отныне он живет отшельником то в небольшом монастыре близ Рима, то в тихой церкви, расположенной на окраине города; 25 апреля 1865 года принимает он малый постриг. Даже поездка осенью 1865 года на родину, где в Будапеште в связи с двадцатипятилетием национальной консерватории под его управлением впервые исполняется «Легенда о св. Елизавете» и где Лист впервые при огромном стечении публики играет свои две фортепианные легенды, не в состоянии изменить его отношения к действительности. Он сам часто иносказательно говорит об этом, признаваясь, что «устал от жизни», что ему «недостает душевного здоровья» и т. д.

Однако это вовсе не означает того, что, живя уединенно в Риме и тяжело переживая удары судьбы (кроме старшей дочери, Лист еще теряет в эти годы мать), он перестал интересоваться

вопросами общественно-политической жизни и, в частности, борьбой европейских народов за свое национальное освобождение. Напротив, всегда любознательный, оживленный, он попрежнему продолжает откликаться на все значительные происходящие вокруг него события; сутана аббата никак не влияет на его поведение. Сохранилось немало свидетельств современников, подтверждающих это.

Вот что, например, пишет в своих воспоминаниях о Листе русская писательница А. Толиверова:

«В бытность мою в 1867 году в Риме, я довольно часто бывала у г-жи Шварц, известной в иностранной литературе под псевдонимом Elpis-Melena. Она, кроме своих литературных трудов, известна также и как политическая деятельница. Будучи другом Гарибальди, она никогда не оставляла его в критические минуты его жизни...

«В 1867 году весь интеллигентный мир Рима был охвачен гарибальдийским движением. Собственно, волновались две партии. Партия «черных»,— так называли приверженцев папы Пия IX, которая в то время составляла большинство... И партия «красных» — так называли приверженцев Гарибальди...

«В этот злополучный день (Толиверова говорит о кануне битвы под Ментаной. — *Я. М.*), вечером, в салоне г-жи Шварц, посещаемом всеми видными политическими деятелями, собралась небольшая кучка людей, преданных Гарибальди. Все были заняты роковыми известиями и не знали, что будет с Гарибальди. Но все одинаково ждали одного, что будет масса раненых и что они в качестве врагов будут доставлены в Рим...

«В этот вечер, а именно 2 ноября 1867 г., среди громкого и оживленного разговора, происходящего в довольно большой и изящно убранной гостиной или, вернее, кабинете, появилась высокая и стройная фигура, одетая в длинный однобортный, застегнутый до самого верха на маленькие пуговки, сюртук, похожий скорее на одежду католических священников. Из-под высокого воротника виднелся в полвершка ослепительной белизны тугого накрахмаленный воротничок, на который спускались густые поседелые волосы, прикрытые идущей от лба прядью совершенно белых волос. В одной опущенной руке у него была черная с большими полями священническая шляпа, другой он надевал на нос pince-nez в черной оправе. Когда он повернулся в мою сторону, я увидела его узкие плечи и довольно впалую грудь. Появление «черной» фигуры в салоне г-жи Шварц меня не мало удивило, и я недоумевала, кто бы это мог быть. Стоя поодаль, я рассматривала его умное и энергичное лицо сероватого тона, тщательно выбритое. Его большой нос и взгляд напомнили мне лицо Данте...

«— Кто это?— спросила я у одного из сотрудников гарибальдийского органа «Ecco del Tireno».

«— Это Лист.

«— Но ведь Лист аббат, — перебила я его. — А если он аббат, значит, он приверженец папы! А г-жа Шварц...

«Увидя мое замешательство, мой знакомый начал меня успокаивать:

«— Лист не аббат, а художник и мыслитель, даже, можно сказать, libero pensatore (свободный мыслитель), и общего с попами он ничего не имеет. Он страстный поклонник прекрасного пола, почему папа и предложил ему уехать из Ватикана, где он прежде имел прекрасную квартиру.

«— Вы говорите, — перебила я его снова, — что он ничего общего с попами не имеет. Зачем же он тогда носит такое платье, какое носят они, зачем эти черные до колен чулки и щиблеты с металлическими пряжками?

«— Поверьте мне, что с этим платьем, о котором он мне раз сказал, что ему: «так же легко будет его снять, как легко было его надеть», не связаны его политические убеждения. Почти совсем другое. Тут... его личное...

«С появлением Листа разговор оборвался, и гости сейчас же разделились на несколько групп.

«Г-жа Шварц подвела его ко мне и сказала:

«— Это русская.

«Я протянула ему руку, которую он крепко пожал.

«— Вы из той страны, которую я очень люблю и в которой собираюсь снова побывать. В этой стране у меня много воспоминаний о днях, которые для меня уже более не вернутся.

«Русские были бы счастливы, если бы их снова посетил один из величайших современных композиторов и виртуозов».— Я говорила с ним по-французски. После этого он крепко обеими руками пожал мне руку и кивнул в сторону одной очень миловидной и крайне веселой француженки. Она вскочила со стула, взяла его под руку и стала ходить по комнате, оглашая ее, несмотря на серьезный разговор многих, своим звонким заразительным смехом:

«— Nous deviendrons toutes soeurs de charité Pauvres diables!— Так она называла гарибальдийцев. На что Лист ответил ей, что он желал бы, чтобы первая пуля ранила его.

«— Это довольно трудно.— И она окинула его костюм насмешливым взглядом и сказала:

«— Снимите это...

«— Пуля ранит везде и во всяком платье.

«— ...Под конец ужина г-жа Шварц протянула ко мне свой стакан, я взяла свой и коснулась ее стакана.

«— Дайте местечко подле ваших и моему маленькому стаканчику, — сказал Лист, касаясь наших стаканов.

«— Я хочу выпить за успех гарибальдийцев, — сказала г-жа Шварц.

«— Я присоединяюсь к вашему общему желанию, — и он выпил все до дна.

« — Bravo! — послышалось на том конце»[60].

Не показывает ли эта чистосердечная запись, что Лист был далек от мысли сделаться монахом и ретроградом, что у него и в самом деле не было к тому «никакого призвания».

С 1869 года Лист снова начал периодами бывать в Веймаре, где в его распоряжение была предоставлена небольшая скромная квартира в домике придворного садовника (ныне в нем находится музей Листа), и ежегодно проводить несколько месяцев в Будапеште.

В Веймаре он, помимо регулярной творческой работы (Лист ежедневно с девяти до часу дня сочинял музыку), много времени уделял музыкальной педагогике; сюда к нему стекались ученики из всех стран, нередко уже известные пианисты (среди них: В. Тиманова, А. Зилоти, А. Рейзенауэр, Э. д'Альбер, Э. Зауэр, М. Розенталь, А. Фридгейм, Б. Ставенхаген, С. Ментер и др.) и со всеми он попрежнему занимался бесплатно. В летние месяцы (период, когда Лист бывал в Веймаре) из окон домов тихого города лились потоки фортепианных звуков: это занимались «Lisztianer» и «Lisztianerin», — так называли группировавшуюся вокруг Листа учащуюся молодежь.

В Будапеште Лист вскоре стал одним из руководителей музыкальной жизни страны; вся деятельность его, кипучая и неутомимая, была направлена на подъем венгерской культуры и образования; и это активное участие в музыкально-общественной жизни родной страны дало Листу возможность преодолеть глубокий кризис, который он пережил в результате краха многих иллюзий в Веймаре и Риме, и продолжить реальную борьбу за прогрессивные идеи.

Уже концерты Листа в 1870 году по случаю столетней годовщины со дня рождения Бетховена (в этих концертах Лист, наряду с другими произведениями, исполнил 9-ю симфонию и свою вторую бетховенскую кантату) явились крупнейшим художественным событием. Еще большее значение имели последовавшие затем на протяжении ряда лет выступления Листа в качестве пианиста и дирижера. Так, в марте 1873 года Лист играл в Будапеште сонату *As-dur* Бетховена и «Венские вечера» Шуберта (в собственной обработке); в феврале 1874 года — в Шопроне — «Венгерский дивертисмент» и «Венские вечера» Шуберта, фортепианные сочинения Шопена, в марте 1875 года—в Будапеште—с потрясающей образной силой и яркостью исполнил концерт *Es-dur* Бетховена[61]; играл он также с молодым Й. Губаи «Крейцерову сонату» Бетховена. Неоднократно Лист дирижировал своими симфоническими произведениями, мессами и ораториями, в том числе «Гранской мессой» и оратории «Христос». Почти все концерты Лист устраивал с благотворительной целью. Кому только не помогал он в эти годы! Тут были престарелые, нуждавшиеся люди разных профессий, и обедневшие артисты, и учащаяся молодежь. Лист никогда не ко-

Mittwoch den 10. März Abends 7½ Uhr

im grossen Redoutensaale

GROSSES

Orchester-Concert

unter der Leitung des

RICHARD WAGNER

und Mitwirkung des

FRANZ LISZT.

Liszt „Die Glocken von Strassburg", Cantate für gemischten Chor, grosses Orchester und Barytonsolo. (Herr Láng, I. Bariton des Nationaltheaters.) Chor: Der Budapester Liszt-Verein.

Beethoven. Clavier-Concert in Es-dur ..... **Franz Liszt.**

Wagner. „Schmiedelieder" aus „Siegfried" ..(*Hr. F. Glatz.*)

Wagner. „Siegfried's Tod" aus „Götterdämmerung" ..... (*Hr. F. Glatz.*)

Wagner. „Wotan's Abschied" und „Feuerzauber" aus „Die Walküre" .....(*Hr. Láng.*)

Der Bösendorfer Flügel ist aus der Niederlage der Herren Chmel & Sohn.

Preise der Plätze:

Numerirte Sitze á 5, 10, 15, 20 fl. Logen á 50 fl. Entrée á 2 fl. sind zu haben bei Rózsavölgyi & Comp., Kristofplatz Nr. 4., und am Tage des Concertes Abends an der Cassa.

☞ An diejenigen verehrlichen Besucher der Concerte, welche erst erscheinen, nachdem die Production bereits begonnen hat, wird die höfliche Bitte gerichtet, ihren Eintritt in den Saal im Interesse des Auditoriums gefälligst bis nach Beendigung eines Satzes oder einer Nummer zu verzögern.

Budapest. 1875. Druck von Fands & Frohna. (Waitzner gasse 16.)

Программа симфонического концерта в Будапеште под управлением Р. Вагнера, при участии Ф. Листа

лебался, если чувствовал, что помощь его была необходима; сотни, тысячи, десятки тысяч жертвовал он неимущим и обездоленным. Он давал концерты в пользу слепых, в пользу инвалидов, в пользу пострадавших от наводнения в Сегеде в 1879 году. В Будапеште не было буквально ни одного художественного учреждения и благотворительного общества, покровителем и бескорыстным помощником которых не являлся бы Лист. Доброта его не знала границ. Занятый до предела своими непосредственными обязанностями, он все же находил время помогать другим. Вот один из многих случаев, столь характерных для его полной гуманистических стремлений жизни. Как-то Листу стало известно, что в одном из венгерских институтов слепых имеется бедный воспитанник по имени Аттила Хорват, который обладает большим пианистическим и композиторским дарованием. Лист сам посетил институт, прослушал юного музыканта и стал руководить его занятиями.

Помимо открытых благотворительных концертов, Лист часто устраивал также закрытые воскресные утренники, на которых исполнялись лучшие произведения классической и современной музыки. На этих утренниках, сыгравших выдающуюся роль в развитии музыкальной жизни Будапешта, помимо друзей, знакомых и учеников Листа, присутствовали все посещавшие в то время Будапешт крупные музыканты: Ант. Рубинштейн, Г. Венявский, И. Падеревский. Неоднократно выступал Лист и на закрытых вечерах, устраивавшихся обществом венгерских писателей и художников (на одном из таких собраний Лист исполнил «Жизнь в Пусте» Мошони и еще несколько фортепианных произведений в венгерском духе).

В эти годы еще более укрепились творческие связи Листа с венгерскими музыкантами—Ф. Эркелем, К. Абрани, Э. Ремени. Эркелю Лист существенно помог в руководстве оперным театром и симфоническими концертами, Абрани — в музыкально-критической, творческой и педагогической работе; к Ремени он еще с веймарских лет относился как к своему ученику и всячески содействовал его художественному росту.

Осенью 1873 года вся Венгрия торжественно отмечала пятидесятилетие художественной деятельности Листа. Было опубликовано специальное обращение юбилейного комитета ко всей венгерской нации. 9 ноября 1873 года в самом лучшем зале Будапешта состоялось чествование Листа: оно открылось исполнением кантаты Г. Гобби, написанной на слова К. Абрани; затем были произнесены приветственные речи и объявлено от имени города Будапешта, что отныне устанавливаются три ежегодные листовские стипендии (по 200 гульденов каждая) для наиболее талантливых венгерских музыкантов; выбор их предоставлялся самому Листу. Глубоко взволнованный этими почестями, Лист отвечал: «Я весь Ваш — мой талант принадлежит Вам — я принадлежу Венгрии, пока я жив» [62].

Вилла д'Эсте в Тиволи
С фотографии

Веймар. Придворное садоводство. Дом, где жил Лист (1880-е гг.)
С фотографии

Музыкальное утро у Ф. Листа в Веймаре

С картины маслом Ганса Шмидта (1852 г.)

Ф. Лист в кругу своих учеников. Среди учеников: Г. Либлинг, А. Зилоти, А. Фридгейм, Э. Зауэр, А. Рейзенауэр, А. Готшальг, М. Розенталь и др.

С фотографии

Ф. Лист в своем рабочем кабинете
С фотографии (1880-е гг.)

Но, быть может, самым крупным делом, которое совершил Лист за эти годы, явилась организация в Будапеште Национальной музыкальной академии. Музыкальная жизнь в Венгрии, несмотря на чинимые правительственными кругами препятствия, становилась все более интесивной, и одна Национальная консерватория уже не в состоянии была удовлетворить возрастающие культурные потребности страны. Видя это, Лист уже в 1870 году пришел к мысли о необходимости создания Венгерской национальной академии музыки. Он вел об этом переговоры с тогдашним президентом Венгерской Академии Наук, видным венгерским общественным деятелем, писателем и ученым Й. Этвёшем. Вопрос об организации Музыкальной академии обсуждался также тогда в венгерской прессе. Однако потребовалось пять лет, пока планы, вынашиваемые Листом, Этвёшем и некоторыми другими лицами, стали реальностью. Только во второй половине 1875 года Академия была, наконец, основана и приступила к набору своих первых слушателей; Лист стал ее президентом и руководителем фортепианного класса, Эркель — первым директором и ближайшим помощником Листа по организационной и учебной работе, Абрани — непременным секретарем. В числе преподавателей Академии, помимо Листа, Эркеля и Абрани, находились еще Р. Фолькман, Э. Михалович; вскоре были приглашены Й. Губаи (по классу скрипки), Я. Кесслер (по классу сочинения), Д. Поппер (по классу виолончели). Академия сразу же привлекла к себе довольно большое количество учащейся молодежи. Одна из первых слушательниц Академии, русская пианистка Магдалена (Мария) Петровна Свистунова, дочь декабриста П. Н. Свистунова, так описывает в письмах к отцу свои занятия, самого Листа и его педагогическую деятельность.

«Милый Папа, — пишет она в 1876 году из Будапешта, — сегодня, 16/4 октября, суждено мне было познакомиться с Листом. Он нынче приехал в 5 ч. утра, был у обедни. Я сидела в классе у Фолькмана. Когда Лист вошел в сопровождении Абрани, мы, ученицы, все встали. Лист поговорил с Фолькманом. Абрани указал ему на меня. Он подошел ко мне».

После нескольких вопросов, которые Лист задал Свистуновой, — откуда она приехала, каковы ее намерения, что она играет, как поживают в Москве Чайковский, Клиндворт и др., — Лист назначил ей прослушивание на один из ближайших дней.

«Надо вам описать, — продолжает Свистунова, — наружность Листа. Он вовсе не очень высок, немного повыше среднего роста, и не худ, волосы густые, длинные и седые. Разговаривая со мною, опустил глаза. Хорошо говорит по-французски, но видно, что это не родной его язык. На нем длинный сюртук. Теперь самое интересное; как я при нем сыграю!» [63]

В следующем письме, от 18/6 октября 1876 года, Свистунова сообщает о своей игре в классе у Листа:

«Слава богу, моя игра понравилась Францу Листу. Bravo, сказал он и ударил в ладоши. Он меня встретил словами: On dit que vous jouez admirablement [Говорят, что Вы восхитительно играете], подал руку. Oh, Monsieur, je n'en sais rien [О, г-н, я ничего об этом не знаю]. Взял мои ноты и открыл Capriccio Мендельсона. Je vous ai entendu hier, vous [avez] joué ici [Я Вас вчера слышал здесь, Вы играли]. (Я и забыла совсем, что вчера немного играла в Академии...). Когда я кончила Capriccio и фугу Баха, Лист меня даже погладил... Тут был милый Еркель, который меня ободрял, и M. d'Abranyi. Кончив, я раскланялась и вышла. Да, по просьбе Еркеля Лист выбрал мне прелюд и фугу, которую я должна выучить к его приезду... Абранья вышел потом ко мне и сказал: Monsieur Liszt a dit que vous avez du talent. C'est beaucoup s'il eut dit ça.—Vous avez gagné la bataille» [64].

Через некоторое время Лист дал первый урок Свистуновой, который также подробно описан в ее письмах. Характерно, что Свистунову, как и всех других пианистов, занимавшихся с Листом, поразила прежде всего та удивительная простота и легкость, с которыми Лист обращался во время занятий с учениками, и тонкость его замечаний. Лист учил не как ненавистные ему респектабельные профессора фортепианной игры, твердившие во время игры учеников всегда одно и то же — Immer langsam, stark, hochheben, langsam, stark, hochheben (медленно-медленно, сильно, выше руки), — а как живой художник, полный ярких, образных представлений, стремившийся пробудить в учениках истинное музыкальное чувство. «Итак, милый папа, — заключает Свистунова,—я поступила, по всей вероятности, к моему последнему профессору. У кого же и учиться после Листа!» [65].

В стенах Академии у Листа получил образование ряд венгерских пианистов, сыгравших впоследствии видную роль в развитии венгерского фортепианного искусства. Назовем имена А. Юхаса, К. Агхази, А. Сенди (занимался у Листа преимущественно в Веймаре), И. Томана, Г. Гобби, Г. Зичи и др.

Эти пианисты не только много концертировали сами (укажем, например, на выступления И. Томана, А. Сенди или К. Агхази, часто игравшего вместе с И. Губаи), но и в свою очередь воспитали целое поколение венгерских музыкантов. Так, у И. Томана учились Б. Барток и Э. Донани, пианистическая деятельность которых значительно содействовала дальнейшему прогрессу венгерского пианизма; у А. Сенди, руководившего более двух десятилетий классом «Meisterschule», получил образование еще ряд выдающихся венгерских пианистов *.

* Б. Барток начал свои концертные выступления с исполнения (в зале Будапештской музыкальной академии 21 октября 1901 года) одного из самых крупных созданий листовского гения — сонаты *h-moll;* этим он как бы подчеркивал органическую связь своего искусства с искусством Листа. Выступление Бартока получило широкий отклик на страницах перио-

Ф. Лист и Р. Вагнер
С силуэта В. Битхорна

Лист пытался организовать при Академии и специальную кафедру или кабинет для изучения венгерской народной песни. Еще в 1873 году, при обсуждении планов создаваемой Академии, он писал, что такая кафедра совершенно необходима. Но его предложение так и осталось неосуществленным; о подлинной народной музыке и о тщательном собирании и изучении ее в то время в Венгрии мало кто думал и заботился

Лист также пытался приблизить музыкальное искусство к широким массам народа. Известно, что он, гостя в поместьях своих друзей, не раз играл для венгерских крестьян. Так было в Сексарде у А. Аугуса, так было и в Пусте, близ Дебрецена, у Г. Зичи. Повсюду его искусство находило горячий отклик в

дической прессы и оценивалось как смелая попытка молодого художника дать новую интерпретацию величайшего творения Листа [66]. В последующие годы Барток неоднократно играл и другие произведения Листа (Вариации на тему Баха, этюды, «Погребальное шествие», Испанскую рапсодию, «Пляску смерти»), в то время весьма редко исполнявшиеся на концертной эстраде; особенно следует отметить его исполнение «Пляски смерти» в Будапеште (в марте 1905 года), имевшее большой успех. Да и как композитор Барток начинал под сильным влиянием листовского творчества. Его национальное чувство в годы молодости было сродни чувству, выраженному в музыке вербункоша (и столь самобытно преломленному в венгерских рапсодиях Листа). Смелость, проявленная Листом при обновлении выразительных средств музыки (в том числе и многочисленные «находки» позднего периода), героизм художника и его непоколебимая вера в будущее не раз служили Бартоку (и Кодаи) вдохновляющим, достойным подражания примером.

сердцах простых людей. В этом отношении показателен концерт со свободным входом, данный Листом в концертном зале замка своего ученика графа Зичи. По окончании концерта из передних рядов поднялся седой как лунь старик-крестьянин и сказал Листу: «Как тебя зовут — сказал нам граф; что ты можешь делать — показал нам ты сам; но кто ты — это мы узнали сами, и да благословит тебя великий бог Венгрии» [67].

Кипучая энергия Листа проявилась и в других областях венгерской художественной жизни. Так, он сблизился со многими венгерскими писателями (в частности, с прославленным романистом Мором Йокаи) и живописцами, принимал деятельное участие в организации их творческих собраний, выставок и т. п. Особенно крепкие связи возникли у него с одним из крупнейших венгерских художников-реалистов Михаем Мункачи. Многие сюжеты картин Мункачи, взятые из современной жизни трудового венгерского народа, не раз служили предметом оживленного обсуждения и темами их бесед. У Мункачи, в Люксембурге, провел Лист последний месяц своей жизни; здесь он делился со своим другом новыми замыслами, которым так и не суждено было осуществиться.

Вообще здоровье Листа уже в течение нескольких лет оставляло желать лучшего. Подошла старость, и с нею всякого рода болезни. На ногах появились отеки, временами случались мучительные рвоты; к тому же Лист стал настолько плохо видеть, что с трудом мог читать и писать. Тем не менее он продолжал ездить из одного города в другой, где исполнялись его произведения. В непрестанных разъездах провел он и последний год своей жизни. 21 января 1886 года он покидает Рим и едет через Флоренцию и Венецию в Будапешт (здесь он присутствует на первом публичном концерте своего ученика И. Томана). Затем мы видим Листа последовательно в Льеже, Париже и Лондоне, где он слушает свою оратории «Легенда о св. Елизавете». Его повсюду принимают с таким горячим восторгом, с такой шумной благодарностью, каких он давно уже не встречал. Из Лондона через Антверпен он снова едет в Париж и оттуда в Веймар. Здесь здоровье его еще более ухудшается; он чувствует себя совсем дряхлым, переутомленным, и это вынуждает его обратиться за советом к врачам. Со своим другом, Ольгой фон Мейендорф, едет он в Галле, где профессора после тщательного осмотра предписывают ему курс лечения в Киссингине. Но, прежде чем ехать на лечение, Листу необходимо еще побывать в ряде мест. Сперва он отправляется в Байрейт на свадьбу своей внучки Даниэлы Бюлов; оттуда едет в Кольпах, близ Люксембурга, в гости к Мункачи; здесь, в Люксембурге, 19 июля 1886 года он еще играет в концерте (первый ноктюрн из цикла «Liebesträume», «Польские мелодии» и шестой вальс из цикла «Венские вечера»); но это уже было его последним выступлением.

21 июля Лист возвратился в Байрейт на Вагнеровские торжества совсем больной, простудившийся в дороге. Казалось бы, он имел полное право на отдых. Но ему пришлось посещать театр и слушать оперы своего зятя. Среди окружавших Листа в Байрейте людей не нашлось никого, кто бы всерьез подумал о его здоровье и позаботился о нем. Мучимый злой лихорадкой, ослабевший и физически и духовно, сидел Лист в ложе Байрейтского театра; в антрактах вставал и показывался публике,— того требовал этикет. Так продолжалось несколько дней. После третьего спектакля он почувствовал себя настолько плохо, что сам уже не мог идти. Пневмония, не захваченная во время, быстро развивалась, и через несколько дней, 31 июля 1886 года, Листа не стало.

* * *

Таким образом, хотя деятельность Листа в значительной мере и протекала вне Венгрии, она все же сыграла большую роль в становлении и развитии венгерской национальной музыкальной культуры. Музыкальные и общественные связи Листа с родиной были, как мы видели, достаточно глубокими и органическими на протяжении почти всей его жизни. По сути дела он был одним из главных строителей венгерской музыкальной культуры, организатором учреждений, которые и по сей день работают на благо венгерского народа *. Только сейчас, в перспективе времени, видно все величие трудов Листа. И только сейчас, в народно-демократической Венгрии, где музыкальное искусство действительно стало достоянием широких масс, где созданы новые высшие музыкальные учебные заведения, музыкальные школы, оперные театры, симфонические оркестры, хоры, эти труды Листа получают полное всенародное признание.

Мы видели также, что творчество Листа составляет эпоху в музыкальной жизни Венгрии. Если Эркель был основоположником венгерской национально-романтической оперы, то Лист — создателем национально-романтической фортепианной музыки и пролагателем новых путей в области симфонического искусства. Жизненные элементы венгерских песен и танцев — городского фольклора и близких к нему этнографических материалов — входят в его произведения в виде вполне осязаемых мелодических

---

* Помимо консерватории (академии), основанной Листом и носящей его имя (из стен академии вышли такие выдающиеся венгерские музыканты, как Б. Барток и З. Кодаи, скрипач Ж. Сигети, пианистка А. Фишер и др.), с именем Листа связано и другое крупное музыкальное учреждение — Будапештская филармония. Созданная более ста лет тому назад, в мрачные годы венгерской истории, эта филармония получила от Листа всемерную поддержку. Лист горячо откликнулся на призыв одного из организаторов филармонии — Ф. Эркеля и почти ежегодно выступал в филармонических концертах как композитор, дирижер, а иногда и как пианист. Значение листовских концертов в ту пору трудно переоценить; они указывали путь венгерской музыке, пробуждали национально-патриотические чувства.

попевок, ритмических построений, гармоний и своеобразных приемов оформления.

Бессмертной заслугой Листа явилось не только то, что он, наряду с Эркелем и Мошони, создал венгерскую национально-романтическую музыку (к Листу восходят жанры венгерской фортепианной рапсодии, венгерской симфонической поэмы, венгерской кантаты и мессы), но и то, что он вывел венгерскую музыку на мировую арену. Его композиторская и исполнительская деятельность в значительной мере развертывалась именно в этом направлении.

Лист настойчиво требовал более широкого поля действия и от своих венгерских собратьев-музыкантов. Так, он содействовал посылке за границу, для получения всестороннего музыкального образования, ряда венгерских музыкантов (Шандора Берта и др.), радовался европейским успехам Эде Ремени, всячески пропагандировал произведения Эркеля, Мошони и Абрани в немецких, французских и итальянских городах. Он, говоря словами Мошони, стремился «пополнить оскудевшие запасы европейской музыки богатыми урожаями национальной венгерской музыки», оформить венгерскую музыку в подлинно «высокую ветвь» мирового искусства. С помощью Листа выковывается не только венгерский фортепианный стиль, но и венгерский симфонический язык; при благородном напутствии и содействии Листа создается венгерская романтическая музыкальная драма; в том же мощном потоке рождаются первые венгерские сонаты, струнные квартеты, песни для мужского хора; по стопам Листа идет Имре Секей, публикующий свои фантазии на народные темы; Листу многим обязаны Шипош, Гобби, Ремени и другие молодые венгерские композиторы, создающие ряд фортепианных и скрипичных произведений. Словом, Лист был одним из духовных вождей венгерского романтизма и в огромной степени способствовал пробуждению национального самосознания у венгерских музыкантов.

Однако в отношении Листа было бы ошибочным недоучитывать влияния национальных культур тех стран, в которых Лист подолгу жил, в частности Франции, Германии и Италии. Достаточно назвать такие крупные произведения Листа, как сонату *h-moll*, «Данте-симфонию», «Фауст-симфонию», «Мефисто-вальс», где преобладают стилевые особенности именно этих национальных культур, чтобы понять данное обстоятельство. Было бы также непростительным упрощением не видеть и самого качественного своеобразия в преломлении венгерских национальных элементов у Листа. Лист не представлял собой такого яркого и самобытного проявления национальности в музыке, как, например, Глинка или Шопен. И дело не только в том, что Лист провел много лет на чужбине (ведь Шопен тоже провел немало лет вне родины): то, что у Шопена и Глинки было глубоко органичным, естественным, у Листа подчас носило головной характер; национальные элементы далеко не всегда выявлялись у него в чистом

виде. К тому же Лист не смог, в силу сложившихся исторических условий, проникнуть до самых глубинных пластов венгерской народной музыки. Но стремление к «могучей ноте» национальности, к выражению стилевых особенностей венгерской музыки никогда в нем не иссякало. Оно не было у него случайным моментом, внешним «художественным капризом», явившимся, как полагали многие, лишь в зрелые годы «вследствие громадных чествований Листа его соотечественниками в Будапеште». Оно имело глубокое обоснование и свидетельствовало о самых сокровенных желаниях композитора.

В свете этого становится понятной и любовь Листа к народной музыке других стран, к творчеству художников, развивавших национально-демократический характер музыкальной культуры своих народов. То, что многим казалось проявлением космополитизма, на самом деле было данью уважения к достижениям других народов и искренним желанием помочь — словом и делом — становлению различных национальных культур. «Гениальнейший пропагандист всего, что только создано самого великого в музыке», Лист лучше, чем кто-либо другой, знал, из чего слагается мировая культура. Он понимал, что каждый народ, развивая свою культуру, тем самым вносит вклад в общую сокровищницу человечества. Поддержка национальных усилий того или иного народа всегда представлялась ему делом первостепенной важности.

Жил он во Франции, и он,— не как посторонний, а как кровно заинтересованный человек,— боролся за демократическое развитие ее культуры. Он сражался в одном ряду с В. Гюго, Г. Берлиозом, Э. Делакруа, О. Бальзаком, Ж. Санд против мелкого, чахлого буржуазного искусства, за высокие гуманистические идеалы. Он не побоялся, хотя ему было всего двадцать четыре года, выступить со смелой программой обновления всей системы французского музыкального образования и музыкально-театральной жизни; о силе и действенности его предложений можно судить хотя бы по тому, что многие из них не утратили своего практического значения до сего времени. Он, не смущаясь жестокими нападками враждебной реакционной критики, настойчиво пропагандировал произведения прогрессивных музыкантов Франции,— и прежде всего Берлиоза. Его ревностные заботы о французской музыке и французских музыкантах не прекратились и в позднейшие годы, когда он покинул Францию. Так, он напутствовал еще совсем молодого Цезаря Франка и помог последнему выйти на широкую дорогу в искусстве [68]. Он много сделал для Сен-Санса, с которым до конца жизни сохранял дружеские отношения [69]. С теплым участием отнесся он к Жоржу Бизе, Шарлю Гуно, Венсану д'Энди и к ряду других французских композиторов.

Жил он в Швейцарии, и он всеми силами стремился содействовать росту швейцарской музыкальной культуры: его обработки швейцарских народных мелодий и музыкальные зарисовки кар-

тин природы («Альбом путешественника»), а также педагогическая работа в только что основанной Женевской консерватории красноречиво свидетельствуют об этом.

Находился он в Италии, и опять его помыслы были направлены на поддержку и развитие национальной культуры этой страны. Он встречался со многими итальянскими музыкантами и художниками, живо интересовался судьбами итальянского искусства.

Наконец, он в Германии,— и мы видим, какой мощный след оставляет он и в этой богатой национальными традициями стране. Он организовал не только «Ново-веймарскую школу», но и «Всеобщий немецкий музыкальный союз», причем все время содействовал прогрессивной направленности его деятельности. Он неуклонно заботился о том, чтобы программы музыкальных празднеств в Германии включали лучшие произведения классической и современной музыки. Своим участием в концертах (в качестве дирижера) он придавал им особую значимость. Его заслуги не были забыты немецкими музыкантами, и в июне 1881 года на общем собрании «Всеобщего немецкого музыкального союза» в Магдебурге он был избран почетным президентом Союза.

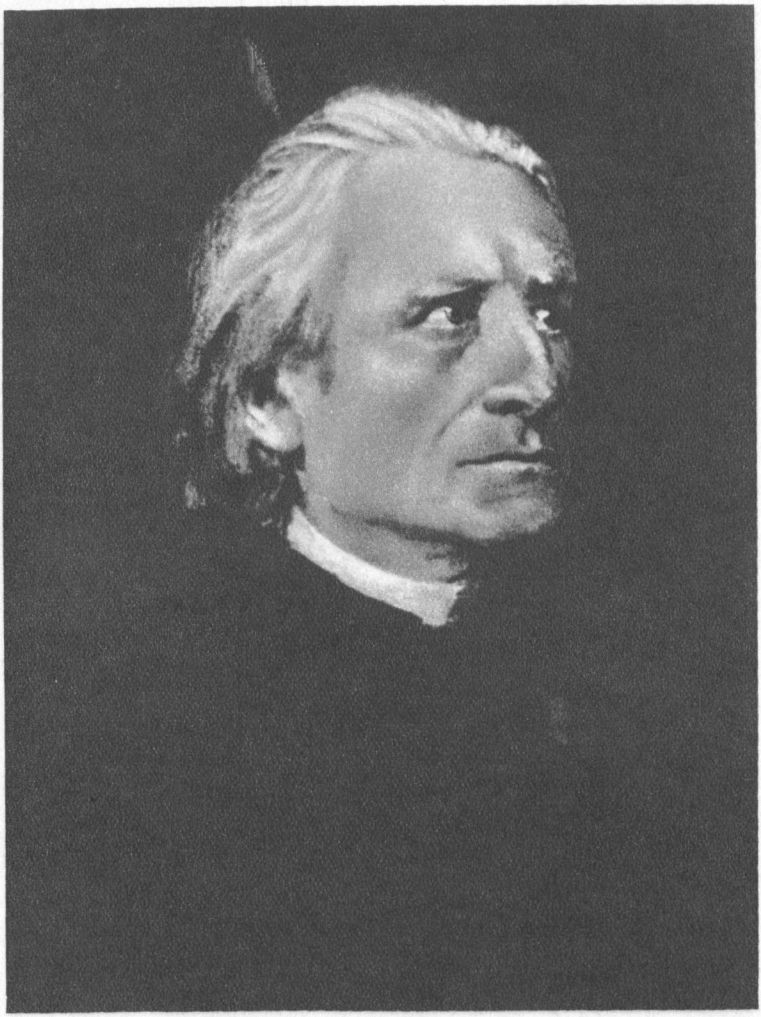
Лист обучил целую когорту немецких пианистов, и среди них таких, как Г. Бюлов, К. Таузиг, Э. Зауэр, А. Рейзенауэр, Г. Бронзарт, С. Ментер. Он никогда не отказывался помочь молодым пианистам и, несмотря на преклонный возраст, продолжал безвозмездно давать уроки.

Он всячески помогал своим собратьям по искусству. Один из величайших немецких музыкантов Р. Вагнер был столь многим обязан Листу, что не мог не признать этого даже при всем своем эгоизме. Лист был его другом, всегдашним советчиком. Лист поддерживал Вагнера всем, чем мог: деньгами, личным участием, постановкой его опер, пропагандой его реформаторских идей. До сих пор в полной мере не оценена та бескорыстная помощь, которую оказал Лист Вагнеру в самые критические дни его жизни, как не осознана до конца роль Листа в становлении и утверждении вагнеровской идеи музыкальной драмы.

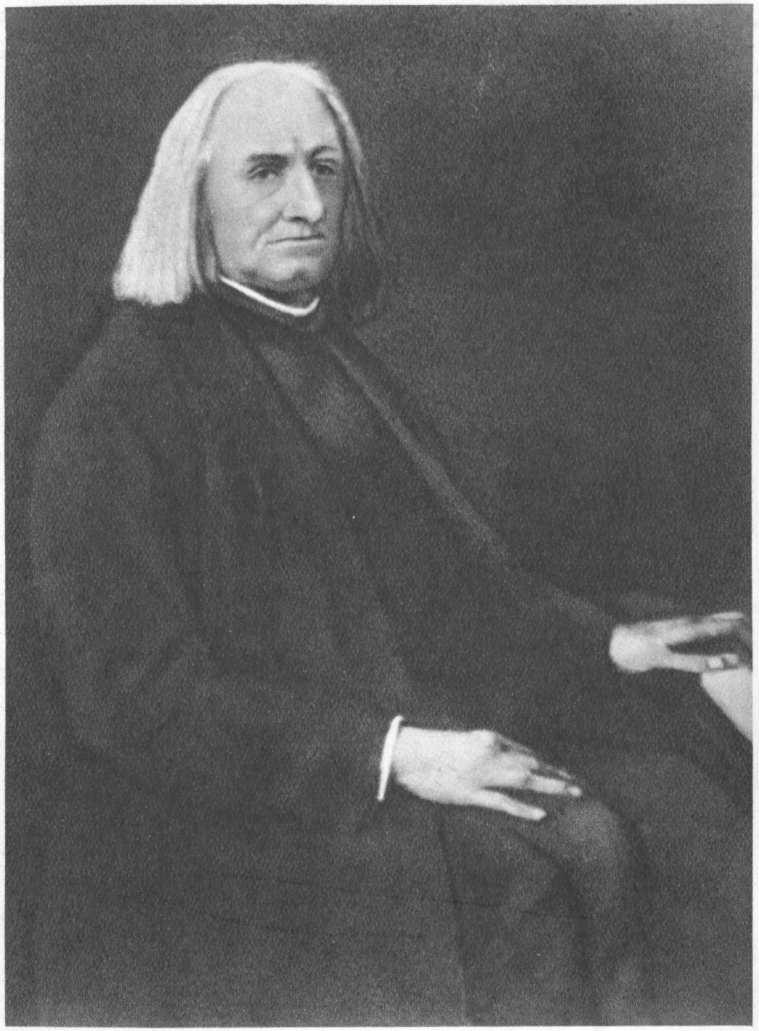
Лист поддержал и молодого (в то время совсем еще не признанного) Гуго Вольфа — одного из ярчайших представителей немецкой Lied[70]. С удивительной самоотверженностью отдавал он свои силы пропаганде новых произведений германской и австрийской музыки.

Своим творчеством Лист оказал значительное воздействие и на творческую практику немецких композиторов. Он сделал Веймар центром музыкальной жизни. Своим исключительным вкусом и проницательным интеллектом он содействовал укреплению прогрессивных элементов в немецкой музыкальной культуре, постоянно выступая против цеховых доктринеров и ретроградов типа Ганслика. Он бесконечно расширил сферу фортепианного искусства. Он открыл в области гармонии такие бо-

Доборьян (близ Шопрона). Посещение Ф. Листом родного дома
С гравюры неизвестного художника



Ф. ЛИСТ
С портрета маслом Франца Ленбаха (около 1880 г.)



Ф. ЛИСТ
С портрета маслом Михая Мункачи (1886 г.)

Байрейт. Могила и мавзолей Листа
С фотографии

гатейшие возможности, что даже Вагнеру оставалось во многом лишь следовать за ним. Развив идею бетховенской программности, он узаконил новый жанр симфонической музыки — симфоническую поэму. Опираясь на завоевания Листа, Рихард Штраус мог создать ряд значительных инструментальных произведений.

А разве мало сделал Лист для развития национальных музыкальных культур таких стран, как Чехия, Польша, Норвегия!

Возьмем, например, взаимоотношения Листа и классика чешской музыки Бедржиха Сметаны. Уж не говоря о том, что Сметана, еще в молодости «усерднейше слушая игру [Листа]... у него действительно учился и больше всего научился» [71], чешский мастер получал от Листа самую разнообразную помощь — и материальную и духовную. При поддержке Листа Сметана издал свои первые произведения [72], получил возможность открыть в 1848 году в Праге чешскую музыкальную школу; с Листом (в Веймаре) обсуждал Сметана принципы программного симфонизма, пути развития музыки в славянских странах. Многое сближало их: и решительная борьба за национальное искусство, и смелые новаторские замыслы, и поэмно-симфонические принципы творчества В 1859 году Сметану постигло тяжелое личное горе—у него умерла жена. И в эти трудные дни истинно по-братски поддержал его Лист, у которого Сметана прожил некоторое время в Веймаре.

Лист был связан и с созданной в Праге в 1863 году «Умелецкой беседой», то есть с пражским художественным клубом, объединившим прогрессивных чешских музыкантов, писателей и художников. Музыкальную секцию этого клуба возглавил Сметана, который как организатор и участник знаменитых концертов «Умелецкой беседы» не раз пользовался советами Листа. После одного из таких концертов, в котором под управлением Сметаны исполнялась оратория «Легенда о св. Елизавете», Сметана писал Листу:

«Высокоуважаемый маэстро!

«Мне выпала приятная обязанность поблагодарить Вас от имени Умелецкой беседы за любезное разрешение исполнить Ваше замечательное произведение. Позвольте заверить Вас, что наше общество высоко ценит эту почетную привилегию, благодаря которой оно смогло впервые в нашем городе осуществить исполнение столь выдающегося произведения, носящего на себе печать гениального совершенства.

«Если бы я и не должен был в официальном порядке выразить Вам свои чувства изумления и глубочайшей благодарности, то я никогда не отказал бы себе в удовольствии высказать Вам в письменной форме те чувства, которые я питаю к Вам». И заканчивает письмо знаменательными словами: «Вечно благодарный Вам Фридрих Сметана» [73].

Лист, как известно, высоко ценил произведения Сметаны. Особенно любил он фортепианное трио *g-moll*. Прослушав как-то

трио, он прямо высказал мнение, что только гений мог создать подобное поэтическое произведение.

Своего мнения о Сметане Лист не изменил до конца жизни. Получив в мае 1884 года печальное известие о смерти Сметаны, Лист писал чешскому музыканту Навратилу: «...смерть Сметаны меня потрясла. Он был гений»[74].

Много трогательного внимания оказал Лист молодому, еще не известному тогда композитору Эдварду Григу. Именно у Листа получил Григ первое признание. Вот письмо, отправленное Листом Григу 29 декабря 1868 года после ознакомления с его ранними произведениями: «Милостивый государь! Мне весьма приятно выразить Вам искреннее удовольствие, которое доставило мне чтение Вашей сонаты (ор. 8). Она свидетельствует о сильном, вдумчивом, богатом фантазией и содержанием композиторском таланте, которому остается только следовать своим собственным путем, чтобы достичь высокой степени. Хочется думать, что в Вашем отечестве вам выпадет успех и то поощрение, которых Вы заслуживаете; не будете Вы иметь в них недостатка и в других странах; и если Вы нынешней зимой приедете в Германию, я по-товарищески приглашаю Вас остановиться на некоторое время в Веймаре, чтобы мы с Вами могли хорошенько познакомиться»[75].

Григ не смог приехать к Листу в Веймар и увиделся с ним лишь через год в Риме. Встречи с Листом, его дружеское, теплое отношение к молодому композитору произвели неизгладимое впечатление на Грига. С восторгом и волнением пишет он о Листе в своих письмах[76].

С сочувствием следил Лист за творческой деятельностью Монюшко[77] и многих других композиторов, чьи усилия были направлены на выявление национальных элементов в искусстве. Он горячо приветствовал все то, в чем видел прогресс, самобытность, смелость,— всегда до самых последних дней своей многолетней жизни оставаясь тем же передовым музыкантом, каким он был в дни молодости.

Неудивительно поэтому, что с огромной симпатией относился Лист к русской музыкальной культуре. В ней находил он ярко выраженные народные элементы, несомненную склонность к программности, национальный колорит, самостоятельность форм,— словом, то, что превыше всего ценил в искусстве.

Глава шестая

ЛИСТ И РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Связи Листа с русской музыкальной культурой общеизвестны. Начиная с того момента (в 1839 году), когда Михаил Юрьевич Виельгорский впервые познакомил его с русским народным творчеством, и вплоть до последних дней своей жизни Лист не переставал восхищаться русской музыкой, неутомимо пропагандируя ее в Европе. Он был одним из немногих европейцев, быть может, единственным, кто сразу же, открыто и прямо, признал за ней первостепенное значение в пору начала ее расцвета. Он распознал гений Глинки во всем его объеме, высоко оценил творчество Даргомыжского, с сочувствием относился к прогрессивной критической деятельности Серова и Стасова. С глубочайшей симпатией отзывался он о творчестве композиторов «могучей кучки» (Балакиреве, Бородине, Мусоргском, Римском-Корсакове, Кюи), пытливо изучал их произведения, видя «в этой храброй русской музыкальной фаланге» (так называл сам Лист композиторов «могучей кучки») «крупных мастеров, одаренных редкой жизненной энергией», мастеров, которые «нисколько не страдают анемией идей— болезнью, очень распространенной в разных странах»[1]. Он напутствовал юного Глазунова теплыми, полными сердечного участия словами. Он не только прокладывал дорогу русской музыке на Западе и защищал ее там от нападок ретроградов, но и решительно возражал тем консервативным кругам русского общества, которые в слепом преклонении перед чужеземной культурой подчас пренебрежительно судили о русском музыкальном искусстве. Больше того: он с удивительной проницательностью предвидел великое будущее русской музыки и смело поставил дальнейшее развитие европейского музыкального искусства в тесную связь с развитием русской культуры. «Перед Россией,— говорил он незадолго до смерти,— лежит еще больше интеллектуальных горизон-

тов, чем земель, требующих обработки. Из России придут нововведения во все отрасли науки, искусства и литературы» [2]. А несколько ранее, в 1881 году, он чистосердечно признавался Бородину: «Нет, нам нужно Вас, русских; Вы мне нужны, я без Вас не могу... У Вас живая, жизненная струя; у Вас будущность, а здесь кругом большей частью мертвечина» [3]. О том же писал он и Кюи: «Вам известна моя искренняя симпатия к поразительному музыкальному развитию в Вашей стране в настоящее время. Со временем его оценят больше в других странах. Не буду повторять знаменитое изречение Вольтера: «С севера к нам теперь идет свет»; я утверждаю, что Россия в данное время обладает композиторами, достойными самой высокой оценки» [4].

Зная о таком восторженном отношении Листа к русской музыке и чувствуя, что отношение это не является поверхностным и преходящим, русские музыканты не могли не полюбить Листа и как художника и как человека. Отнюдь не случайно, что крупнейшие музыканты России — Мусоргский, Бородин, Балакирев, Римский-Корсаков и др.— приветствовали Листа в день его пятидесятилетнего юбилея не только как «гениального композитора и исполнителя, расширившего пределы искусства», но и как «вождя в борьбе за жизнь и прогресс в музыке» [5]. Не случайно также, что это приветствие исходило от «кучкистов», самой передовой части русских музыкантов. Не случайно и то, что Стасов, пламенный критик-демократ, чуткий ко всему подлинно новому и передовому в искусстве, писал о Листе, как об «истинном великане музыки», и сравнивал его с «лучезарным солнцем», которое «вечно согревало, раскаляло и растопляло в лучах своих всякого, кто к нему приближался» *. Пути Листа и прогрессивных русских музыкантов во многом соприкасались.

Естественно, что история взаимоотношений Листа с русскими музыкантами, насыщенная многообразными художественными событиями, представляет исключительный интерес. В ней, как в фокусе, собраны самые сокровенные устремления, думы и чаяния Листа, а также отражены многие конкретные особенности развивавшегося в напряженной борьбе русского искусства XIX века.

---

* «Что за редкий, что за неслыханный человек,— продолжает Стасов,— что за натура...» [6]

Стасов особенно высоко ценил в Листе его отзывчивость к чужим достижениям; он бесконечно любил Листа за то, что тот, уверенный в собственном художественном богатстве, жил в непрестанном ожидании новых всходов. «У этого человека натура была такая высокая, великая, глубокая, как это лишь редко бывает на свете. У него сердце было широко наполнено любовью и интересом ко всему и всем, что было великого в его искусстве, его доброжелательство и потребность выдвигать на вид целому миру все даровитое и замечательное — было безмерно, он даже грешил иногда излишней терпимостью и податливостью в оценке достоинства других и во всю жизнь свою являлся таким пропагандистом музыкальных талантов, начиная от самых колоссальных и до самых умеренных, как это никогда еще не было видано на свете» [7].

Обстоятельства личной жизни довольно рано столкнули Листа с русскими и сделали известным его имя в России. Так, уже в начале 1824 года в «Московских ведомостях» появляется сообщение о Листе и пребывании его во Франции. «Здесь,—пишет неизвестный русский автор из Парижа,— находится теперь молодой венгерец 11 лет, по имени Лейст; он весьма превосходно играет на фортепиано, и особенно отличается тем, что с великою легкостью соединяет выразительность, каковой способности часто и самые великие виртуозы не имеют в такой степени. Он сочиняет также во вкусе величайших музыкантов и, не готовясь, разыгрывает данную ему тему с приобщением беспрерывных новых и сильных мыслей» [8]. Затем в том же году в русской прессе публикуется ряд сообщений о концертных выступлениях Листа в Париже и Лондоне, а также о сочинении им оперы [9]. Повидимому, появление этих сообщений в России по времени совпадает с первыми знакомствами Листа (в салонах Парижа) с некоторыми представителями русской знати; однако то были лишь случайные встречи, не сыгравшие в жизни Листа сколько-нибудь значительной роли.

В тридцатых годах, особенно во время странствий по различным странам, круг русских знакомств и встреч Листа заметно расширился; иные из этих знакомств уже превращаются в прочные дружеские связи, которыми Лист дорожит и которые стремится поддерживать [10]. Но все это — преимущественно знакомства светского порядка, и значимость их не следует переоценивать. Лишь в самом конце тридцатых годов, весной 1839 года, Лист встречается с одним из видных представителей русской музыкальной культуры Михаилом Юрьевичем Виельгорским, — и этому знакомству суждено было стать первой подлинно значительной русской связью Листа [11].

Встреча Листа с Виельгорским состоялась в Риме. Уже первые вечера, проведенные ими вместе в оживленнейших остроумных беседах и музицировании, сблизили их и предопределили дальнейшее развитие их дружеских отношений. Лист рассказывал Виельгорскому о своих впечатлениях от различных стран и играл ему Бетховена, Шопена и собственные сочинения. Виельгорский, хорошо знавший лично Глинку, Пушкина, Грибоедова, Жуковского, Гоголя и др., делился с Листом своими мнениями о русской литературе и искусстве, знакомил его с русскими народными песнями и отдельными номерами своей оперы «Цыганы».

Вот как описывает эти встречи с Листом сам Виельгорский: «Приятно вам будет узнать,— сообщает он своим родным,— что мои цыганы ему понравились особенно... C'est neuf, bravo [Это ново, браво], часто он вскрикивал, и Николаи, который ему сказал: comment trouver des choses si neuves maintenant [Как найти теперь такую свежесть?], он сказал: mon cher, nous ne sommes que des fiacres [Любезный, что до нас касается,

то мы только извозчики!]. Он образован и умен, мнения его замечательны, хотя иногда эксцентрически рассуждает. Dans la musique je fais plus de cas de la pensée que l'effet [В музыке я более обращаю внимание на мысль, чем на впечатление]! Это глубоко, но может ввести сочинителя в ошибки и крайность. Я почитаю знакомство его эпохою для меня в отношении музыкальном» [12].

От игры Листа Виельгорский был в восторге: «Это — царь пианистов и доселе никто на этом инструменте не произвел на меня подобного действия. Я никогда не думал, что можно так играть музыку Бетговена, напр., старые его сонаты. Они делаются под его пальцами новыми, хотя он никаких перемен не делает, кроме удвоения аккордов в форте» [13]. Во время пребывания в России, в 1842 и 1843 годах, Лист еще ближе сошелся с Виельгорским, в доме которого не только часто играл, но и запросто бывал. Виельгорский, в сущности, был гидом Листа в петербургском музыкальном мире; он сопровождал его повсюду, стараясь облегчить его сношения с русскими музыкантами, художниками и писателями. Вместе с тем он являлся и организатором большинства концертов Листа в Петербурге, а также всевозможных приемов и банкетов в честь Листа [14]. Лист, несомненно, питал к Михаилу Юрьевичу Виельгорскому полное доверие; он подчас говорил ему то, что не решился бы сказать никому другому; он считал его не только великолепным музыкантом («гениальным дилетантом»), но и «благородным человеком» [15]. И Лист не ошибся в этом. Виельгорский, несмотря на свою близость ко двору и лично к Николаю I, не запятнал себя ни вероломством, ни угодничеством, ни лестью, ни интригантством. Желая отблагодарить Виельгорского за оказанное внимание, Лист сделал транскрипцию одного из популярных в то время романсов Виельгорского «Любила я» (с романсом этим Лист познакомился сразу же по приезде в Петербург) [16].

Дружеские отношения с Михаилом Юрьевичем Виельгорским у Листа сохранились и в последующие годы. Так, в 1851 году Гензельт писал Листу из России: «Михаил Виельгорский кланяется тебе тысячу раз... в нем ты имеешь горячего друга и почитателя» [17]. А в 1856 году, незадолго до смерти Виельгорского, Лист, посылая в Петербург партитуры своих симфонических поэм, специально просил Ленца не забыть, если «представится случай, сыграть что-либо из присланного графу Михаилу Виельгорскому...» [18]. Мнением последнего Лист попрежнему дорожил.

Во время пребывания в Петербурге и частого посещения дома Виельгорских, Лист, естественно, довольно близко сошелся и с братом Михаила Юрьевича Виельгорского Матвеем Юрьевичем, выдающимся виолончелистом и страстным любителем квартетного искусства [19]. Лист особенно ценил в Матвее Виельгорском преданность музыкальному искусству, благородство вкуса и бескорыстие. Однако он не склонен был скрывать и затушевывать

и свои разногласия с Матвеем Виельгорским, который, как известно, будучи близок к линии Мендельсона, отнюдь не симпатизировал новаторским устремлениям Листа в области программной музыки. Уже после смерти Матвея Виельгорского в 1866 году Лист писал Ленцу: «Лишь малая кучка закаленных (друзей) могла следовать за мной и поддерживать меня на том тяжелом моем пути, который я пролагаю себе в течение последних 15 лет и которым буду упорно идти до конца. Достойнейший, благожелательнейший и воспоминаемый с большим сожалением граф Матвей Виельгорский не капитан в этом полку». И сразу же заодно Лист напоминает Ленцу, что, несмотря на единомыслие по ряду эстетических вопросов (в частности, во взглядах на творчество Бетховена), он, Лист, также расходится с Ленцем в некоторых принципиальных установках: «Даже Вы сами, дорогой друг, простите мне этот избыток откровенности, отнюдь не заключающий в себе ни малейшего упрека, Вы в этом отношении недалеко ушли от графа...» [20].

В 1842 году Лист, повидимому, через Михаила Юрьевича Виельгорского познакомился с Глинкой; с тех пор до конца дней он оставался почитателем его творческого гения [21]. Уже на следующий день после своего первого концерта в Петербурге он, находясь у Одоевского, сыграл с листа несколько номеров из «Руслана и Людмилы» с собственноручной никому еще не известной партитуры Глинки, а в одном из последующих концертов блестяще импровизировал на темы из «Ивана Сусанина» [22].

Для Глинки приезд Листа в Петербург имел особое значение. Лист со свойственным ему тактом и благожелательностью стремился всячески помочь гениальному собрату, переживавшему, быть может, наиболее тяжелую полосу жизни. По свидетельству самого Глинки, его, «отказавшегося от света со времени разрыва... с женой... снова вытащили на люди; и забытому почти всеми русскому композитору,— продолжает с горькой иронией Глинка,— пришлось снова являться в салонах нашей столицы по рекомендации знаменитого иностранного артиста» [23]. Действительно, мы часто видим Листа, бывающего вместе с Глинкой в домах петербургской интеллигенции и знати. То они встречаются у Виельгорских и Одоевского, то в салонах Ростопчиной и Палибиной, то, наконец, у Сенковского [24]. Глинка пишет в «Записках»: «Когда мы встречались в обществах, что случалось нередко, Лист всегда просил меня спеть ему один или два моих романса. Более всех других нравился ему *В крови горит*. Он же, в свою очередь, играл для меня что-нибудь *Chopin* или модного Бетховена» [25].

Во второй свой приезд в Россию Лист еще более сблизился с Глинкой, и главное, гораздо шире и глубже познакомился с его творчеством. 18 апреля 1843 года (по ст. ст.), после дневного концерта, данного вместе с Рубини, Лист присутствовал вечером в «Большом театре» на представлении «Руслана и Людмилы». Опера Глинки ему понравилась чрезвычайно, и он открыто, почти

демонстративно выражал свой восторг, горячо аплодируя автору и артистам. «Между избранными посетителями этого спектакля,— сообщала «Литературная газета»,— можно было заметить в одной из лож бель-этажа, в небольшом кружку литературных и музыкальных наших знаменитостей, худощавого молодого человека, с восторженным лицом... который с величайшим вниманием следил за ходом оперы... Легко было узнать, кто был этот возвышенный ценитель лучшего русского музыкального произведения. Можно представить себе, какое впечатление его одобрительный аплодисман должен был произвесть на русскую публику. Г-н и г-жи Петровы, Леонов, г-жа Семенова и Този были вызваны, автор «Руслана и Людмилы» удостоился двоекратного вызова. Лист не проронил ни одной нотки и... 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» [26]. Сам Глинка с удовлетворением отмечал в «Записках», что Лист слышал оперу и «верно чувствовал все замечательные места». «Несмотря на многие недостатки Руслана, — писал далее Глинка, — он успокоил меня насчет успеха» [27].

Лист сделал все зависящее от него, чтобы обеспечить Глинке этот, по его мнению, заслуженный успех. Всюду, где бы он ни бывал, он постоянно говорил о превосходной музыке оперы; он не скрывал своего недоумения по поводу того, что «Руслана и Людмилу» считают скучной, неинтересной оперой, причем выражал свое мнение и настойчиво и смело. Так, гуляя однажды с Михаилом Виельгорским в Павловске по парку, он встретился с братом Николая I, великим князем Михаилом Павловичем, одним из придворных гонителей и хулителей музыки Глинки. Великий князь, отведя Листа в сторону, спросил его: «неужели Лист серьезно находит Глинку гениальным? — Лист отвечал ему, что «это его глубочайшее убеждение» [28]. Много лет спустя Лист с возмущением вспоминал об отношении сиятельного князя к опере Глинки: «...помню одно поразительное слово, сказанное мне великим князем Михаилом Павловичем: «Когда мне надо сажать моих офицеров под арест, я посылаю их на представления опер Глинки» [29].

С целью популяризации музыки оперы Лист сделал блестящую траскрипцию «Марша Черномора» и с огромным успехом исполнил ее, вместе с фантазией-каприсом (на мотивы из той же оперы) Фольвейлера, в своем последнем петербургском концерте [30].

Глинка, несмотря на свое критическое отношение к пианизму Листа (что, несомненно, было связано у него с классическими вкусами и устремлениями) [31], высоко ценил столь лестное для него внимание и истинно доброжелательное отношение великого венгерского музыканта к его сочинениям. Об этом свидетельствуют как отдельные, уже цитированные выше места автобио-

графических записок самого Глинки, так и воспоминания многих его современников, в том числе Серова и Балакирева.

Серов, например, писал, что «самолюбие Глинки было... сильно польщено, когда Лист в одном из своих концертов сыграл свою мастерскую транскрипцию «Марша Черномора» и фантазию Фольвейлера на «Лезгинку»[32].

Балакирев прямо указывал, что Лист сделал все, «что мог, для поддержки нашего Глинки» и что Глинка отлично это понимал[33]. Больше того: когда Н. Ф. Финдейзен опубликовал свою книгу о Глинке, в которой упомянул лишь об отношении Глинки к пианизму Листа, Балакирев решительно протестовал против одностороннего освещения вопроса. В письме к Финдейзену от 5 октября 1907 года он писал:

«...Говоря о знакомстве Глинки с Листом, Вы упомянули только о том, что игра Листа не удовлетворила Глинку, для которого идеалом фортепьяниста был Фильд; но даже в своих записках Глинка говорит о том, как он поражен был его музыкальностью... Я же отлично помню его отзывы о Листе, разговор о котором возбужден был по поводу моей транскрипции трио «Не томи, родимый», которая Глинке нравилась. При этом он вспомнил транскрипцию того же трио Döhler'a, которую называл отвратительной, вспомнил также транскрипцию Марша Черномора Листа, о которой отзывался, как о совершенстве удивительном. При этом он рассказал мне, что, желая испытать Листа в чтении партитур, он положил ему на пюльпитр партитуру своей интродукции «Руслана», написанную на бумаге в 24 строки, на которых едва уместились партии оркестра, хора, соло и военного оркестра. Лист, совсем не зная этой музыки, сыграл ее, как будто он хорошо знаком с ней, делал правильное выражение где следовало, проявлял то необычайное художественное чутье, которое свойственно только натурам гениальным. Глинка был этим поражен.—Отношение Листа к Глинке также Вами скрыто в Вашей книжке, а между тем, тот факт, что забытого и развенчанного Глинку после неуспеха «Руслана» только благодаря вниманию к нему Листа тогдашнее общество вспомнило, и где только ожидался гостем Лист, туда приглашали и Глинку,— имеет огромную важность»[34].

Не случайно Глинка обменивался с Листом мнениями совершенно свободно и откровенно; он чувствовал в лице Листа бескорыстного и преданного друга[35].

В честь Листа Глинка устроил у себя холостую вечеринку, на которой, по свидетельству Арнольда, присутствовали: Мих. Ю. Виельгорский, А. С. Даргомыжский, В. А. Соллогуб, О. А. Петров, К. Фольвейлер, бр. Кукольники, Ю. К. Арнольд, К. А. Булгаков, А. П. Лоди и др. На этой вечеринке, весьма красочно описанной Арнольдом в «Воспоминаниях», исполнялись следующие произведения Глинки: ария Руслана (пел Петров), рассказ Финна (пел Лоди), ария Ратмира (пел сам Глинка); по пар-

титуре оперы Лист сыграл увертюру, персидский хор и марш Черномора. Кроме того, Виельгорский спел свой романс «Бывало», а Булгаков сыграл свой галоп (вскоре обработанный Листом); пели еще хором по-цыгански. Глинка произнес спич, «в котором объяснил, что деятели интеллигенции всего мира составляют одну общую семью «la Bohème» (Цыганию), и что король этой «Цыгании» в настоящее время не кто иной, как Лист...» [36].

В последний раз Глинка виделся с Листом в июне 1843 года на прощальном ужине у А. Кутузова. На этом вечере, помимо Листа и Глинки, присутствовали К. Брюллов, А. Гензельт, Н. Кукольник, М. и С. Гедеоновы, Я. Яненко, Н. Норов, П. Нащокин и др.

В сороковых и пятидесятых годах Глинка не раз искал встреч с Листом. Так, осенью 1844 года он пишет матери из Парижа: «Ожидаю Листа из Испании, надеюсь, что посредством его сближусь с первыми артистами Парижа» [37]. О том же несколько позднее сообщает он и своей сестре, Е. И. Флери: «Как композитор я не предвижу возможности ни малейшего успеха в Париже... везде настороже артисты, овладевшие каждый своим театром, своей залой... Жду Листа из Испании — он, я знаю, искренно расположен ко мне» [38]. В 1852 году Глинка собирается поехать к Листу в Веймар (куда Лист его усиленно приглашал). В письме к Л. И. Шестаковой из Берлина от 8/20 июня 1852 года он сообщает: «Мы рассчитываем пробыть здесь три дня, затем — визит к Листу в Веймар...» [39]. Однако, несмотря на обоюдное желание, ни одна из этих встреч так и не состоялась. Писем Глинке Лист никогда не писал; в свою очередь Глинка никогда не обращался письменно к Листу. Единственные слова, написанные им Листу — это приписка, сделанная к коллективному письму Г. Шлезингера, П. Линдпайтнера и З. Дена, адресованному Листу: «Mille saluts à l'excellentissime ami» [«Тысячу приветствий несравненнейшему другу»] [40].

Лист оставался неизменным почитателем Глинки и после смерти последнего. Когда Л. И. Шестакова пожелала посвятить Листу партитуру «Арагонской хоты», изданную вместе с увертюрами к «Ивану Сусанину» и «Руслану и Людмиле» в 1857 году, вскоре после смерти Глинки, и спрашивала на это разрешения, Лист отвечал: «Я желал бы высказать Вам, как меня тронуло Ваше письмо, благодарю Вас за то, что Вы вспомнили обо мне, как об одном из наиболее искренних и ревностных почитателей блестящего гения Вашего брата, столь достойного благородной славы уже по одному тому, что он всегда был выше каких-нибудь вульгарных успехов. Благодарю Вас также за то, что Вы любезно пожелали надписать мое имя над одним из его оркестровых сочинений, которое заслуживает со стороны людей со вкусом, самого высокого уважения и симпатии. Я принимаю с истинной благодарностью почетное Ваше посвящение, и

для меня составит удовольствие и обязанность, по возможности, содействовать распространению произведений Глинки, к которым я всегда питал самую искреннюю и восторженную симпатию...» [41].

Как только Лист получил партитуру «Арагонской хоты», он исполнил ее в одном из веймарских симфонических концертов. Об этом он писал другу и поклоннику Глинки, В. П. Энгельгардту, принимавшему непосредственное участие в издании глинкинских сочинений: «Благодарю Вас за присылку четырех партитур Глинки, напечатанных благодаря Вашим стараниям; мне очень приятно в то же время сообщить Вам, что «Хоту» только что исполняли с величайшим успехом, в самый новый год, здесь, на большом придворном концерте. Уже на репетиции понимающие музыканты, которых я, к моему счастью, нахожу в числе членов нашего оркестра, были поражены и восхищены живой и острой оригинальностью этой прелестной пьесы, отчеканенной в таких тонких контурах, отделанной и законченной с таким вкусом и искусством! Какие восхитительные эпизоды, остроумно связанные с главным мотивом..., какие тонкие оттенки колорита, распределенные по разным тембрам оркестра!.. Какая увлекательность ритмических ходов от начала и до конца! Какие самые счастливые неожиданности, обильно исходящие из самой логики развития! И как все тут на своем месте, как все бодрит ум ласкает и возбуждает слух, ни на мгновение не утомляя! Вот что мы чувствовали на этой репетиции, а вечером после концерта мы твердо решили снова послушать эту вещь и познакомиться с другими сочинениями Глинки» [42].

Трогательную любовь к творчеству Глинки Лист сохранил до конца своих дней. В 1864 году он говорил Арнольду: «...вы правы, что любите и обожаете вашего большого-маленького Глинку. Его талант еще недостаточно признан не только у иностранцев, но даже у русских. Идите за ним, идите за ним, не покидайте его, — это лучший образец вам, русским музыкантам...» В 1879 году, благодаря Л. И. Шестакову за присылку полной партитуры «Руслана и Людмилы», он, как бы вспоминая свое увлечение музыкой Глинки в молодости и оценивая ее значение, писал: «Ваш знаменитый брат Глинка занимает крупное место в увлечениях моей молодости, надо сказать, очень разборчивых. Гений его мне стал известен с 1842 года и в моем последнем концерте в Петербурге в 1843 году я играл «Марш Черномора» из «Руслана и Людмилы» и блестящее переложение Фольвейлера многих мотивов из этой же оперы. Глинка остается патриархом-пророком музыки в России» [43].

Русские музыканты никогда не забывали об исключительном отношении Листа к Глинке и о той роли, которую Лист сыграл в жизни Глинки. Устами Балакирева и Стасова они выразили свою благодарность и признательность великому венгерскому художнику.

С А. С. Даргомыжским Лист познакомился в 1843 году, вероятно, на вечеринке, устроенной в честь венгерского музыканта Глинкой. Это знакомство было кратким и не оставило сколько-нибудь заметных следов в творческой деятельности Даргомыжского. Оригинальных произведений Листа Даргомыжский почти не знал и, естественно, не мог высказать к ним своего отношения. Лист же знал ряд сочинений Даргомыжского, некоторые из них высоко ценил, а одно — «Тарантеллу», написанную для фортепиано в три руки (с постоянной педалью в басу на двух нотах)—переложил в позднейшие годы для фортепиано в две руки [44].

Во время своего двукратного пребывания в Петербурге Лист сблизился и с В. Ф. Одоевским. Он бывал и играл у него в салоне, неоднократно встречался с ним в различных местах. Однако, как это ни странно, Одоевский не написал об игре Листа ни одной специальной статьи. Единственная работа его, связанная с именем Листа,—рассказ «Фантазия Листа, переписанная с нездешнего языка на грубый житейский»,—не имеет прямого отношения к Листу и ровно ничего не говорит нам о его пианистическом искусстве [45]. Надо полагать, что Одоевский, воспитанный, как и Глинка, в традициях фильдовской школы, не мог сочувствовать пламенному, «штурмующему небо» пианизму Листа и, не желая высказываться в отрицательном плане о явлении, величину кото ого он отлично сознавал и перед которым склонялся в почтительном изумлении, предпочел хранить молчание [46]. В позднейшие годы Одоевский, будучи в Веймаре, имел возможность познакомиться с оригинальными (симфоническими и фортепианными) произведениями Листа. Но он, как известно, не стал их поклонником.

Отношение Листа к Одоевскому было неизменно дружеским и внимательным. Об этом свидетельствует хотя бы надпись, сделанная Листом на титульном листе одного сборника старинных песен, подаренного им Одоевскому в 1857 году в Веймаре: «Au Prince Wladimir Odojewsky — un ménétrier du XIX siècle son tout dévoué serviteur F. Liszt. Weimar, Février 1857. [Князю Владимиру Одоевскому — странствующий музыкант (менестрель) XIX века, всей душой преданный Ф. Лист. Веймар, февраль 1857]. Эта надпись Листа дышит искренней теплотой и высоким уважением к русскому коллеге [47].

Концертируя в 1843 году в Москве, Лист познакомился с целым рядом писателей и артистов. Он неоднократно бывал в доме Н. Ф. Павлова и его жены Каролины Павловой (на Рождественском бульваре) — одном из центров литературной жизни Москвы, где часто в оживленных спорах просиживали до глубокой ночи А. И. Герцен, Т. Н. Грановский, П. Я. Чаадаев и их противники — К. С. Аксаков, бр. Киреевские, А. С. Хомяков, С. П. Шевырев; заезжал он к Чаадаеву, вероятно, в один из понедельников, когда от часа до четырех Чаадаев обычно

устраивал у себя, в скромном кабинете холостой квартиры на Новой Басманной, приемы; встречался с различными писателями и в домах московской знати. Возможно, что Лист также посещал литературные салоны Д. Н. Свербеева и А. П. Елагиной, являвшиеся в ту пору местом свободного обмена мыслями и творческого общения.

Сблизился Лист и с двумя крупнейшими московскими музыкантами того времени: А. Н. Верстовским и А. Е. Варламовым. С Верстовским Лист познакомился сразу же по приезде в Москву, ибо от Верстовского, как инспектора дирекции Московских театров, во многом зависела организация концертов Листа. «Лист Москву свел с ума,—писал Верстовский Гедеонову,—играет везде и для всех... Я не помню ни одного из артистов в Москве, которого бы сразу [так] полюбили» [48]. В устах Верстовского, который знал артистический мир досконально,— это, несомненно, высшая похвала. Свои впечатления от игры Листа и его личности Верстовский с наибольшей силой выразил в письме к М. П. Погодину, написанном в мае 1843 года:

«И Вы хороши! Напиши, напиши. А когда? Я рву свободную минуту для окончания своей оперы [49]. Как ни один квартальный с просителя не рвет магарыч! Денно и нощно пишу партицию окончательную! С глазами не справлюсь! И какую еще задачу задали?! О Листе! Да о нем и его необычайном даровании годичного труда недостанет описать его в письме. Он такой артист, которого Европа еще не имела ни на каком инструменте. Начнет играть что-нибудь Мейербера, так и тот жалеет, что ему не удалось того придумать, что этот добавляет... Начал играть увертюру из «Телля» — Россини повыдергал бы половину своего хохла от досады, что ему не входили в мысль делаемые Листом украшения... А как это описать, что я на днях к нему заехал вечером и довольно поздно нахожу его сидящим на полу —и около него ревет неистовый хор цыган, от которых он в восхищении. После нескольких песен он вскочил к фортепьянам и начал играть полную, во всех строгих правилах фантазию на цыганские мотивы! И как играл! И что играл! Удивил просто своим быстрым соображением! А меня удивить нелегко: я и сам, бывало, в старину сяду фантазировать — так интонации только что держись! В этом как импровизатор он дивен; как фортепьянист он октавами играет, что чего лучше фортепьянисты не всегда и одними пальцами сыграют. Это он доказал в увертюре из «Стрелка», а еще понятнее в балладе Шуберта «Erlkönig»; в пассажах кантабильных извлекает из фортепьян то, чего ни один знаменитый фортепьянист не достигал. В Фильде было подобное, но только в фигурах плавных, не столько сложных, как у Листа, которого чтоб вернее и полнее оценить, надо стоять ближе к его инструменту и вслушиваться в развитие им располагаемых фигур: вдали от силы звуков и от его довольно крепкой игры сливаются многие пассажи, почему и недоступно каж-

дому вполне удостовериться до какой степени он играет трудно. Тальберг был лучший фортепьянист в России, но он оправдал лучше всех Листа, говоря, что он в сравнении с Листом во многих пьесах его только что ученик!!

«Как литератор Лист давно уже знаком по «Музыкальной газете», издаваемой прежде Фетисом, где много его статей, преисполненных глубиной музыкальных сведений и мастерского пера, иногда с желчью опытного журналиста. Его много статей неподписанных, и я забыл, как он называл себя. Это можно отыскать. Над кем он пустится потешаться, так тому житье плохое! Как человек — сердца необыкновенно мягкого и доброго, не Гарпагон Рубини. К Листу всякий день приходят толпы бедных, и артистов и просто нищих, и он их щедро оделяет... На его имя во вторник в немецкой кирхе собрали, кажется, уже 10 тысяч, а он только что сыграл немного на органах. В этом особенного быть ничего не может: в духовной музыке не то, что в нашей,— чертобесия нет! Он так добр, что, если бы его не удерживали, он о себе забыл бы, наверное. Одного моего слова было достаточно, чтобы он играл в бенефис Усачева, который по его милости сделал то, чего никогда и не думал [50]. А, кажется, Мочалов и пьян не был! Быстроту его соображения музыкального я видел на опыте. Ему хотелось иметь несколько моих напечатанных пьес. У меня их немного—не потому, что недостает, что печатать, а потому, что их никто не покупает и не стоит печатать. А что и напечатают, то большую часть отсылают в Лейпциг! Но это стороннее дело! Я привез к нему несколько собранных моих песен, между прочим и мой Колокольчик и мою Цыганскую песню, о чем он никогда и не слыхивал. Он сел за фортепьяны и начал играть и певческую партию и аккомпанемент, с такой верностью идее, что меня изумило! Не удовольствовался он аккомпанементом легким — начал приделывать свой, да какой! Любой концертант пальцы переломает, да года два будет изучивать к своему концерту!..» [51]

Нет сомнения, что Лист в то время познакомился не только с песнями Верстовского, но с рядом его произведений в других жанрах; ему не могло не импонировать настойчивое стремление Верстовского к народности, интерес его к старинным поэтическим образам, демократизм музыкального языка, борьба с «непререкаемыми авторитетами», национальная самобытность стиля. Однако мы не располагаем достоверными сведениями, которые позволили бы нам точно определить отношение Листа к творчеству этого выдающегося русского композитора.

С Варламовым Лист сблизился, пожалуй, еще больше, чем с Верстовским; их краткой дружбе не препятствовали никакие официальные отношения. Современники свидетельствуют, что пение Варламова и романсы последнего неизменно приводили Листа в восторг, и что Лист часто запросто бывал в доме у Варламова [52]. Повидимому, в романсах и песнях Варламова Ли-

ста особенно привлекала мелодика широкого русского песенного склада, движущаяся легко, естественно и непринужденно, эмоционально искренняя, проникнутая теплым чувством музыка. К сожалению, Лист не оставил нам ни одной транскрипции романсов или песен Варламова; даже всемирно известный «Красный сарафан» прошел мимо его творческого внимания.

Зато Лист мастерски обработал в нескольких вариантах произведение другого московского («опального») композитора, пребывавшего в 1837—1842 годах в Москве в полулегальной командировке, а в 1842 году высланного по повелению Николая I в Коломну. Это — песня «Соловей» Алябьева, написанная на слова Дельвига и получившая исключительную популярность в быту, на концертной эстраде, в опере (как вставной номер), песня, обошедшая все страны мира.

Мелодия «Соловья» подвергалась бесчисленным виртуозным обработкам—вокальным и инструментальным; транскрипция Листа, несомненно, занимает среди них одно из первых мест; она во многом способствовала широкой славе этой песни. Алябьев, который лично так и не познакомился с Листом, высоко оценил переложение Листа. 20 августа 1842 года он писал нотоиздателю М. Бернарду: «Я имел честь получить Ваше любезное письмо с пятью экземплярами «Соловья», в транскрипции г-на Листа; я очень польщен, что мой романс мог заинтересовать такого знаменитого автора, как г. Лист, музыка его восхитительна» [53].

Интерес, проявленный Листом к «Соловью» Алябьева, не был, конечно, случайным. Помимо высоких музыкальных достоинств мелодии песни (вспомним, например, что Чайковский не мог ее слушать «без слез»), она принадлежала к той группе «русских песен» Алябьева, которые были в большей или меньшей степени близки к народным (крестьянским и городским) образцам. А к народному творчеству, в частности к русскому фольклору, Лист всегда относился с вниманием и любовью; он считал, как и многие русские музыканты, что нигде характер народа не выявляется так явственно и полно, как в его музыке [54].

Известно, например, что самым любимым удовольствием Листа во время его пребывания в России было слушание русских народных песен. Ему их играли и пели и в домашней обстановке, и в специальных концертах, и на торжественных приемах устраиваемых в его честь. «Равнодушно внимал он, — описывает современник одного из подобных приемов в Москве,—известным увертюрам, которые разыгрывает сам лучше, чем все оркестры мира; но когда раздались русские песни, он весь превратился во внимание. Бил такт, вторил им жестами; *не белы-то снеги* показались ему слишком печальны, но зато плясовая песня мешала ему спокойно сидеть на стуле... Музыкальная натура его сказывалась при каждом новом звуке...» [55].

Русские песни, как и венгерские, Листу приходилось слушать преимущественно в исполнении цыган; это еще более возбужда-

ло его интерес к ним, так как к цыганскому исполнению он еще с детства привык и питал к нему всегда пристрастие[56]. Русские цыганские хоры, особенно московский (под управлением Ильи Соколова), приводили его в восхищение; каждую свободную минуту использовал он для того, чтобы еще лучше познакомиться с их своеобразным искусством. Почти все современники отмечают эту «страсть» Листа. Пишут об этом в своих воспоминаниях А. В. Мещерский и И. А. Арсеньев[57]; сообщает об этом, как мы уже видели выше, А. Н. Верстовский. Упоминает об этом в своем дневнике и молодой Герцен (запись от 1 мая 1843 года): «Вчера дикий концерт цыган. Для Листа это было ново, и он увлекся. Музыка цыган, их пение не есть просто пение, а драма, в которой солист увлекает хор — безгранично и буйно»[58].

Не нужно, конечно, забывать, что в те времена исполнение цыганских хоров еще не выродилось в то ресторанно-бесшабашное пение, к которому оно свелось позднее. «Тогда еще, — вспоминает один из любителей цыганского пения,—цыгане не опошлились так, как теперь; они не отдавали себя, так сказать, в аренду содержателям загородных ресторанов, и поэтому не были вынуждены ежедневно ломать и тратить свежесть своих молодых голосов на повторение сотни раз, по требованию невежественных посетителей, пошлых романсов... Хотя я встречал тогда нередко людей, несочувственно относившихся к пению цыган и не признававших его прелести, но я до сих пор остаюсь при том мнении, что оно неподражаемо, и это мнение не мое личное, как дилетанта, а было подтверждено неоднократно такими музыкальными авторитетами, как, например, знаменитым Листом и многими другими. Упоминая об этом, я разумею пение не нынешних цыган, а знаменитых хоров прежнего времени (то есть тех хоров, которые слыхал Лист.— *Я. М.*). Их истинная виртуозность, если можно так выразиться, состояла в верном понимании и художественном выражении наших национальных русских и малороссийских мотивов. Сохраняя истинно народный, свойственный русским и малороссийским песням грустный или игривый характер, цыгане умели модулировать их по-своему и, ничего не изменяя в их наивности, с необыкновенным искусством выражали всю поэзию этих мелодий»[59].

Возможно, что и «Соловья» Алябьева Лист впервые услыхал в цыганском исполнении, ибо эта песня тогда с огромным успехом исполнялась знаменитой цыганкой Танюшей, той самой Танюшей, пением которой восхищался еще Пушкин[60]. Во всяком случае, транскрипция «Соловья» была издана Листом вместе с транскрипцией песни П. П. Булахова «Ты не поверишь, как ты мила», которую Лист, несомненно, слышал у цыган. Эта песня Булахова, которая у Листа прямо называется «Цыганской песней», была в свое время чрезвычайно популярна; она упрочилась не только в репертуаре «цыганского пения», но и перешла в

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ГЛИНКА
С дагеротипа С. Л. Левицкого (1842 г.)

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ СЕРОВ
С фотографии

городской быт; ее распевали в самых разных кругах русского общества наряду с другими песнями городского происхождения [61].

С цыганским исполнением связана у Листа и такая пьеса, как «Воспоминание о России» («Souvenir de Russie»), возникшая в начале сороковых годов, во время пребывания в Петербурге, под непосредственным впечатлением услышанных русских песенных мелодий, а также его известные обработки двух украинских народных песен — «Ой, не ходи, Грицю» и «Віють вітри, віють буйні», возникшие в 1847 году. Первая песня обработана им в виде фантазии и названа «Украинской балладой» («Думкой»); вторая—сделана в плане свободной поэтической импровизации (достаточно сказать, что народная песня имеет трехдольный размер, а Лист излагает ее в двухдольном) и названа «Жалобой» («Complainte») с подзаголовком «Думка» [62].

Повышенный интерес к русской (и украинской) народной песне Лист сохранил и в последующие годы. Так, в 1864 году, во время музыкального фестиваля в Карлсруэ, он с огромной любовью говорил Ю. Арнольду о русских песнях: «У ваших народных песен такое богатство склада мелодического, гармонического и ритмического, какого нет ни у одного другого народа в Европе» [63]. А когда в семидесятых годах ему были присланы сборники русских народных песен, и в частности известный сборник Римского-Корсакова, он сразу же выразил свое удовлетворение. «Вы мне прислали... — писал он 11 марта 1878 года из Будапешта нотоиздателю В. В. Бесселю, — «народные русские песни, собранные Н. Римским-Корсаковым», которого я глубоко уважаю и которому симпатизирую. Скажем откровенно: народная русская музыка не может быть более прочувствована и лучше понята, чем Римским-Корсаковым. Он записывал народные песни с редким пониманием, а его гармонизацию и аккомпанементы я нахожу изумительно однородными и соответствующими (adéquates) песням» [64].

Незадолго до смерти Лист сам обрабатывает одну русскую народную песню и под названием «На прощание» посвящает сделанную обработку своему любимому русскому ученику А. И. Зилоти. Песня, положенная Листом в основу этой пьесы, повидимому, является одним из вариантов известной русской народной песни «Уж ты, степь ли моя, степь Моздокская». Скупыми, приглушенными средствами, но очень выразительно, излагает Лист мелодию песни; предчувствуя близкую смерть, он словно прощается с любимым русским искусством [65].

* * *

Во время своего первого пребывания в России Лист познакомился с двумя молодыми русскими музыкантами, которые впоследствии находились с ним в весьма близких, хотя и разных по характеру, отношениях. Этими молодыми музыкантами, во-

сторженно откликнувшимися на первые же концертные выступления Листа, были Серов и Стасов; оба они состояли с Листом в переписке и не раз виделись с ним лично.

Взаимоотношения Листа и Серова сложились следующим образом. В 1847 году Серов, будучи чиновником симферопольской уголовной палаты, обратился к Листу, концертировавшему тогда на юге России, с просьбой просмотреть сделанное им, Серовым, переложение увертюры «Кориолан» Бетховена и сообщить свое мнение об этом переложении. Вместе с письмом Серов отправил Листу и указанное переложение. Лист ответил Серову из Елисаветграда, накануне своего последнего концерта: «Я Вам очень благодарен, — писал он тогда, — за любезное воспоминание, которое Вы обо мне сохранили со времени нашего свидания в Петербурге, и прошу тысячу раз извинить меня, что я так долго не отвечал на Ваше столь милое и интересное письмо. Музыкальные мнения, излагаемые Вами, совершенно тождественны с моими и уже давно живут у меня в голове, и потому я о них не буду здесь распространяться. Самое большее, что найдется один, только один пункт, в котором наши взгляды заметно расходятся, но этот пункт — не что иное, как моя скромная особа. Вы видите, что я нахожусь в весьма затруднительном положении и выйду из него самым простым способом: искренне поблагодарив Вас за Ваше слишком лестное мнение, которое Вы составили обо мне.

«Увертюра «Кориолан»—одно из тех необыкновенных произведений sui generis [в своем роде] с монументальным фундаментом (carré par la base), у которых нет ни предыдущего, ни последующего в числе произведений подобного же рода. Помните ли Вы начало шекспирова «Кориолана» (сцена I, акт I)? Это единственный pendant, который я ему нахожу между созданиями человеческого гения. Прочтите снова эту сцену и сравните, поразмыслив, обе вещи. Вы достойны этих высоких наслаждений искусства по горячей ревности, с которой ему служите. Ваше фортепианное переложение увертюры «Кориолан» делает величайшую честь Вашей художественной совести и свидетельствует о редкой и терпеливой способности, необходимой для того, чтобы хорошо выполнять подобные задачи» [66].

Несколько позднее, в пятидесятых годах, Серов снова послал Листу на отзыв сделанные им переложения, на этот раз последних квартетов Бетховена. Лист одобрил эти переложения, сказав про некоторые из них, что «нельзя сделать лучше в подобном роде», и известил Серова (письмом от 8 января 1858 года), что отправил его переложения к Шотту, рекомендуя их издать. Но издание это, к сожалению, почему-то не было осуществлено [67].

Лист разделял и горячо одобрял многие критические взгляды Серова. В частности, в той полемике, которая завязалась между Серовым и Улыбышевым по поводу Бетховена, он решительно стал на сторону Серова. Статья «Улыбышев и Серов», опубликованная Листом в 1858 году, красноречиво свидетель-

ствует об этом; в ней Лист присоединил и свой голос протеста против уничижения Бетховена Улыбышевым[68].

Летом 1858 года Серов гостил у Листа в Веймаре и еще больше сблизился с великим венгерским музыкантом. Но характерно, что сближение Листа с Серовым происходило скорее на почве общеэстетической и исполнительской, а не творческой. Так, Серов сходится с Листом в целом ряде воззрений на искусство, нередко цитирует его афористические суждения в своих письмах и разговорах[69]. Особенно восхищается он исполнительским искусством Листа, которое находит недосягаемо высоким. «Лист, — пишет он в своих «Письмах из-за границы»,— все тот же и тот же титан, гигант, перед которым все прочие игроки на фортепиано обращаются в пигмеев. Что значит сила божьей коровки перед силой льва или рост былинки перед кедром ливанским! Преувеличения здесь нет». По поводу исполнения сонаты ор. 106 Бетховена Серов замечает: «Исполнение было равно созданию, раздавливающему все бывшие до того сонаты. Какими словами описать эту колоссальность мысли и выражения! Лист играл особенно вдохновенно в этот раз. В *adagio* — пел на клавишах, будто осененный небесным наитием, будто свидетель каких-то загробных таинств. Сам был растроган и нас всех привел в слезы... Для таких минут можно пешком пройти из Петербурга в Веймар!»[70] Но само творчество Листа, повидимому, не вызывает у Серова столь бурного восторга. Он или умалчивает о произведениях Листа, обещая «поговорить об этих вещах в своем месте», или говорит о них сравнительно мало и в иных тонах, чем об исполнительском искусстве Листа[71].

Впоследствии Серов стал вообще скептически относиться к Листу как композитору, о чем с неодобрением писал в свое время Стасов. Возможно, что подобное отношение Серова в позднейшие годы к творческим достижениям Листа отчасти было вызвано тем, что сам Лист, при всем своем дружелюбии и доброжелательности, ценил далеко не все оригинальные сочинения Серова. В письме к Ленцу от 29 июня 1866 года Лист прямо писал об этом: «Я охотно аплодирую произведениям Серова и не могу себе объяснить,— почему это вздумалось ему сердиться на меня. Единственная моя вина в отношении его состоит в искренности заявления, на которое сам он вызвал меня. После того, как я прочел его «Юдифь», он спросил меня, — может ли эта партитура иметь какие-либо шансы на успех в Германии? «Никаких!» — ответил я. Так как это ему, видимо, не понравилось, я счел своим долгом предупредить его, что, настаивая на отсылке «Юдифи» для странствий (по театрам), он подвергает себя многим неприятностям, неизбежно ведущим к самому злокачественному ф и а с к о. Если я ошибся, то, конечно, вполне добросовестно и подобную ошибку я признал бы с искренним удовольствием»[72].

Еще более резко высказал свои мысли Лист в письме к

К. Витгенштейн от 30 августа 1864 года: «Среди присутствовавших на концертах и на репетициях назову еще Серова, который крепко недоволен на меня за мою откровенность насчет его оперы «Юдифь», — с которой я ему посоветовал поступить так, как поступила Юдифь с Олоферном! Представьте, Серов воображает, что он русский Вагнер!!» [73]

Как бы то ни было, но в последние годы жизни Серова в отношениях между русским музыкантом-критиком и Листом наступило явное охлаждение. Серов Листу больше не писал и к творческим опытам его не проявлял большого интереса.

Иначе сложились взаимоотношения Листа и Стасова. С годами их дружба, возникшая не сразу, крепла, ширилась; она сохранилась до самых последних дней Листа. В лице Стасова Лист нашел самого галантливого и самого убежденного пропагандиста новой программной музыки, единомышленника по основным творческим вопросам. Ни один из русских музыкантов и критиков не писал о Листе так много, так хорошо и так удивительно верно, как Стасов. Многие стороны деятельности Листа получили освещение в трудах Стасова. Стасов отлично понимал, к е м является Лист для русской музыки. Лист был ему бесконечно дорог не только потому, что он был гениальным новатором, обогатившим жанр программной музыки, и не только потому, что он был передовым бойцом в жестокой схватке с музыкальным формализмом, но еще и потому, что он был одним из первых музыкантов Запада, признавших мировое значение русской музыкальной школы, начиная с основателя ее — Глинки. Вот почему с такой непримиримостью относился Стасов ко всяким недоброжелательным суждениям о Листе, к недобросовестной оценке его творческих достижений. А такие суждения о Листе имели место как среди высокопоставленных придворных кругов русского общества, так и среди некоторых русских литераторов и музыкантов. Мы уже отмечали выше своеобразную позицию Булгарина и Сенковского, которые восхваляли Листа, но таким образом, что эти восхваления подчас переходили в хулу. Булгарин считал, например, что успехом своим Лист в значительной степени обязан женщинам, что Лист не смог до конца тронуть сердца русских и т. п. Ничего не смысля в музыке, он все же пытался в выражениях пошлых и претенциозных критиковать Листа за интерпретацию произведений Шопена. Это бесило Стасова. Он никак не мог примириться с тем, что «вполне невежественный Булгарин решал, что т а к и что не т а к играл Лист», что Булгарин «смел публично обвинять гениального музыканта в том, что он «не дал себе труда понять» такую-то композицию». «Каково!— восклицал Стасов. — И никто на такую дерзость и невежество не возражал» [74].

Сенковский, человек высокообразованный, по-своему любивший и ценивший музыку, в этом отношении не очень-то отставал от Булгарина. Хваля Листа, он скрытым образом умуд-

рялся порицать его. Да, писал Сенковский, Лист и велик, и гениален, и несравним, и прочее, но в нем отсутствует главное: в нем нет «души», «чувства»; он пианист «умный», «искусный», обладающий «неслыханным мастерством», но не «поэтичный» [75].

Однако этими двумя литераторами вовсе не ограничивался лагерь людей, не сумевших или не пожелавших оценить по достоинству Листа и его искусство. Достаточно указать, например, на Кукольника и Афанасьева, или на музыкального критика и педагога Дамке, чтобы понять данное обстоятельство. Кукольник, еще до приезда Листа в Россию, писал о нем, как об одном из техников фортепианной игры, и не больше. «...Тальберг и Листц,— поучал он, — не удивили мира». Этого смехотворного мнения не изменил он и впоследствии, допуская на пианистический Парнас только одного молодого пианиста — Дрейшока [76]. Афанасьев, сам исполнитель и композитор, писал о Листе еще более непостижимые вещи. Кто, например, поверит Афанасьеву, что «Лист путал [в своих московских концертах] напропалую и в чужих и в собственных сочинениях», или, что он по преимуществу занимался «кутежами и волокитством»? Разве не ясно, что в этих отзывах сквозит плохо скрытое недоброжелательство? [77]. А Дамке, в своем узколобом филистерстве шел еще дальше и писал статьи, в которых стремился всеми дозволенными и недозволенными средствами опорочить то новое направление в искусстве, которое породил Лист [78].

Подобные суждения о Листе, свидетельствующие о наличии в русской музыкальной культуре различных по своей направленности течений, естественно, вызывали у Стасова чувство неприязни, а порой и негодования, как впоследствии вызывали у него мнения мелкотравчатых противников «могучей кучки», пытавшихся унизить и оклеветать Листа. Вот, например, весьма красочное описание Стасовым беседы с одним из таких противников «новой русской школы»: «Стали его расспрашивать про «музыкальные дела» их болванской партии, а потом пустились рассказывать ему про Глазуна в Веймаре и про Листа — на, мол, сам съешь, да и приятелям поди расскажи! Но баранья морда только мерзким манером скорчилась и целых полчаса старалась уверить нас, что Лист теперь «ничего», и верить ему ни в чем нельзя (все только учтивости фальшивые!!) и выжил-то он из ума, и ничего более не значат все его слова. Мы ему говорим: отчего же Лист не говорит ни про кого других в Европе то, что он говорит про н а ш у школу, про Балакирева, Римлянина, Бородина, Глазуна и т. д.? Но, разумеется, все это не действовало! Мы так этого бледного дурака и бросили...» [79]

Противники «новой русской школы» не ошиблись в выборе мишени для своих нападок и насмешек. Лист действительно был страстным почитателем и неутомимым пропагандистом произведений композиторов этой школы. Он считал их произведения «мастерскими», «заслуживающими внимания, известности и

успеха» как «по богатству и оригинальности мыслей», так «и по мастерству формы» [80]. Естественно, что и взаимоотношения его с представителями этой школы — Балакиревым, Мусоргским, Бородиным, Римским-Корсаковым, Кюи — носили особо теплый, сердечный характер.

С Балакиревым Лист не был знаком лично. Но уже в середине шестидесятых годов он познакомился с его творчеством. Первым произведением Балакирева, которое узнал Лист, повидимому, была увертюра «Король Лир», исполнявшаяся в 1865 году в Дессау. Затем Лист познакомился с одним из крупнейших фортепианных произведений русской музыки — восточной фантазией «Исламей». Он сразу же высоко оценил и полюбил это произведение; по словам его современников, оно никогда не сходило с пюпитра его рояля, и он часто давал его играть своим ученикам [81]. Когда Балакирев, собираясь посвятить Листу свою симфоническую поэму «Тамара», поставил его об этом в известность, Лист отвечал, глубоко растроганный: «Многоуважаемый дорогой товарищ! Моя симпатия и мое восхищение к Вашим сочинениям известны. Когда мои юные ученики желают сделать мне удовольствие, они играют мне те или другие сочинения Ваши и Ваших доблестных друзей... Их заслуги будут все более и более признаваемы, а их имена знамениты. Я с благодарностью принимаю честь посвящения мне Вашей симфонической поэмы «Тамара», которую надеюсь будущим летом услыхать в большом оркестре. Когда выйдет в свет четырехручное переложение, сделайте одолжение, пришлите мне экземпляр... Примите, дорогой собрат, выражение моих чувств высокого уважения и сердечной преданности» [82]. Лист не упускал ни одной возможности, чтобы не высказать своего благожелательного отношения к сочинениям Балакирева [83].

Балакирев в свою очередь относился к Листу с огромной любовью и уважением. В концертах основанной им «Бесплатной музыкальной школы» оригинальные произведения Листа, дотоле почти не известные русской публике, стали часто появляться в программах [84]. Балакирев призывал членов «могучей кучки» внимательно изучать творческий опыт Листа. Он же явился инициатором приглашения Листа в Петербург в 1886 году, которое, к сожалению, так и не удалось осуществить. Вот что, например, писал он С. Ментер, через которую велись переговоры с Листом: «Я чрезвычайно рад, что приезд нашего дорогого Листа в Петербург отложен до осени [85], так как, при этом условии, мы будем иметь достаточно времени, чтобы подготовить прием, подобающий этому гениальному и высокой души человеку, которого я заочно обожаю» [86]. Предвидя затруднения, которые могли возникнуть в связи с организацией чествования Листа, Балакирев излагает далее в письме те факты жизни Листа, которые, по его мнению, необходимо было сообщить русским правительственным кругам: «...ему (т. е. Листу. — *Я. М.*) привелось впервые при-

ехать в Петербург как раз в то время, когда 2-я опера Глинки— «Руслан и Людмила» — только что начала даваться (в 40-х годах), и с 1-го раза этот *chef-d'oeuvre* не понравился ни публике, ни императору Николаю, брат которого, Великий князь Михаил, говорил, что покуда дают эту оперу, он будет посылать на нее своих провинившихся офицеров вместо гауптвахты. Неуспех был полный, Глинка пришел в отчаяние и перестал бывать в обществе. Лист все это видел, понял и сделал, что мог, для поддержки нашего Глинки. В концертах своих он играл только что сделанную им мастерскую транскрипцию на Марш Черномора из этой оперы (Tscherkessen Marsch), а бывая в обществе, он делал такие отзывы о Глинке, что его стали всюду приглашать и показывать ему высокое уважение в угоду Листу. Это засвидетельствовано Глинкой в его собственных мемуарах.

«Нынешние русские композиторы, если имеют какую-либо известность в Европе, то всецело обязаны этим Листу, который первый обратил на них внимание и взял их под свое высокое покровительство, благодаря чему на музыкальных германских фестивалях стали исполняться симфонии Бородина, Римского-Корсакова, Глазунова, а в Бельгии дан был ряд русских концертов, составленных из сочинений Бородина, Мусоргского, Кюи и других, а также поставлена на сцену опера Кюи «Кавказский пленник». Все это могло произойти только вследствие упорной пропаганды, идущей от самого Листа, горячо полюбившего новую русскую музыку».

Перечисленных фактов, по мнению Балакирева, вполне достаточно для того, чтобы русские правительственные круги, «познакомившись с ними, приняли к сердцу чествование этого гениального человека, который, помимо бессмертных заслуг своих для музыки, вообще, играет важную роль в истории и нашей музыки в отношении поддержки ее и распространения в Европе» [87].

Смерть Листа помешала осуществлению планов, лелеемых Балакиревым и его друзьями. Одного-двух месяцев не дожил великий венгерский художник до предполагавшейся поездки в Петербург.

Получив сообщение о смерти Листа, Балакирев писал Л. И. Шестаковой: «Известие о кончине Листа, хотя и не могло быть неожиданным, однако очень поразило меня. Теперь мы остались совершенно одиноки, и наши произведения уже не будут более исполняться на германских фестивалях. Кончено!.. Чрезвычайно благодарен вам за присланные вчера газетные вырезки о его похоронах. Я очень желал знать, как они происходили, и вы как бы угадали мое сердечное желание. Так как, повидимому, и (весьма вероятно) предстоит вторичное погребение его на родине — в Венгрии, то при этом случае следовало бы снарядить депутата от н а с, т. е. н а ш е г о к р у ж к а, и послать хороший серебряный венок на его могилу с нашими фамилиями и с русскими надписями». «Лист,—замечает Балакирев, — был

последний гениальный человек из той благородной плеяды, к которой принадлежали Шопен, Шуман и Глинка...» [88].

Отношение к творчеству Листа не изменилось у Балакирева до конца жизни. Балакирев с редкой настойчивостью продолжал свою борьбу за Листа-композитора, доказывая и словом и делом, что Лист был не просто виртуозом-пианистом, а величайшим творцом, пролагателем новых путей в музыкальном искусстве. Так, в одном из своих писем (от 17/30 июня 1900 года) к чешскому музыкальному общественному деятелю и критику Болеславу Каленскому, Балакирев пишет: «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» [89]. В том же письме Балакирев дает исключительно высокую оценку фортепианной пьесе Листа «Il Pensieroso» и сравнивает Листа с Бетховеном. «Посмотрите,—пишет он Каленскому,—его «Il Pens[i]eroso», написанное под вдохновением известной статуи Микель-Анджело над могилами Медичи во Флоренции. Как много в ней глубины!.. Если б Лист, написав эти только две странички, умер, не сделав ничего другого, то и тогда следовало бы назвать его Бетховеном наших дней».

С Мусоргским и Римским-Корсаковым Лист также не был знаком лично, но многие их произведения хорошо знал и высоко ценил. Известно, например, что «Детская» Мусоргского, присланная Листу Бесселем, произвела на него столь сильное впечатление, что он хотел переложить ее для фортепиано, а одно из своих новых сочинений посвятить автору. Мусоргский, глубоко тронутый и не менее удивленный таким вниманием Листа, в письме к В. В. Стасову от 23 июля 1873 года писал: «Брат Бесселя, находившегося не раз у Листа в Веймаре, нарочно остановил извозчика и подбежал сообщить мне, что Лист восторженно относится к русской музыке последнего времени, и, между прочим, объявил В. Бесселю, что «Детская» его до такой степени расшевелила, что он полюбил автора и желает посвятить ему «une bluette». Если правда, а не чересчурное увлечение, то Лист меня поражает вдохновенностью своего таланта, это неимоверно! Глуп я или нет в музыке, но в «Детской» кажется не глуп, потому что понимание детей и взгляд на них, как на людей с своеобразным мирком, а не как на забавных кукол, не должны бы рекомендовать автора с глупой стороны. Все это, быть может, и так; но я никогда не думал, чтоб Лист, за небольшими исключениями, избирающий колоссальные сюжеты, мог серьезно понять и оценить «Детскую», а главное восторгнуться ею: ведь, все же детито в ней россияне, с сильным местным запашком. Что же скажет Лист или что подумает, когда увидит «Бориса» в фортепьянном изложении, хотя бы. Словом, если событие достоверно, то счастлива русская музыка, встретившая такое сочувствие в таком

тузе, как Лист. Не об одном себе помышляю, а о том, что (мне передал тот же брат Бесселя) Лист не перестает говорить о русских музыкальных деятелях и перечитывает подчас их сочинения»[90]. И тут же Мусоргский поверяет Стасову свою заветную мысль: непременно повидаться с Листом и побеседовать с ним по самым животрепещущим вопросам искусства: «Дай бог пожить ему побольше и, авось, когда можно будет, скатаюсь к нему в Европу и потешу новостями, но только с Вами, généralissime, а не иначе. Теперь же мне суждено вянуть и киснуть в халдейщине, истрачивать труд и время на такое дело, которое без меня бы еще лучше сделали. Суждено сознавать всю бесплодность и ненужность моего труда п о л е с н о й ч а с т и и, несмотря на это сознание, трудиться п о л е с н о й ч а с т и. Жутко! Быть может, сколько новых миров открылось бы в беседах с Листом, во сколько неизведанных уголков заглянули бы мы с ним; а Лист, по натуре, смел и не лишен отваги и с рекомендацией, которая уже сделалась с а м а с о б о й, вероятно, не затруднился бы сделать с нами экскурсию в новые страны»[91]. Через некоторое время Мусоргский снова писал Стасову, который продолжал звать своего товарища за границу для свидания с Листом: «Вот что приходится отвечать русскому музыканту, дорогой Вы мой généralissime. Отказываться от заветного, от самой жизненной жизни, корпеть над дрянью. Ужас! потому что правда. Горячий Ваш зов меня толкнул было на прощанье с вицмундиром, но штука в том, что не хватило духу подсидеть моего приятеля и шефа, больного глазами — это было бы бесчеловечно и скверно. Если он помог мне, то и я ему помочь должен — иначе дрябло.

«А ч т о̀ бы сказало свидание с Листом, сколько бы дел хороших поделалось! Нет, надо искать другого пункта, по мере сил и способностей, для добывания насущного; надо спасти волков и овец, если это возможно. Вы увидите Листа, я готов был бы просить Вас, дорогой мой, передать от меня записочку, но опять скверно становится: что ж ему в этой записочке — во-первых, и имею ли я право так поступить—во-вторых и последних. Молчание и молчание: словно траппист какой. Впрочем, я верю в звезду; не может быть, чтобы когда-либо не узрел я мужей европейских. Если же не придется — стерпим, и это стерпим, как и теперь делаем. Вам, дорогой мой, не все можно сказать, ну да скажу — благо «даль расстоянья» спасает. Предложение Ваше, капитальное, как Вы сами, ехать к Вам для поездки к Листу, гарантия по карманной части, Вами устроенная для этой цели,— все рухнуло и нет выхода. Только одно богатое, живое впечатление остается от Вашей комбинации, живое до того, что я как будто вижу Листа, слышу его, веду с ним и с Вами беседу. Это не мечтание, не беспардонная фраза. Настолько еще есть живой силы, чтобы поднять в себе могучий образ художника-европейца, зашевелить мозгами на все, сделанное этим художником, и в один миг стать перед ним, смотреть и слушать его. Без Вас, быть

может, я никогда бы так не окинулся на Листа, не всмотрелся в него попристальнее. А такое смотрение ужасно важно: я знаю, как это важно, особенно после того, что он все-таки узнал меня, как сообщал Бессель-frère, хотя и не вполне узнал. Вот, что я хотел сказать Вам, дорогой мой. Называйте это платоническим делом, но суть в том, что мозги встряхнуты, а для россиянина это всегда полезно, потому что россиянин (какой бы там ни был) уподобляется питерскому извозчику, с особенным смаком усыпающему как раз в то время, когда везет пассажира. Ну, и спасибо Вам, конечно. А по возвращении не прошу Вас не напоминать мне, что я не попал к Листу; напротив, прошу больше и чаще напоминать: иногда мерзкое чувство дает хорошие результаты и гадливость в этом разе спасительна: пусть коробит от моего служебного вицмундира» [92].

Из этих писем достаточно ясно видны и замечательные душевные качества Мусоргского, и то, как тяжело было ему отказываться от личного знакомства с Листом, и то, как много ожидал он этого знакомства. В своем стремлении «к новым берегам» Мусоргский закономерно обращал свои взоры к «смелому европейцу» Листу; общность их художественных интересов не подлежит сомнению *.

С неменьшим вниманием и сочувствием относился Лист к творчеству Римского-Корсакова; он хорошо знал и ценил «Садко», «Майскую ночь», «Снегурочку», «Антара» и другие произведения. В письме к музыкальному издателю Ратеру, приславшему ему, между прочим, «Колыбельную» Римского-Корсакова, он писал: «...Римского-Корсакова я очень высоко ставлю; его сочинения так необычны и отличаются редким совершенством» [94]. А самому Римскому-Корсакову, в ответ на вопросы насчет предполагавшегося исполнения «Торжественного погребения Тассо», он не забывает добавить: «...мы ведь друг друга понимаем, и ваши произведения мне очень симпатичны» [95]. В знак признательности Римский-Корсаков посвятил Листу свой концерт для фортепиано с оркестром, написанный в 1882 году [96].

С двумя другими членами «могучей кучки» — Бородиным и Кюи — Лист был знаком лично и неоднократно встречался. Особенно теплыми и сердечными были его взаимоотношения с Бородиным, столь трогательно и талантливо описанные самим Бородиным [97]. Их встрече предшествовало «заочное музыкальное знаком-

---

* Мусоргскому принадлежит одна из лучших характеристик листовской «Пляски смерти»; характеристика эта содержится в уже цитированном выше письме к В. В. Стасову от 23 июля 1873 года: «Мистическая картина «Пляски смерти» на церковной теме «божьего гнева» в форме вариаций могла родиться из головы смелого европейца Листа (Серов не понимал этого), и этот смелый европеец доказал художественное сродство фортепиано с оркестром именно в «Пляске смерти». По простоте закваски, т. е. вариации и, повидимому, ничего больше, я сравню «Бурлаков» Репина: группа портретов и тоже, повидимому, ничего больше» [93].

ство»; Бородин восхищался произведениями Листа еще в шестидесятых годах [98], Лист достаточно хорошо узнал произведения своего русского коллеги в середине семидесятых годов. Во всяком случае, уже летом 1876 года Лист писал Бесселю, что к сочинениям Бородина он «вновь высказывает живой интерес», а Кюи, навестившего его в то время в Веймаре, он говорил об исключительной силе, яркости и самобытности дарования Бородина [99].

Впервые Бородин увидел Листа в июле 1877 года. В своих письмах к жене, переработанных впоследствии в «Воспоминания о Листе», он красочно и остроумно рассказывает о том, как он разыскивал в Веймаре Листа («Вообрази курьез: — кого ни спрошу — никто не знает, где живет Лист»), как оберкельнер одного отеля, — «с графской физиономией, английским пробором и толстым золотым перстнем» («один из самых противных типов немецкого человека»,—добавляет Бородин) смерил его «своим оловянным взглядом, не одобрил» и на вопрос, не знает ли он, где живет Лист, «процедил сквозь зубы: «bedauere sehr» [«весьма сожалею»] [100]. «Я, — продолжает Бородин, — мысленно послал его к чорту и отправился наудачу далее». После длительных поисков, то в одном, то в другом направлении Бородин, наконец, набрел на две улицы, которые, как он пишет,—«обе... вели к музыкальным знаменитостям: одна на кладбище, к покойному во всех отношениях Гуммелю, другая — в парк, к живому во всех отношениях Листу». Побродив еще по городу (так как был послеобеденный час отдыха), Бородин направился к Листу. «Не успел я отдать карточки, как вдруг перед носом точно из земли, выросла в прихожей — длинная фигура в длинном черном сюртуке, с длинным носом, длинными седыми волосами. «Vous avez fait une belle symphonie» [«Вы сочинили прекрасную симфонию»], — гаркнула фигура зычным голосом, а длинная рука протянулась ко мне. «Soyez le bienvenu!» [Добро пожаловать!]—и тут же, в коротких, но сильных выражениях он успел высказать свое resumé относительно каждой из частей симфонии (речь шла о Первой симфонии Бородина.—*Я. М.*) и показать мне, насколько эта вещь ему нравится и хорошо знакома в подробности» *.

---

* В своих «Воспоминаниях», подготовленных к печати, Бородин опустил некоторые интересные детали этого разговора, касавшегося произведений композиторов новой русской школы и, в частности, первой симфонии Бородина. Однако в письме к жене он не утаил ничего из восторженных отзывов Листа о Первой симфонии. Так, на замечание смущенного Бородина, что он, собственно, «воскресный музыкант» (ибо только по воскресеньям занимается музыкой), Лист остроумно возразил: «Но ведь воскресенье это все-таки торжественный день. А вы имеете полное право торжествовать».

Для Листа также было совершенной неожиданностью то, что Бородин — профессор химии. Узнав об этом, Лист поразился: «Как, когда и где же успели вы выработать себе такую громадную технику? Где вы учились? Не в Германии же? — А когда Бородин ему ответил, что ни в какой консерватории он никогда не учился, Лист рассмеялся: «Это ваше счастье, мой дорогой. Работайте, работайте всегда, работайте даже если бы ваши вещи не

Из разговора, который последовал затем, выяснилось, что Лист хорошо знает и высоко ценит творчество русских композиторов, возлагая на них большие надежды. Бородину он сказал: «Вы знаете Германию? Здесь пишут много; я тону в море музыки, которою меня заваливают, но, боже! до чего это все плоско (flach)! Ни одной свежей мысли! У вас же течет живая струя; рано или поздно (вернее, что поздно) она пробьет себе дорогу и у нас».

Когда Бородин пытался благодарить Листа за все эти добрые слова, тот «с досадою» перебил его: «...да я не комплименты Вам говорю. Я так стар, что мне не пристало говорить кому бы то ни было иначе, чем я думаю; меня за это здесь не любят, но не могу же я говорить, что пишут хорошие вещи, когда нахожу их плоскими, бездарными и безжизненными».

Бородин подробно описывает свое пребывание в Веймаре, разговоры с Листом, совместное музицирование. Особенно интересны те строки его воспоминаний, где он рисует занятия Листа с учениками (среди которых находилась русская пианистка В. Тиманова). «Лист, — рассказывает Бородин, — останавливал иногда учеников и учениц, садился сам, играл и показывал; делал разные замечания, большею частию полные юмора, остроумия и добродушия, вызывавшие обыкновенно добрый смех даже со стороны того, кому делали замечание. Он не сердился, не горячился; ученики не обижались... между ним и его учениками отношения какие-то патриархальные; ужасно простые, фамильярные и сердечные, нисколько не напоминающие обыкновенные, формальные отношения учеников к профессору; это скорей отношения детей к отцу или внучат к дедушке». «Нужно заметить, — продолжает Бородин,—что Лист никому ничего не задает сам, а предоставляет каждому выбирать что ему угодно. Впрочем, ученики всегда спрашивают предварительно: приготовить ли им такую-то или такую пьесу, потому что случается, что когда начнут играть что-нибудь не нравящееся ему, он остановит без церемонии и скажет: «бросьте, что Вам за охота играть такую дребедень!» Собственно на технику, постановку пальцев и пр. он обращает ужасно мало внимания, а главным образом упирает на передачу выражения, экспрессию. Впрочем, за редкими исключениями, у него все ученики владеющие уже хорошо техникою, хотя учившиеся и играющие по разным системам. Собственно своей личной манеры Лист никому не навязывает. Кстати, об его игре: — вопреки всему, что я часто слышал о ней, меня поразила крайняя простота, трезвость, строгость исполнения; полнейшее отсутствие вычурности, аффектации и всего бьющего только на внешний эффект. Темпы он берет умеренные, не гонит, не кипятится. Тем не

игрались, не издавались, не встречали сочувствия; верьте мне, они пробьют себе почетную дорогу. У вас огромный и оригинальный талант. Не слушайте никого, работайте так, как вам свойственно».

менее энергии, страсти, увлечения, огня — у него бездна. Тон круглый, полный, сильный; ясность, богатство и разнообразие оттенков — изумительные».

И далее Бородин передает слова Листа, сказанные ему после ухода учеников: «А какой все это отличный народ, если бы Вы знали!.. и сколько здесь жизни» [101].

Во время пребывания Бородина в Веймаре Лист познакомился с некоторыми его романсами и второй («богатырской») симфонией, от которой пришел в восторг. Бородин рассказывает об исполнении этой симфонии (в четыре руки) Листом и его учеником Зарембским, а также о том тщательном критическом разборе симфонии, который Лист сделал в присутствии автора: «...он перебрал мою симфонию по косточкам, останавливаясь с большим вниманием на различных подробностях гармонизации, голосоведения, формы и пр., которые он находил наиболее оригинальными, и я имел новый случай убедиться, с каким горячим интересом он относится к музыкальному делу вообще и к русскому в частности». И в заключение, растроганный подобным отношением Листа, говорит: «Трудно представить себе, насколько этот маститый старик молод духом, глубоко и широко смотрит на искусство; насколько в оценке художественных требований он опередил не только б[ольшую] ч[асть] своих сверстников, но и людей молодого поколения; насколько он жаден и чуток ко всему новому, свежему, жизненному; враг всего условного, ходячего, рутинного; чужд предубеждений, предрассудков и традиций — национальных, консерваторских и всяких иных.

«Тем дороже мне было встретить его теплое сочувствие и слово одобрения, выраженное не в форме светской любезности или общих мест, но в виде простых, ясных, всегда мотивированных выводов из анализа вещи» *.

---

* «От души жалею на этот раз,— добавляет Бородин в скобках,— что поводом к беседе с ним служила именно моя вещь; это лишает меня возможности привести здесь (т. е. в «Воспоминаниях о Листе».— *Я. М.*) его подлинные, характерные и пластические выражения».

С. А. Дианин, впервые опубликовавший «Мои воспоминания о Листе» в «Письмах А. П. Бородина» [102], сообщает в примечаниях [103], что в рукопись Бородина, предназначенную для печати и по неизвестной причине так и не опубликованную при жизни автора, был вложен листок, где записаны мнения Листа о Второй симфонии Бородина и его романсах. В указанных примечаниях он приводит часть этой записи Бородина, относящуюся ко Второй симфонии:

«2-я симфония

Laisser le [sic] tel qu'il est; la construct[ion] est toustafait [sic] logique [.] *Andante* Листу нравится; он находит его вполне логичным по построению. Перемены ритма, по его мне[нию], совсем естественны ne son pas forcés tout t'afait [sic] logiques. Нравится начало *andante* как сделано и то, что окончание взято из начала, très ingenieux, très poétique. На тремоло ферма[ты] скрипок нужно бы дольше останавливаться.

В скерцо [после этого слова стоит извилистая вертикальная линия.]

Через три года после этой встречи, в письме от 3 сентября 1880 года, Лист писал (прослушав Первую симфонию в оркестровом исполнении) Бородину: «Инструментовка Вашей высокозамечательной симфонии сделана рукой мастера и превосходно соответствует сочинению. Для меня было серьезное наслаждение услышать ее на репетициях и на концерте «музыкального съезда» в Баден-Бадене. Лучшие знатоки и многочисленная публика аплодировали Вам»[104]. А в 1881 году, когда он снова увиделся с Бородиным (на этот раз в Магдебурге на музыкальном фестивале), он не мог удержаться от восторженных воспоминаний: «mais, allons donc, restez chez moi, je suis enchanté de [vous] voir ici a Magdebourg; je regrètte beaucoup de ne Vous avoir pas rencontré à Bade. Ah! Votre symphonie a eu un succès immense! Vous aviez dû l'entendre à Bade, vous restiez content» [«Ну, давайте, оставайтесь у меня, я в восторге, что вижу Вас здесь в Магдебурге; мне очень жаль, что не встретил Вас в Бадене. О! Ваша симфония имела огромный успех! Вам следовало слышать ее в Бадене, вы ею остались бы довольны»][105]. В неменьшее восхищение приводила Листа и посвященная ему симфоническая поэма «В Средней Азии». «Вот они—знаменитые «в е р б л ю д ы»— так обычно говорил он, когда ему приходилось играть или слушать это произведение. Он называл еще симфоническую поэму Бородина «Степью», подчеркивая тем самым ее пейзажный характер и своеобразный колорит.

Бородин сам признавался, что ни от кого «во всю жизнь» он не слыхал столько хорошего по поводу своих произведений, сколько слыхал от Листа. И он знал, что это были не только слова. Ибо Лист немало сделал для того, чтобы Бородина услышали и оценили в Европе. Можно сказать без преувеличения, что в скромной комнате Листа, у того самого рояля Бехштейна, который, по описанию Бородина, порядком пострадал «от ретивых учеников», началась мировая слава великого русского композитора.

Годом раньше, чем с Бородиным, Лист (как мы уже отмечали выше) познакомился с Кюи. Опять-таки их личной встрече предшествовало «заочное музыкальное знакомство». Из произведений Кюи Лист уже в 1873 году знал оперу «Ратклиф», по поводу которой написал автору следующее письмо: «Это — произведение мастера, заслуживающее внимания, известности и успеха, столько же по богатству и оригинальности мысли, сколько и по мастерству формы. Убежденный, что все интеллигентные и добросовестные музыканты будут того же мнения,

---

В finale в с р е д и н е *molto meno mosso*.

Басня Лафонтена об о с л е.

Можно было бы пожелать *amoroso* для 2-й темы 1-й части, но против ф о р м ы Лист р о в н о ничего не имеет: tout est parfaitemen[t] logique.

З а р е м б с к о м у нравится больше 2-я симф., чем первая; *Andante* 2-й больше чем 1-й».

я хотел бы прибавить какое-нибудь ручательство насчет исполнения Вашего «Ратклифа» в Германии. Оно бы и состоялось в Веймаре, если б я, как в прежние годы (с 1848 по 1859), занимал активную должность при театре; но со времени моего удаления я уже не имею возможности действовать решительно и должен ограничиваться одними указаниями, которым чаще противодействуют, чем следуют» [106].

Свою первую встречу с Листом Кюи подробно описал в специальной корреспонденции, посланной в «С.-Петербургские ведомости». В этой корреспонденции он, между прочим, сообщал: «Игра Листа меня совершенно поразила своею необыкновенною простотою и глубиною чувства. Мягкость и нежность его туше необыкновенны; прозрачность, поэзия, воздушность игры — неслыханные, но все же, повторяю, более всего меня поразила простота, правда и глубина выражения. Действительно, его игра единственная в своем роде, ему одному свойственная. Что же касается его музыкальных мнений, то вот некоторые. В Германии, в настоящее время нет выдающихся композиторов. Брамс, Рафф и другие это все хорошие музыканты, у них есть хорошие произведения, но нового слова они не сказали, искусству движения не сообщили. У нас, в России, есть выдающиеся композиторы, сказавшие новое слово и сообщившие искусству движение» [107].

Вскоре, тем же летом 1876 года, Кюи вторично встретился с Листом в Байрейте, по случаю открытия театра Вагнера. Снова Кюи слышал игру Листа и снова его в ней всего более поразили «простота, выразительность и небывалая воздушность исполнения, легкость пассажей, piano, о котором мы не имеем понятия» [108].

Наконец, в 1880 году Кюи в третий раз видел Листа. При этой встрече Лист сыграл своему гостю известные «Парафразы» русских композиторов на детскую тему («тати-тати»), а на другой день прислал ему со слугой специально сочиненную вариацию для «Парафраз» со следующей надписью: «для помещения между 9—10 страницами напечатанного издания, после финала Кюи и как прелюдию к польке Бородина. Вариация для второго издания чудесного произведения Бородина, Кюи, Лядова и Римского-Корсакова. Преданный им Ф. Лист. Веймар, 28-го июля 1880 года» *.

---

* Эта вариация Листа была опубликована в виде автографа при втором издании «Парафраз» у Бесселя.

Как высоко ценил эти «Парафразы» Лист, видно хотя бы из письма его к Л. Мерси д'Аржанто от 20 января 1885 года. «Музыкальный издатель в Гамбурге Ратер...— писал он после пространного сообщения об успехе произведений русских композиторов,— пришлет Вам, в знак моего уважения, три моих русских переложения: «Полонез» Чайковского, «Тарантеллу» Даргомыжского с непрерывно повторяющимся басом *la—la* и «Романс» Ми-

В 1883 году Кюи уведомил Листа о своем намерении посвятить ему фортепианную сюиту и в ответ получил от Листа следующее письмо: «Многоуважаемый друг! Во многих странах известно то высокое уважение, которое я питаю к Вашим сочинениям. Убежденный, что «Сюита» будет достойна Ваших прежних сочинений, я считаю за честь для себя ее посвящение и очень благодарю Вас за него. Ваш музыкальный стиль много выше всякой фразеологии. Вы не возделываете удобного и бесплодного поля общих мест... Без сомнения, для выражения идей и чувств необходима художественная форма: она должна быть законченная, гибкая, свободная, иногда энергичная, иногда грациозная, деликатная, порою даже утонченная или сложная, но всегда очищенная от старых остатков хилого формализма» [111].

Высказанное в этом письме превосходное суждение о необходимости единства содержания и формы в искусстве вряд ли все же может быть целиком и полностью отнесено к творчеству Кюи. Надо сказать прямо, что по отношению к творчеству Кюи Лист не был свободен от известной переоценки и готов был находить достоинства даже в наименее удачных произведениях этого композитора. Он выказал ему свое расположение

хаила Виельгорского. Добавлю сюда еще «Черкесский марш» Глинки и, конечно, изумительный калейдоскоп вариаций и парафраз на одну и ту же тему:

114

«Это одна из наиболее серьезных и увлекательных вещей, которую я только знаю. Она является для нас прежде всего практическим руководством музыкальных знаний. Трактаты по гармонии и композиции собраны и заключены на каких-нибудь тридцати страницах, которые учат многому, далеко выходящему за пределы обычного преподавания» [109].

Примерно такое же мнение о «Парафразах» высказал он письменно и их авторам: «Уважаемые Господа! — писал он 15 июня 1879 года Бородину, Кюи, Лядову и Римскому-Корсакову.— В форме шутки Вы создали произведение с серьезным значением. Ваши «Парафразы» восхищают меня: ничего нет остроумнее Ваших двадцати четырех вариаций и четырнадцати маленьких пьесок...

«Вот, наконец, превосходное сжатое руководство науки музыкальной гармонии, контрапункта, ритмов, фугированного стиля, и того, что по-немецки называется «Formenlehre» (учение о форме). Я охотно предложу профессорам композиции всех консерваторий Европы и Америки взять Ваши «Парафразы» за практическое руководство при их преподавании. Прямо с первой же страницы вариации №№ 2 и 3 — истинные жемчужины, так же точно и другие номера один за другим до «комической фуги» и «шествия», которое великолепно увенчивает все сочинение.

«Благодарю Вас, господа, за это угощение, и когда один из Вас напечатает какое-нибудь новое сочинение, я прошу его сообщить мне. Самое живое, высокое и симпатическое уважение с моей стороны уже много лет принадлежит Вам...» [110].

и тем, что в 1885 году, уже будучи совсем больным, сделал фортепианное переложение его оркестровой тарантеллы. В письме к Кюи от 18 октября 1885 года он писал: «...надеюсь, Вы не осудите некоторые мои отступления и прибавки к Вашей блестящей «тарантелле», которые я себе позволил с целью приспособить эту пьесу к требованиям виртуозности пианистов»[112]. Тарантелла Кюи явилась одной из последних работ Листа в области транскрипции*.

Из русских композиторов, стоявших на иных творческих позициях и имевших серьезные расхождения с «кучкистами», Лист был хорошо знаком с Антоном Рубинштейном. Последний, как известно, подолгу жил у Листа в Веймаре и находился с ним на протяжении многих лет в оживленной переписке[115]. Оба великих пианиста, несомненно, уважали друг друга и интересовались обоюдно творческими и исполнительскими достижениями. Лист, например, всячески стремился помочь Рубинштейну в постановке его опер на европейской сцене и в исполнении его крупных симфонических произведений на концертной эстраде. Стараниями Листа опера Рубинштейна «Сибирские охотники» была поставлена в Веймаре, а симфония «Океан» исполнена в ряде городов Германии. Лист очень любил «Персидские песни» Рубинштейна и одну из них, вместе с романсом «Азра», переложил для фортепиано; он также интересовался работой Рубинштейна над ораторией «Потерянный рай» и не раз давал ему ценные творческие советы. Рубинштейн не только играл фортепианные сочинения Листа, но и дирижировал в России многими его симфоническими произведениями, в том числе такими, как «Прелюды», «Орфей», «Мазепа», «Праздничные звуки». Однако идейно-художественные расхождения между ними были не менее значительными, чем расхождения между Рубинштейном и кучкистами. То, что в творческой области нравилось Листу и выше всего им ценилось, подчас не нравилось Ант. Рубинштейну, и наоборот. Сам Рубинштейн уже в 50-е годы признавался одному своему другу: «Лист — это человек, о котором я должен был бы написать книгу, если бы захотел проанализировать его. Могу тебе только сказать, что это во всех отношениях личность, каких мало, — и как артист, и как человек, и как писатель. Он превосходно ведет себя в отношении меня и обещает мне полную удачу в моих

---

* В письме к Мерси д'Аржанто от 24 октября 1885 года Лист пишет: «...надеюсь, Кюи не рассердится за варианты и дополнения, которые я себе позволил с целью более выдвинуть пианиста. В переложениях этого рода необходима известная свобода»[113].

О «Тарантелле» Кюи и об отдельных вариантах к ней имеется еще упоминание в другом письме Листа к Мерси д'Аржанто, от 21 ноября 1885 года[114].

Кюи, кроме фортепианной сюиты, посвятил еще Листу свою книгу «La Musique en Russie» («Музыка в России»), изданную в Париже в 1880 году на французском языке.

планах, хотя мы совершенно расходимся по принципиальным пунктам его взглядов на музыку... он видит в Вагнере пророка будущего в опере, а в Берлиозе—пророка будущего в области симфонии. Я признаю, что многому научился у него и что многие вещи прошли бы для меня незамеченными, если бы я его не знал и если бы мы не обменивались мыслями». Впоследствии Рубинштейн, чрезвычайно высоко ставя Листа как пианиста, решительно отказывался признать его творческий гений. Все новаторские устремления Листа, особенно в области программной музыки, казались ему «надуманными», «ходульными», и он даже как-то договорился до того, что объявил «бедственным» влияние Листа в России[116]. Лист, в свою очередь, хотя и признавал за произведениями Рубинштейна известные достоинства, не скрывал от автора и их серьезных недостатков. «...Ваша чрезмерная продуктивность, — писал он Ант. Рубинштейну, — до сих пор не оставляла Вам досуга, необходимого для того, чтобы на Ваших сочинениях сильнее почувствовалась бы печать индивидуальности и чтобы Вы могли их довершать. Ибо, как очень справедливо сказано, недостаточно делать, надо еще доделывать»[117]. А своему единомышленнику Бренделю Лист прямо говорил о противоположных творческих тенденциях Рубинштейна и ставил вопрос весьма резко: либо Рубинштейн изменит свое принципиальное направление в творчестве, либо он неизбежно остановится в своем росте. «Это дельный парень, — писал Лист о Рубинштейне, — обладающий и талантом и характером. Никто не относится к нему справедливее меня вот уже несколько лет. Но проповедничеством я заниматься не хочу: пусть Рубинштейн, сколько ему угодно, ловит рыбу в мендельсоновской воде и даже пусть, если ему хочется, плавает в ней. Рано или поздно, он покинет все внешнее, формальное, ради органически действительного, если только не захочет остановиться в своем развитии»[118].

С годами творческие разногласия между Листом и Ант. Рубинштейном увеличились; Рубинштейн остался верен своей линии, Лист ни на йоту не изменил своего отрицательного отношения к этой линии. Однако они попрежнему уважали друг друга. Характерно в этом отношении свидетельство Стасова, который в одном из писем к Римскому-Корсакову (от 12 мая 1893 года) передает свой разговор с Ант. Рубинштейном; встретившись как-то с Ант. Рубинштейном, он рассказал ему о «крайней бедности» Листа в последние годы жизни, чему Рубинштейн все никак не хотел верить, а когда поверил, то сказал: «Однакоже, сколько сот тысяч прошло через его руки в продолжение его века; правда, он был великодушен, как никто,— широкая и великая была душа!» (подчеркнуто мною. — *Я. М.*)[119].

Еще более примечательно письмо Ант. Рубинштейна к своей матери, написанное вскоре после получения известия о смерти

Листа: «Умер Лист! Это печальное событие. Не говоря уже о его музыкальном величии, он был совершенно необычайным явлением, как человек, как личность. А в наше время, время страшной нивелировки, отсутствия крупных индивидуальностей как по характеру, так и по внешнему облику, время абсолютного эгоизма, — он (в противоположность всему этому) являл среди нас образ человека прежнего времени, и с его кончиной мы теряем даже представление об этом. Фортепиано теряет вместе с ним свое величие, фантастику и поэзию, музыкальное искусство — человека дерзновенного и прогрессивного, музыкальная молодежь—поборника и покровителя.

«Это большая, невозвратимая утрата!»

Значительно меньше знал Лист Чайковского; встречи его с ним были кратковременны. Возможно, что из-за этого Лист не смог составить себе полного представления о гении Чайковского и понять его до конца. Чайковский — единственный русский композитор, которого Лист не оценил по достоинству. То, что Листу нравились отдельные произведения Чайковского (в частности, «Вариации на тему Рококо», про которые Лист сказал: «наконец-то это опять музыка», Andante и финал из 2-й симфонии и «Евгений Онегин», полонез из которого он блестяще переложил для фортепиано), ничего не меняет. Ибо где-то в основе своей Чайковский продолжал оставаться ему чуждым, и он, несмотря на возражения многих музыкантов, в том числе близких ему Гензельта и Мухановой-Калерджи, без всякого колебания отдавал предпочтение композиторам «могучей кучки». Вот что, например, писал он 30 июля 1879 года К. Витгенштейн, с которой делился самыми сокровенными мыслями: «Я говорил уже Вам о группе новых, смелых русских композиторов: Римском-Корсакове, Балакиреве, Александре Бородине, Цезаре Кюи, Анатолии Лядове. Их произведения заслуживают серьезного внимания и очень мне по душе. Петербургскому изысканному обществу едва известны их имена. Сама г-жа Муханова находит, что я слишком высокого о них мнения, и признает только Чайковского, некоторые произведения которого уже напечатаны и исполнялись в Германии. Тем не менее, я убежден, что эти пять музыкантов, которых я только что назвал, оставят по себе более плодотворный след, чем запоздалые подражатели Мендельсона и Шумана. Ни Гензельт, ни Рубинштейн не согласны с этим, но когда полностью они ознакомятся с их произведениями, справедливость моей оценки будет ясна, каковы бы ни были возражения!» [120]

Чайковский, несомненно, знал об этой оценке Листа, вызванной принципиальными соображениями. Во всяком случае, когда Мария Липсиус (Ла Мара) вскоре после смерти Листа стала подготовлять издание листовских писем и через Юргенсона обратилась к Чайковскому с просьбой сообщить ей имею-

щиеся у него письма Листа, то Чайковский отвечал Юргенсону: «Я от Листа имел всего одно маленькое письмецо, столь незначущее, что посылать его La Mar'e не стоит [121]. Лист был добряк и охотно отвечал на все ухаживания, но так как ни к нему и ни к какой знаменитости я никогда не приставал с своими делишками, то поэтому в сношениях с ним и не состоял. Впрочем, он, кажется, искренно предпочитал мне гг. Кюи и других, ездивших к нему на поклон в Веймар, но вместе с тем и симпатичных ему по их музыке. Никакого особенного сочувствия к моим произведениям Лист, сколько мне известно, не имел» [122]. Это вызвало известную двойственность в отношении Чайковского к Листу: с одной стороны, высокую оценку отдельных произведений Листа, с другой, не очень сочувственное, а порой и отрицательное отношение к личности и к творчеству Листа в целом. О первом могут свидетельствовать хотя бы отзывы Чайковского об оратории «Легенда о св. Елизавете» (в которой, по мнению Чайковского, «есть такие неотразимо-трогательные эпизоды... с которыми ничто подобное не может сравниться»), о листовских хорах к «Освобожденному Прометею» Гердера (Чайковский называет их «превосходными»), о «Пляске смерти» и др. [123]. О втором — многочисленные признания, которые разбросаны в переписке с Н. Ф. Мекк и другими лицами. Например (о творчестве Листа): «...самые сочинения Листа оставляют меня холодным: в них более поэтических намерений, чем действительной творческой силы, более красок, чем рисунка, одним словом, творения его при самой эффектной внешности грешат пустотой внутреннего содержания. Это совершенная противуположность Шумана, у которого страшная, могучая творческая сила не соответствовала серенькому, бесцветному изложению мыслей» [124]. Или (о личности Листа): «Что касается Листа, то этот старый иезуит на всякую присылаемую к августейшему его просмотру вещь отвечает преувеличенно восторженными комплиментами. Человек он в душе добрый и один из немногих выдающихся художников, в душе которых никогда не было мелкой зависти, склонности мешать успехам ближнего (Вагнер и отчасти А. Рубинштейн обязаны ему своими успехами; Берлиозу он тоже оказал много услуг), но зато он слишком иезуит, чтобы быть правдивым и искренным» [125]. Или: «Как мне не нравится в Листе эта черта! Он никогда не говорит правды и всегда все безусловно одобряет. Мне пишут и говорят, что с моей стороны нехорошо, что, живя в одном городе с Листом, я не посещаю его. Но не пойду к нему ни за что, ибо на его сладкие комплименты нужно отвечать тоже лестью и ложью, а куда как это мне противно» [126].

Остается невыясненным, были ли отзывы Чайковского об отдельных произведениях Листа (предназначавшиеся для печати) сознательно смягченными, или же Чайковский вообще с годами стал холоднее относиться к Листу. Как бы то ни было,

двойственность Чайковского по отношению к Листу — налицо; она красноречиво свидетельствует, что и Чайковскому не удалось до конца понять Листа.

Из русских композиторов «молодого» поколения Лист был знаком только с Глазуновым. Встреча их состоялась в Веймаре, куда Глазунов приехал в мае 1884 года (вместе с М. П. Беляевым) на исполнение своей Первой симфонии [127]. Симфония эта очень понравилась Листу, и он с большой теплотой приветствовал юного автора. Вот как описывает сам Глазунов генеральную репетицию симфонии в своем письме к В. В. Стасову (от 21 января 1889 года): «Лист присутствовал как на репетиции, так и на концерте. На репетиции я сидел позади Листа, и он изредка обращался ко мне с замечаниями. Из того, что он говорил мне, я помню следующее: в 1-ой части он упрекнул меня за обычное повторение первого изложения темы, сказав, что не идет быть Глазунову классиком. В Scherzo, слушая довольно смелую последовательность аккордов, он повернулся и сказал: браво. После каждой части Лист аплодировал, тогда как присутствовавшая на репетиции небольшая публика молчала. Вообще, как я убедился, многие были недовольны тем, что Лист настоял на том, чтобы сыграть мою симфонию, из чего я видел, что Лист, несмотря на свою славу, не имел особенного авторитета и был мало уважаем (в Германии) как композитор. Например, однажды в разговоре со мною Лист ответил мне на мое сообщение об исполнении у нас Балакиревым его симф[онической] поэмы «Du berceau jusqu'à la tombe» [«От колыбели до могилы»], что в Германии он не может дать этого, потому что там такую музыку не оценят.

«Также мне рассказывали, что на представлении его «Святой Елизаветы», на котором и я присутствовал (23 мая), между восторженными криками слышались довольно грязные выражения по его адресу, о которых не стоит и вспоминать» [128].

В письме к Балакиреву, написанном вскоре после исполнения Первой симфонии, Глазунов рассказывает более подробно как о репетиции, так и о самом концерте: «На репетиции присутствовал, по обыкновению, Лист. Я сел поближе к Листу и внимательно за ним следил. Моя симфония на репетиции шла очень не завидно. Лист после каждой части аплодировал. Относительно первой части он заметил, что не следует делать повторения. В Scherzo ему очень понравились аккорды. В финале — двойные ноты у флейт и кларнета в самом начале. По окончании он протянул мне руку и поблагодарил. Вечером симфония прошла гораздо лучше. Конечно, solo на 4-х валторнах совсем не вышло. Валторнисты просто рубили. Зато беготня скрипок в Scherzo на особенных аккордах с спускающимися басами вышла безукоризненно чисто. После каждой части публика аплодировала, конечно, без особенного грома, так что я мог бы выйти на эстраду, но, судя по репетиции, я вовсе не

рассчитывал на успех и сел довольно далеко и поэтому не успел выйти»[129].

В тот же день, в промежутке между генеральной репетицией и вечерним концертом, Глазунов навестил Листа и показал ему в партитуре свое *Andantino Des-dur* и Серенаду. «Он посоветовал, прослушав ее, употребить в ней гитару. Нисходящая гамма терциями и секстами ему очень понравилась. Вообще, я заметил, что Листу очень нравятся пикантные гармонизации... Затем, — продолжает Глазунов, — он заставил своего ученика Фридгейма — русского — сыграть мою фортепианную сюиту. Тот сыграл Prélude очень скверно, так что Лист его прогнал и заставил меня продолжать. В Prélude ему понравилось Agitato в особенности. По поводу моей сюиты Лист говорил о парафразах, называл их своей консерваторией и заставил сыграть кое-что. Между тем, народу все набиралось более и более; пришли разные композиторы, играли свои сочинения. Пришел Saint-Saëns. Лист сказал тут по поводу чего-то, что если в сочинении найдется что-нибудь русское, то всегда бывает хорошо. Он очень остроумен. Когда я садился за рояль и извинялся, что скверно играю, то Лист заметил, что так и надо, если же композитор хорошо играет, или пианист хорошо сочиняет, то это очень подозрительно, т. е. композитор и пианист выдают чужие сочинения за свои. У него много таких острот. Еще что в нем удивительно, это память»[130]. Глазунов ушел от Листа окрыленный, восхищенный его сердечным приемом; однако и он отметил, что из-за доброты и вежливости Лист не всегда бывает искренен: «Одно, что у него излишне, это то, что он не высказывает, вероятно, из деликатности, своего мнения в глаза, и за исключением некоторых замечаний, вроде: «trop de mineur», «всегда хвалит». «Я еще показывал Листу, — добавляет Глазунов, — 2-ю «Греческую Увертюру»[131].

Отношение к творчеству Листа у Глазунова на протяжении всей жизни оставалось неизменным; Лист был одним из излюбленных им авторов. Листу Глазунов посвятил свою 2-ю симфонию, которую закончил вскоре после его смерти.

С большим интересом следил Лист за художественной деятельностью Лядова, с творчеством которого познакомился, как это явствует из уже цитированного выше письма к Бесселю от 11 марта 1878 года, еще в 1878 году. В этом письме Лист уведомляет Бесселя о том, что он получил «шесть фортепианных пьес Лядова, отличающихся привлекательным благородством...»[132]. В конце 1879 года Лядов послал Листу свои «Арабески», о чем известил Листа специальным письмом от 14/26 ноября 1879 года[133]. Лист ответил Лядову письмом от 25 декабря того же года (из виллы д'Эсте), в котором писал: «Все Ваши сочинения носят печать благородства и вкуса, с восхищением встречаешь это и в Ваших «Арабесках»...»[134]. Из других сочинений Лядова Листу был известен этюд *As-dur*, и, конеч-

но, последний номер «Парафраз» («Шествие»), на который он обращал особое внимание.

Творчества Ляпунова Лист совсем не знал. Зато Ляпунов был одним из самых ревностных почитателей великого венгерского музыканта. Его памяти он посвятил свои 12 этюдов трансцендентного исполнения (ор. 11), написанных во всех диезных (мажорных и минорных) тональностях, в виде продолжения одноименных этюдов Листа, сочиненных, как известно, только в бемольных тональностях (этюды в диезных тональностях были Листом только задуманы, но не написаны). Однако из скромности Ляпунов считал неуместным упоминать об этом в заглавии и оставил при издании этюдов краткое: «Памяти Ф. Листа». Своему учителю и другу Балакиреву он писал по этому поводу: «Поместить в заголовке моих этюдов то, что они служат продолжением этюдов Листа, я считаю неудобным, потому что в музыкальном мире вообще мое имя совсем неизвестно, и такой поступок может прямо показаться нескромностью и хвастовством с моей стороны не только для тех, кто почитает Листа, но и для всех вообще. Поместить свое посвящение его памяти возможно, и я уже написал об этом Циммерману. Ведь прежде, чем судить об этюдах по их достоинству, обратят внимание и на заглавный лист» [135].

Характерно, что Ляпунов считал это общее посвящение недостаточным: последний, двенадцатый этюд цикла имеет у него еще название «Элегия памяти Франца Листа» и по замыслу представляет как бы своеобразную музыкальную характеристику Листа *.

Ляпунова подчас всерьез тревожило увлечение творческими приемами Листа; он стремился к самобытному выявлению своих мыслей. «Я начал писать,— сообщал он Балакиреву летом 1909 года,— 2-й фортепианный концерт, из которого написал уже около трети; здесь меня смущает влияние Листа, от которого не могу отделаться... Листовские приемы в изложении и форме, когда дело идет о виртуозном сочинении, меня совершенно порабощают» [137]. В ответ на это он получил превосходный совет Балакирева: «...что касается до листовских приемов,— писал Ба-

* «Начал я работать над *e-moll*'ным этюдом,— сообщает Ляпунов Балакиреву в письме от 24 июля 1904 года,— но до сих пор результаты меня не удовлетворяют.

«Так как этот этюд должен представлять в некотором роде характеристику Листа, то я хочу, чтобы первая тема имела венгерский характер. Если бы мне это удалось, этюд этот явился бы с совершенно новым характером в ряду прочих и внес бы значительное разнообразие».

Работа над этюдом была крайне напряженная; обычная у Ляпунова повышенная требовательность к себе возрастала ввиду значительности поставленной задачи.

Лишь по истечении нескольких месяцев упорного труда Ляпунов мог с удовлетворением написать Балакиреву: «Я был занят окончанием 12-го этюда, который, наконец, вчера окончил... По крайней мере характеристика Листа мне здесь удалась, что составляло мою задачу» [136].

лакирев,— то не старайтесь их избегать. Первое условие хорошего сочинения заключается в том, чтобы композитор не насиловал себя и писал бы по душе, как его влечет, и затем какие приемы у него скажутся, это дело второстепенное, и я думаю, что у Вас не сможет оказаться приемов рабских, тождественных с Листом, а непременно скажется в них и Ваше собственное «я»[138]. Действительно, освоение и творческое использование начал листовского пианизма, по существу, сочеталось у Ляпунова со значительной долей самобытности, с постоянно ощущаемой принадлежностью к русской музыкальной школе.

Немало точек соприкосновения с Листом находим мы и в творчестве Скрябина, Рахманинова, Прокофьева и Шостаковича. Создавая свой фортепианный стиль, яркий и оригинальный, они, естественно, не могли пройти мимо прогрессивных завоеваний листовского пианизма; они много почерпнули и в творческих нововведениях Листа.

Гигантская фигура Листа на протяжении многих лет приковывала к себе внимание не только русских музыкантов, но и писателей, художников, артистов. Начиная с сороковых годов — времени, когда Лист приезжал в Россию,— в русской литературе все чаще начинают появляться самые разнообразные суждения и отзывы о Листе. Одни писатели, как, например, Герцен, Огарев, Ал. Тургенев, Павлов, Никитенко, Анненков, Срезневский, ставят Листа, как музыканта, чрезвычайно высоко; они отмечают монументальный, страстно-драматический характер его искусства, его гуманизм и демократические тенденции, идущие от Бетховена[139]. Другие, вроде Кукольника, склонны ограничивать значимость листовского искусства и отводят великому художнику место всего лишь рядом с «техниками фортепианной игры». Третьи, как, например, Константин Аксаков, не могут примириться с яркими контрастами, преувеличениями, отсутствием строгости и спокойствия в игре[140]. Четвертые, как Федор Глинка, сочетают крайние похвалы с осторожной критикой. Одни (например, Ростопчина) пишут целые восторженные стихотворения, в которых пытаются передать непосредственные впечатления от игры Листа[141], другие (вроде Хомякова) ограничиваются сухими, скептическими замечаниями и с возмущением принимают «чрезмерное» внимание к Листу[142], некоторые, в более поздние годы, подчеркивают близость искусства Листа к демократически настроенным кругам русского общества[143], иные, напротив, говорят о христианском смирении и истинно религиозном настроении, которыми проникнуты творения Листа. Подобное многообразие суждений о Листе не было, конечно, случайным. Оно было обусловлено характером музыкальной деятельности Листа, сложностью и противоречивостью его творческого пути, за которыми далеко не сразу открывалась сущность его художественной личности, а также самим процессом развития русского искусства, весьма сложным и противоречивым, протекавшим в напряженной

борьбе различных направлений. Играли при этом известную роль и обстоятельства личного порядка.

Естественно, что и отношение Листа к различным представителям русского искусства не являлось одинаковым. Были писатели и художники, с которыми он, в сущности, только равнодушно встречался и которые не оставили сколько-нибудь заметного следа в его творческой жизни; но были и такие, которые глубоко интересовали Листа. Из последних в первую очередь следует назвать Ал. К. Толстого, И. С. Тургенева, скульптора М. М. Антокольского и художника В. В. Верещагина.

Лист заинтересовался творчеством Ал. К. Толстого еще в 50-е годы; вскоре он познакомился лично с русским поэтом и драматургом (через К. Витгенштейн, которая хорошо знала и любила русскую литературу *) и активно содействовал постановке трагедии «Смерть Иоанна Грозного» на сцене Веймарского театра. Сохранилось любопытное письмо Ал. Толстого к Листу, полное глубокой признательности, благодарности и благоговения. «Дорогой Лист,— писал Ал. Толстой из Веймара 2 февраля 1868 года,— в эту минуту я удовлетворяю своей сердечной потребности, принимаясь за перо с намерением сказать Вам, что Ваше нравственное влияние, которым пропитан весь Веймар, сделало меня счастливым. Всю неделю, проведенную мною здесь, я постоянно вспоминал о Вас,— вспоминал с чувством дружбы и признательности (поверьте,— это не фраза), и если я обязан Вам, первому Вам, постановкой «Смерти Иоанна Грозного» на Веймарской сцене, то я склонен думать, что поистине неожиданным успехом драмы на первом представлении я обязан магическому воздействию того обстоятельства, что пьеса была рекомендована Вами. Первое представление состоялось в минувший четверг 30-го января. Театр был полон, любопытных оказалось больше, чем мест в зале, и с конца первого действия аплодисменты не прекращались. Меня вызывали много раз и сделали прием, который я не могу иначе назвать, как триумфом. Правда, что артисты, побуждаемые насколько своим личным расположением

---

* К. Витгенштейн, несомненно, сыграла немалую роль в ознакомлении Листа с русской художественной литературой. Так, она помогла ему, не знавшему русского языка, оценить поэтический гений Пушкина, почувствовать силу и своеобразие таких произведений Пушкина, как «Евгений Онегин» и «Цыганы». Она же, повидимому, приобщила Листа к поэзии Жуковского и Лермонтова, к басням Крылова; во всяком случае уже в 50-е годы Лист говорит о стихах Жуковского (с сыном которого, художником П. В. Жуковским, он впоследствии был близко знаком), как о «прекрасных» произведениях. Не без влияния К. Витгенштейн сформировался у Листа и ряд интересных суждений о славянских языках. В частности, он отмечает «благозвучность», «эмоциональность», «богатство ассонансов» русского языка. «Благодаря ритмичности,—пишет Лист,—русский язык очень удобен для пения; прекрасные стихи Жуковского и Пушкина, например, заключают в себе, так сказать, мелодию, намеченную стихотворным размером. Можно, кажется, прямо извлечь ариозо или нежное *cantabile* из некоторых стансов, вроде «Черная шаль», «Талисман» и многих других» [144].

ко мне, настолько и горячим интересом, высказанным великим герцогом, отнеслись к разучиванию драмы с неслыханным усердием. Роль Ивана Грозного исполнял Лефельд, Годунова — Ламе. Лефельд был восхитителен, Ламе превосходен, а остальные почти все хороши. Госпожа Шарль, одетая в исторически точный костюм по рисункам нашего академика Шварца, была великолепна в своей маленькой роли царицы. Наконец, все вообще удалось удивительно, и директор театра г. Лоэн в один голос со всеми артистами утверждает, что редкая пьеса бывает так принята, как моя. Ближайшие подробности Вы, вероятно, узнаете через Ваших веймарских корреспондентов. В день моего приезда я имел удовольствие встретить Ремени и, не без сердечного волнения, вспомнил о былом добром времени в Риме. Моя переводчица, г-жа Павлова, издает 12 моих стихотворений в немецком переводе; я поручил Бобринскому передать Вам один экземпляр. После завтра я выезжаю в Петербург к жене. Я не прошу Вас писать нам. Вы слишком заняты; но время от времени вспоминайте нас, которые любят Вас больше, чем я сумел бы высказать это» [145].

Об успехе трагедии и о той роли, которую сыграл Лист в ее постановке на веймарской сцене, А. Толстой писал еще Б. М. Маркевичу: «Вообще участие в трагедии и ее постановке было общее. О ней говорил весь Веймар, и это счастливое обстоятельство я приписываю прежде всего моему доброму приятелю Листу (ныне аббату Листу), который [три года тому назад] прочел в Риме первый акт в переводе г-жи Павловой, напечатанном в «Russische Revue» покойного Вольфзона, и остался им так доволен, что рекомендовал его великому герцогу Веймарскому. Великий герцог, чрез Листа, предложил мне поставить трагедию на его театре, и я принял предложение с благодарностью» [146].

Дружеские отношения Листа с Толстым с годами стали еще более крепкими. В 1873—1874 годах Лист написал музыкальное сопровождение к балладе А. Толстого «Слепой», с которой, по-видимому, познакомился в 1873 году. Баллада с согласия Толстого была названа Листом «Слепой певец» («Der blinde Sänger») и издана Бесселем (с русским и немецким текстом). По поводу характера ее издания Лист писал 4 октября 1874 года Бесселю: «Во время Вашего проезда через Веймар, в июне прошлого года, я Вам предложил и даже сыграл мое фортепианное сопровождение к прекрасной и полной благородства балладе графа Толстого «Слепой певец». Если Вы пожелаете издать это маленькое произведение, копию которого я Вам посылаю сегодня, то я Вас прошу издание сделать подобным изданию другой баллады... которую получите одновременно. Итак, в «Слепом певце» нужно *два раза* поместить текст: по-русски и по-немецки; кроме того распределить текст согласно музыке. В рукописи это соответствие обозначено только *номерами* и первыми словами стихов. Но в Ваше издание должно быть помещено полностью все стихотворение (по-

русски и по-немецки), соответственно музыкальному сочинению. Господин Кюи был так добр, что обещал мне взять на себя заботу о правильности издания «Слепого певца». Выразите ему за это мою искреннюю благодарность...» [147].

Толстой был глубоко взволнован этим творческим содружеством с Листом. Незадолго до своей смерти, 28 мая 1875 года, он писал К. Витгенштейн: «Нужно было бы быть без сердца и без ума, чтоб не быть осчастливленным предложением Листа и не схватиться за него обеими руками... Я хорошо помню, что при нашем последнем свидании Вы имели мысль назвать балладу «Sängers Segen» («Благословение певца»)... Мне кажется, что «Der Blinde» («Слепой») или «Der Blinde Sänger» («Слепой певец») подходит лучше и не содержит никакой полемической мысли» [148].

В 1876 году Лист исполнил балладу при свидании своем с Кюи, который следующим образом описал свои впечатления: «Это прелестная вещица: изящная, тонкая, необыкновенно красивая, поэтическая, прочувствованная. В ней Лист нового против своих прежних сочинений не сказал ничего, но она поразительно хороша и свежа для 64-летнего автора» [149].

Толстой умер 15 октября 1875 года; через несколько дней после его смерти Лист написал вдове Толстого письмо, в котором кратко выразил всю свою боль и скорбь: «Один знаменитый поэт,— писал он,— который далеко не мог сравниться по благородству души и возвышенности ума с Вашим мужем, сказал както: «единственная отрада, которая осталась мне в жизни — это сознание, что иногда я прежде плакал». Я испытываю это, думая о моем благородном друге Алексее Толстом. Память о нем никогда не умрет» [150].

Дружеские отношения связывали также Листа с переводчицей произведений Толстого на немецкий язык, русской поэтессой Каролиной Павловой, подолгу жившей за границей. На слова Павловой Лист в конце 40-х годов написал романс, который впоследствии был им переложен для скрипки и фортепиано, для виолончели и фортепиано, а также для одного фортепиано, и издан (в 1881 году) под названием «Забытый романс» («Romance oubliée»).

С И. С. Тургеневым Лист познакомился через П. Виардо, с которой ряд лет находился в хороших отношениях и от которой много слышал о русском писателе. В 60-е и 70-е годы Лист неоднократно встречался с Тургеневым (чаще всего в Веймаре), о чем сообщает в своих письмах [151]. Лист знал и некоторые произведения Тургенева. Так, он был в восторге от рассказа Тургенева «Степной король Лир», переведенном на французский язык и изданном в одном из журналов в 1872 году. «Я Вам рекомендую, — писал Лист К. Витгенштейн 9 апреля 1872 года, — очаровательную русскую новеллу Тургенева «Степной

король Лир»...»[152]. Тургенев в свою очередь всегда тепло отзывался о Листе. В письмах он не раз упоминает о «необычайной любезности» Листа, его доброте, благожелательности и т. п. Правда, он находит у Листа и кое-какие недостатки; но эти недостатки не могут заслонить для него главное. «Лист здесь,— пишет он 16 апреля 1870 года из Веймара художнику Людвигу Пичу, — он успел уже pas mal [изрядно] пококетничать.— При всем том это все-таки замечательная личность — и так как он действительно любит госпожу Виардо—то и я его люблю»[153].

В последние годы жизни Лист сильно увлекался скульптурными работами Антокольского и картинами Верещагина.

Первые Лист видел в оригинале на Парижской выставке и в Риме (в мастерской Антокольского). Особенно высоко ценил он «Христа» и памятник М. А. Оболенской, находящийся в Риме на ее могиле[154]. Об Антокольском Листу много рассказывал Мункачи, с которым русский скульптор находился в дружеских отношениях.

Сохранилось любопытное свидетельство самого Антокольского о том пытливом интересе, который проявлял Лист к работам русских художников. В октябре 1886 года, уже после смерти Листа, Антокольский пишет из Парижа В. В. Стасову: «В прошлом году, я случайно встретил здесь Листа; это было на концерте Рубинштейна. Он ходил постоянно с m-me Мункачи... «Вот и г-н Антокольский», — сказала она, когда мы очутились среди толпы нос с носом. — «А! — сказал он улыбаясь, — очень рад, помните, когда я был у вас в мастерской в Риме?» Но тут волна народа обступила его, и я очутился очень далеко от него. Он был у меня в мастерской лет двенадцать тому назад, и я был удивлен, что он теперь помнит меня и мою мастерскую; я и не подозревал, что он интересовался мною; а потом как я жалел, что не пригласил его в мою мастерскую, чтобы представить ему остальных детей моего творчества! Знаете, дорогой В. В., такие люди долго живут и после смерти. Я теперь очень жалею, что Мункачи не привел его ко мне. Жаль — я имел бы случай низко поклониться ему»[155].

В том же письме Антокольский дает и исключительно высокую оценку всей бескорыстной деятельности Листа по пропаганде русского искусства. «Сегодня,— пишет он Стасову,— я прочел вашу статью про Листа в «Новостях»[156]. Я всегда рад встретить ваши слова в печати, рад еще тому, что вы живо, неустанно продолжаете идти вперед общим движением, среди группы честных тружеников. Отзыв Листа для нас всех равно знаменателен, в особенности, в области музыки. За это приходится нам низко поклониться перед его памятью. Этим он оказывает огромную услугу не только музыке вообще, но и тем единичным талантливым труженикам, которых нужно чтить, как святых, взявши в соображение, что они переносят во имя искусства»[157].

Картины Верещагина Лист впервые увидел в оригинале в конце 1882 года на специальной выставке, организованной в Будапеште братом художника А. В. Верещагиным. Последний так описывает посещение Листом этой выставки и его впечатления от картин: «Не помню теперь хорошенько, на второй или на третий день выставки, так около полудня, смотрю, в первом зале, стоит высокий широкоплечий старец с длинными седыми волосами, спускавшимися до самых плеч. Одет он был в длинный черный капот вроде монашеской рясы. Характерное лицо его мне показалось почему-то знакомо: бритое, без бороды и усов, нос большой с горбом, брови густые, нависшие на глаза. Старца бережно поддерживала под руку моя знакомая Янка Wohl. Он с видимым восторгом всматривался в картину и, не отрывая глаз, наклонялся к своей спутнице и слушал, что она ему рассказывала. Очевидно, Янка передавала то, что слышала от меня.

«— Кто это такой? — спрашиваю.

«— Лист!..

«Тут только вспомнил я знакомые черты лица, которые столько раз видал и на бюстах и на портретах...

«Лист тяжело волочил ноги и шумно шаркал ими по полу. По мере того, как он медленно подавался вперед, переводил он и взор с картины на картину и, выпятив свой заострившийся подбородок, точно впивался глазами в сюжет. Изредка прислушивался, что говорила ему его спутница, шамкал что-то губами и отвечал ей по-французски. До меня несколько раз долетал его старческий, немного гнусавый голос «Charmant, délicieux»...

«Но вот Янка Wohl заметила меня, подозвала и представила Листу. Он сердечно поздоровался и сказал мне по-французски несколько слов.

«Сущность их заключалась в том, что он уже давно, еще по фотографиям, восхищался туркестанскими картинами брата, и что всех больше ему нравилась картина «Забытый». В ней одной, говорил он, «целая поэзия». Затем берет он своими геркулесовскими руками мои руки, трясет их и оживленно восклицает:

«— Я всегда любил русских, и всегда радостно вспоминаю, как я горячо был когда-то принят у вас в Петербурге и Москве, а теперь, после выставки картин вашего брата, еще более полюбил русских.

«На другой день Лист прислал мне письмо и свою фотографическую карточку.

«Я так был обворожен Листом, что тотчас же пошел к нему с визитом, захватив с собой при этом лучший экземпляр фотографии «Забытый», какой только был у нас в продаже на выставке.

«Лист, как директор, жил в самом здании Консерватории, на той же самой «Radial-Strasse» или, по-венгерски, «Schugar utca», где находился и Кюнстлергауз... Он вышел ко мне с распростертыми объятиями, а когда я передал ему «Забытого», то благодарностям не было конца.

«Из его кабинета, уютно обставленного мягкой мебелью, выходила дверь в громадный зал Консерватории. Когда я в первый раз вошел в этот зал, то был поражен видом необычайной величины органа...

«Когда я познакомился с Листом поближе, то частенько стал заходить к нему по вечерам. Старик страдал подагрой и любил лежать на мягкой кушетке.

Я обыкновенно подсаживался к нему поближе, на ту же кушетку или стул. Слуга подавал нам бутылку старого токайского. И мы, попивая вино из маленьких стаканчиков, беседовали по нескольку часов» [158].

Сохранилось и личное письмо Листа к А. В. Верещагину, подтверждающее огромный интерес Листа к творчеству русского художника: «Дорогой господин Верещагин! — пишет Лист.— Я очень признателен Вам за присылку фотографии с одной из удивительных картин Вашего брата. Его «Забытый» — мрачная и жуткая симфония ястребов и воронов. Я слышу ее и глубоко проникаюсь ее потрясающим настроением. Благоволите сказать Вашему брату, что я восхищаюсь его гением, и примите, милостивый государь, выражение моих чувств совершенного уважения и преданности» [159].

О Верещагине много пишет Лист и в своих письмах к К. Витгенштейн, всегда с неизменным восторгом. Так, в письме от 24 января 1883 года из Будапешта читаем: «В «Доме художников», расположенном рядом с музыкальной академией, выставлены картины Верещагина, числом около тридцати — «Индия», «Русско-турецкая война», «Плевна». Ими восхищались и их более или менее критиковали на выставках в Лондоне, Петербурге, Париже, Берлине и т. д. Оригинальность, смелость, реализм и поэзия представлены здесь в живописи! Если Вы захотите познакомиться с ними, то я пошлю Вам несколько фотографий» [160].

А в следующем письме от 4 февраля 1883 года Лист, посылая К. Витгенштейн открытки с картинами Верещагина, каталог его выставки, а также его портрет, — касается и отдельных деталей самобытного искусства русского художника. «Одна из главных заслуг Верещагина, — пишет Лист, — заключается в новой и превосходной манере, с которой он трактует атмосферу, освещение, небо. Он долго и с опасностью для жизни изучал все это в Индии и в России. Фотография не может передать необычайный эффект его колорита неба и облаков, — и также дает весьма неполное представление об его удивительной перспективе» [161].

Характерно, что Лист сумел правильно понять и оценить подлинно реалистическую направленность виденных им произведений Антокольского и Верещагина. Он, например, подчеркивал «чисто реалистическое начало» «Христа» Антокольского (в отличие от «небесных» трактовок этого образа), а о картинах Вере-

щагина, как мы видели, прямо писал, что они смело соединяют «реализм и поэзию». Развивая эту мысль, Лист дал картинам Верещагина (и самому методу художника) еще более меткую характеристику: «Они поражают меня оригинальностью замысла, своим ансамблем и реализмом (как говорят теперь), который стремится к более интенсивной поэзии, чем поэзия классицизма, когда-то модного, но в настоящее время одряхлевшего» [152].

До подобного глубокого понимания, учитывая известную склонность Листа к идеалистическому фантазированию, можно было возвыситься только благодаря особому сочувствию, которое Лист всегда проявлял к великим деятелям русского реалистического искусства и их творческим достижениям.

* * *

Из всего сказанного достаточно ясно видно, почему Лист так интересовался русской музыкальной культурой, и какие именно черты привлекали его в ней.

Лист любил русскую музыку за то, что она была самыми тесными узами связана с народным творчеством, за то, что в ней был исключительно силен национальный элемент.

Он любил ее потому, что видел «несомненную склонность» ее к программности, развитию которой он посвятил всю свою жизнь; он хорошо знал, что эта склонность к программности в высокой степени свойственна русским композиторам, что почти вся русская симфоническая музыка есть музыка программная.

Наконец, Лист особенно любил русскую музыку за то, что она шла по трудному самостоятельному пути, за то, что она не держалась традиционных форм и шаблонов, а вырабатывала свои собственные, самобытные формы, связанные с новым содержанием; Лист видел в русской музыке надежного союзника по борьбе с рутиной и косностью в искусстве.

В свою очередь русские музыканты, и в первую голову великие деятели русского музыкального реализма, высоко ценили прогрессивность творческих принципов Листа. Они горячо любили его за огромный размах просветительской деятельности, за благородство и великодушие, за его непримиримую ненависть к рутине, за непоколебимую верность высоким гуманистическим идеалам. Им было особенно близко его непреклонное стремление к конкретной программности музыкальных произведений, к обогащению музыки путем ее связи с другими видами искусства, к творческой свободе, к смелому новаторству музыкальных форм. Их роднила с Листом вера в непобедимость всего передового, несущего человечеству свет и счастье.

Время не изменило, а напротив, лишь подтвердило эту оценку творческой личности Листа, данную еще Балакиревым, Бородиным и Стасовым. Для каждого, кто любит русское искусство, имя Листа — дорогое имя.

Источники примечания *и* дополнения

ВВЕДЕНИЕ

[1] См. Гейне Г., Лютеция, Полное собрание сочинений в двенадцати томах, т. IX, М.—Л., 1936, стр. 350.

[2] Schumann R., Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, 4. Aufl., Bd. II, Leipzig, 1891, стр. 196.

[3] Balzac H. de, Lettres à l'étrangère, Vol. II, Paris, 1906, стр. 169.

[4] Там же, стр. 381.

[5] Schorn A. von, Zwei Menschenalter. Erinnerungen und Briefe, Berlin, 1901, стр. 220.

[6] См. Рубинштейн А., Музыка и ее представители. Разговор о музыке, М., 1892, стр. 89—90.

[7] См. Bekker P., Liszt and his critics, «The Musical Quarterly», 1936, № 3, стр. 282.

[8] Нордау М., Собрание сочинений, т. XI, Киев, 1902, стр. 162.

[9] Гейне Г., Путевые картины, цит. изд., т. IV, М.—Л., 1935, стр. 368.

[10] Franz Liszts Briefe. Gesammelt und herausgegeben von La Mara, Bd. IV, Leipzig, 1899, стр. 316.

[11] Franz Liszts Briefe, Bd. II, Leipzig, 1893, стр. 50—51.

[12] Стасов В. В., Лист, Шуман и Берлиоз в России, Избранные сочинения в трех томах, т. III, М., 1952, стр. 470.

[13] См. Agoult M. d' [Daniel Stern], Mémoires. 1833—1854. Avec une introduction de Daniel Ollivier, Paris, 1927.

[14] См. Franz Liszts Briefe, Bd. VII, Leipzig, 1902, стр. 43.

[15] Гейне Г., О французской сцене. Дружеские письма Августу Левальду, цит. изд., т. VI, М.—Л., 1936, стр. 368; Balzac H. de, Lettres à l'étrangère, Vol. II, цит. изд., стр. 169.

[16] «В прошлом году,—пишет Чайковский Н. Ф. Мекк 9 декабря 1877 г., — мне пришлось быть, поневоле, у Листа. Он был учтив до тошноты...» (см. Чайковский П. И., Переписка с Н. Ф. фон-Мекк, т. I, М.—Л., 1934, стр. 100).

О том же свидетельствует и Глазунов: «Одно, что у него излишне, это, что он не высказывает, вероятно из деликатности, своего мнения в глаза» (см. Киселев В. А., Франц Лист и его отношение к русскому искусству, М., 1929, стр. 31).

[17] Les cahiers de Sainte-Beuve, Paris, 1876, стр. 6—7.

[18] Franz Liszts Briefe, Bd. I, Leipzig, 1893, стр. 305.

[19] См. Agoult M. d', Mémoires, цит. изд., стр. 66—67.

[20] Там же, стр. 67.
[21] Wagner C., Franz Liszt. Ein Gedenkblatt von seiner Tochter, München, 1911, стр. 9.
[22] См. Гейне Г., Лютеция, цит. изд., т. IX, стр. 348—349.
[23] Мюссэ А. де, Исповедь сына века, М., 1932, стр. 26.
[24] Там же, стр. 32.
[25] Там же, стр. 26.
[26] См. Гейне Г., О французской сцене. Дружеские письма Августу Левальду, цит. изд., т. VI, стр. 368—369.

«Дружеские письма» написаны Гейне в мае 1837 г., в окрестностях Парижа, и адресованы немецкому писателю и режиссеру Августу Левальду в редакцию «Всеобщего театрального обозрения» («Allgemeine Theater-Revue») в Штутгарте и Тюбингине, где они и были впервые напечатаны.

В собраниях сочинений Гейне эти письма обычно помещаются (согласно желанию самого Гейне) в четвертой части «Салона» под названием «О французской сцене».

Гейне не только высмеивает в Листе легкость, с которой тот меняет свои идеологические привязанности, но и противопоставляет Листа Шопену, которого называет «первостепенным», «исключительным» человеком. Это, а также некоторые личные выпады Гейне против Листа и М. д'Агу, и побудило Листа, совместно с М. д'Агу, написать ответ в форме весьма жестокой и язвительной отповеди Гейне. Вероятно, именно с этой «словесной дуэли» и началось то ухудшение отношений между Листом и Гейне, которое в апреле 1844 г. окончилось полным разрывом. Об отношениях Листа и Гейне см. статью Ж. Шантавуана «Франц Лист и Генрих Гейне» (Chantavoine J., Franz Liszt et Heinrich Heine, «Le courrier musical», 1911, № 11, стр. 386—393).

[27] Liszt F., Gesammelte Schriften, Bd. II, Leipzig, 1881, письмо к Г. Гейне, стр. 200—201.

Лист весьма резко квалифицирует письмо Гейне, как недостойное для художника-собрата, и протестует против опубликования интимных деталей.

«Вообразите себе,— пишет он в том же ответе Гейне,— мое безмолвное изумление, мое смущенное лицо, когда мои венецианские друзья стали являться ко мне один за другим, чтобы порасспросить меня, ибо они приняли всерьез фантазии Вашего послеобеденного отдыха о различных политических и философских фазах, через которые Вы меня заставили пройти. Один просит у меня милости показать ему мою одежду сен-симониста, другой — сыграть ему последнюю сочиненную мною на темы возрождения фугу, третий тщетно старается совместить мою жизнь de fort beau diable [славного малого] с католической строгостью, которую Вы так восхитительно во мне преувеличиваете, четвертый просто считает мой рояль адской машиной.

«Откровенно говоря, я считаю одним из зол нашего времени обнародование через прессу мыслей и чувств нашей внутренней жизни. Среди нас, артистов, распространен один большой недостаток, заключающийся в том, что один обсуждает не только произведения другого, но и его личность. Взаимно обнажая друг друга перед публикой, мы проделываем это подчас довольно грубо и в большинстве случаев несправедливо в отношении одной стороны нашего существования, которая по меньшей мере на время нашей жизни должна быть ограждена от всякого любопытства. Эта манера делать из тщеславия отдельных лиц анатомо-психологические доклады в угоду общественному любопытству стала у нас привычкой. Никто не имеет больше права жаловаться; ведь никто и сам не щадит других...

«Если критика обращается ко мне, как к артисту, то соглашаюсь ли я с ней или отвергаю ее — она ни в каком случае не может меня ранить; если же она хочет судить обо мне как о человеке — меня при каждом ее слове охватывает сильное раздражение. Я еще слишком молод, и биение моего сердца еще слишком бурно, чтобы я мог переносить руку, пытающуюся эти биения сосчитать. Чем я восхищаюсь, что ненавижу, на что надеюсь — все это имеет в моей душе столь глубокие корни, что добраться до них отнюдь не легко...» (см. там же, стр. 198—200).

[28] См. Ленин В. И., Памяти Герцена, Сочинения, 4 изд., т. 18, стр. 10.

[29] «Я мечтал,— писал Лист в своем завещании,— создать в Веймаре новую эпоху искусства, подобную эпохе Карла Августа. Вагнер и я, как некогда Гёте и Шиллер, должны были явиться корифеями нового движения, но неблагоприятные условия разбили мои мечты» (см. Wagner C., цит. соч., стр. 99—100; ср. также Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 366).

Об этом же говорил он одной из своих учениц:

«В течение уже многих лет жизнь моя ужасна: невозможно сказать, до какой степени я страдаю...» (см. Сабинина М. С., Записки, «Русский архив», 1902, кн. I, стр. 328).

[30] «Как видно,— вспоминает Бородин,— ни годы, ни долгая, лихорадочная деятельность, ни богатая страстями и впечатлениями артистическая и личная жизнь — не могли истощить громадного запаса жизненной энергии, которою наделена эта могучая натура.

«Все это взятое вместе легко объясняет то прочное обаяние, которое Лист до сих пор производит не только на окружающую его молодежь, но и на всякого непредубежденного человека. По крайней мере, полное отсутствие всего узкого, стадового, цехового, ремесленного, буржуазного как в артисте, так и в человеке — сказывается в нем сразу» (см. Бородин А. П., Мои воспоминания о Листе, Письма А. П. Бородина, вып. III, М., 1949, стр. 38).

[31] См. Kapp J., Liszt, 15—18. Aufl., Berlin, 1922, стр. 11. См. также Bauer M., The Literary Liszt, «The Musical Quarterly», 1936, № 3, стр. 295.

[32] Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult [1833—1864], publiée par M. Daniel Ollivier, Vol. I, Paris, 1933, стр. 82.

[33] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VI, стр. 184.

[34] Лист в совершенстве владел французским языком (который, в сущности, стал его родным языком), несколько хуже, но все же достаточно хорошо, немецким (свободно говорил, читал и писал). Неплохо знал также Лист английский (который часто использовал в своей корреспонденции для цитат) и итальянский (читал в подлинниках произведения Данте, Петрарки, Тассо) языки. Встречавшихся с ним людей всегда удивляло его умение «красноречиво объясняться и писать на всех европейских языках» (см. Селецкий П. Д., Записки, ч. 1, Киев, 1884, стр. 90).

Произведения великих мастеров живописи и скульптуры Лист долгое время изучал в музеях Франции и Италии. О его прекрасном понимании этих произведений свидетельствует хотя бы блестящее описание «Св. Цецилии» Рафаэля (см. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Ж. д'Ортигу). Близкое знакомство с Энгром и Делакруа, а также, в поздние годы, с Мункачи, способствовало воспитанию и совершенствованию его вкуса.

Склонность Листа к философским проблемам общеизвестна. Гейне так характеризует ее: «Крайне замечательно направление его ума: у него большие философские задатки, и еще больше, чем интересы его искусства, привлекают его исследования различных школ, занятых разрешением великих, небо и землю обнимающих вопросов» (см. Гейне Г., О французской сцене. Дружеские письма Августу Левальду, цит. изд., т. VI, стр. 368—369).

[35] См. Лист Ф., Ф. Шопен, М., 1936, стр. 118.

[36] См. Стасов В. В., Искусство XIX века, Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. III, стр. 691.

[37] См. Ortigue J. d', Franz Liszt, «Gazette musicale de Paris», 1835, стр. 200 и д.

Эта биографическая статья появилась также в переводе на немецкий язык в 1836 г. (см. «Neue Zeitschrift für Musik», 1836, №№ 4, 5, 6, 7, 8 и 10).

Ср. эту первую биографию Листа с романом Ж. д'Ортига «Святое утешение» («La Sainte-Baume»), опубликованным в 1834 г. в парижском жур-

нале «Артист» (см. «L'Artiste», 1834). В этом романе Лист выведен в том же романтическом духе под именем художника Анатоля.

[38] См. Christern, Franz Liszt. Nach seinem Leben und Wirken. Aus authentischen Berichten dargestellt, Hamburg, 1841; Rellstab L., Franz Liszt. Beurtheilungen — Berichte—Lebensskizze, Berlin, 1842; Schilling G., Franz Liszt. Sein Leben und Wirken, aus nächster Beschauung, Stuttgart, 1844.

Из других работ о Листе, появившихся в то время, следует упомянуть биографический очерк, помещенный в «Общем биографическом и литературном обозрении» (см. «Revue générale biographique et littéraire», troisième année, cinquième volume, tome second, Paris, 1843, стр. 117—158). Этот очерк, подписанный псевдонимом Ж. Дюверже (J. Duverger), принадлежит перу М. д'Агу и имеет много общего с первой биографией Листа. К нему приложены следующие материалы: 1) статья Листа о Паганини, 2) отрывок «Путешествие в Шамуни» («Voyage à Chamouny»), 3) письмо Листа Бетховенскому комитету в Бонне, 4) ответ Бетховенского комитета Листу, 5) описание путешествия Листа по Венгрии.

[39] Brendel F., Franz Liszt als Symphoniker, Leipzig, 1859 (эта работа Бренделя была впервые напечатана в «Neue Zeitschrift für Musik», 1858, Bd. 49); Ambros A. W., Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, Leipzig, 1860 («An Dr. Franz Liszt», стр. 1—6, «Franz Liszt und seine Instrumentalcompositionen», стр. 153—173); Pohl R., Liszts Symphonie zu Dantes «Divina Commedia», Prag, 1858; Pohl R., Liszts Faust-Symphonie, «Neue Zeitschrift für Musik», 1862, № 1 и след.; Pohl R., Liszts symphonische Dichtungen. Ihre Entstehung, Wirkung und Gegnerschaft (статьи Р. Поля собраны воедино в вышедшей позднее книге: Pohl R., Franz Liszt. Studien und Erinnerungen, Leipzig, 1883).

Ср. также Brendel F., Liszt. Die Ideale. Symphonische Dichtung, «Neue Zeitschrift für Musik», 1857, № 12 и след.; Brendel F., Franz Liszts neueste Werke. Faust-Symphonie, там же; Draeseke F., Franz Liszts symphonische Dichtungen, «Anregungen für Kunst und Wissenschaft», Leipzig, 1857—1858, Bd. 2—3; Draeseke F., Liszts Dante-Symphonie, «Neue Zeitschrift für Musik», 1860, Bd. 53.

[40] Даже наиболее содержательные, имеющие широкое распространение статьи Р. Поля, писавшего в газете Бренделя под псевдонимом «Гоплит» («Hoplit»), грешат многочисленными фактическими неточностями. В этих статьях смешано воедино все то, что рассказывал Полю сам Лист (как известно, Поль некоторое время сотрудничал с Листом; Полю, в частности, принадлежат тексты хоров из «Прометея» и предисловие к «Данте-симфонии»), с тем, что заимствовано из других, подчас недостоверных источников. Кроме того, в статьях Поля имеются известные пробелы и ошибки. Так, напр., об оставшейся лишь в эскизах «Революционной симфонии» он сообщает, как о написанной, но не опубликованной; о важном намерении Листа написать цикл симфонических поэм на исторические картины Каульбаха он вообще ничего не сообщает, так как, повидимому, ничего об этом не знает; точно так же ему почти ничего не известно об оперных планах Листа («Сарданапал», две итальянские оперы и др.), о предполагавшейся работе по созданию музыки к «Буре» Шекспира, к «Манфреду» и к «Небу и земле» Байрона, к «Орестейе» Эсхила и т. д. Поль на основании этих явных фактических ошибок пытается сделать вывод, не выдерживающий критики. Он пишет: «Это мало известная, но зато очень характерная и значительная черта в творческой жизни Листа, что он с самого раннего возраста считал делом чести всегда выполнять свои планы и не откладывать завершение начатых работ» (см. Pohl R., Franz Liszt. Studien und Erinnerungen, цит. изд., стр. 202). Данный вывод решительно расходится со всей творческой практикой Листа, который, как известно, не раз откладывал завершение начатых работ и оставил после себя много неосуществленных замыслов. Так же значительно расходятся с творческой практикой Листа те выводы и замечания, которые Поль делает в своей наиболее известной работе: «Liszts symphonische Dichtungen. Ihre Ent-

stehung, Wirkung und Gegnerschaft». Приходится лишь удивляться, что Лист, знавший эту работу Поля, не обратил никакого внимания на содержащиеся в ней ошибки.

Вообще работы авторов из дружеского окружения Листа (в веймарские годы), в частности статьи Бренделя, Дрезеке, Амброса и др., несмотря на их неоспоримые достоинства, все же не имеют решающего значения для понимания листовского искусства, так как, в конечном счете, мало что разъясняют. Это, разумеется, не относится к тем работам, которые основаны на первоисточниках.

[41] См. статьи Стасова, в которых содержится характеристика личности и творчества Листа: «Двадцать пять лет русского искусства» (Стасов В. В., Собрание сочинений, т. I, СПб., 1894); «Концерт в память Листа и портрет, написанный Репиным» (там же, т. III); «Венгерец и венгерка о Листе» (там же, т. III); «Письмо Листа» (там же, т. III); «Автографы музыкантов в императорской Публичной библиотеке» (там же, т. III); «О некоторых формах нынешней музыки» (там же, т. III); «Музыкальное обозрение 1847» (там же, т. III); «Училище правоведения сорок лет тому назад» (там же, т. III); «Памяти М. И. Глинки» (там же, т. III); «Модест Петрович Мусоргский» (там же, т. III); «Письма из чужих краев» (там же, т. III); «Михаил Иванович Глинка» (там же, т. III); «Искусство XIX века» (там же, т. IV, СПб., 1906); «Письма великого человека» («Северный вестник», 1893, №№ 3, 6); «Новая биография Листа» («Северный вестник», 1894, №№ 11, 12); «Лист, Шуман и Берлиоз в России» (СПб., 1896). Кроме того, во всех упомянутых изданиях см. указатель имен. Многие из перечисленных статей вошли также в новое трехтомное издание сочинений Стасова (Стасов В. В., Избранные сочинения в трех томах, тт. I—III, М., 1952).

[42] См. следующие статьи Серова: «Заграничные письма» (Серов А. Н., Критические статьи, т. II, СПб., 1892); «Письма из-за границы» (там же); «Концерт девицы Ингеборг Старк» (там же, т. III, СПб., 1895); «Три последние вечера Русского музыкального общества» (там же); «Рихард Вагнер и его реформа в области оперы» (там же); «Музыкальная заметка» (там же, т. IV, СПб., 1895) и др. Кроме того, см. указатель имен. Некоторые из упомянутых статей вошли также в новое издание литературных сочинений Серова (Серов А. Н., Избранные статьи, под общей редакцией, со вступительной статьей и примечаниями Г. Н. Хубова, т. I, М.—Л., 1950).

[43] См. Ramann L., Franz Liszt. Als Künstler und Mensch, Bd. I—III, Leipzig, 1880—1894.

[44] См. Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. Nach den Handschriften herausgegeben von La Mara, Bd. III, Leipzig, 1904, стр. 154.

[45] Большая часть документов, относящихся к периоду 20—30—40-х годов, в том числе такие важные источники, как письма отца Листа, письма и автобиография Черни, письма Листа к матери, переписка Листа с М. д'Агу, мемуары М. д'Агу, оставались для Раман неизвестными и, естественно, не могли быть ею использованы. Также не воспользовалась она многими материалами, характеризующими деятельность Листа в веймарский период, из-за чего освещение этой центральной эпохи художественной жизни Листа получилось неполным, односторонним, а под влиянием Каролины Витгенштейн и тенденциозным.

[46] В плену рассуждений Л. Раман оказались даже такие биографы Листа, как П. Трифонов, Э. Рейсс, Л. Ноль, отчасти Р. Лун, Ж. Шантавуан и др. См. Трифонов П. А., Франц Лист, СПб., 1887; Reuss E., Franz Liszt, Leipzig, 1898 (эта биография Листа вышла в серии «Männer der Zeit»); Nohl L., Göllerich A., Liszt, Tl. 1—2, Leipzig, 1882—1888 (в серии «Musiker-Biographien»); Louis R., Franz Liszt, Berlin, 1900; Chantavoine J., Liszt, Paris, 1910 (в серии «Les maitres de la musique»).

[47] См. Kapp J., Franz Liszt, Berlin und Leipzig, 1909; 15—18. Aufl., Berlin, 1922.

[48] См., напр., у Г. Тодэ: «Бродячим артистом, кочевником без семьи, без родины он был с самого детства, таким остался до гроба. Где был он д о м а?.. Нигде, кроме родной музыкальной стихии... в ней он находил ключ к пониманию жизни, в ней изливались его впечатления, она управляла его судьбой. Благодаря ей, он — космополит по существу, ему понятны и доступны все национальные оттенки, все эволюции идей и культуры, кроме враждебных искусству; все в мире родственно ему,— все, что отзывчиво и чутко к власти звуков, вошедших в его плоть и кровь» (см. Тодэ Г., Франц Лист, «Ежегодник императорских театров», 1912, вып. 1, стр. 67).

Эта же мысль красной нитью проходит у Гунекера (см. Huneker J., Franz Liszt, New York, 1911, в нем. пер.: Franz Liszt. Ein Leben im Bildern, München, 1922 и др. Придерживается ее, в сущности, и П. Раабе в своих книгах о Листе (см. далее примечание 54).

[49] Из этих материалов наиболее значительны следующие: [La Mara,] Aus Franz Liszts erster Jugend. Ein Schreiben seines Vaters mit Briefen Czernys an ihn. Nach den Handschriften mitgeteilt von La Mara, «Die Musik», 1906, Jahrg. V, Heft 13, стр. 15—29; Franz Liszts Briefe an seine Mutter. Aus dem Französischen übertragen und herausgegeben von La Mara, Leipzig, 1918; Bory R., Correspondance inédite de Liszt et de la princesse Marie Sayn-Wittgenstein, «La Revue musicale» [Numéro spécial], 1928, Mai, стр. 47—59; Bory R., Diverses lettres inédites de Liszt, «Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft», [Genf,] 1928; Bory R., Une retraite romantique en Suisse. Liszt et la comtesse d'Agoult, second édition considérablement augmentée, Paris, 1930; Bory R., Liszt et ses enfants Blandine, Cosima et Daniel. D'après une correspondance inédite avec la princesse Marie Sayn-Wittgenstein, Paris, 1936; Haraszti E., Liszt à Paris. Quelques documents inédits, «La Revue musicale», 1936, №№ 4, 7; Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, publiée [avec une introduction] par M. Daniel Ollivier, Vol. I (1833—1840), Paris, 1933, Vol. II (1840—1864), Paris, 1934; Correspondance de Liszt et de sa fille Madame Émile Ollivier. 1842—1862, publiée par Daniel Ollivier, Paris, 1936 и др.

[50] Pourtalès G., La vie de Franz Liszt, Paris, 1926. Одно из последних изданий этой книги вышло в 1949 г. См. Pourtalès G., L'Europe romantique, Paris, 1949.

[51] См. Friwitzer L., Chronologisch-systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Franz Liszts, «Musikalische Chronik», Wien, 1887, Bd. V; Göllerich A., Franz Liszt, Berlin, 1908; Müller-Reuter Th., Lexikon der deutschen Konzertliteratur, Bd. I, Leipzig, 1909.

[52] См. Chantavoine J., Liszt, Paris, 1910, цит. изд.; Chantavoine J., Franz Lizst et l'art classique, «Le courrier musical», 1906, № 6; Chantavoine J., Franz Liszt et Heinrich Heine, «Le courrier musical», 1911, № 11; Busoni F., Die Ausgaben der Lisztschen Klavierwerke, «Allgemeine Musikzeitung», 1900, №№ 30—31, 35, 40; Busoni F., Mozarts «Don Giovanni» und Liszts «Don Juan Fantasie», в кн.: «Von der Einheit der Musik», Berlin, 1923; Louis R., Franz Liszt und das Problem der Programmusik, «Die Musik», 1902, Jahrg. I, стр. 1527—1543; Louis R., Das pädagogische Erbe Franz Liszts, «Die Musik», 1905, стр. 422—426; Kapp J., Autobiographisches von Franz Liszt, «Die Musik», 1911, Jahrg. XI, Heft 1, стр. 10—21; Heuss A., Eine motivisch-thematische Studie über Liszt's sinfonische Dichtung «Ce qu'on entend sur la montagne». Zur 100. Wiederkehr von Franz Liszts Geburtstag am 22. Oktober, 1911, «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft», Leipzig, 1911, Jahrg. XIII, Heft 1.

Можно еще указать на некоторые работы, обладающие, правда, неодинаковыми достоинствами, но представляющие все же известный интерес: Bekker P., Franz Liszt, Bielefeld, 1912; Calvocoressi M. D., Franz Liszt. Biographie critique, Paris, 1905; Corder F., Ferenc (François)

Liszt, London [1925]; Grunsky K., Franz Liszt, Leipzig, 1924 (в серии «Die Musik»); Hervey A., Franz Liszt and his music, London, 1911; La Mara, Franz Liszt, 10. Aufl., Leipzig, 1911; Prod'homme J. G., Franz Liszt, Paris, 1910; Schlemmer A. C., Francesco Liszt. Cenni biografici, Fiume, 1911; Schrader B., Franz Liszt, Berlin, 1917; Vogel B., Franz Liszt. Abriss seines Lebens und Würdigung seiner Werke, Leipzig, 1888; Wetz R., Franz Liszt, Leipzig, 1925 (в серии «Musiker-Biographien»).

[53] Raabe P., Die Entstehungsgeschichte der ersten Orchesterwerke Franz Liszts, Leipzig, 1916.

[54] Raabe P., Franz Liszt, Erstes Buch, Liszts Leben, Stuttgart und Berlin, 1931; Zweites Buch, Liszts Schaffen, Stuttgart und Berlin, 1931.

Из биографических работ о Листе, вышедших в свет уже после опубликования двухтомного труда Раабе, следует указать на монографию С. Ситуэлла (см. Sitwell S., Liszt, London, 1934) и книги Э. Ньюмена (см. Newman E., The Man Liszt. A study of the tragi-comedy of a soul divided against itself, London, 1934) и А. Хевеси (см. Hevesy A., Liszt, ou le roi Lear de la musique, Paris, 1936), а также на известную статью А. Шеринга о личности и искусстве Листа (см. «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», 1926, стр. 31—44) и краткие очерки Г. Энгеля (см. Engel H., Liszt, Potsdam, 1936) и самого Раабе (см. Raabe P., Wege zu Liszt, Regensburg, 1943).

Несомненный интерес представляют и те книги о Листе, в которых собран богатейший иконографический материал (см. Bory R., La vie de Franz Liszt par l'image. Précédée d'une introduction biographique par Alfred Cortot, Paris [,1936]; Füssmann W. und Mátéka B., Franz Liszt. Ein Künstlerleben in Wort und Bild, Langensalza — Berlin — Leipzig, 1936.

[55] См., напр., Szabolcsi B., A XVIII. század magyar kollégiumi zenéje [Музыка в венгерских коллегиях XVIII века], Budapest, 1930 (в этой книге рассматривается вопрос о зарождении вербункоша, оказавшего, как известно, немалое влияние на формирование стиля Листа); Major E., Liszt Ferenc magyar rapszódiái [Венгерские рапсодии Ференца Листа], Budapest, 1929; Major E., A népies magyar műzene és a népzene kapcsolatai [Соотношение между венгерской художественной музыкой в народном духе и народной музыкой], Budapest, 1930; Major E., Liszt Ferenc és a magyar zenetörténet [Ференц Лист и история венгерской музыки], Budapest, 1940; Bartha D., Franz Liszt. 1811—1886. Sein Leben in Bildern, Leipzig, 1936; Bartha D., Liszt Ferenc dalairól [Песни Ференца Листа], «Napkelet», Budapest, 1933, стр. 779—784; Haraszti E., Liszt à Paris. Quelques documents inédits, «La Revue musicale», 1936, №№ 4, 7; Haraszti E., François Liszt et la Hongrie, «Le Monde musical», 1935, № 12, 1936, № 1; Haraszti E., Deux franciscains: Adam et Franz Liszt, «La Revue musicale», 1937, № 174; Haraszti E., Le problème Liszt, «Acta musicologica», 1937, Vol. IX, 1938, Vol. X; Haraszti E., Berlioz, Liszt and the Rákóczi March, «The Musical Quarterly», 1940, № 2; Haraszti E., Franz Liszt—author despite himself. The history of a mystification, «The Musical Quarterly», 1947, № 4; Gárdonyi Z., Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts, Berlin und Leipzig, 1931; Gárdonyi Z., Liszt Ferenc magyar stilusa [Венгерский стиль Ференца Листа], Budapest, 1936; Gárdonyi Z., Liszt kiadatlan magyar zongorakompozicióí [Неизданные венгерские фортепианные сочинения Листа], «A Zene», 1931—1932; Tóth A., Liszt Ferenc a magyar zene útján [Ференц Лист на пути венгерской музыки], Budapest, 1940.

В эти же годы в венгерских журналах появился еще ряд сравнительно небольших статей о Листе, в частности статьи И. Губаи, Р. Кокаи, А. Мольнара, Ж. Харшани и др.

Из более ранних венгерских работ о Листе, опубликованных в периодической прессе, следует указать на статьи К. Абрани, И. Барталуша, Ш. Берта, Г. Зичи, К. Ишоза, Б. Фабо, Э. Кумлика, Г. Мольнара и др. К этим работам примыкают также многочисленные статьи близкого к вен-

герским музыкальным кругам известного словацкого музыкально-общественного деятеля Яна (Яноша, Иоганна) Батки.

Имеется и несколько оригинальных венгерских монографий о Листе (А. Шомшича, Д. Ярошн и др.). Но, к сожалению, наиболее крупная из них (и интересная с фактической стороны) — книга А. Шомшича, вышедшая в свет в 1925 г. (см. Somssich A., Liszt Ferenc élete [Жизнь Ференца Листа], Budapest, 1925), страдает некоторыми недостатками. Содержащиеся в ней положения кое в чем устарели; оценка значения художественной деятельности Листа сделана несколько примитивно; общая направленность книги отчасти выдержана в духе, характерном для времени Хорти.

[56] Из отдельных специальных статей и книг о фортепианной технике Листа, а также из общих трудов по истории пианистического искусства, где имеются разделы, посвященные Листу, необходимо упомянуть следующие работы: Lenz W., Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt — Chopin — Tausig — Henselt, Berlin, 1872; Liszts Klavierspiel, «Neue Musikzeitung», Stuttgart, 1883, Heft 19; Breithaupt R. M., Liszts Klaviertechnik, «Die Musik», 1906, Jahrg. V, Heft 13, 14, стр. 30—39, 91—101; Breithaupt R. M., Die moderne Klaviertechnik, 5. Aufl., Leipzig, 1921, стр. 573—599; Bie O., Das Klavier und seine Meister, München, 1901; Bie O., Das Klavier, Berlin, 1921, стр. 257—276; Kullak A., Die Aesthetik des Klavierspiels, 7—8. Aufl., herausgegeben von Walter Niemann, Leipzig, 1920, стр. 29—30, 305—306; Niemann W., Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzte Vergangenheit, 14. Aufl., Berlin, 1921, стр. 108—123; Niemann W., Das Klavierbuch. Geschichte des Klaviermusik und ihrer Meister, 2. Aufl., Leipzig, 1910, стр. 111—113, 139—140, 168—169; Weitzmann K. F., Geschichte des Klavierspiels und Klavierliteratur, 2. Aufl., Stuttgart, 1879, стр. 188—200, 293—295; Weissmann A., Der Virtuose, Berlin, 1918, стр. 59—84; Rapin E., Histoire du piano et des pianistes, Paris, 1904; Marmontel A., Les pianistes célèbres. Silhuettes et médaillons, Paris, 1878; Marmontel A., Virtuoses contemporains. Silhuettes et médaillons, Paris, 1882; Marmontel A., Art classique et moderne du piano, conseils d'un professeur sur enseignement technique et l'esthétique du piano, Paris, 1886; Stradal A., Die «technischen Studien» Franz Liszts, «Allgemeine Musikzeitung», 1913, № 4; Juhász A., Liszt Ferenc és a modern zongoratechnikai probléma, Budapest, 1913; Gil-Marchex H., A propos de la technique de piano de Liszt, «La Revue musicale» [Numéro spécial], 1928, Mai, стр. 76—88; Dobiey H., Die Klaviertechnik des jungen Franz Liszt, Berlin, 1931; Kókai R., Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken, Leipzig, 1933; Landau H., Die Neuerungen der Klaviertechnik bei Franz Liszt, Wien, 1933; Ehrlich A., Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart, Leipzig, 1893; Ehrlich H., Modernes Musikleben. Studien, Berlin, 1895.

[57] Автографы Листа сосредоточены в музеях, библиотеках и в некоторых частных архивах. Значительная часть их находится в Веймарском доме-музее Листа, располагающем богатейшими фондами; многие — в Венгерском национальном музее в Будапеште и в библиотеках и архивах Парижа. Ряд важных автографов находится в библиотеках, архивах и музеях Москвы и Ленинграда. Напр., в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград) хранятся следующие музыкальные автографы Листа: партитура симфонической поэмы «Идеалы» (не сохранились только первые страницы); партитура симфонической поэмы «Битва гуннов» (первые страницы также отсутствуют); эскизы к концерту *Es-dur* (всего 49 страниц); полная рукопись «Первого года странствий»; партитура кантаты; партитура Гранской мессы; рукопись 8-й венгерской рапсодии; партитура Большой фантазии Шуберта соч. 15 (оркестровая партитура написана скорее всего не рукою Листа, фортепианная партия вписана собственноручно самим Листом); рукопись транскрипции романса Виельгорского «Любила я»; рукопись обработки русской песни «На прощание».

В Государственном центральном музее музыкальной культуры (Москва) находится автограф четвертого «Мефисто-вальса» (не изданного автором), в отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (Москва) — автограф венгерского марша *es-moll* (также неизданного).

Оригинальные прижизненные издания сочинений Листа в отличие от оригинальных изданий других композиторов того времени (напр., Шопена), сравнительно хорошо сохранились и почти полностью доступны исследователям (подавляющее большинство этих изданий имеется в государственных библиотеках СССР и в частных собраниях).

Много ценных сведений можно почерпнуть и в юбилейном издании музыкальных сочинений Листа (Franz Liszt-Stiftung), отдельные томы которого выходят в свет, начиная с 1907 г. (всего вышло 24 тома). Но это издание, пока что, далеко не исчерпывает всех произведений Листа (в частности, в нем нет многих обработок, транскрипций и фантазий Листа) и не может считаться подлинно академическим изданием, так как в нем нередко отсутствуют варианты.

[58] Полный перечень литературных произведений Листа приведен в приложениях.

[59] В этом свете совсем иначе воспринимаются те отрицательные отзывы о статьях Листа 50-х годов, которые подчас высказывались некоторыми мыслящими людьми того времени. См., напр., отзыв П. А. Вяземского:

«Лист печатает в «Constitutionnel» высокомерную чепуху об операх приятеля своего Вагнера» (Вяземский П. А., Старая записная книжка. Книжка 22-я (1855). Полное собрание сочинений князя П. А. Вяземского, т. X, СПб., 1886, стр. 163).

Литературную «стряпню» К. Витгенштейн иначе, пожалуй, и не назовешь. Вяземский, возможно, догадывался о той истинной роли, которую играла К. Витгенштейн в жизни Листа. Находясь в 1853 г. в Карлсбаде, он делает в своей памятной книжке следующую характерную запись: «Нам обещают сюда и Листа, или по крайней мере княгиню Wittgenstein» (см. там же, стр. 59).

[60] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд.

Эти письма написаны на французском языке; однако в них встречаются нередко целые фразы и даже абзацы, написанные по-немецки, по-английски и по-итальянски. В последующие годы, как мы знаем, Лист писал свои письма и на немецком языке (хотя французский язык он все же всегда предпочитал).

Стиль писем Листа к М. д'Агу менее лаконичен и выдержан, чем стиль его поздних писем. Однако и он существенно отличается от романтически-приподнятого стиля литературных статей Листа.

[61] См. Franz Liszts Briefe. Gesammelt und herausgegeben von La Mara. Bd. IV—VII, Briefe an die Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein, Leipzig, 1899—1902.

Некоторые из писем Листа к Каролине Витгенштейн, оставшиеся по тем или иным причинам не изданными Ла Мара, были опубликованы Раабе в его двухтомной монографии о Листе (Raabe P., Franz Liszt, цит. изд.).

[62] См. Franz Liszts Briefe an seine Mutter, цит. изд. (письма Листа к матери охватывают период с 1827 по 1866 г.); Correspondance de Liszt et de sa fille Madame Emile Ollivier, цит. изд. (переписка Листа с дочерью охватывает период с 1842 по 1862 г.); Vier J., Franz Liszt. L'artiste — Le clerc. Documents inédits, Paris, 1950; Franz Liszts Briefe. Gesammelt und herausgegeben von La Mara, Bd. III, Briefe an eine Freundin, Leipzig, 1894.

Переписка Листа с Бюловым была издана в 1898 г. Ла Мара (см. Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow. Herausgegeben von La Mara, Leipzig, 1898); переписка с Раффом была опубликована в 1902 г. Еленой Рафф (см. Franz Liszt und Joachim Raff. Im Spiegel ihrer Briefe. Mitgeteilt von Helene Raff; «Die Musik», 1901—1902, Jahrg. I), и,

наконец, переписка с Вагнером вышла в свет в 1887 г. (см. Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, Bd. I—II, Leipzig, 1887).

[63] Большая часть этих писем собрана в трех томах восьмитомного издания писем Листа, предпринятого Ла Мара (см. Franz Liszts Briefe, Bd. I, Von Paris bis Rom, Leipzig, 1893, Bd. II, Von Rom bis an's Ende, Leipzig, 1893, Bd. VIII, Neue Folge, Leipzig, 1905). В числе адресатов Листа: М. Балакирев, А. Рубинштейн, А. Бородин, Н. Римский-Корсаков, В. Стасов, А. Серов, Ц. Кюи, А. Львов, А. Лядов, А. Гензельт, Л. Шестакова, В. Ленц, В. Тиманова, А. Зилоти, С. Ментер, К. Черни, Ф. Гиллер, Ф. Ламенне, Р. Шуман, Клара Вик, В. Гюго, Ж. Санд, О. Бальзак, Ф. Шопен, О. Тьерри, К. Бельджойозо, Ф. Шобер, Л. Шпор, Ф. Кролль, К. Рейнеке, Н. Гаде, А. Вильгельми, Ф. Вик, Л. Кёлер, П. Корнелиус, Ф. Брендель, К. Клиндворт, Г. Лаубе, Б. Ауэрбах, Г. Гофман фон Фаллерслебен, Ш. Бодлер, Ц. Франк, А. Тома, К. Сен-Санс, Ф. Эркель, Ш. Телеки, К. Абрани, Й. Губаи и др.

Из писем, не вошедших в издание Ла Мара, следует прежде всего назвать: письма Листа к Анталу Аугусу, содержащие ряд ценных сведений о связях Листа с венгерской культурой (см Liszt Ferenc levelei báró Augusz Antalhoz. 1846—1878. Kiadja Csapó Vilmos, Budapest, 1911); письма Листа к веймарскому капельмейстеру К. Гилле, характеризующие многие особенности музыкальной жизни и деятельности Листа в Веймаре (см. Franz Liszts Briefe an Carl Gille. Mit einer biographischen Einleitung von Adolf Stern, Leipzig, 1903); письма Листа к веймарскому герцогу Карлу Александру (см. Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Grossherzog von Sachsen. Herausgegeben von La Mara, Leipzig, 1909); письма Листа к Феликсу Лихновскому (см. «Bayreuther Blätter», 1907); неизданные письма к различным лицам, опубликованные Р. Бори в 1928 г. в швейцарском музыкальном ежегоднике (см. Bory R., Diverses lettres inédites de Liszt, «Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft», [Genf,] 1928; письма к различным венгерским деятелям, в том числе к Ф. Эркелю, К. Абрани и др., опубликованные К. Ишозом в 1911 г. (см. Jsoz K. d', Kiadatlan és ismeretlen Liszt-levelek, «Népmű velés», 1911, стр. 305—339; эта публикация содержит 47 писем Листа, охватывающих период с января 1847 г. по март 1885 г.); письма Листа к Марии Калерджи, опубликованные Б. Шарлитом в 1911 г. (см. Scharlitt B., Franz Liszt an Maria von Kalergis. Unbekannte Briefe, «Die Musik», 1911, Jahrg. XI, Heft 1); письма Листа к музыкальному издателю Шотту, содержащие ценнейшие сведения о работе Листа над циклом «Годы странствий» (см. Elf ungedruckte Briefe Liszts an Schott, «Die Musik», 1906, Jahrg. V, Heft 13); письма Листа к братиславскому архиваорусу Яну (Яношу) Батке (см. Orel D., František Liszt a Bratislava. Na základě nevydané korrespondence Fr. Liszta a knížat C. Wittgensteinové, Bratislava, 1925); письма и записки к В. Гюго, Ж. Санд, П. Эрару, Ж. Массне, Ц. Франку, Ари Шеффер, М. Плейель, Л. Эскюдье и др., собранные и опубликованные в 1936 г. Ж. Тьерсо (см. Tiersot J., Lettres de musiciens écrites en français du XVe au XXe siècle [de 1831 à 1885], Paris [1836]); письма Листа к Сен-Сансу, опубликованные в 1928 г. (см. Lettres inédites de Liszt à Saint-Saëns, «La Revue musicale», 1928, Mai, стр. 60—70) и многие другие письма Листа, изданные в разное время в различных периодических изданиях.

Из позднейших публикаций писем Листа следует еще указать на письма Листа к Кристине Бельджойозо, изданные в 1941 г. в Париже Д. Оливье (см. Autour de madame d'Agoult et Liszt. Lettres diverses publiées par Daniel Ollivier, Paris, 1941), и на письма Листа к Марии Витгенштейн, вышедшие из печати в 1953 г. (см. The Letters of Franz Liszt to Marie zu Sayn-Wittgenstein. Translated and edited by Howard E. Hugo, Cambridge, 1953).

Интересно отметить, что первая публикация эпистолярного наследства Листа была осуществлена на русском языке в России. Еще за шесть лет до издания Ла Мара в одном из русских музыкальных журналов был опубликован ряд писем Листа, связанных с музыкальной жизнью России (см.

Семнадцать писем Франца Листа [к Ц. А. Кюи, В. В. Бесселю и графине Мерси д'Аржанто], «Музыкальное обозрение», 1886—1887, №№ 15—17). Затем в последующие годы были изданы в переводе на русский язык письма Листа к Антону Рубинштейну (см. Переписка Фр. Листа с А. Г. Рубинштейном, «Русская музыкальная газета», 1896, № 8) и к В. Ленцу (см. Три письма Фр. Листа В. Ленцу, «Музыка», 1912, №№ 62, 63; Два письма Фр. Листа В. Ленцу, «Музыка», 1914, №№ 164, 165). Сравнительно недавно были опубликованы в переводе на русский язык письма Листа к Ламенне (см. «Советская музыка», 1936, № 1), к Шуману (там же, 1936, № 1) и к Сен-Сансу (там же, 1936, № 7).

[64] См. предыдущее примечание.

[65] Особенно это заметно в таком цикле писем, как «Письма к подруге» («Briefe an eine Freundin»), составляющем третий том издания Ла Мара, и в вышедших позднее отдельным изданием «Письмах к матери» (Franz Liszts Briefe an seine Mutter, цит. изд.). В первом цикле издание допускает произвольные пропуски в тексте, что заметно даже при самом беглом чтении писем; во-втором — вносится ряд мелких коррективов, повидимому, возникших в процессе перевода текста с французского языка на немецкий (письма в оригинале написаны по-французски, изданы же Ла Мара на немецком языке).

[66] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 373.

[67] Там же, стр. 393.

[68] Так, напр., в одном письме, характеризующем взаимоотношения с Берлиозом (см. Tiersot J., Lettres de musiciens écrites en français..., цит. изд., стр. 387), дата знакомства с Берлиозом указана — 1829 год, в то время как в действительности знакомство Листа с Берлиозом состоялось лишь в конце 1830 г. В письме к К. Витгенштейн (см. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VI, стр. 326) Лист сообщает, что «Гранская месса» сочинялась им весной 1856 г., в то время как она уже была написана весной 1855 г. Лист указывает (см. там же, т. II, стр. 364), что «Рейнская песня» («Rheinweinlied») сочинена им «в 1842 году в Берлине», в то время как она уже исполнялась в декабре 1841 г. в Лейпциге и т. п.

[69] См. Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt. Nach den Handschriften des Weimarer Liszt-Museums mit Unterstützung von dessen Custos Geheimrath Gille herausgegeben von La Mara, Bd. I, 1824—1854, Leipzig, 1895. Bd. II, 1855—1881, Leipzig, 1895, Bd. III, 1836—1886, Neue Folge, Leipzig, 1904.

На русском языке был опубликован ряд писем к Листу его русских друзей (см. Лист в письмах к нему русских друзей, «Русская музыкальная газета», 1896, № 7; Переписка Фр. Листа с А. Г. Рубинштейном, там же, 1896, № 8).

[70] Не опубликованы, в частности, и многие письма Листа, хранящиеся в библиотеках и архивах СССР, напр.: письма Листа к М. С. Сабининой (отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина), содержащие ряд интересных деталей о веймарской жизни Листа (письма охватывают период с января 1855 г. по декабрь 1858 г.); письмо Листа к Н. Писареву (отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, М. 3724/49); письма к неизвестным (неустановленным) лицам (там же, Б/II, 177/26, Дост. II. 6/27, Авт. ин. 7/27); письмо к М. Л. Огаревой (Центральный государственный литературный архив, ф. 359, ед. хр. 331) и др.

[71] См. La Mara, Classisches und Romantisches aus der Tonwelt, Leipzig, 1892 (в этой книге опубликованы письма Адама Листа к Карлу Черни, содержащие важнейшие сведения об исполнительской и творческой деятельности юного Листа); La Mara, Aus Franz Liszts erster Jugend, цит. изд.; Чайковский П. И., Переписка с Н. Ф. фон-Мекк, т. I, М.—Л., 1934, т. II, М.—Л., 1935, т. III, М.—Л., 1936; Чайковский П. И., Переписка с П. И. Юргенсоном, т. I (1877—1883), М., 1938, т. II (1884—1893), М., 1952; Бородин А. П., Письма. Полное собрание, критически сверенное

с подлинными текстами. С предисловием и примечаниями С. А. Дианина, вып. I (1857—1871), М., 1927—28, вып. II (1872—1877), М., 1936, вып. III (1878—1882), М.—Л., 1949, вып. IV (1883—1887), М.—Л., 1950; Глинка М., Письма и документы под редакцией В. Богданова-Березовского, Литературное наследие, т. II, Л., 1953; Мусоргский М. П., Письма и документы. Собрал и приготовил к печати А. Н. Римский-Корсаков при участии В. Д. Комаровой-Стасовой, М.—Л., 1932; М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. 1881—1931. Статьи и материалы под редакцией Ю. Келдыша и В. Яковлева, М., 1932; [Балакирев М.,] Переписка М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова (1862—1898), с предисловием и примечаниями проф. С. М. Ляпунова [П., 1916]; Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым, т. I (1858—1869), М., 1935; Беляев В., Александр Константинович Глазунов. Материалы к его биографии, т. I, Жизнь, ч. 1, Пб., 1922; Письма В. В. Стасова и Н. А. Римского-Корсакова, «Русская мысль», 1910, кн. VI, VII, VIII, IX; Серов А. Н., Письма к сестре С. Н. Дю-Тур (1845—1861), СПб., 1896; Глебов И. [Асафьев Б.], Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников (1829—1929), М., 1929; Рубинштейн А. Г., Избранные письма, М., 1954; [Верстовский А., Письма к Гедеонову,] в статье: Дризен Н. В., Франц Лист в Москве (по неизданным документам), «Ежегодник императорских театров», 1911, вып. IV; Верстовский А., Письмо к М. П. Погодину, «Советская музыка», 1951, № 7; Письма Юрия Федоровича Самарина, «Русский архив», 1880, кн. II (ср. также Сочинения Ю. Ф. Самарина, т. XII, Письма 1840—1853, М., 1911); Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи, под редакцией В. В. Стасова, СПб. и М., 1905; Анненков П. В., Письма из-за границы (1840—1843), в кн.: П. В. Анненков и его друзья. Литературные воспоминания и переписка 1835—1885 годов, СПб., 1892; [Боткин В.,] Письма В. П. Боткина к А. А. Краевскому, Отчет императорской публичной библиотеки за 1889 год, СПб., 1893; [Срезневский И.,] Путевые письма Измаила Ивановича Срезневского из славянских земель. 1839—1842, СПб., 1895; [Тургенев А.,] Письма Александра Тургенева Булгаковым, М., 1939; [Тургенев И.,] Письма И. С. Тургенева к Людвигу Пичу. 1864—1883. Редакция, вступительная статья и примечания Леонида Гроссмана, М.—Л., 1924; Wagner R., Briefe an Hans von Bülow, Jena, 1916; Schumann R., Jugendbriefe. Nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann, 4. Aufl., Leipzig, 1910; Schumann R., Briefe. Neue Folge, Leipzig, 1904; Mendelssohn-Bartholdy F., Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847, 4. Aufl., Leipzig, 1864; Schumann C., Brahms J., Briefe aus den Jahren 1853—1896. Im Auftrage von Marie Schumann, herausgegeben von Berthold Litzmann, Bd. I—II, Leipzig, 1927; Herwegh M., Au printemps des Dieux. Correspondance inédite de la comtesse Marie d'Agoult et du poète Georges Herwegh, Paris, 1929; Agoult M. d', Une correspondance romantique. Madame d'Agoult, Liszt, Henri Lehmann, Paris, 1947; Balzac H. de, Lettres à l'étrangère, 2 vols, Paris, 1899—1906; Lettres de madame d'Agoult et de Hiller, «Revue bleue», 1913, 8.XI, 15.XI; Lettres de Vigny et de madame d'Agoult, «Revue de deux Mondes», 1933; Aragonnès C., Une correspondante de Sainte-Beuve, la comtesse d'Agoult, avec des documents inédits «Mercure de France», Paris, 1935, Vol. 261, стр. 31—37; Шопен Ф., Письма. Перевод Анны Гольденвейзер, М., 1929; Berlioz H., Correspondance inédite de Hector Berlioz. 1819—1868. Avec une notice biographique par Daniel Bernard, Paris, 1879; Briefe von Hector Berlioz an die Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein. Herausgegeben von La Mara, Leipzig, 1903; [Berlioz H.,] Les années romantiques. 1819—1842. Correspondance publiée par Julien Tiersot, Paris [1904]; [Berlioz H.,] Le musicien errant. 1842—1852. Correspondance publiée par Julien Tiersot; [Berlioz H.,] Au milieu du chemin. 1852—1855. Correspondance publiée par Julien Tiersot, Paris, 1930; Mouchanoff-Kalergis M., In Briefen an ihre Tochter. Herausgegeben von La Mara, Leipzig, 1907; Wagner C., Briefe an ihre

Tochter Daniela von Bülow. 1866—1885, Stuttgart, 1933; Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe. 1858—1871, 38. Aufl., Leipzig, 1908 (1911); Munkácsy Mihály válogatott levelei [Избранные письма Михая Мункачи], Budapest, 1952.

Из неизданных писем различных лиц прежде всего необходимо упомянуть о письмах пианистки М. П. Свистуновой к своему отцу, декабристу П. Н. Свистунову (отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, фонд декабристов, М. 5792/II. 5). В этих письмах содержатся интереснейшие подробности о музыкальной деятельности и жизни Листа в Будапеште в 70-х годах. Далее следует указать на письма А. Н. Серова к О. А. Новиковой и В. Е. Жуковой (там же, фонд Муз., М. 3323/32, М. 9883/7), А. Н. Веневитиновой к Е. Е. и С. В. Комаровским (там же, М. 6628/11) и др. Несомненный интерес для исследователя жизни и творчества Листа представляют также неизданные письма С. М. Ляпунова к М. А. Балакиреву, хранящиеся в домашнем архиве С. М. Ляпунова у А. С. Ляпуновой, ответные письма М. А. Балакирева (хранящиеся там же), письма М. А. Балакирева к Ю. П. Пыпиной (хранящиеся в Пушкинском доме, ф. 250), письма С. М. Ляпунова к В. В. Стасову (там же, ф. 294, оп. 3, № 70), письма А. К. Глазунова к В. В. Стасову (там же, ф. 294, оп. 3, № 49), письма Ла Мара к В. В Стасову (там же, ф. 294, оп. 3, № 23), письма Янки Воль к В. В. Стасову (там же, ф. 294, оп. 3, № 8) и, наконец, письма В. В. Стасова к родным (там же, ф. 294, оп. 1, №1—4); часть этих писем издана в 1953 и 1954 гг.: Стасов В., Письма к родным, т. I, ч. 1 (1844—1859), М., 1953; т. I, ч. 2 (1862—1879), М. 1954.

[72] См. Agoult M. d' [Daniel Stern], Mémoires. 1833—1854. Avec une introduction de Daniel Ollivier, Paris, 1927; Stern D. (M. d'Agoult), Mes Souvenirs. 1806—1833, Paris, 1877 (эта книга является как бы первой частью «Мемуаров»)

О существовании мемуаров М. д'Агу было известно давно, но они пролежали в архиве семейства Оливье свыше пятидесяти лет и были опубликованы внуком Листа и М. д'Агу Даниэлем Оливье лишь в 1927 г. Через год они были переведены на немецкий язык и изданы (вместе с «Mes Souvenirs») под редакцией и с предисловием другого внука Листа и М. д'Агу Зигфрида Вагнера (см. Agoult M. d', Memoiren, Bd. I—II. Mit einem Geleitwort von Siegfried Wagner, Dresden, 1928). Несколько позднее, в 1931 г., мемуары вышли в сокращенном виде под претенциозным заглавием: «Моя дружба с Францем Листом. Роман любви из Мемуаров одной знаменитой женщины» (см. Agoult M. d', Meine Freundschaft mit Franz Liszt. Ein Roman der Liebe aus den Memoiren einer berühmten Frau, Dresden, 1931).

О существовании мемуаров знал и сам Лист, ибо в одну из своих последних встреч с М. д'Агу в Париже (в 1866 г.) та сказала ему о своем желании опубликовать написанные ею мемуары. Лист, глубоко уязвленный изданным в свое время тенденциозным автобиографическим романом М. д'Агу «Нелида», в котором его отношения с М. д'Агу и вся его художественная деятельность были представлены в искаженном свете, естественно, отнесся к этой идее отрицательно. Из Парижа он писал К. Витгенштейн следующее:

«Нелида сообщила мне, что она намеревается опубликовать свою исповедь. Я возразил, сказав, что считаю недопустимым, чтобы она писала жизненные воспоминания, ибо то, что она таким образом озаглавит, неизбежно сведется к позерству и лжи (poses et mensonges)» (см. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VI, стр. 110—111).

[73] См. Карл Черни о юности Франца Листа, «Литературное прибавление к Нувеллисту», 1870, № 12, декабрь (в этой статье опубликованы выдержки из автобиографических записей Черни, относящиеся к юности Листа); Aus Moscheles Leben. Nach Briefen und Tagebüchern. Herausgegeben von seiner Frau, Vol. I—II, Leipzig, 1872—1873; Sand G., Histoire de ma vie, Vol. I—X, Paris, 1856 (о Листе см. т. X, стр. 143—173);

Sand G., Lettres d'un voyageur, Vol. I—II, Paris, 1837 (письмо № 7 адресовано Листу и содержит ряд интересных подробностей о жизни молодого Листа); Sand G., Journal intime (Posthume), publié par Aurore Sand, Paris, 1926; Frankenburg A., Őszinte vallomások, I—II, Pest., 1861 (о Листе см. т. I, стр. 24—26); Frankenburg A., Emlékiratok, I—III, Pest, 1868 (в этих трехтомных мемуарах записи о Листе содержатся во втором томе, стр. 66—76); Frankenburg A., Wisszaemlékezések Liszt Ferencre, «Athenaeum», Budapest, 1873, № 16 (отдельные воспоминания о Листе, в частности о пештских концертах 1839—1840 гг.).

См. также записи дочери Листа Козимы Вагнер (Wagner C., Franz Liszt. Ein Gedenkblatt von seiner Tochter, München, 1911).

[74] В упомянутой нами выше первой биографии Листа (см. «Gazette musicale de Paris», 1835, стр. 200 и д.) д'Ортиг сообщает о дневнике, который вел Адам Лист, следующее:

«Все, что имело отношение к его (Листа.— *Я. М.*) здоровью, учебе, удовольствиям, благочестивым помыслам, беседам, путешествиям и успехам, отмечалось там с мелочной и ревностной пунктуальностью нежного отца. Этот дневник находится в руках г-жи Лист (матери Листа.—*Я. М.*), чьей доброте мы обязаны сведениям о нем».

О дневнике Адама Листа см. еще в «Neue Zeitschrift für Musik», Leipzig, 1836, № 4.

[75] См. Бородин А. П., Лист у себя дома в Веймаре (Из личных воспоминаний А. П. Бородина), в кн.: Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи, 1834—1887, СПб., 1889. См. также «Искусство», 1883, №№ 11, 12 (где впервые появились воспоминания Бородина о Листе). Ср. с этим Письма А. П. Бородина, цит. изд., вып. II (письма 366, 368, 369, 370), вып. III (письма 416 и 418), вып. IV (приложение к переписке 1883 года, письмо 981), а также Бородин А. П., Мои воспоминания о Ф. Листе, изданные в 1953 г. под ред. В. А. Киселева.

[76] См. Стасов В. В., Избранные сочинения в трех томах, т. III, М., 1952, стр. 474.

[77] См. Глинка М., Записки, Автобиографические и творческие материалы под редакцией В. Богданова-Березовского, Литературное наследие, т. I, Л.—М., 1952; Веневитинов М., Франц Лист и граф Мих. Юрьевич Виельгорский в 1839 г., «Русская старина», 1886, № 11, ноябрь, т. LII, стр. 489—494; Серов А. Н., Письма из-за границы, Избранные статьи, цит. изд., т. I; Стасов В. В., Училище правоведения сорок лет тому назад, Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. III; Стасов В. В., Лист, Шуман и Берлиоз в России, Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. III; Римский-Корсаков Н. А., Летопись моей музыкальной жизни, пятое исправленное и дополненное издание с введением, примечаниями, приложениями, указателями, хронографом и иллюстрациями, составленными А. Н. Римским-Корсаковым, М., 1935; Кюи Ц., Музыкальные заметки... День у Листа. Веймар, «СПб. ведомости», 1876, № 205, 27 июля; Арнольд Ю., Воспоминания, вып. II, М., 1892, вып. 3, М., 1893; [Афанасьев Н.,] Воспоминания Н. Я. Афанасьева, «Исторический вестник», 1890, июль, август, т. XLI, стр. 23—48, 255—276; Герцен А. И., Дневник, Полное собрание сочинений и писем. Под редакцией М. К. Лемке, т. III, П., 1915 (ср. Герцен А. И., Собрание сочинений в тридцати томах, т. II, М., 1954); Lenz W., Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt—Chopin—Tausig—Henselt, Berlin, 1872; Воспоминания Антона Григорьевича Рубинштейна, «Русская старина», 1889, № 11, ноябрь; Никитенко А. В., Моя повесть о самом себе и о том, «чему свидетель в жизни был». Записки и дневник (1804—1877 гг.), т. I, СПб., 1904; Jókai M., Életemből, I—II. k. [Из моей жизни, т. I—II], Budapest, 1911; Ábrányi K., Erinnerung an Franz Liszt, «Pester Lloyd», 1886, 23.X, № 294; Ábrányi K., Emlékezés Liszt Ferencre (Halála évfordulóján)[Воспоминания о Ференце Листе. Ко дню его смерти], «Pesti Napló», 1888, 3.VIII; Гейне Г., Люте́ция, Полное собра-

ние сочинений в двенадцати томах, т. IX, М.—Л., 1936; Berlioz H., Mémoires. 1803—1865, Vol. I—II, Paris, 1878 (в рус. пер.: Берлиоз Г., Мемуары, Часть первая, СПб., 1896); Legouvé E., Soixante ans de souvenirs, Paris; Sand G., Histoire de ma vie, Vol. X, Paris, 1856; [Sainte-Beuve Ch. A.,] Les cahiers de Sainte-Beuve, Paris, 1876; Varnhagen von Ense K. A., Tagebücher, Bd. I—XIV, Leipzig, 1862—1870 (о Листе см. т. I и т. II); Cornelius P., Literarische Werke, Bd. I—IV, Liepzig, 1904 (о Листе см. т. II); Lehmann R., Errinnerungen eines Künstlers, Berlin, 1896; Saint-Saëns C., Portraites et Souvenirs, Paris, 1900; Энди В. д', Франц Лист в 1873 году. Воспоминания, «Русская музыкальная газета», 1916, № 48 (см. также Indy V. d', Bei Franz Liszt, «Allgemeine Musikzeitung», 1912, № 37); Genast E., Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers, Th. I—IV, Leipzig, 1862—1866; Hiller F., Aus dem Tonleben unserer Zeit, Bd. I-II, Leipzig, 1868; Ehrlich H., Dreissig Jahre Künstlerleben, Berlin, 1893; Reinecke C., Erinnerungen an Liszt, «Deutsche Revue» [Stuttgart], 1893, стр. 58—62; Hanslick E., Aus meinem Leben, Bd. I—II, Berlin, 1894; Dunkl I. N., Aus den Erinnerungen eines Musikers, Wien, 1876; [Lenau N.,] Lenau Nikolaus und die Familie Löwenthal. Briefe und Gespräche, Gedichte und Entwürfe, Leipzig, 1906; Gottschalg A. W., Franz Liszt in Weimar und seine letzten Lebensjahre. Erinnerungen und Tagebuchnotizen, nebst Briefen des Meisters, Berlin, 1910; Goldmark C., Erinnerungen aus meinem Leben, Wien, 1922; Végh J., Liszt Ferencről [О Ференце Листе], «Muzsika», Budapest, 1929, стр. 73—77.

[78] См. Schorn A., von, Zwei Menschenalter. Erinnerungen und Briefe, Berlin, 1901; Schorn A. von, Das nachklassische Weimar, Bd. I—II, Weimar, 1911—1912; La Mara, Aus der Glanzzeit der Weimarer-Altenburg. Bilder und Briefe aus dem Leben der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, Leipzig, 1906; La Mara, An der Schwelle des Jenseits. Letzte Erinnerungen an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, die Freundin Liszts, Leipzig, 1925; Bernhardi Th., Aus dem Leben Theodor von Bernhardis, Bd. I—V, Leipzig, 1893—1895 (во втором томе содержится ряд сведений об отношении Листа к К. Витгенштейн).

[79] См. Wagner R., Mein Leben, München, 1911 (в рус. пер.: Вагнер Р., Моя жизнь. Мемуары [перевод под ред. А. Волынского], т. I [СПб.], 1911, т. II [СПб.], 1911, т. III [СПб.], 1912).

[80] См. [Сабинина М.,] Записки Марфы Степановны Сабининой [1841—1860], «Русский архив», 1900, кн. I, II, 1901, кн. I, II, III, 1902, кн. I (эти записки сравнительно мало известны и остались совсем не использованными в литературе о Листе, а между тем они содержат ряд ценнейших сведений не только о самом Листе, но и об его окружении); Зилоти А., Мои воспоминания о Ф. Листе, СПб., 1911.

[81] См. Boissier A., Liszt Pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832, Paris, 1927.

[82] См. Bülow H. von, Briefe und Schriften, Bd. I—VIII, herausgegeben von Marie von Bülow, Leipzig, 1895—1908; Bülow M., Hans von Bülow in Leben und Wort, Stuttgart, 1925; Sauer E., Meine Welt. Bilder aus dem Geheimfache meiner Kunst und meines Lebens, Stuttgart, 1901 (о Листе см. стр. 160—179); Göllerich A., Franz Liszt. Erinnerungen, Berlin, 1908 (ценные воспоминания, содержащие целый ряд суждений Листа по вопросам искусства; к воспоминаниям приложен полный перечень всех сочинений Листа, составленный по первым изданиям и автографам); Stradal A., Erinnerungen an Franz Liszt, Bern, 1929; Stradal A., Von Liszts Klavierspiel, «Zeitschrift für Musik», 1935, № 4; Stradal A., Liszts Aufenthalt in Budapest im Jahre 1835 (Ende Januar bis Ende April), «Musikbuch aus Österreich» (Wien), 1912, Bd. IX, стр. 17—23; Stradal A., Erinnerungen an den letzten Aufenthalt Liszts in Rom, «Der Merker», 1911, № 43; Stradal A., Franz Liszts Aufenthalt in Rom im Winter 1885/86, «Neue Musikzeitung» [Stuttgart], 1926, № 9—10; Rosenthal M., Franz Liszt. Erinnerungen und Betrachtungen, «Die Musik», 1911, October, Jahrg. XI, Heft 1; Weingartner F., Lebenserinnerungen, Bd. I—II, Wien, 1923,

Zürich, 1929 (о Листе см. т. I, стр. 161—168, 174—188, 192—196, 218—226, 273—277); Weingartner F., Akkorde, Leipzig, 1912 (воспоминания о личности Листа см. стр. 42—57, воспоминания и суждения о дирижерском искусстве Листа см. стр. 57—64); Вейнгартнер Ф., Из воспоминаний о Франце Листе, «Русская музыкальная газета», 1907, № 36—38; Zichy G., Aus meinem Leben. Erinnerungen und Fragmente, Bd. I—III, Stuttgart, 1911—1913; Weissheimer W., Erlebnisse mit R. Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen nebst deren Briefen, Stuttgart, 1898; Motta José Vianna da, Liszt als Lehrer, «Der Merker», 1911, № 43; Motta J. V. da, Einige Beobachtungen über Franz Liszt, München, 1898; Fay A., Musikstudien in Deutschland, Berlin, 1882 (о Листе см. стр. 115—165); Thomán I., Liszt Ferenc mint pedagógus [Ференц Лист как педагог], «A Zene», Budapest, 1911, стр. 204—206; Thomán I., Emlékeim Liszt Ferencről [Мои воспоминания о Ференце Листе], «Budapesti Hirlap», 1914, № 15.

См. также Singer E., Aus meiner Künstlerlaufbahn, II. Abteilung. Aus Tagebüchern und Briefen meiner Weimarer Zeit, «Neue Musikzeitung» [Stuttgart], 1911, Jahrg. XXXII, № 17, Jahrg. XXXVIII, № 2; Merkel I., Meine Erinnerungen an Franz Liszt, «Zeitschrift für Musik», [Leipzig], 1929; Erdmannsdörfer-Fichtner P., Erinnerungen an Franz Liszt, «Münchener Neueste Nachrichten», 1911, 22. X, и ряд других воспоминаний учеников Листа.

Интересные сведения можно почерпнуть в статьях Э. Рейсса (см., Reuss E., Liszt und sein Paladine, «Deutsche Revue» [Stuttgart], 1893, стр. 316—324; Reuss E., Unterhaltung mit Liszt, там же, 1895, стр. 333—340; Reuss E., Das Märchen von Riesen Liszt, «Musikalisches Wochenblatt» [Leipzig], 1906, № 27) и Ю. Каппа (см. Kapp J., Aus den letzten Schülerkreise Liszts, «Bühne und Welt» [Berlin], 1909, стр. 925), а также в книге Ф. Мильде (см. Milde F., Ein ideales Künstlerpaar Rosa und Theodor von Milde. Ihre Kunst und ihre Zeit, Bd. I—II, Leipzig, 1918).

[83] Полное заглавие книги Кларка: «Откровение Листа. Ключ к свободе индивидуума» («Liszts Offenbarung. Schlüssel zur Freiheit des Individuums»). Издана книга в Берлине в 1907 г.; ее исходные положения и выводы ошибочны и свидетельствуют об откровенно идеалистической позиции автора.

[84] См. Teleki S., Emlékeim, I—II. k., Budapest, 1879—1890 (в воспоминаниях Шандора Телеки содержатся интересные сведения о творческой и исполнительской деятельности Листа в 40-х годах, в частности изложена история создания 1-й венгерской рапсодии Листа: см. т. I, стр. 55—59, 60—67, т. II, стр. 133—138); Wohl J., François Liszt. Souvenirs d'une compatriote, Paris, 1887 (в воспоминаниях венгерской писательницы Янки Воль содержатся важные сведения об отношении Листа, исключительно внимательном и любовном, к русской культуре; сочувственный отзыв о воспоминаниях Воль и выдержки из них см. в статье Стасова «Венгерец и венгерка о Листе»,— Стасов В. В., Собрание сочинений, т. III, СПб., 1894); Серова В. С., Лист (Из моих воспоминаний), «Артист», 1891, № 13 (см. также Серова В. С., Серовы Александр Николаевич и Валентин Александрович. Воспоминания. С приложением избранных статей А. Н. Серова, СПб., 1914); Костомарова А. Л., Лист в Киеве, «Музыка», 1911, № 46; Селецкий П. Д., Записки, ч. 1, Киев, 1884; Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. VII, СПб., 1893, кн. XII, СПб., 1898; Ковалевский П., Встречи на жизненном пути, в кн.: Григорович Д. В., Воспоминания, Л., 1928; Фет А., Ранние годы моей жизни, М., 1893; Верещагин А., У болгар и за границей. 1881—1893. Воспоминания и рассказы (продолжение очерков «Дома и на войне»). 2 изд., СПб., 1896 (в воспоминаниях А. Верещагина, брата выдающегося русского художника, приводятся факты из жизни Листа в Пеште, а также сведения об отношении Листа к картинам Верещагина и вообще к русскому искусству); Бессель В., Три великих пианиста: Франц Лист, Адольф Гензельт и Антон Рубинштейн, «Русская музыкальная газета», 1902, № 45; Бессель В., У Франца Листа, «Новое время», 1881, 12. IX, № 1990;

Бессель В., Путевые заметки музыканта, «Новое время», 1884, 8.X, № 3094; Арсеньев И. А., Воспоминание о Листе (Из моей памятной книжки), «Исторический вестник», 1886, № 9, сентябрь (ср. также Арсеньев И., Франц Лист. Из моей памятной книжки, «Колосья», СПб., 1885, № 4, апрель); Толиверова А., Встречи с Францем Листом (Из личных воспоминаний), «Живописное обозрение», 1886, № 34; Бутурлин М., Записки графа М. Д. Бутурлина, «Русский архив», 1901, кн. III; Helbig N. [ур. Шаховская], Franz Liszt in Rome, «Deutsche Revue», XXXII, февраль; Meysenburg M. von, Memoiren einer Idealisten und ihr Nachtrag: des Lebensabend einer Idealisten, Bd. I—II, Berlin — Leipzig, 1927 (рус. пер.: Мейзенбург М., Воспоминания идеалистки, М.—Л., 1933); Apponyi A., Erlebnisse und Ergebnisse, Berlin, 1933 (о Листе см. стр. 66—86); Scholz B., Musikalisches und Persönliches, Berlin, 1899 (о Листе см. стр. 206—220); Horovitz-Barnay I., Im Hause Franz Liszts. Erlebnisse und Gespräche mit dem Meister, «Deutsche Revue» [Stuttgart], 1898, стр. 76—84; Karpath L., Begegnung mit dem Genius, Wien, 1934 (о Листе см. стр. 249—268); Gregorovius F., Römische Tagebücher, Stuttgart, 1892; Schlözer K. von, Römische Briefe. 1864—1869, Berlin, 1924; Schlözer K. von, Letzte Römische Briefe. 1882—1904, Stuttgart, 1924; Kellermann B., Erinnerungen. Ein Künstlerleben, Zürich, 1932 и др.

Из неизданных воспоминаний следует указать на дневник Е. В. Филатьевой (отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, фонд Филатьевых, № 12), содержащий подробное описание концертов Листа в Москве (на франц. языке), и на записи М. Л. Огаревой (Государственный литературный музей), относящиеся к началу 40-х годов XIX столетия (также на франц. языке).

[85] См. Franz R. [Olga de Janina], Souvenirs d'une Cosaque, Paris, 1874. Об отношении самого Листа к этой книге см. в материалах, опубликованных Ю. Каппом в 1911 г. (Kapp J., Autobiographisches von Franz Liszt, «Die Musik», 1911, Jahrg. XI, Heft 1): «...насколько я могу судить,— писал Лист,— автор настолько же смешон, насколько и одиозен; и она, и ее друзья вольны действовать как им угодно; некоторым непристойным скандалам я могу противопоставить лишь молчаливую сдержанность...».

[86] См. Newman E., The Man Liszt. A study of the tragi-comedy of a soul divided against itself, цит. изд. (глава, о которой идет речь, имеет название: «Сомнительная свидетельская ценность писем Листа: эпизод с Ольгой Янина» — «The questionable evidential value of Liszt's letters: The Olga Janina episode»).

[87] См., напр.: Bartók B., Liszt zenéje és a mai közönség [Музыка Листа и современная публика], в кн.: Bartók Béla válogatott zenei írásai, Budapest, 1948; Bartók B., Liszt-problémák [Проблема Листа], там же; Wolf H., Liszt-Nekrolog, «Die Musik», 1906, Jahrg. V, Heft 13; Saint-Saëns C., Harmonie et mélodie, 2 éd., Paris, 1885 (о Листе см. стр 155—172); см. также Сен-Санс К., Франц Лист, «Музыкальный мир», 1905, № 14; Кюи Ц., Франц Лист, Критический этюд, «Музыкальное обозрение», 1886, №№ 1, 2, и др.

[88] Из стихотворений, темой которых послужил Лист и его искусство, особенного внимания заслуживают стихи М. Вёрёшмарти (см. Vörösmarti M., Válogatott művei, kötet I, Versek-Hősköltemények, Budapest, 1950; стихотворение написано в 1841 г. и озаглавлено «Liszt Ferenchez» — «Ференцу Листу», оно проникнуто глубоким патриотическим чувством), Г. Гейне (см. Гейне Г., Романцеро, Полное собрание сочинений в двенадцати томах, т. III, М., 1939; стихотворение написано в 1849 г., озаглавлено «В октябре 1849» и является открытым, прямым откликом на острейшие вопросы политической современности, содержит порицание Листу за его пассивность в трагические дни венгерской революции), М. Йокаи (см. Jókai M., Liszthez,— К Листу,— 1851), Я. Гараи (см. Garay J., Liszt Ferenchez, 1845, Összes költeményei, Pest, 1862, стр. 106), Я. Вайда (см. Vajda J., Liszt Ferenchez, 1856), Г. Гервега (см.

Herwegh G., «Die lichte Blum' im dunkeln Kranz»; стихотворение написано Гервегом после прослушивания «Данте-симфонии» Листа в авторском исполнении на фортепиано и послано Листу 30.X. 1856 г. из Цюриха; приведено в Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt, цит. изд., т. III, стр. 31—32), Г. Гофмана фон Фаллерслебена (см. Hoffmann von Fallersleben H., Zu Liszts Geburtstage, Gedicht, «[Zellners] Blätter für Theater, Musik und Kunst» [Wien], 1857, стр. 355; см. также Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt, цит. изд., т. III, стр. 33—34).

Следует еще указать на стихотворения Э. Бауэрнфельда (см. Bauernfeld E., An Liszt, 19.I. 1856, Gedichte, Leipzig, 1856; см. также Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt, цит. изд., т. III, стр. 29—30), С. Мозенталя (см. Mosenthal S., An Liszt, Gedicht, 1856, там же, стр. 27—28; стихотворение Мозенталя, как и стихотворение Бауэрнфельда написано после выступления Листа в качестве дирижера на моцартовских торжествах в Вене), Ф. Боденштедта (см. Bodenstedt F. von, Franz Liszt zum 9. November 1873, там же, стр. 124—126), П. Корнелиуса (см. Cornelius P., Zu Liszts Geburtstag, 22. October 1867, Literarische Werke цит. изд., т. IV), Ф. Шобера (см. Schober F., Briefe über F. Liszts Aufenthalt in Ungarn, Berlin, 1843, стр. 27—28), Р. Вагнера (см. Wagner R., Gedichte an Liszt [всего 4 стихотворения], Sämtliche Schriften und Dichtungen, 5. Aufl., Bd. XII, Leipzig, стр. 386—387), И. Цедлица (см. Zedlitz J. Ch., Liszt und Thalberg. Gedicht, «Iris», Taschenbuch für das Jahr 1840 [Pest], стр. 210), Е. Ростопчиной (см. Ростопчина Е., После концерта, «Отечественные записки», 1843, № 5) и др.

Из повестей и романов, в которых Лист выведен одним из действующих лиц, прежде всего надо упомянуть роман Бальзака «Беатриса» (см. Balzac H. de, Beatrix, ou les amours forces, scenes de la vie privée, Vol. I—II, Paris, 1839; рус. пер.: Бальзак О., Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. II, М., 1952). Под именем Беатрисы (маркизы де Рошфид) в романе выведена М. д'Агу, под именем Дженаро Конти — Лист, под именем Камиля Мопен (Фелисите де Туш) — Ж. Санд.

Затем следует упомянуть о романе Ж. д'Ортига «Святое утешение», в котором Лист изображен под именем художника Анатоля (см. Ortigue J. d', La Sainte-Baume, «L'Artiste», 1834, Vol. II), и о романе М. д'Агу «Нелида», в котором отношения Листа с М. д'Агу представлены в явно искаженном, тенденциозном духе (см. Stern D. [Agoult M. d'], Nélida, t. I—II, Bruxelles, 1846; рус. пер.: «Отечественные записки», 1847, №№ 2, 3). Под именем Нелиды изображена сама М. д'Агу, под именем художника Германа Ренье — Лист.

Несомненное отношение к Листу имеют некоторые романы Ж. Санд (в частности, «Орас»), ее венецианские сказки (см. Sand G., Contes vénetiens, La dernière Aldini—Les maitres mosaistes.—L'Uscoque. Paris, 1838—1839), дневник доктора Пиффеля и упомянутые выше «Письма путешественика».

Большинство остальных повестей и романов, связанных с именем Листа, лишены художественного значения. Они либо преследуют сенсационные цели, как, напр., роман Луизы Коле (см. Colet L., Les dernier abbés, moeurs religieuses d'Italie, Paris, 1868; клеветнический характер этого романа вскрыт в статье венгерского скрипача Э. Ремени, опубликованной в будапештской музыкальной газете «Zenészeti Lapok» 29.XI. 1868 г.), Зорелли (см. Zorelli, Le roman du pianiste et de la cosaque, Paris, 1875) и Варса (см. Vars. E. de, Les amours d'une cosaque, par un ami de l'abbé X..., Paris, 1875), либо служат развлекательным чтением, как, напр., романы Харшани (см. Harsányi Z., Magyar rapszódia. Liszt Ferenc életének regénye, I—IV k., Budapest, 1936), Вольцогена (см. Wolzogen E., Der Kraft-Mayr. Ein humoristischer Musikanten-Roman. Dem Andenken Franz Liszts, Bd. I—II, Stuttgart, 1907), Шрикеля (см. Schrickel L., Ein Weimarer Roman aus Liszts Zeiten, Weimar, 1929), Люкса (см. Lux J. A., Franz Liszt. Himmlische und irdische Liebe, Berlin, 1929) и др.

Жизнь Листа послужила также темой для ряда сценических произведений (см., напр., Glassbrenner A., Franz Liszt in Berlin. Eine Komödie in drei Akten, 2. Aufl., Leipzig, 1847 и др.). В качестве эпизодического действующего лица Лист выведен еще в некоторых произведениях (см., напр., Гроссман Л., Вторник у Каролины Павловой. Сцены из жизни московских литературных салонов 40-х годов, 2 изд., М., 1922).

[89] Павлов И. П., [Письмо к молодежи,] Полное собрание сочинений, т. I, М.—Л., 1951, стр. 22.

[90] См. Ленин В. И., Лев Толстой, как зеркало русской революции (Сочинения, 4 изд., т. 15, стр. 179—186); Л. Н. Толстой (там же, т. 16, стр. 293—297); Л. Н. Толстой и современное рабочее движение (там же, т. 16, стр. 300—302); Толстой и пролетарская борьба (там же, т. 16, стр. 323—324); Герои «оговорочки» (там же, т. 16, стр. 338—343); Л. Н. Толстой и его эпоха (там же, т. 17, стр. 29—33).

[91] См. Глебов И. [Асафьев Б. В.], Музыкальная форма как процесс, М., 1930; Асафьев Б. (Игорь Глебов), Музыкальная форма как процесс, кн. 2, Интонация, М.—Л., 1947; Глебов И. [Асафьев Б. В.], Симфонические этюды, П., 1922; Глебов И. [Асафьев Б. В.], Франц Лист. Опыт характеристики, П., 1922; Асафьев Б. [Игорь Глебов], Глинка, М., 1950; Асафьев Б., Встречи и раздумья, «Советская музыка», 1954, № 11; Яворский Б. Л., Творческое мышление русских композиторов от Глинки до Скрябина, рукопись, Гос. музей им. А. Н. Скрябина; Соллертинский И. И., Избранные статьи о музыке, Л.—М., 1946; Соллертинский И. И., «Фауст-симфония» Листа, Л., 1935; Ферман В., История новой западноевропейской музыки, т. I, М.—Л., 1940; Хубов Г., Франц Лист, «Советская музыка», 1936, № 11; Кремлев Ю., Гармония Листа, «Советская музыка», 1936, № 7; Хубов Г., Лист и его книга о Шопене, в кн.: Лист Ф., Ф. Шопен, М., 1936 (стр. 4—24); Кремлев Ю., Франц Лист. Краткий очерк жизни и творчества, Л., 1935; Кремлев Ю., Программный симфонизм Ф. Листа, «Советская музыка», 1952, № 8; Киселев В. А., Франц Лист и его отношение к русскому искусству, М., 1929; Хвостенко В. (сост.) Лист в России, «Советская музыка», 1936, №№ 11, 12; Трофимова Т., Лист в России, «Советская музыка», 1937, № 8; Хохловкина А., Революционный квартет Франца Листа, «Музыкальное образование», 1930, № 4—5; Котлер Н., Соната *h-moll* Листа в свете его эстетики, «Советская музыка», 1939, № 3; Мамуна Н. В., Симфонические поэмы Листа, Л., 1940; Бекман-Щербакова О. Л., Программный симфонизм Листа, рукопись, Библиотека МОЛГК им. П. И. Чайковского; Васина-Гроссман В., Великий сын венгерского народа, «Советская музыка», 1951, № 10; Кенигсберг А., Национальная героика в творчестве Листа, «Советская музыка», 1954, № 10.

[92] См. Ленин В. И., Сочинения, 4 изд., т. 21, стр. 127.

[93] Мнение о «вненациональном» характере искусства Листа, имеющее известные исторические причины, все еще разделяется некоторыми крупными зарубежными исследователями. Даже такой всесторонне образованный и пытливый музыковед, как А. Эйнштейн, в своем труде, посвященном романтической эпохе в музыке (опубликованном сравнительно недавно), последовательно отстаивает его. Он, напр., пишет: «Было бы ошибочным рассматривать Франца Листа как венгерского национального композитора, несмотря на его симфоническую поэму «Венгрия», Грансую праздничную мессу и Венгерские рапсодии. История национальной романтической музыки в Венгрии вообще очень своеобразна, ибо мелодическое народное богатство (melodische Volksgut), на котором она основывается,— так называемая цыганская музыка, представляет собой смешение стилей весьма сомнительного и мало национального происхождения (sehr wenig nationaler Herkunft ist)» (см. Einstein A., Die Romantik in der Musik, Wien, 1950, стр. 80).

Разумеется, с национальным характером искусства у Листа дело обстоит куда более сложно, чем у других композиторов. Лист, действительно, дале-

ко не всегда брал свои темы из сокровищницы венгерского народного искусства, и мы найдем у него немало произведений, где национальные черты едва ощутимы. Но на основании этого вряд ли возможно отрешать Листа от родины, которую он всегда любил и которой оставался верен до смерти, недооценивать венгерский цикл произведений Листа и, главное, ставить под сомнение национальный характер целой ветви венгерского искусства, на которой, кстати, основывается и творчество основоположника венгерской национальной оперы Ференца Эркеля.

[94] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к А. Пикте, стр. 151.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

[1] Маркс К. и Энгельс Ф., Революция и контрреволюция в Германии, Сочинения, т. VI, М.—Л., 1930, стр. 40.

[2] См. Петефи Ш., Венгерская нация [пер. с венгерского Б. Пастернака], Собрание сочинений, т. I, М., 1952, стр. 481.

[3] См. Маркс К. и Энгельс Ф., Революция и контрреволюция в Германии, Сочинения, т. VII, М.—Л., 1930, стр. 273. Ср. также т. VI, стр. 38:

«Правление князя Меттерниха основывалось на двух правилах: во-первых, держать каждый из подвластных Австрии народов в покорности с помощью всех остальных народов, находившихся в том же положении; во-вторых,— и это всегда было основным принципом неограниченных монархий,— опираться на два класса: феодальных землевладельцев и крупных финансистов, уравновешивая влияние и силу одного класса другим классом, чтобы за правительством оставалась полная свобода действий. Земельное дворянство, все доходы которого состояли из всякого рода феодальных повинностей, не могло не стоять за правительство, свою единственную защиту от угнетенного класса крепостных, жестокой эксплоатацией которых оно жило».

[4] См. Путешествие А. И. Тургенева и А. С. Кайсарова по славянским землям в 1804 году. Архив братьев Тургеневых, вып. 4, П., 1915, стр. 39.

[5] См. Маркс К. и Энгельс Ф., Революция и контрреволюция в Германии. Сочинения, т. VI, М.—Л., 1930, стр. 40.

[6] См. Петефи Ш., Венгрия [пер. с венгерского Л. Мартынова], Избранное, М., 1948, стр. 102. См. также Петефи Ш., Собрание сочинений, т. I, М., 1952, стр. 264.

[7] См., напр., Ramann L., Franz Liszt. Als Künstler und Mensch, цит. изд., т. I, стр. 4—5; Карр J., Liszt, цит. изд., стр. 9 и др.

[8] Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. I, стр. 347. См. также стр. 331.

[9] Дата рождения Адама Листа приводится нами согласно документальным данным из архива Эстергази, опубликованным в 1937 г. (см. «La Revue musicale». 1937, № 174, стр. 269—271). По некоторым источникам (см. Bartha D., Franz Liszt. 1811—1886. Sein Leben in Bildern, цит. изд., стр. 11) Адам Лист родился в 1777 г., по другим (см. Карр J., Liszt, цит. изд., стр. 9) в 1780 г.

[10] Известно, например, что к прошению о переводе на службу в Кисмартон (Айзенштадт), где постоянно находилась придворная капелла князя Эстергази (и куда Адам Лист, естественно, всеми силами стремился), Адам Лист приложил в качестве «пробы своего музыкального таланта» «Te Deum» для хора и оркестра.

[11] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. II, стр. 379—380.

[12] См. Franz Liszt an Maria von Kalergis. Unbekannte Briefe, «Die Musik», 1911, Jahrg. XI, Heft 1, стр. 32.

[13] См. Franz Liszts Briefe an seine Mutter, цит. изд. См. также Vier J., Franz Liszt. L'artiste — Le clerc. Documents inédits, цит. изд.

[14] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 365.

Спустя некоторое время, в 1861 г., когда его мать была опасно больна и жила у его старшей дочери Бландины (в замужестве Оливье), Лист писал: «Моя дочь и ее муж просто поражают меня своими заботами и почтением к моей матери. Я всем этим истинно тронут и вижу здесь благословение провидения за мои добрые намерения, которые никогда меня полностью не покидали, несмотря на все мои многочисленные глупости. Благодаря переезду моей матери к Оливье, я вполне успокоен насчет того печального события, которое однажды, наконец, должно случиться. Увы! как говорит Виньи, что это за мир такой, куда приходят с надеждой дождаться смерти отца и матери!» (см. там же, т. III, стр. 150—151).

[15] См. письмо Листа к Ламберу Массару из серии «Письма баккалавра музыки» (Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 223; ср. Liszt F., Pages romantiques, Paris, 1912, стр. 233).

[16] Вообще с годами любовь Листа к природе заметно ослабевает. Если в тридцатых и сороковых годах он все еще поглощен созерцанием «величественной природы» и мастерски звукописует ее в своих фортепианных произведениях (см., напр., «Альбом путешественника» «Романтическую фантазию на швейцарские темы», «Годы странствий» и др.), то уже к середине пятидесятых годов он становится к ней почти равнодушным (см. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. IV, стр. 209—210, где он прямо пишет об этом). Природу заменяют в его духовном мире искусство, литература, философия.

[17] См. стихотворение венгерского поэта К. Саса «Венгерская музыка» в сборнике «Мадьярские поэты» под редакцией Н. Новича (СПб., 1897, стр. 77). Ср. также Szász K., A magyar zene, в сб.: Hét évszázad magyar versei [Семьсот лет венгерской поэзии], Budapest, 1954, т. III, стр. 243—244.

[18] О начале занятий Листа музыкой сохранился следующий рассказ современника:

«Однажды отец его играл на фортепиано *cis-moll*'ный концерт Риса; мальчик стоял у инструмента и слушал с самым напряженным вниманием. Вечером, гуляя во дворе, пропел он тему концерта, довольно трудную, особенно для детской, непривычной памяти. Отец не мог после этого противиться неотступным просьбам сына и начал учить его на фортепиано. Францу исполнилось тогда шесть лет... Успехи его были... поистине изумительны...» (см. Rellstab L., Franz Liszt, цит. изд., стр. 58—59).

[19] Более подробно о занятиях Листа с Рорером см. в статье Ф. Ланге «В родной деревне Франца Листа» (Lange F., Im Heimatsdorfe Franz Liszts, «Der Merker», 1911, Jahrg. II, Heft 26).

[20] См. «Die Musik», 1911, October, Jahrg. XI, Heft 1 (этот отзыв прессы воспроизведен фотографическим способом).

[21] Лист всегда гневно протестовал, когда слышал разговоры о «доброте» и «меценатской помощи» князя Николая Эстергази. Весьма распространенный в литературе о Листе рассказ о том, что князь Эстергази якобы подарил маленькому виртуозу после концерта в Кисмартоне 50 дукатов, сам Лист называл «выдумкой». См., напр., у Рельштаба: «По поводу концерта [в Кисмартоне] во всех биографиях Листа повторяется ложное сообщение, будто князь Эстергази подарил маленькому виртуозу пятьдесят дукатов. Ничего подобного!..» Нет сомнения, что Рельштаб слышал опровержение этого рассказа из уст самого Листа (Rellstab L., Franz Liszt, цит. изд., стр. 60).

[22] Значительные по размеру отрывки из автобиографии Черни были опубликованы в музыкальном журнале «Нувеллист» (см. «Литературное прибавление к Нувеллисту», 1870, № 12); к сожалению, не указано, с какого источника сделан перевод и насколько полно использован при этом оригинал. Позднее отрывки из автобиографии Черни были приведены Гансликом в его статье, посвященной столетию со дня рождения Черни и появившейся в одной из венских газет в феврале 1891 г. (см. «Neue Freie Presse», 1891, 21 февраля). Повидимому, полностью автобиография до сих пор еще не опубликована.

Сведения, содержащиеся в автобиографической записи Черни, нуждаются в некоторых поправках и дополнениях. Так, систематические занятия Черни с Листом начались позднее, чем он указывает (Черни пишет, что эти занятия начались «через год» после первого визита Листа, т. е. в 1820 г., а в то время Лист безусловно еще не жил в Вене). Далее вызывает сомнение сообщение Черни о местожительстве Листа в Вене и др.

[23] См., напр., письмо Листа к своему ученику Дионису Прукнеру (написанное в 1856 г.), в котором о Черни сказано следующее:

«Я всячески одобряю ваше близкое общение с маэстро Черни, многосторонний музыкальный опыт которого как с практической, так и с теоретической стороны, может принести вам большую пользу. Из всех живущих ныне композиторов, специально занимающихся фортепианной игрой и фортепианными сочинениями, я не знаю ни одного, взгляды которого представляли бы столь верную оценку сыгранного. В двадцатых годах, когда большая часть бетховенских произведений была для большинства музыкантов своего рода загадкой (eine Art von Sphinx war), Черни играл исключительно Бетховена с таким же совершенным пониманием, как и техникой; и позднее он не отгородился от некоторых сделанных в технике успехов, а напротив, существенно содействовал им своим преподаванием и своими произведениями» (Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 219).

В свете этой высокой оценки Листом деятельности Черни ясна ложность тех представлений, согласно которым преподавание Черни было абсолютно чуждым художественным устремлениям Листа. Л. Раман слишком поверхностно и неправильно оценивает роль Черни в жизни Листа, когда пишет: «Черни в процессе своего преподавания избирал путь, соответствующий собственной натуре: он учил играть только пальцами, без учета духовной индивидуальности ученика...» (см. Ramann L., Franz Liszt. Als Künstler und Mensch, цит. изд., т. I, стр. 36). Или: «...основная сущность ребенка осталась для Черни непонятной. Человек механики и формы (der Mann der Mechanik und Form) не мог понять противоположную ему натуру...» (см. там же, стр. 37). Сам Лист всегда протестовал против подобных голословных утверждений. Не случайно, на полях первого тома книги Л. Раман (единственного, который он мог просмотреть до своей смерти), Лист написал: «Не совсем правильно. Черни меня очень любил, понимал, оказывал предпочтение и т. д.» (см. Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. I, стр. 229). Лист по-своему, в обычной мягкой форме, выразил явное несогласие с отзывом Л. Раман.

О том, как разумно направлял Черни развитие юного Листа, можно судить хотя бы из писем, которые Черни писал отцу Листа в 1824—1825 гг. (см. Aus Franz Liszts erster Jugend. Ein Schreiben seines Vaters mit Briefen Czernys an ihn, цит. изд., стр. 20—29).

Дарование Черни высоко ценил Бетховен. Еще в то время, когда Черни был его учеником, он отмечал «исключительные успехи» и «достойную удивления музыкальную память» своего ученика (Черни играл наизусть все опубликованные сочинения Бетховена).

[24] Письмо Сальери написано 25 августа 1822 г. См. Documenti inediti sul Salieri come maestro di F. Liszt e di altri, «Rivista Musicale Italiana», Milano, 1936, Anno XL, Fascicolo 1—2, стр. 24—25.

[25] «Он был так великодушен,— писал впоследствии Лист,— что в 1822—1823 гг преподавал мне не искусство сочинения, которому в сущности нельзя обучить, а употребление различных ключей и принятых в его время способов изложения партитур» (см. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VIII, стр. 396).

[26] См. «Vaterländischer Künstlerverein, Veränderungen für das Pianoforte über ein vorgelegtes Thema», Wien, 1822.

[27] В этом первом концерте Листа в Вене принимали участие известная певица Каролина Унгер, бывшая (полутора годами позднее) солисткой на первом исполнении 9-й симфонии Бетховена и (в 1840-х гг.) первой исполнительницей «Лорелеи» Листа, и скрипач Леон де Сен-Любен (ученик Шпора). Лист играл концерт *a-moll* Гуммеля и фантазировал на заданные

темы. Об отношениях Листа и Каролины Унгер, впоследствии помолвленной с поэтом Н. Ленау (брак не состоялся) и вышедшей в 1840-х гг. замуж за французского писателя Ф. Сабатье, см. La Mara, Liszt und die Frauen, Leipzig, 1919. Характеристику К. Унгер как оперной артистки см. у Листа в «Письмах баккалавра музыки»:

«Всегда искренна, всегда благородна и возвышенна, она проникнута содержанием своей роли; и когда она, если я могу так выразиться, ломает ледяную преграду, воздвигнутую между ней и зрителями пошлостями глупого текста или бесцветной музыки, то там, где едва казалось возможным быть более чем терпимой, она становится величественной, и там, где другим едва удавалось сгладить неленость слов и музыки, она трогает сильнейшим образом. Интересное и грустное зрелище наблюдать эту гениальную женщину в борьбе с путами своей неблагодарной задачи. Я часто сравниваю ее с отважным пловцом, который вынужден жалко барахтаться на мелком месте...

«Голос у Унгер большого объема, чистый и гибкий. Как законченный музыкант, она с легкостью овладевает любой ролью» (см. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II. письмо к М. Шлезингеру, стр. 237—238; ср. также Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 279—280).

[28] См. Thayer A. W., Ludwig van Beethovens Leben, Bd. IV, Leipzig, 1907, стр. 416.

[29] Такова традиционная версия, принятая с теми или другими незначительными изменениями почти всеми биографами Листа и, в сущности, санкционированная самим Листом. Однако вполне возможно, что версия эта не совсем соответствует действительности. Так, напр., известно, что прием, оказанный мальчику Бетховеном, был не особенно сердечным, и что Шиндлер настойчиво уговаривал Бетховена пойти на концерт Листа 13 апреля 1823 г. «Не правда ли,— писал Шиндлер в «Разговорной тетради» Бетховена,— тем, что Вы посетите концерт маленького Листа, Вы несколько сгладите впечатление от недавнего недружелюбного приема. — Это ободрит малыша.— Обещайте мне, что Вы туда пойдете» (см. Thayer A. W., Ludwig van Beethovens Leben, Bd. IV, цит. изд., стр. 416—417). По некоторым данным Бетховен все же не послушался Шиндлера и на концерт Листа не пошел (см. там же, стр. 417; см. также Raabe P., Wege zu Liszt, цит. изд., стр. 19). Если это действительно было так, то Бетховен, возможно, слушал игру Листа и поцеловал мальчика в какой-либо другой раз. Ибо сам Лист впоследствии неоднократно вспоминал о поцелуе Бетховена (см. напр., Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Grossherzog von Sachsen, цит. изд., стр. 116); он считал этот поцелуй одним из самых волнующих эпизодов своей жизни и по праву гордился им. Более подробно об этом эпизоде см. Kalischer A. Ch., Der Knabe Franz Liszt und Beethoven, «Neue Zeitschrift für Musik», 1891, №№ 42, 43; см. также Nohl L., Beethoven, Liszt, Wagner, 1874, стр. 199; Frimmel Th., Beethoven-Handbuch, Bd. I, Leipzig, 1926, стр. 367.

[30] В своем первом будапештском концерте Лист играл Вариации Мошелеса и Концерт Риса, а также импровизировал на заданную (между прочим русскую) тему.

[31] Перечень статей венгерской прессы того времени (с кратким изложением содержания наиболее существенных из них) приведен в библиографическом обзоре Л. Коха (см. Koch L., Liszt Ferenc bibliográfiai kísérlet, Budapest, 1936, стр. 28—29).

[32] «Я еще прекрасно помню,— писал Лист впоследствии,— не поддающееся описанию волнение, охватившее меня, когда мой отец лет двенадцать тому назад, сказал мне: «Франц, ты уже знаешь больше меня. Но через полгода мы будем в Париже. Там ты поступишь в консерваторию и будешь работать под наблюдением и руководством знаменитых учителей» (см. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 31; ср. также Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 38).

[33] См. Петефи Ш., Венгерская нация [пер. Л. Маргынова]. Избранное, М., 1948, стр. 161—162.

Приводим часть этого стихотворения в переводе Б. Пастернака:

«Перлы мудрости бесплодно
Прячутся в душе народной,
Если же из тьмы дремучей
Их наверх выносит случай,
Никого они не тронут
И в грязи безвестно тонут.
Или горькая судьбина
Их уносит на чужбину
В глубь хранилищ заграничных...»

(см. Петефи Ш., Собрание сочинений, т. I, М., 1952, стр. 481—482).

«Разве,— писал своему другу Адам Лист вскоре по приезде в Париж,— это не настоящий позор для нашей родины, которая дала столь много прекрасных плодов, но не обратила на них никакого внимания и даже пыталась их угнетать — ты понимаешь меня и я молчу — sapienti pauca» (см. Aus Franz Liszts erster Jugend, цит. изд., стр. 18).

[34] Сохранилось любопытное свидетельство на этот счет в книге «Ленау и семейство Левенталь. Письма и разговоры, стихотворения и наброски» (см. Lenau und die Familie Löwenthal. Briefe und Gespräche, Gedichte und Entwürfe, Leipzig, 1906, стр. 67—68):

«Знаменитый пианист Лист рассказывал о том, что когда отец хотел отвезти его для продолжения художественного образования в Париж, то он никак не мог получить у своего хозяина шестимесячного отпуска и вынужден был покинуть княжескую службу. Лист выразил намерение заклеймить за это старого князя даже тогда, когда тот будет в могиле. Когда Нимбш (Н. Ленау.— *Я. М.*) это услышал, то сказал, что желать клеймить всех сильных мира сего и богатых, которые ровно ничего не делают для искусства, равносильно тому, что заставлять себя постоянно прикасаться к раскаленному железу».

[35] Описание путешествия Листа в Париж содержится в письме его отца к одному другу (см. Aus Franz Liszts erster Jugend, цит. изд., стр. 16 и д.). Характерный отзыв об игре Листа в то время приведен в одном из первых биографических очерков о Листе (см. Duverger J., Franz Liszt, цит. изд., стр. 121—122):

«Из Мюнхенского журнала.

Пятница, 17 октября 1823.—У нас появился новый Моцарт. Известно, что этот чудо-ребенок с семилетнего возраста восхищал мир своим талантом виртуоза. Правда, что юному Листу на четыре года больше лет, но, если сравнить разницу во времени, и если учесть, что теперь публика требует от артистов, то будет понятно, что мы имеем основание сказать: у нас появился новый Моцарт! Юный Лист сыграл концерт Гуммеля *h-moll* с такой легкостью, чистотой, точностью, с такой силой, с таким глубоким и верным чувством, что самое смелое воображение не решилось бы ждать чего-нибудь подобного от столь юного возраста».

ГЛАВА ВТОРАЯ

[1] Любопытное описание Парижа 1820-х годов содержится в Дневниках В. А. Жуковского (см. Вяземский П. А., Жуковский в Париже, Полное собрание сочинений, цит. изд., т. VII, 1882, стр. 470—484).

[2] См. Aus Franz Liszts erster Jugend, цит. изд., стр. 16.

[3] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 31—32; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 38—40.

[4] Нелюбовь Листа к консерваториям, о деятельности которых он отзывался не иначе, как с едкой иронией, отчасти объясняется и этим биографическим фактом.

[5] «Мы наслаждались спокойствием в Париже только четыре дня»,— так писал отец Листа одному своему другу в Венгрию через несколько месяцев после приезда.— «Затем последовали приглашения на вечера; мы уже присутствовали на тридцати восьми. Обычная плата — от 100 до 150 франков за вечер. Эту цену я установил с самого начала и не иду никуда, где платят меньше. И мне платят весьма охотно...

«Чтобы укрепить здоровье и не препятствовать нормальным занятиям моего мальчика, я отказываюсь от многих приглашений» (см. Aus Franz Liszts erster Jugend, цит. изд., стр. 16).

[6] Stern D. (Madame d'Agoult), Mes souvenirs. 1806—1833, Paris, 1877, стр. 303.

[7] См. описание этих выступлений в письме отца Листа к неизвестному другу (Aus Franz Liszts erster Jugend, цит. изд., стр. 16—17).

[8] Место концерта указано в цитированном выше письме Адама Листа. По другим источникам первый концерт Листа в Париже состоялся не в итальянской опере, а в театре Лувуа.

[9] См. Aus Franz Liszts erster Jugend, цит. изд., стр. 17.

[10] Об этом подробно см. в главе 5.

[11] Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 32; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 40.

[12] См. Aus Franz Liszts erster Jugend, цит. изд., стр. 21—22.

Как известно, поездка Черни в Париж так и не состоялась, Препятствием, повидимому, послужило то, что Черни не пожелал оставить престарелых родителей одних в Вене на длительное время. «Несмотря на то, что эта поездка принесла бы мне во всех отношениях много пользы и выгоды, я чувствую, что мне было бы чрезвычайно затруднительно и больно принять решение покинуть моего глухого отца и часто болеющую мать и уехать от них на столь большое расстояние...» (см. там же, стр. 25).

[13] См. письмо Черни к Листу от 14 июля 1824 г. (Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt, цит. изд., т. I, стр. 3—4). Это письмо написано Черни уже после лондонских концертов Листа.

По совету Черни, отец воспитывал мальчика на серьезном музыкальном материале, в частности на прелюдиях и фугах Баха. Рельштаб (см. Rellstab L., цит. соч., стр. 63—64) сообщает, что ежедневно «молодой Франц должен был играть отцу по нескольку фуг Баха... и нередко транспонировать их в другие тональности». И справедливо замечает, что «быть может, ничто не послужило в такой степени развитию чудесной виртуозности великого художника».

Это было делом нелегким; те биографы Листа, которые полагают, что для маленького Листа транспонировка фуг в разные тональности была «детской игрушкой», глубоко заблуждаются. Тот же Рельштаб сообщает, что Лист в 40-х годах от души смеялся над теми из своих биографов, которые уверяли, что «транспонировка фуг в конце концов стала для него детской игрушкой». «Нет! — говорил он с великодушным чистосердечием,— какая игрушка! Это мне и теперь не всегда сходит с рук!» (см. там же, стр. 64).

[14] К этому времени относится сравнительно частое появление заметок о Листе и в русской периодической прессе. См., напр., «Московские ведомости», 1824, № 26, 29. III, стр. 949; там же, 1824, № 70, 30. VIII, стр. 2357; там же, 1824, № 72, 6. IX, стр. 2419—2420.

[15] См. La Mara, Classisches und Romantisches aus der Tonwelt, цит. изд., стр. 249, 260.

Черни, которому были адресованы письма Адама Листа, с большим вниманием следил не только за пианистическим развитием, но и за творчеством молодого Листа. Он постоянно предупреждал отца Листа о необходимости бережного отношения к таланту мальчика и главное предостерегал его от захваливания и слишком поспешного опубликования написанных произведений. «Какое бы право мы ни имели снисходительно рассматривать юность Франци, все же лучше и здесь действовать с наибольшей осторожностью. Я хотел бы просмотреть его нынешние работы и сделать по ним свои замечания. Чем крупнее талант, тем важнее его направленность...»

«Я нахожу правильным, что Вы до сих пор ничего не опубликовали из сочинений Франци. Публика и с этой стороны должна узнать его не как ученика, а как настоящего художника и, насколько возможно, как мастера. Задержка на несколько лет значительно более полезна и похвальна, чем преждевременное выступление» (см. Aus Franz Liszts erster Jugend, цит. изд., стр. 24—25).

[16] Об этом подробно см. в главе 7.

[17] См. Ramann L., Franz Liszt. Als Künstler und Mensch, цит. изд., т. I, стр. 82.

[18] См. Chantavoine J., Musiciens et poètes, Paris, 1912.

[19] В. А. Жуковский, посетивший Парижскую оперу двумя годами позже, оставил в своем дневнике следующую характерную запись: «...партер без вкуса. Аплодируют тому, что надобно освистывать» (см. Вяземский П. А., Жуковский в Париже, Полное собрание сочинений, цит. изд., т. VII, стр. 480).

[20] Выдержки из предисловия к либретто оперы и изложение самого либретто см. у Шантавуана (Chantavoine J., Musiciens et poètes, цит. изд.) и Раабе (Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. I, стр. 8—9). Ср. также «Die Musik», 1904, Jahrg. III, Heft 16.

[21] На полях своего личного экземпляра первого тома книги Л. Раман Лист сделал пометку, что только Паэр «существенно помог» ему при инструментовке оперы: «Никто другой» («Niemand anderer»). См. Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. II, стр. 315).

[22] См. Raabe P., Wege zu Liszt, цит. изд., стр. 21.

Не исполнялись больше и отдельные номера из оперы. Увертюра к опере под заглавием «Новая большая увертюра» была сыграна еще до первого представления оперы в одном манчестерском концерте Листа. См. Ramann L., Franz Liszt. Als Künstler und Mensch, цит. изд., т. I, стр. 76 и 83.

Лист работал над оперой в 1824—1825 гг. См. La Mara, Classisches und Romantisches aus der Tonwelt, цит. изд., стр. 250; ср. также «Die Musik», 1906, Jahrg. V, Heft 13, стр. 18. См. еще сообщение, появившееся в «Московских ведомостях» от 6 сентября 1824 г.:

«Молодой Венгерец Лист снова находится в Париже. Он воспользовался пребыванием своим в Англии для сочинения Оперы, которой слова даны ему г-м Теолоном. Она приведена почти к окончанию. Особы, имевшие случай, по возвращении уже юного Венгерца, слышать некоторые арии и хоры из сей Оперы, отзываются об ней с лестными похвалами. По словам их, в молодом Листе воскресает гений Моцарта» («Московские ведомости», 1824, № 72, стр. 2419—2420).

[23] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Ж. Санд № 2, стр. 127; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 101—102.

[24] Сам Лист впоследствии разбивал свой жизненный путь на пять этапов или «актов»:

«Мой незначительный жизненный путь в игре и писании нот разделяется, как классическая трагедия, хотя и неклассическим образом, на пять актов:

1-й — Детские годы до смерти моего отца...

2-й — 30 до 38, ощупывающее (herumtastendes) изучение и творчество в Париже и временно в Женеве и Италии, перед моим вторичным выступлением в Вене (1838), успех которого определил всю дальнейшую виртуозную карьеру.

3-й — Концертные поездки: Париж, Лондон, Берлин, Петербург и т. д.; фантазии, транскрипции, шумная жизнь (Saus und Braus).

4-й — 48 до 61. Сосредоточенность мыслей и работа в Веймаре.

5-й — Последовательное и настойчивое продолжение и завершение работы в Риме, Пеште, Веймаре, от 61 до...» (см. Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. I, стр. 12; ср. также «Die Musik», 1911, Jahrg. XI, Heft 1, стр. 19).

[25] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Ж. Санд № 2, стр. 127; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 101.

[26] Бальзак О. де, Парижские портреты и эскизы. Собрание сочинений под общей редакцией А. В. Луначарского, т. XX, М., 1947, стр. 19. Парижские зарисовки и очерки Бальзака Лист высоко ценил за их меткость и остроумие.

Ср. с этим впечатления Шопена от Парижа (относящиеся к началу 1830-х годов): «Здесь величайшая роскошь, величайшее свинство, величайшая добродетель, величайший порок: что ни шаг, то объявления касательно венерических болезней; больше крика, шума, стука и грязи, чем можно вообразить...» (Listy Fr. Chopina, Warszawa, 1937, стр. 111—113, цит. по кн.: Кремлев Ю. А., «Фредерик Шопен», Л.—М., 1949, стр. 72).

[27] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Ж. Санд № 2, стр. 127—128; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 102.

[28] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Ж. Санд № 2, стр. 128; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд. стр. 102—103. Речь здесь идет о дочери министра внутренних дел при Карле X графине Каролине Сен-Крик.

[29] См. Маркс К. и Энгельс Ф., Сочинения, цит. изд., т. XXIV, М.—Л., 1931, стр. 34.

[30] Шатобриан Ф., Замогильные записки, т. IV, СПб., 1851, стр. 16.

[31] См. там же, стр. 15.

[32] Maistre J. de, Du Pape, Paris, 1854, кн. III, стр. 306.

[33] См. Брюсов В., Альфред де-Виньи, в кн.: История западной литературы (1800—1910). Под ред. Ф. Д. Батюшкова, т. II, М., 1913, стр. 414.

[34] Цит. по книге Faguet É., Dix-neuvième siècle. Études littéraires, Paris, [1887,] стр. 7.

[35] Ламартин А., Одиночество, в кн.: Лившиц Б., Французские лирики XIX и XX веков, Л., 1937, стр. 18.

[36] См. Maistre J. de, цит. соч., кн. III, стр. 247.

[37] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Л. Роншо № 1, стр. 161—162; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 150—151.

[38] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. IV, стр. 74—75.

[39] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Л. Роншо № 1, стр. 161; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 150

[40] Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 162; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 150—151.

[41] См. Гейне Г., Флорентийские ночи, цит. изд., т. V, М.—Л., 1937, стр. 148—149.

[42] См. Lenz W., Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft, цит. изд., стр. 8.

[43] «Těšme se blahou nadčji».

Эту песню долгое время считали подлинной гуситской песнью. Однако таковой она не является. Ее сочинил в 1823—1825 гг. чешский певец и композитор Йозеф Теодор Кров на текст Вацлава Ганки, представляющий собой весьма искусную фальсификацию подлинной гуситской песни. Впоследствии текст песни был переведен на многие языки и претерпел ряд изменений; после польского восстания 1831 г. он принял польскофильский оттенок.

Листу песня чрезвычайно понравилась своим революционным характером, четким ритмом и мужественными интонациями. В 1840 г., ознакомившись детально с оригиналом Крова, он обработал ее, в виде свободной фантазии, для фортепиано и издал под названием «Гуситская песня XV столетия» («Hussitenlied aus dem 15. Jahrhundert») в Праге у издателя Яна Гофмана с чешским и немецким текстами. Благодаря транскрипции Листа песня получила в Европе еще более широкое распространение. Чех Франтишек Шкроуп использовал эту песню в своей сценической музыке «Смерть Жижки», итальянец Анджело Тессаро — в опере «Ян Гус», англичанин Вильям Бальф» — в опере «Цыганка». См. Štědroň B., Husitské nám ty v české

a světový hudbě [Гуситские темы в чешской и мировой музыке], в кн.: Časopis Národního Musea. Oddíl věd Spol čensýkch, Praha, 1953, № 1, стр. 65 и д. См. также Nejedlý Z., Beařich Smetana, III, Praha, 1929, стр. 176—183).

[44] См. Энгельс Ф., Диалектика природы:

«Лютер вычистил не только авгиевы конюшни церкви, но и конюшни немецкого языка, создал современную немецкую прозу и сочинил текст и мелодию того пропитанного чувством победы хорала, который стал марсельезой XVI века» (Маркс К. и Энгельс Ф., Сочинения, т. XIV, М.—Л., 1931, стр. 476).

[45] См., напр., Ramann L., Franz Liszt. Als Künstler und Mensch, цит. изд., т. I, стр. 145, где прямо говорится, что симфония воспевала не «мужество борьбы», а «неразлучную с ней воспламеняющуюся страсть» и т. п. Л. Раман также ничего не знала о том, что Лист позднее снова работал над революционной симфонией. В частности, он воспользовался материалом «Революционной симфонии» для создания симфонической поэмы «Héroide funèbre».

[46] См. Маркс К., Классовая борьба во Франции с 1848 по 1850 г., в кн: Маркс К. и Энгельс Ф., Избранные произведения, М., 1948, т. I, стр. 112, 114.

[47] Лист едко иронизирует в своих статьях над Луи Филиппом; он не называет его иначе как «их величество король Луи Филипп». Он язвительно замечает, что «это величество поспешило на другой же день после коронации уволить артистов...»; что оно сделало с помощью денег «весьма приличную карьеру» и т. д. (см. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 50, 27; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 33, 63—64).

[48] См. Маркс К. и Энгельс Ф., Сочинения, т. XIV, М.—Л., 1931, стр. 260. См. также Маркс К. и Энгельс Ф., Сочинения, т. II, М.—Л., 1929, стр. 395.

[49] См. Сен-Симон А. де, Собрание сочинений, М.—П., 1923, стр. 214; Изложение учения Сен-Симона (1828—1829), М.—П., 1923, стр. 83.

[50] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 26; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 32—33.

[51] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к А. Пикте, стр. 155—156.

[52] См. там же, стр. 157. Ср. у Сен-Симона: «Новое христианское устройство выведет светские установления так же, как и духовные, из того начала, что все люди должны быть между собой братьями» (Сен-Симон А. де, Собрание сочинений, цит. изд., стр. 214).

[53] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к А. Пикте, стр. 157; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 143.

[54] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Л. Роншо № 1, стр. 165—166; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 156.

[55] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Ж. Санд № 3, стр. 136; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 114.

[56] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Ж. Санд № 2, стр. 132—133; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 109—110.

[57] Наиболее полно этот взгляд Листа на художника выражен в его статье о Паганини:

«Рассматривать искусство не как удобное средство для достижения эгоистических целей и бесплодной славы, но как симпатическую силу, объединяющую и сплачивающую людей друг с другом; строить свою жизнь в соответствии с представлением о высоком звании артиста, которое должно быть идеалом таланта; вскрыть деятелям искусства суть того, что они должны и что могут сделать, покорить общественное мнение своим благородством и великодушием своей жизни, зажечь и поддерживать в

душах столь родственное добру восхищение прекрасным — вот задачи, которые должен поставить перед собой художник...» (см. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 111).

[58] «В наше время,— пишет Лист,— художник живет вне социальной среды... Что может быть общего у поэта или артиста с теми, кто пытается разрешить загадку человеческого счастья раздачей нескольких привилегий, неограниченным ростом промышленности и эгоистического благополучия? Что им до людей, странствующих по свету без всякой пользы для государственной машины и стремящихся возжечь священное пламя, благородные чувства и возвышающие душу восторги, удовлетворить своими деяниями необъяснимую потребность в красоте и величии, в более или менее скрытом состоянии существующую в сокровенных глубинах каждого» (см. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Ж. Санд № 3, стр. 136; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 114).

[59] «Миновали прекрасные времена, когда цветущие ветви искусства простирались над всей опьяненной его ароматом Грецией. Каждый гражданин был деятелем искусства, так как всеми, и законодателями, и воинами, и философами, владела идея морально, духовно и физически прекрасного. Возвышенное никого не повергало в изумление, и великие деяния были столь же часты, как и великие творения, их воплощавшие и ими же внушенные... В наши дни нарушилась связь между искусством и обществом, связь, благодаря которой первое обретало силу и блеск, а второе испытывало глубокие потрясения, порождающие великие следствия» (см. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Ж. Санд № 3, стр. 136—137; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 114—115.

[60] Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VII, стр. 207.

[61] См. De la situation des artistes et de leur condition dans la societé (Liszt F., Pages romantiques цит. изд., стр. 1—73). Эти статьи опубликованы в немецком издании литературных сочинений Листа под сокращенным названием: «Zur Stellung der Künstler» (см. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 3—54).

[62] Лист указывает в своих статьях, что музыка и музыканты, а также различные художественные учреждения Франции, находятся «в жалком состоянии», что они «влачат отупляющую, неестественную жизнь на поверхности общества».

«Не знаю в силу какой злосчастной судьбы,— пишет Лист,— артисты, повидимому, осуждены на прозябание без определенного общественного положения, лишенные священного права на уважение и достоинство. И даже их существование кажется зависящим от милости или немилости первого встречного, а что касается наших, так называемых, учреждений, то о них заботятся так же мало, как и об отдельных лицах» (см. там же, стр. 29—30).

Лист предъявляет неоспоримые доказательства этого униженного, зависимого положения художников в условиях буржуазного общества, где, говоря словами Маркса... «во всех сферах, начиная от королевского двора и кончая притонами низшего разряда, царила одна и та же проституция, тот же бесстыдный обман, та же страсть к обогащению не путем производства, а путем ловкого прикарманивания уже имеющегося чужого богатства; и особенно среди верхов буржуазного общества проявлялись необузданные, на каждом шагу сталкивавшиеся даже с буржуазными законами, нездоровые и порочные вожделения, в которых нажитое спекуляцией богатство естественно ищет себе удовлетворения, где наслаждения становятся распутством, где сливаются вместе золото, грязь и кровь» (см. Маркс К., Классовая борьба во Франции, в кн.: Маркс К. и Энгельс Ф., Избранные произведения, цит. изд., т. I, стр. 114). Он подробно разбирает деятельность различных учреждений искусств (консерватории, театров, филармонических обществ и т. д.) в обстановке июльской монархии. Он особо отмечает горестное состояние музыкальной жизни во французской провинции, с которым ему пришлось столкнуться во время своих концертных поездок. Он смело и остро критикует руководство театрами и консерва-

рией («...можно ли найти жизнь, деятельность, настоящую глубокую, пламенную любовь к искусству в этих грязных, плохо изолированных друг от друга классах на rue du Faubourg Poissonnière?» — так отзывается он о «прославленной» парижской консерватории), протестует против концертной и театральной халтуры,— против «вандализма нового рода, под власть которого подпали величайшие шедевры» и который «рвет на части», «калечит» эти шедевры, «выбрасывает из них две трети и потчует публику обрывками под предлогом приготовления слухового лакомства». Лист ставит вопрос еще более резко: «...не являются ли,— пишет он,— опера и фарс в том виде, как они существуют при господах Вероне и Робере, особыми конторами по сбыту продукции тех или иных «фабрикантов» или «делателей»; известно и достоверно лишь то, что благодаря плодовитости господ N, не только такие имена, как Глюк, Спонтини, Керубини, Моцарт, Чимароза и др., исчезают с афиш... но и молодых композиторов, чей талант и гений еще не мог развиться согласно влечению их сердца и выступить во всем блеске, постоянно оттесняют на задний план, ограничивая воплощение их творческих стремлений и обрекая на неизвестность или непризнание», (см. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 38).

Лист справедливо усматривает корень всех зол, главный тормоз развития искусства в буржуазном укладе жизни. Служить на потребу власть имущим — это смерть для истинного художника. Последний всегда является антиподом буржуазного общества, лишним человеком: «...страдание, унижение, горечь, нищета, одиночество и преследование — удел артиста»; «...препятствия, эксплуатация, введенные во вред ему экономические реформы, несовершенные и неудовлетворительные законы, путы и оковы — удел искусства» (см. там же, стр. 51).

Лист пытается указать и выход из создавшегося тяжелого положения. Он выдвигает целую «программу действий», выдержанную в духе сен-симонизма и проникнутую подлинным демократизмом. «Мы призываем всех музыкантов,— пишет он в указанных статьях,— всех тех, которые обладают широким и глубоким художественным чувством, объединиться в общий братский союз, в святой союз, всемирный союз, задачей которого было бы:

1) вызвать прогрессивное движение и неограниченное развитие музыки, поддержать его и содействовать ему;

2) возвысить и облагородить положение художников путем уничтожения злоупотреблений и несправедливостей, под которые они подпадают, и провести необходимые мероприятия в интересах сохранения их достоинства.

Во имя искусства, всех его деятелей и социального прогресса мы требуем:

a) 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;

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

c) восстановить капеллу и улучшить хоровое пение в церквах Парижа и провинции;

d) установить проведение генеральных собраний филармонических обществ по образцу больших музыкальных празднеств в Англии и Германии;

[Мы требуем:]

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

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

g) кафедры истории и философии;

h) общедоступного издания наиболее значительных произведений прежних и новых композиторов, начиная с 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.

Такова программа, которую мы представляем на рассмотрение всех, кто интересуется во Франции искусством.

Упреки, которые, без сомнения, последуют со стороны некоторых лиц, кои будут отстаивать невозможность осуществления этой программы, не могут поколебать нас в стремлении к вышеуказанным целям» (см. там же, стр. 53—54).

Конечно, в этих предложениях Листа содержится много наивного и утопичного, не осуществимого в условиях буржуазного общества, а в его эстетических рассуждениях много сбивчивого и противоречивого (напр., смешение идеалистических излияний по поводу высокой «жреческой» миссии художника и искусства «вообще» и реалистических воззрений на конкретные задачи искусства и т. п.). Но это не заслоняет от нас основного прогрессивного начала, которым проникнуты все статьи и которое определяет их остро-социальную направленность и злободневный характер.

Не случайно статьи Листа, опубликованные первоначально в «Gazette musicale de Paris» под заглавием «О положении художников и об условиях их существования в обществе», вызвали многочисленные нападки со стороны реакционных и умеренных кругов общества. Уже в следующем, после опубликования последней статьи Листа, номере газеты появились сразу две статьи за подписью «Германус Лепик» (литературный псевдоним А. Шпехта, французского журналиста и сотрудника «Gazette musicale de Paris»). В этих статьях, озаглавленных «О воспитании музыкантов» и «О воспитании композиторов», делалась попытка исказить истинное положение вещей и сделать ответственными за все бедствия самих художников. Лист счел необходимым «поднять,— как он пишет,— брошенную перчатку» и выступить с ответной статьей под названием: «Еще несколько слов о приниженном положении музыкантов» («Encore quelques mots sur la subalternité des musiciens»). Статья эта была напечатана в той же газете в номере от 15 ноября 1835 г. и воспроизведена в переиздании Шантавуана (см. Liszt F., Pages romantiques publiées... par J. Chantavoine, Paris, 1912, стр. 73—83). В собрании литературных сочинений Листа, изданном на немецком языке в 80-х годах под редакцией Л. Раман, она отсутствует.

[63] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 55—57; ср. также Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 65—67.

[64] Об этом см. ниже. С другой стороны, несомненно, что как раз некоторые слабые стороны сен-симонизма (элементы идеализма, мечтательности, религиозности) привели Листа несколькими годами позже к учению Ламенне.

[65] См. Лист Ф., Ф. Шопен, М., 1936, стр. 135.

[66] См. Tiersot J., Lettres de musiciens écrites en français du XVe au XXe siècle (de 1831 à 1885), цит. изд., стр. 350.

[67] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. I, стр. 24. К этому времени (первая половина 30-х годов) относится и замысел двух крупных сочинений Листа, связанных с творчеством Гюго: «Что слышно на горе» и «Мазепа».

[68] См., напр., Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VIII, стр. 414, письмо от 15 декабря 1884 г. Ср. также сборник приветствий по случаю 83-й годовщины со дня рождения Виктора Гюго, хранящийся в отделе руко-

писей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Среди копий автографов разных лиц в этом сборнике находится и копия автографа приветственного обращения Листа к Гюго: «à Victor Hugo, le sublime poète de «Ce qu'on entend sur la montagne», «Mazeppa», «le Crucifix» profonde et perpétuelle admiration» (ф. ин., № 935, л. 13).

[69] См., напр., у Готье: «Любопытно, однако, что все писатели нашего времени на один лад. Бальзак ненавидел музыку, Гюго ее не выносит. И даже Ламартин, этот, можно сказать, «старый разбитый рояль», приходит от нее в ужас» (цит. по статье Ромен Роллана «Париж и музыка», см. Роллан Р., Собрание сочинений, т. XVI, Л., 1935, стр. 414).

В «La Revue musicale» за сентябрь-октябрь 1935 г. помещены две интересные статьи, затрагивающие вопрос об отношении Гюго к музыке. Первая статья принадлежит Ж. Бенда, вторая — Ж. Тьерсо. Выводы этих авторов различны. Бенда отрицает (и, пожалуй, обоснованно) любовь Гюго к музыке; Тьерсо стремится доказать, что если у Гюго и не было горячей любви к музыке, то у него «по крайней мере, было благожелательное к ней отношение». Эту же мысль Тьерсо развивает в статье «Лист во Франции» («Liszt in France»), помещенной в «The Musical Quarterly», 1936, № 3. Доводы Тьерсо вряд ли все же можно признать основательными. Так, напр., он пишет: «В одном из писем Гюго мы находим поразительное сообщение: «Дидин (дочь Гюго.— *Я. М.*) и Лист дают мне уроки игры на рояле: я уже играю удовлетворительно одним пальцем...». Это удивит тех, которые всегда считали, что Гюго был врагом музыки» (см. «The Musical Quarterly», 1936, № 3, стр. 286). Однако Тьерсо забывает, что игра одним пальцем еще не означает любви к музыкальному искусству.

Гораздо существеннее то, что Гюго по-своему разбирался в музыке. Так, он всегда с величайшим благоговением отзывался о Бетховене, что, конечно, было особенно дорого Листу.

[70] См. Каренин В., Ж. Санд. Ее жизнь и произведения, т. I, СПб., 1899, т. II, П., 1916.

[71] См. [Berlioz H.,] Mémoires de Hector Berlioz, première série, Paris, 1878, стр. 168—169. В рус. пер.: Берлиоз Г., Мемуары, часть первая, СПб., 1896, стр. 230. Ср. также Berlioz H., Literarische Werke, Erste Gesamtausgabe, Bd. I, Leipzig, 1903, стр. 138.

[72] Берлиоз Г., Мемуары, цит. изд., стр. 233. «Эти господа,— пишет Шопен о Керубини и др.,— настоящие сушеные куклы...» (см. Шопен Ф., Письма, цит. изд., стр. 151).

[73] См. Berlioz H., Literarische Werke, цит. изд., т. III, стр. 86, 99.

[74] Гейне Г., О французской сцене. Дружеские письма Августу Левальду, цит. изд., т. VI, стр. 368.

[75] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к А. Пикте, стр. 153; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 137—138.

[76] См. Schumann R., Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, 4. Aufl., Bd. I, Leipzig, 1891, стр. 145.

О том же самом писал несколько позднее Стасов: «...везде у него (т. е. у Листа.— *Я. М.*) прежде всего бросается в глаза удивительная верность оригиналу, стремление выразить все оттенки мысли автора» (см. Стасов В. В., Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. I, стр. 19). «Кажется, нет больше ничего невозможного, нет такого, чего бы нельзя было выполнить на фортепиано» (там же, стр. 18).

[77] См. письма Берлиоза к Листу, опубликованные в известной книге Ж. Тьерсо: Les années romantiques. 1819—1842. Correspondance publiée par Julien Tiersot, Paris [1904], стр. 214—215, 260—262 и др. См. также Boschot A., Un romantique sous Louis-Philippe. Hector Berlioz. 1831—1842. D'après de nombreux documents inédits, Paris, 1948.

[78] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 22; ср. также Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 26—27.

[79] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 23—24; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 28—29.

[80] См. Tiersot J., Lettres de musiciens écrites en français du XVe au XXe siècle, цит. изд., стр. 387.

[81] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Г. Берлиозу, стр. 252; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 259.

[82] См. Шопен Ф., Письма, цит. изд., стр. 138.

[83] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 108.

[84] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 7—8.

[85] Л. Раман (см. Ramann L., Franz Liszt. Als Künstler und Mensch, цит. изд., т. I, стр. 566) сообщает, что ко времени ближайшего знакомства с искусством Паганини относятся также первые опыты Листа по переложению каприсов Паганини. Однако до сих пор никаких следов этих «скрипичных» транскрипций Листа не обнаружено; повидимому, они возникли позднее — в 1838 г.

[86] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 109; Göllerich A., Franz Liszt, Berlin, 1908, стр. 21.

[87] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 112.

[88] Там же, стр. 111.

[89] См. Liszt F., F. Chopin, Paris, 1852, стр. 155; ср. Лист Ф., Ф. Шопен, цит. изд., стр. 164. В программу первого концерта Шопена в Париже, кроме двух указанных произведений Шопена, входил еще «Марш с полонезом» Калькбреннера (для шести фортепиано), исполненный Шопеном вместе с Калькбреннером, Гиллером, Осборном, Совинским и Стамати (последний заменил Мендельсона, который не смог принять участие в концерте). Афиша об этом выступлении шести пианистов сообщала так: «Большой полонез, предшествуемый интродукцией и маршем, сочиненный для шести фортепиано г. Калькбреннером, и исполняемый гг. Калькбреннером, Мендельсоном-Бартольди, Гиллером, Осборном, Совинским и Шопеном» (см. Ganche E., Frédéric Chopin. Sa vie et ses oeuvres. 1810—1849, 14 éd., Paris, 1926, стр. 97—98).

[90] Произведение это не было издано и до нас не дошло. Возможно, что оно имеет общее с «Большой концертной пьесой на песню без слов Мендельсона», написанной Листом в 1834 г. и впервые исполненной Листом и г-жей Виаль 9 апреля 1835 г.

[91] Об этом свидетельствуют многочисленные воспоминания современников, а также одно сохранившееся признание самого Шопена:

«Я пишу Вам,— пишет Шопен Гиллеру 20 июня 1833 г.,— и не знаю, что марает мое перо, так как сейчас Лист играет мои этюды и уносит меня далеко за пределы моих честных намерений. Я охотно усвоил бы его манеру передавать мои этюды» (см. Шопен Ф., Письма, цит. изд., стр. 160).

[92] См., напр., письмо М. д'Агу к Листу от 20 декабря 1839 г., в котором, раздраженная ссорой с Ж. Санд, подруга Листа начинает настраивать своего возлюбленного против Шопена (Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. I, стр. 338—339).

[93] В своих письмах Шопен подчас явно подсмеивается над Листом. Например: «Будет он еще когда-нибудь депутатом, может быть, даже королем в Абиссинии или Конго. Но что касается тем из его сочинений, то они будут почивать в журналах рядом с двумя томами немецкой поэзии» (см. Шопен Ф., Письма, цит. изд., стр. 218).

[94] См., напр., соавнительную характеристику творческих обликов Листа и Шопена, данную Э. Легуве (Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt, цит. изд., т. I, стр. 13—14):

«Мне кажется,—пишет Легуве Листу,—что в искусстве выше всего стоят единство и полнота, и... что искусство Шопена — это единое целое. Исполнение и творчество находятся у Шопена в полной гармонии и равно хороши. Его игра и его произведения в одинаковой степени являются его творениями, поддерживающими друг друга и по-своему законченными; одним словом. Шопен уже достиг своего идеала. Вы же, напротив, и я слышал, как Вы сами это говорили, стоите лишь на полпути своего развития; Ваш исполнительский профиль полностью выявлен, но как композитор

Вы еще находитесь в тени. Как пианист Вы уже достигли положенного предела, как композитор Вы, пожалуй, отстаете. Это так, и так это должно быть. В голове, подобной Вашей, идеи не могут упорядочиться ни за несколько дней, ни даже за несколько лет; пятьдесят арпанов земли труднее обработать, чем маленький сад, как бы много ни было в этом саду редких растений. Так и Вы; в Вашем воображении борются слишком много идей, и детище, которое Вы должны породить, слишком велико и слишком могуче, чтобы это могло произойти быстро и без страданий. Для меня, и я говорю это чистосердечно, в тот день, когда все, что у Вас есть внутри, найдет выражение в творчестве, в тот день, когда Ваша замечательная сила исполнения будет дополняться равной творческой силой (и этот день, быть может, совсем недалек; люди, подобные Вам, растут каждый день), уже не будет сомнений; тогда уже не будут говорить, что Вы — первый пианист; тогда найдут другие слова. Не сердитесь на меня; если Вы еще не совсем удовлетворяете меня, то это потому, что я вижу в Вас больше, чем другие, и я этого жду, я на это надеюсь, и я в это верю. Эжен Сю скажет Вам, что я хуже всех отзываюсь о его произведениях. И это совершенно понятно: я его люблю, я его знаю, и я прихожу в бешенство от того, что его книги менее талантливы, чем он сам. Рассердитесь ли Вы на меня, если я Вам скажу, что тот Лист, которого я вижу в будущем, мешает мне восторгаться Листом сегодняшнего дня».

Это письмо Легуве написал Листу, когда узнал, что последний был серьезно огорчен статьей, в которой Легуве поставил Шопена выше Листа.

[95] Как известно, вскоре после смерти Шопена Лист опубликовал книгу о великом польском музыканте. Книга эта содержала множество интересных замечаний, ярких характеристик, ценных сведений и т. п. Однако в целом она, уже в первом издании, страдала многословием, стилевым разнобоем и витиеватостью, а также кое в чем искажала облик Шопена. Объясняется это тем, что далеко не вся книга была написана самим Листом. Свой литературный труд Лист целиком передоверил Каролине Витгенштейн. Последняя по личным воспоминаниям Листа и по вопроснику из двенадцати пунктов (с которым обратился Лист для получения необходимых сведений к сестре Шопена), а также по собственной фантазии затронула много моментов, почти не касающихся темы. Причем все это было написано весьма неуклюжим, «цветистым» слогом, совершенно отличным от краткого, лаконичного стиля тех страниц, которые были написаны или продиктованы самим Листом. Неудивительно, что многое в этой книге вызвало осуждение друзей и знакомых Шопена. Среди литераторов книга также не имела успеха. Сент-Бев, который первым получил рукопись книги непосредственно от Листа, наотрез отказался корректировать ее и готовить к печати,—и это несмотря на все свои дружеские чувства к Листу (см. Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt, цит. изд., т. I, стр. 129). В результате рукопись книги была просмотрена бельгийским филологом Шаве и издана в журнале «La France musicale» (за 1851 г.). Затем в расширенном виде она появилась (в 1852 г.) в виде отдельной книги, а в 1879 г., после существенной переработки, в которой решающая роль также принадлежала Каролине Витгенштейн, вышла вторым изданием.

Кроме книги о Шопене Лист написал еще, в сотрудничестве с М. д'Агу, развернутую рецензию на один из парижских концертов великого польского музыканта. Эта статья была помещена в «Revue et Gazette musicale» (1841, № 31, 2 мая); в шеститомное «Собрание литературных сочинений» Листа, изданное под редакцией Л. Раман, она почему-то не вошла. Между тем, ценность упомянутой статьи не подлежит сомнению. В очень яркой, непосредственной форме Лист выразил свое искреннее восхищение игрой Шопена и дал на редкость удачную зарисовку самого концерта. Лист писал, что Шопен является «не только превосходным виртуозом и пианистом, постигшим тайны музыкального искусства, не только артистом большой славы, но и еще чем-то бо́льшим...», что полное поэзии и одухотворенной красоты искусство Шопена — самое высокое искусство.

К сожалению, в этой интересной статье содержались кое-какие досад-

ные выражения и намеки, скорее всего инспирированные М. д'Агу; в частности, указывалось, что восторженная атмосфера, созданная друзьями, учениками и поклонниками Шопена, исключает возможность какой бы то ни было критики.... Обстоятельство, отнюдь не способствовавшее преодолению охлаждения, наступившего в отношениях Листа и Шопена!

Лист также не раз упоминает имя Шопена и в своих письмах, а в некоторых из них дает краткую содержательную характеристику его искусства. См., напр., письмо к Г. Шольцу от 29 апреля 1880 г., написанное в связи с изданием последним полного собрания сочинений Шопена (Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. II, стр. 291), письмо к К. Витгенштейн от 25 апреля 1875 г. (там же, т. VII, стр. 100) и др.

[96] См. Гейне Г., О французской сцене. Дружеские письма Августу Левальду, цит. изд., т. VI, стр. 369.

[97] См. там же, стр. 368.

[98] См. письмо графа Мих. Ю. Виельгорского к детям, написанное из Рима в 1839 г. (Веневитинов М., Франц Лист и граф Мих. Юрьевич Вьельгорский в 1839 г., «Русская старина», 1886, ноябрь, № 11, стр. 489).

После коренной переработки первой редакции «Поэтических и религиозных гармоний» в конце 40-х годов (эта первая редакция послужила основой для «Pensée des morts», вошедшей в окончательный цикл из десяти пьес под № 4), Лист объявил «старую редакцию недействительной».

[99] См. там же, стр. 489—490.

[100] См., напр., отзыв Шевырева об игре Листа в 40-х годах (Шевырев С., Несколько слов о Листе, «Москвитянин», 1843, № 5, стр. 316—317). Ср. также известный отзыв Гейне, приведенный в «Лютеции» (Гейне Г., цит. изд., т. IX, стр. 150).

[101] См. Bory R., Diverses lettres inédites de Liszt, «Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft», 1928.

[102] См. Franz Liszts Briefe an seine Mutter, цит. изд., стр. 10.

[103] Почти во всех биографиях Листа указывается другая дата знакомства Листа с М. д'Агу — 1835 год. Это ошибочно, так как уже в 1833 г. они знали друг друга и вели оживленную переписку (см., напр., Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. I, стр. 17—58). Раабе (см. Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. I, стр. 31) относит дату знакомства Листа с М. д'Агу к концу 1833 г. Но и это не соответствует действительности.

[104] См. Agoult M. d', Meine Freundschaft mit Franz Liszt, цит. изд., стр. 39—40.

Описание наружности молодого Листа, столь непринужденно сделанное М. д'Агу, во-многом все же расходится с зарисовками, которые оставили нам другие современники Листа. Так, напр., А. Буасье, в письме к своим родным 21 декабря 1831 г., так рассказывает о своей первой встрече с Листом: «Вчера в час дня открылась дверь моей гостиной, и мы увидали входящего молодого человека, белокурого, тонкого, изящного сложения, изысканной наружности... это был Лист... Он очень умен и оригинален; он говорит не так, как другие, и его мысли очень интересны и действительно его собственные. Он превосходно себя держит, в нем есть благородство, выдержка, сосредоточенность, а также скромность, доходящая почти до смирения, которая по моему мнению заходит слишком далеко, чтобы можно было считать ее вполне искренной» (см. Boissier A., цит. соч., предисловие, стр. 10). Несколько иначе описывает Листа И. Арсеньев, встречавшийся с ним в Москве в 1843 г.: «Наружность Листа ничего привлекательного не представляла: он был худ, как щепка, с белокурыми, длинными, прямыми волосами, с костлявыми, тонкими, длинными руками и с весьма светлыми синими глазами» (см. Арсеньев И. А., Воспоминание о Листе. Из моей памятной книжки, «Исторический вестник», 1886, № 9, стр. 576).

В новом свете предстает Лист в обрисовке художника Р. Лемана: «Его наружность, в юности очень худощавая и нежная, была элегантна и привлекательна; его очень подвижное лицо было исполнено характера и жиз-

ни, не слишком высокий лоб у виска, по которому френологи определяют призвание к музыке, характеризовался необычно острыми краями. Его серые затененные густыми бровями глаза были от природы близорукими; вместе с тем они были полны жизни и доброжелательного выражения. Нос длинноватый, немного изогнутый, ноздри в постоянном нервном движении. Резко очерченный угол рта и слегка выдвинутая вперед нижняя губа определяли красиво очерченный рот, хорошо развитый подбородок завершал безбородое лицо. Светлые волосы с коричневатым отливом были зачесаны со лба на две стороны назад и падали гладкой мягкой массой намного ниже затылка» (см. Lehmann R., Erinnerungen eines Künstlers, цит. изд., стр. 224—225). Еще иначе характеризует Листа П. Селецкий: «...высокий, худой, мускулистый; живые карие глаза,... длинный нос, небольшой рот с тонкими губами и саркастической улыбкой, высокий лоб, густые каштановые волосы, зачесанные вверх и ниспадавшие почти до плеч...» (см. Селецкий П. Д., цит. соч., стр. 90).

Противоречивость в высказываниях современников о наружности Листа не случайна. Изменчивость, зыбкость — свойства живой натуры вообще. Для Листа же эти свойства были особенно характерны. Его черты — это черты живого облика; сущность их — в движении, в изменчивости выражения.

[105] См. Agoult M. d', Meine Freundschaft mit Franz Liszt, цит. изд., стр. 50.

[106] См. там же, стр. 45—46.

[107] См. Franz Liszts Briefe an seine Mutter, цит. изд., стр. 16.

О своем путешествии в Ла Шене, материальном положении и некоторых «духовных потребностях» Лист в том же письме к матери сообщает следующее:

«Наконец, после трехдневного приятного путешествия, я, с 70 франками в кармане, прибыл невредимым в Ла Шене. Если бы Вы смогли прислать мне столько же или несколько больше франков в течение четырнадцати дней через банкира в Ренне или Сен-Мало, то я был бы Вам очень признателен. Если же Вы не сможете, то я буду по возможности соблюдать экономию; однако мне это будет очень трудно.

«Теперь у меня есть к Вам маленькая просьба. Будьте добры заказать у Рихарда «Revue de Paris», в котором напечатан «Клод Ге» Виктора Гюго. Далее, возьмите у Шёльхера мой экземпляр «Последнего дня осужденного» — это большой желтый том. Рихард должен незамедлительно переслать сюда эти книги, вместе с другими, которые г-н Ламенне уже ежедневно ожидает. Мне кажется, что Вы позабыли упаковать Письма Сент-Бева и Балланша в мой чемодан. Если Вы их найдете,— а я прошу Вас их поискать,— то пошлите их мне».

[108] Об этой идеологической неустойчивости молодого Листа хорошо сказано у Гейне:

«Долгое время он страстно сочувствовал прекрасному сен-симонистскому мировоззрению, потом его затуманивали спиритуалистические или, вернее, вапористические мысли Балланша, теперь он восторгается республиканско-католическим учением Ламенне, посадившего на крест якобинский колпак... Бог знает, в каком умственном стойле найдет он своего очередного конька» (Гейне Г., О французской сцене. Дружеские письма Августу Левальду, цит. изд., т. VI, стр. 369).

[109] См. Маркс К. и Энгельс Ф., Манифест коммунистической партии, Сочинения, т. V, М.—Л., 1929, стр. 504, 503.

[110] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. I, стр. 85.

[111] См. Пушкин [А.], Письма, т. III, под редакцией и с примечаниями Л. Б. Модзалевского, М.—Л., 1935, стр. 4.

[112] См. Белинский [В.], Письма, т. I, СПб., 1914, стр. 94.

[113] См., напр., Correspondance inédite entre Lamennais et le baron de Vitrolles, Paris, 1886, стр. 247 и д.: «...теперь с очевидностью доказано, что автор сошел с ума и что его следует отправить в дом умалишенных».

[114] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. I, стр. 78.

Подобное отношение Листа к Ламенне и к его книге становится вполне понятным, если учесть некоторые личные качества «мятежного аббата». Не следует, напр., забывать, что Ламенне добровольно отказался от легкой жизни и почестей, не побоялся выступить с разоблачением эксплуататорской политики буржуазных правительств. Ламенне активно боролся с теми, кто бросал в тюрьмы демократов, пытал, расстреливал, вешал. Он провозгласил лозунг мира для всех людей, мечтал о времени, когда война — самое ненавистное из преступлений и покушений на свободу — будет внушать такое же отвращение, как и всякий другой вид убийства. Он питал лютую ненависть к войнам колониальным. И не случайно журнал «В защиту мира», борющийся с передовых позиций за права человечества, против угнетателей народов и поджигателей войны, с благодарностью вспомнил о Ламенне, как об одном из тех, кто в свое время самоотверженно отстаивал дело мира (см. «В защиту мира», 1954, № 34, стр. 55—60).

[115] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. I, стр. 77—78.

[116] Там же, стр. 78.

[117] Там же, стр. 188.

[118] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Ж. Санд № 1, стр. 116; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 86.

[119] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 17.

[120] Ламенне умер в 1854 г. в одиночестве, почти всеми оставленный. Ирония судьбы! Смерть этого пламенного «поборника религии» заставила правительство опасаться антирелигиозной демократической демонстрации и принять суровые полицейские меры для ее избежания. Группы рабочих, пытавшихся присоединиться к похоронной процессии, по приказу префекта полиции были разогнаны. Лишь немногим удалось проводить тело Ламенне до братской могилы (Ламенне завещал похоронить себя среди бедняков). «Похороны его,— говорит французский историк Ренан,— представляли странное зрелище. День был печальный и туманный; только небольшое число друзей могло следовать за гробом среди двух рядов солдат. Все происходило в молчании и без молитв. Когда стали бросать землю, то могильщик, думая, что умерший был простым человеком, спросил: «А что, нет креста?» — «Нет»,— отвечали ему. Так над могилой старого священника не осталось никакого памятника, по которому можно было бы отличить ее» (см. Ренан Э., Собрание сочинений, т. III, Киев, 1902, стр. 106).

Лист не был в числе немногих преданных друзей, провожавших останки Ламенне до могилы. Он находился в это время в Веймаре и, занятый своими служебными капельмейстерскими обязанностями, не смог прибыть на похороны столь почитаемого им прежде аббата.

[121] См. Lamennais F., Esquisse d'une philosophie, 4 vols, Paris, 1840—1846.

[122] Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 89.

[123] Нам неизвестно, как отнесся Лист к критике Ламенне теории познания Канта. Считал ли он, напр., идею изучения человека «самого в себе», «изолированно от... мира», таким же «величайшим абсурдом, который когда-либо мог прийти в голову человека», как это полагал Ламенне (см. Lamennais F. Esquisse d'une philosophie, цит. изд., т. II, стр. 203—204)? Разделял ли он ту критику справа, к которой все время прибегает Ламенне, критикующий Канта как последовательный идеалист за его двойственность и половинчатость, за его примиренчество к материализму? И был ли он вообще согласен с гносеологическими выводами Ламенне?

Но нам известно, что Лист остался далек от кантианства. Весьма распространенное мнение, что Лист в веймарские годы эволюционировал в сторону кантианства и, в частности, воспринял ряд эстетических постулатов Канта, безусловно ложно. Кантовская эстетика, с ее ярко выраженным фор-

малистическим характером, была предельно чужда ему. Он избегал ее в молодости, боролся с ней в веймарские годы (вспомним, напр., его полемику с Гансликом); он остался равнодушен к ней и в старости. Временное увлечение «высоким идеализмом» Шиллера не могло поколебать основных эстетических и философских убеждений Листа, сложившихся под влиянием французского романтизма и по существу своему — антикантиантских.

[124] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 57—58.

[125] См., напр., у Ламенне описание пасторальной симфонии Бетховена:

«Вспомните некоторые из замечательных поэм Бетховена. Каждая из них выражает первоначальную идею, которая определяет форму и контекст произведения. Это произведение открывается сельской сценой. Все чисто, ясно; все вдыхает спокойствие и свежесть природы на заре дня, когда широкие тени, падающие от гор, блуждают по полю, как волочащиеся складки мантии ночи. Раздается простая и мягкая песня; эхо повторяет ее из долины в долину. Кажется, что Вы блуждаете по еще влажной траве, у склонов холмов, тогда как леса, поля, луга выдыхают как дым непостижимые гармонии (harmonie indéfinissable). Тысяча световых бликов проходит перед Вашими глазами в разнообразных картинах... Постепенно солнце поднимается, горизонт проясняется (l'air s'embrase). За работами следуют веселые танцы. Между тем, тучи собираются; глухой и далекий гул, несущийся неизвестно откуда, возвещает бурю; ее не видят еще, но уже чувствуют; она увеличивается и приближается; молния блистает на туче, разрывает ее с ужасным шумом. Танцы прерываются, испуганные пастухи (les pasteurs effrayés) разбегаются. Но вскоре после этого, когда небо открывает свое величие, они объединяются снова для выражения гимна, простого, как их сердца, и прекрасного, как само творение...» (Lamennais F., Esquisse d'une philosophie, цит. изд., т. III, стр. 342 и д.).

См. также характеристику различных живописных школ, особенно испанской (там же, стр. 264 и д.), греческой и средневековой скульптуры (там же, кн. VIII, гл. 3, 4), новейшей поэзии (там же, кн. IX, гл. 2) и др.

В описании всех этих художественных явлений, видимо, сказалась та помощь, которую оказал Ламенне д'Ортиг (возможно даже, что д'Ортигу принадлежат отдельные главы третьего тома «Наброска философии»). С другой стороны, сам Ламенне там, где речь идет о конкретных вопросах искусства, несколько отступает от свойственных ему схоластических и туманных определений: по складу своей натуры он больше художник и поэт, чем философ, и это чувствуется во многих его эстетических рассуждениях.

[126] См. Ленинский сборник, т. I, М.—Л., 1925, стр. 158.

[127] Та «гуманистическая музыка», которая была задумана Листом в 1834 г. под непосредственным влиянием Ламенне и которая должна была основываться на «двух вечно жизненных источниках» («народ и бог»), в конечном счете, превратилась в духовную музыку, весьма далекую от пылких убеждений молодого романтика.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

[1] В этих концертах Лист впервые играл свою фантазию на темы из «Лелио» Берлиоза и концертную пьесу на «Песню без слов» Мендельсона, а также исполнял Вариации (на «Марш Александра») Мошелеса.

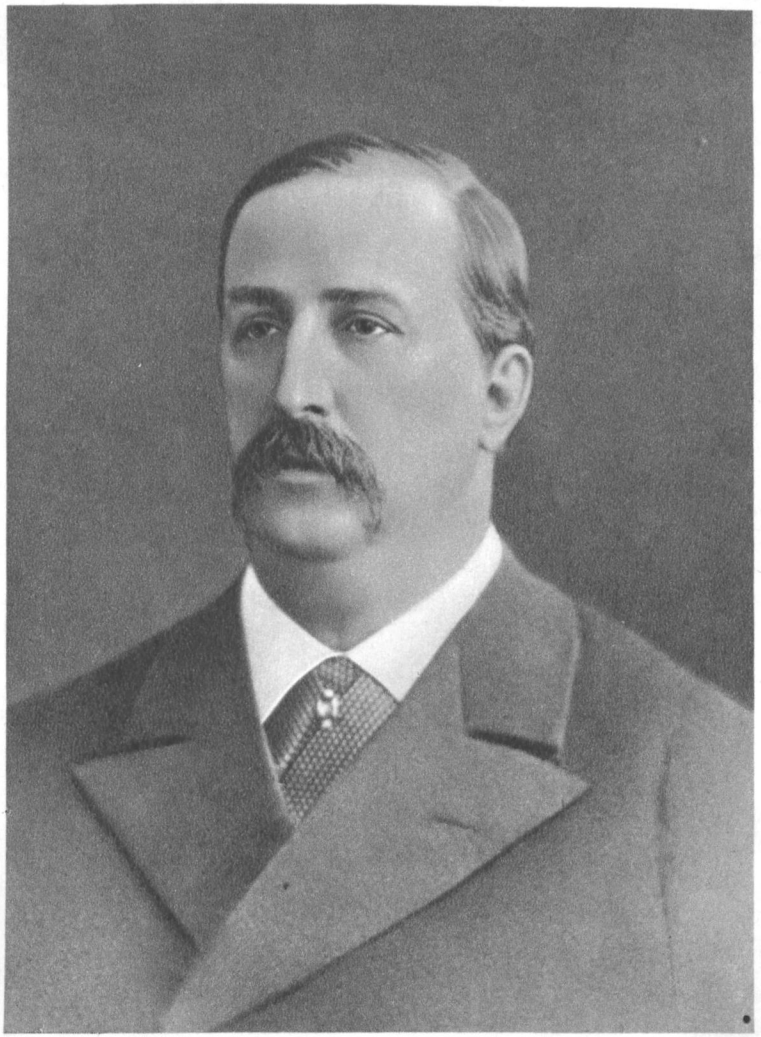
[2] См. Franz Liszts Briefe an seine Mutter, цит. изд., стр. 16—17.

[3] См. там же, стр. 17.

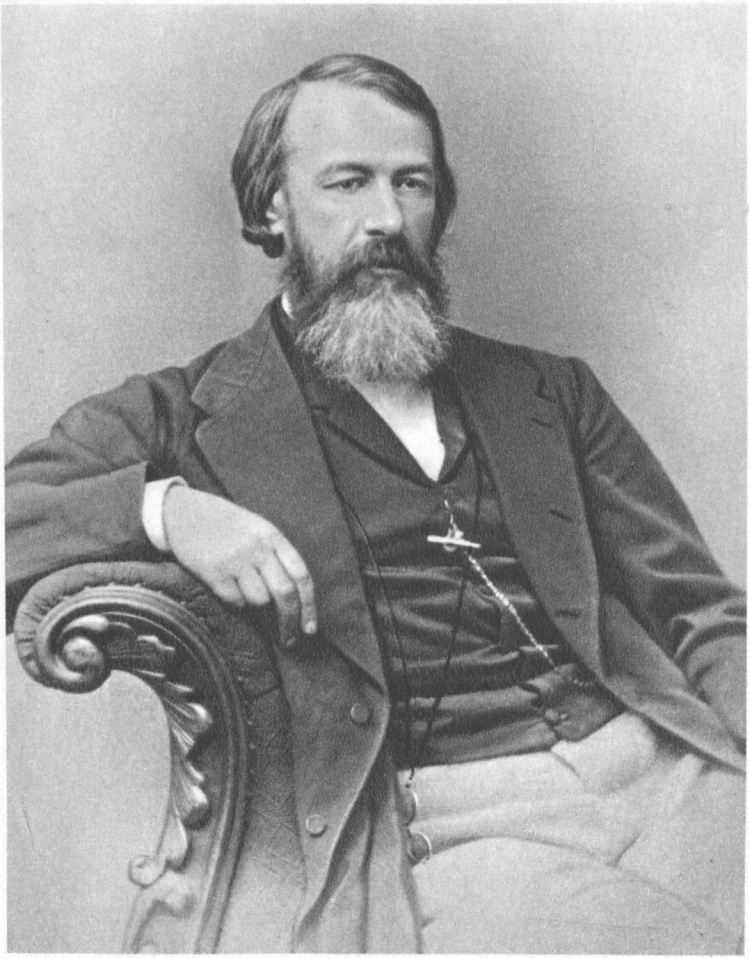
[4] См. Agoult M. d', Meine Freundschaft mit Franz Liszt, цит. изд., стр. 62, 64.

[5] См. там же, стр. 62.

[6] Ср. фрагмент из романа Сенанкура «Оберман», предпосланный Листом вместо эпиграфа к пьесе «Тоска по родине» (см. Лист Ф., Годы странствий, редакция и комментарии Я. И. Мильштейна, М., 1952, стр. 303).



АЛЕКСАНДР ПОРФИРЬЕВИЧ БОРОДИН
С фотографии



ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВИЧ СТАСОВ
С фотографии

МОДЕСТ ПЕТРОВИЧ МУСОРГСКИЙ
С фотографии

АЛЕКСАНДР КОНСТАНТИНОВИЧ ГЛАЗУНОВ
С фотографии

[7] См. Agoult M. d', Meine Freundschaft mit Franz Liszt, цит. изд., стр. 63—64. Под «меланхолической пьесой» («eine melancholische Harmonie») М. д'Агу имеет в виду фортепианную пьесу «На Валленштадтском озере», вошедшую впоследствии в «Альбом путешественника» и в «Годы странствий».

Валленштадтское озеро расположено высоко в горах; длина его—15 километров, ширина — 2 километра: глубокое, светлозеленое, окруженное почти отвесными скалами и горными вершинами, оно по красоте и величию — одно из лучших озер Швейцарии.

[8] «Однажды,— вспоминает М. д'Агу,— когда я проснулась,— это было в конце сентября,— я почувствовала холод. До сего времени температура была необычайно мягкой. Я открыла окно, и велико же было мое удивление, когда я увидела горы, высившиеся на горизонте, покрытыми снежной шапкой. При этом оцепеневшем виде природы, которая еще вчера была так ласкова, мое сердце сжалось. Ах, то были первые предвестники зимы в этой местности. Серьезное напоминание о том, что наступает смена времени года. Я забыла об этом, как и обо всем другом. Мы должны были покинуть долину, в которой холод чувствовался особенно остро, чтобы укрыться в какомнибудь городе. Ближе всего находилась Женева. Еще перед нашим отъездом из Парижа мы распорядились посылать наши письма туда. Это и определило все» (см. Agoult M. d', Meine Freundschaft mit Franz Liszt, цит. изд., стр. 64—65).

[9] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Ж. Санд № 1, стр. 119; см. также Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 91.

[10] Там же, стр. 120.

К молодой революционной Италии, борющейся за свое национальное освобождение, Лист относится с нескрываемой симпатией. «Италия! Италия! — пишет он в другом письме к Ж. Санд.— Из твоих пределов меч чужеземца изгнал твоих самых благородных сынов!.. Но как ни неумолимы твои поработители, все же ты не забыта» (см. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Ж. Санд № 2, стр. 126; ср. также Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 100).

«Благородные сыны» Италии — это участники «Молодой Италии», национально-революционной организации, созданной Мадзини и разгромленной вооруженными силами «Священного Союза».

[11] Так, напр., в 1836 г. выходят из печати (у Э. Кнопа, Б. Латте и др.) три пьесы на швейцарские темы: 1. «Импровизация на пастушескую песню» («Improvisata sur le ranz des vaches»). 2. «Ноктюрн на тему горной песни» («Nocturne sur chant montagnard»). 3. «Финальное аллегро на тему пастушеской пляски» («Allegro final sur le ranz des chèvres»). Несколько позднее эти пьесы выходят у Хейгеля и др. под следующим заглавием: «Три швейцарские песни для фортепиано Ф. Листа, ор. 10.—1. Импровизация на пастушескую песню. 2. Вечер в горах. Ноктюрн-пастораль. 3. Финальное аллегро на тему [пастушеской] пляски» («Trois airs suisses pour le piano par F. Liszt, op. 10.— № 1. Improvisata sur le ranz des vaches. № 2. Un soir dans les montagnes. Nocturne pastorale. № 3. Allegro final sur un ranz des chèvres»).

Повидимому, тогда же эти пьесы были изданы у Рикорди вместе с «Романтической фантазией на две швейцарские темы» («Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses») под общим названием: «Альбом путешественника, первый год, Швейцария» («Album d'un voyageur, 1-re Année, Suisse»). У Кнопа также они вошли (под №№ 2, 6 и 9) в серию пьес «Эхо швейцарских Альп» («L'écho des Alpes suisses»), весьма популярную в свое время.

Позднее (в 1877 г.) Лист переиздал эти три пьесы (у Канта) в несколько измененном виде под заглавием: «Три швейцарские пьесы. 1. Пастораль. Мелодия Ферд. Губера с вариациями. 2. Вечер в горах. Мелодия Эрнеста Кнопа. Ноктюрн.

3. Пастушеская пляска. Мелодия Ферд. Губера. Рондо» («Trois morceaux suisses. 1. Ranz des vaches. Mélodie de Ferd. Huber avec variations. 2. Un soir dans la montagne. Mélodie d'Ernest Knop. Nocturne. 3. Ranz des chèvres. Mélodie de Ferd. Huber. Rondeau»).

[12] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VIII, стр. 8—9.

[13] См. Franz Liszts Briefe an seine Mutter, цит. изд., стр. 21—22. «Книги,— пишет Лист,— должны быть упакованы в очень прочную бумагу, а кроме того в белье, полотенца, салфетки, ночные рубашки, чтобы они сюда прибыли в сохранности...» (там же, стр. 20).

[14] Первая статья серии была опубликована 3 мая 1835 г.; вторая — 10 мая 1835 г.; третья — 17 мая 1835 г.; четвертая — 26 июля 1835 г.; пятая — 30 августа 1835 г;. шестая — 11 октября 1835 г. Место написания статей, за исключением четвертой (написана в Констанце, на Баденском озере), не обозначено.

Эти статьи, как и предшествовавшая им статья «О будущей церковной музыке», не являются первыми литературными сочинениями Листа. Первая его журнальная статья имела довольно странное содержание. Это был отчет о дуэли редактора и издателя «Gazette musicale de Paris» М. Шлезингера с одним меломаном, оскорбившимся отзывом Шлезингера о фортепианных произведениях Герца. Лист был секундантом Шлезингера в этой необычайной дуэли и написал о ней бойкий отчет, повидимому, понравившийся Шлезингеру. С этого и началась литературная деятельность Листа.

[15] Более подробно об этом см. в примечании 62 к главе 2. Там же см. об откликах на статьи Листа (Листа обвиняли в «преувеличениях», «фразерстве», «сумасбродных утверждениях» и т. п.) и об ответе Листа своим противникам, опубликованном 15 ноября 1835 г.

[16] В «Собрании литературных сочинений» Листа (см. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II) представлено 12 писем баккалавра музыки, причем их общее заглавие несколько видоизменено: они названы «Путевыми письмами баккалавра музыки» («Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst»). Три письма адресованы Ж. Санд (в их число входит и «Письмо путешественника»), два — Л. Роншо, два — М. Шлезингеру и по одному — А. Пикте, Г. Гейне, Л. Массару, Ж. д'Ортигу и Г. Берлиозу. Однако в действительности «писем баккалавра музыки» было больше. Уже Шантавуан в своем известном издании писем (см. Liszt F., Pages romantiques, publiées avec une introduction et des notes par J. Chantavoine, Paris, Leipzig, 1912) доказал, что в «Собрании литературных сочинений» Листа пропущено одно письмо баккалавра: «Персей» Бенвенуто Челлини». Однако и Шантавуан собрал не все «письма баккалавра музыки». В частности, мимо его внимания прошли письма о Венеции и о скульпторе Бартолини. Объясняется это весьма просто. Ламбер Массар, через которого обычно пересылались «письма баккалавра музыки» издателям, поместил два письма не в «Revue et Gazette musicale», а в периодическом издании «L'Artiste», редактировавшемся некоторое время Жюлем Жаненом.

Особенно тщательно было написано письмо о Венеции. В нем больше, чем в других письмах, чувствовалось желание М. д'Агу соперничать с Ж. Санд. Второе письмо, опубликованное под названием «Флоренция и Генуя», содержало рассказ о посещении мастерской Бартолини. Лист несомненно придавал этим двум ускользнувшим от внимания исследователей статьям большое значение. Об этом свидетельствуют его письма к Л. Массару от 1.III. 1839 г. и от 28.VIII. 1839 г. (см. Vier J., Franz Liszt, цит. изд., стр. 52—53, 55—56). В одном из них он выражает пожелание, чтобы письмо о Венеции было опубликовано в журнале «L'Artiste», и просит Л. Массара не волноваться по пустякам: «Я лучшего мнения, чем Вы, о любезности Жюля Жанена, который, неизвестно почему, всегда благоволил ко мне». В другом — Лист сообщает о своем намерении адресовать два письма баккалавра музыки Л. Массару и Л. Крейцеру. «Мне бы очень хотелось,— пишет он Л. Массару,— поместить сверху страницы следующую надпись: «Моим лучшим друзьям Ламберу Массару и Леону Крейцеру», но я не знаю, устроит ли это Леона. В последнем случае сделайте мне удовольствие

и замените слова «моему лучшему другу Ламберу Массару» общим посвящением». Далее, Лист, обеспокоенный судьбой двух своих последних «писем баккалавра музыки», пишет:

«Итак, будьте добры, мой дорогой Массар, отослать их Жюлю Жанену и попросить его снова заняться этими двумя статьями. Биографический очерк о Бартолини показался мне одной из лучших вещей, посланных мною, если не лучшей. Может быть, Жанен сможет его более широко опубликовать после или до того, как он появится в «Артисте». Я был бы очень рад за Бартолини, который, конечно, является крупным художником».

Следовательно, Листом было написано 14 писем баккалавра музыки, а если считать вместе с «Письмом путешественника», то 15 (а не 12, как это обычно полагают).

Первое письмо написано 23 ноября 1835 г. из Женевы и адресовано Ж. Санд, опубликовано в «Gazette musicale de Paris» от 6.XII. 1835 г. под названием «Письмо путешественника» («Lettre d'un voyageur»); второе письмо, озаглавленное «Странствующему поэту» («A un poète voyageur»), также адресовано Ж. Санд, написано в январе 1837 г. в Париже и опубликовано в «Revue et Gazette musicale» от 12.II. 1837 г.; третье письмо написано 7 апреля 1837 г. и адресовано Ж. Санд, опубликовано там же 16. VII. 1837 г.; четвертое письмо адресовано А. Пиктe, опубликовано там же 11.II. 1838 г.; пятое письмо адресовано Л. Роншо, написано в сентябре 1837 г., опубликовано там же 25.III. 1838 г.; шестое письмо также адресовано Л. Роншо, написано в Белладжо (на озере Комо) 20 сентября 1837 г., опубликовано там же 22.VII. 1838 г.; седьмое письмо адресовано М. Шлезингеру, написано в Милане 10 марта 1838 г., озаглавлено «La Scala», опубликовано там же 27.V. 1838 г.; восьмое письмо адресовано Г. Гейне, написано в Венеции 15 апреля 1838 г., опубликовано там же 8.VII. 1838 г.; девятое письмо адресовано Л. Массару, написано летом 1838 г., опубликовано там же 2. IX. 1838 г.; десятое письмо не имеет адресата (возможно, что Лист собирался адресовать его Г. Берлиозу), написано во Флоренции 30 ноября 1838 г., озаглавлено «Персей» Бенвенуто Челлини», опубликовано там же 13.I. 1839 г.; одиннадцатое письмо адресовано М. Шлезингеру, написано в начале 1839 г., озаглавлено «О состоянии музыки в Италии», опубликовано там же 28.III. 1839 г.; двенадцатое письмо адресовано Ж. д'Ортигу, написано в начале 1839 г., озаглавлено «О «св. Цецилии» Рафаэля», опубликовано там же 14. IV. 1839 г.; тринадцатое письмо не имеет адресата, написано из Венеции в начале 1839 г., опубликовано в журнале «L'Artiste» от 16. VI, 30. VI, 28. VII и 11. VIII. 1839 г.; четырнадцатое письмо адресовано Л. Массару и Л. Крейцеру, написано летом 1839 г., озаглавлено «Флоренция и Генуя», опубликовано в журнале «L'Artiste» от 3. XI. 1839 г.; пятнадцатое письмо адресовано Г. Берлиозу, написано в Сан-Россоре 2 октября 1839 г., опубликовано в «Revue et Gazette musicale» от 24. X. 1839 г.

[17] Подробно об этой деятельности Листа см. Bory R., Une retraite romantique en Suisse. Liszt et la comtesse d'Agoult. Genève., 1923.

[18] См. Franz Liszts Briefe an seine Mutter, цит. изд., стр. 25.

«День за днем,— продолжает Лист,— я принимаюсь писать то или это. Таким образом я успокаиваю свою совесть, которая, как Вы знаете, очень чутка» (там же, стр. 26).

Несколько позднее, весною 1836 г., Лист пишет матери: «...я очень занят, но при этом доволен и так счастлив, как только могу быть счастливым без Вас, без Вас, которую я так нежно люблю и с которой я всегда хотел бы быть вместе» (там же, стр. 31).

[19] Один из таких псалмов запечатлен Листом в «Альбоме путешественника». Подробное описание домика, в котором жил Лист в Женеве, см. в «Мемуарах» M. d'Ary (Agoult M. d', Meine Freundschaft mit Franz Liszt, цит. изд., стр. 72—73).

[20] Лист пишет Ж. Санд: «...я очень бы хотел подробно рассказать Вам о современных знаменитостях, как, например, о г-не де Сисмонди, г-не де Кандоле и других, пребыванием которых так гордится Женева, а также еще

о многих превосходных друзьях, часто собирающихся на rue Tabazan и среди них о г-не Фази, атланте, несущем на своих плечах всю Среднюю Европу,— затем о г-не Альфонсе Дени, геологе, археологе, ориенталисте, метафизике, артисте и, что важнее всего этого, бесконечно любезном и остроумном человеке» (см. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Ж. Санд № 1, стр. 123; ср. также Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 95).

[21] См. Franz Liszts Briefe an seine Mutter, цит. изд., стр. 28. Характерна для нравов того времени метрическая запись о рождении дочери Листа (в этом документе имя, фамилия, место рождения и возраст матери ребенка — М. д'Агу — нарочито изменены):

«Пятница, 18 декабря 1835 года, в 10 часов вечера, родилась в Женеве, Grand'rue № 8, Бландина Рашель, внебрачная дочь Франсуа Листа, профессора музыки, в возрасте 24 лет и 1 месяца, родившегося в Рейдинге, в Венгрии, и Катерины Аделаиды Меран, рантье, в возрасте 24 лет, родившейся в Париже,— не находящихся в браке и проживающих в Женеве. Лист свободно и охотно признал себя отцом ребенка и сделал соответствующее заявление в присутствии Пьера Этьена Вольфа, профессора музыки, 25 лет, и Жана Джеймса Фази, домовладельца, 36 лет,— проживающих в Женеве. Сделано в Женеве, 21 декабря 1835 года в два часа пополудни. Подписано: чиновник гражданского состояния *Голай, Ф. Лист, Ж.-Д. Фази, П.-Э. Вольф*» (см. Bory R., Liszt et ses enfants Blandine, Cosima et Daniel, цит. изд., стр. 9).

[22] «Я хотел бы познакомиться с Тальбергом,— пишет он матери весной 1836 г.— Его произведения, попавшиеся мне на глаза, кажутся мне так себе. Газетное славословие импонирует мне мало» (см. Franz Liszts Briefe an seine Mutter, цит. изд., стр. 31).

[23] См. Ramann L., Franz Liszt. Als Künstler und Mensch, цит. изд., т. I, стр. 421. Драгонетти — известный контрабасист, славившийся своей виртуозностью. О нем см. Warnecke F., Der Kontrabass, seine Geschichte und seine Zukunft, Hamburg [1909].

[24] Приглашения Шопену Лист передавал обычно через посредство матери (см. Franz Liszts Briefe an seine Mutter, цит. изд., стр. 30):

«Когда Вы увидите Шопена,— пишет Лист матери весной 1836 г.,— скажите ему, что я все еще его люблю, как в прошлое время, и что я много, очень много отдал бы за то, чтобы он в прекрасное время года (т. е. летом.— *Я. М.*) прожил бы с нами месяц или два. Мадам д'Агу страстно желает его вновь увидеть и услышать. Попробуйте его убедить в этом; мы сделаем все возможное, чтобы его пребывание здесь было приятным». Приглашения Ж. Санд Лист делал и сам в письмах к ней. Например:

«Дорогой Жорж! Не знаю ни где, ни как эти строчки дойдут до Вас, лишь бы они на несколько минут напомнили Вам друга и брата, чья привязанность и преданность навеки Вам отданы. Те три или четыре письма, которые Вы написали М[ари] и которые она мне показала против своего обыкновения, доставили мне истинное удовольствие. Обещание, повторенное Вами, приехать повидаться с нами этой весной, тоже очень отрадно мне. Тем не менее я все еще не решаюсь поверить действительности вашего фантастического появления в Женеве. Сознайтесь, что это скептицизм разумный и довольно законный, но дай бог, чтобы Вы его навеки посрамили и как можно скорее» (см. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VIII, стр. 8).

«Если бы Вы были человеком, который мог бы мне определить заранее день своего приезда (допустив гипотетическую возможность этого), я бы отправился ждать Вас у конторы дилижансов, с посылками, как это здесь принято, и с странствующей труппой музыкантов, дабы торжественно проводить Вас до улицы Табазан,— до улицы Руссо! и до дома Руссо, где мы живем» (там же, стр. 10).

«Вы знаете,— пишет Лист Ж. Санд в другом письме (в мае 1836 г.), — как мы Вас любим и каким счастьем Ваш приезд был бы для нас... Словом, будем еще надеяться» (там же, стр. 12).

Несколько позднее Лист опять пишет Ж. Санд:

«Дорогой Жорж, по той самой причине, что мы Вас ждали одиннадцать месяцев, мы Вас подождем еще один лишний месяц. Дай бог, чтобы Вы опять не отложили до 40-го года, ибо мы поневоле должны были бы принять это предложение. Вы видите, что мы очень неудобные и надоедливые друзья, но такими надо быть» (там же, стр. 12).

И, наконец, получив известие о скором приезде Ж. Санд в Швейцарию, Лист пишет в письме от 23 июля 1836 г.:

«Наконец-то, друг мой, Вам пришла в голову добрая и святая мысль. Мы вновь увидимся, и притом сколько нам угодно; Вы будете с нами утром и вечером, днем и ночью. Берегитесь! милый и добрый Жорж, мы Вам едва дадим время спать, а еще менее того — дышать! О! Вы не можете себе представить, какой праздник для нас провести две недели с Вами, *illustrissima!*.. Мы подробно побеседуем о тысяче вещах. Может быть, я более придусь Вам по вкусу теперь, ибо я ужасно отупел, занимаясь писанием нот, нот и вечно только нот. Впрочем, Вы найдете здесь несколько чрезвычайно замечательных личностей, которые будут очень рады увидеть Вас. Если Вы пожелаете видеть побольше людей,— это будет легко сделать. Вы должны лишь обо всем говорить мне: «Я хочу этого или того»,— и все будет исполнено по Вашему желанию. Итак, до свиданья, дорогой Жорж. Приезжайте скорее и не покидайте нас как можно дольше. Весь ваш на всю жизнь *Ф. Л.*» (там же, стр. 13—14).

[25] См. Pictet A., Une course à Chamounix. Conte fantastique, Paris, 1838; Sand G., Lettres d'un Voyageur, № X (Oeuvres complètes de George Sand, t. IX, Paris, 1893, стр. 336—364).

[26] См. Sand G., Lettres d'un Voyageur, № X. Цит. по книге: Каренин В., Жорж Санд. Ее жизнь и произведения, т. I, СПб., 1899, стр. 550, 549.

[27] Насколько необычен был в то время поэтический пересказ музыкальной пьесы, показывают хотя бы высказывания Жюля Жанена, который, обращаясь к парижским жителям, восклицал с изумлением: «Слушайте, слушайте! с гор спускаются рука об руку музыкант и поэт, Франц Лист и его спутник Жорж Санд, и на этот раз — удивительный переворот! — не музыкант пишет музыку на поэтические произведение, а поэт на музыкальную пьесу...» (см. «Revue et Gazette musicale», 1837, № 1).

[28] Тальберг вторично приехал в Париж в феврале 1837 г. и играл в зале Парижской консерватории. Лист тогда же выступал в зале «Grand Opéra». Вскоре, 31 марта 1837 г., оба пианиста участвовали в одном благотворительном концерте, устроенном княгиней Бельджойозо в пользу итальянских эмигрантов. Тальберг играл своего «Моисея» и, повидимому, ряд мелких произведений, Лист — «Ниобею» и септет Гуммеля. Разумеется, после одного концерта нельзя было сказать что-либо определенное об истинном значении обоих артистов. И корреспондент «Revue et Gazette musicale» справедливо писал: «Общее количество браво равным образом распределилось между обоими артистами: получил ли один из них больше, чем другой, мы это тоже скажем, и со спокойной совестью, так как это ничего не доказывает ни за, ни против... Только время правильно разрешит спор между ними; время подтвердит их славу или откажет им в ней». Мы знаем в пользу кого решило время этот спор.

Судьба связала имена Листа и Тальберга в одном фортепианном произведении. По просьбе все той же княгини Бельджойозо они написали по вариации на марш из оперы Беллини «Пуритане», а Лист, кроме того, вступление, фортепианное изложение темы и финал,— для коллективного произведения, известного под названием «Hexameron», по числу авторов, принимавших участие в его создании,— Листа, Тальберга, Пиксиса, Герца, Черни и Шопена.

[29] См. Гейне Г., О французской сцене. Варианты и добавления, цит. изд., т. VI, стр. 431.

[30] Статья Листа о Тальберге была опубликована в январе 1837 г. в «Revue et Gazette musicale» в разделе «Критическое обозрение» (см. также Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 67—73). Эта статья—

яркий пример принципиальной критики, показывающей наглядно, сколь резким мог быть Лист, когда речь шла об основных художественных убеждениях.

[31] Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 144; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 126.

[32] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 143—144; ср. Liszt F., Pages romantiques, стр. 124—125.

[33] См. Fétis F. G., Thalberg und Liszt, в кн.: Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 87.

[34] Ж. Санд переселилась в Ноан с дочерью и сыном в начале января 1837 г. Вскоре к ней приехала из Парижа М. д'Агу. О кратковременном пребывании М. д'Агу в Париже, ее совместной жизни с Ж. Санд в «Отель де Франс» и отъезде в Ноан см. Каренин В., Жорж Санд. Ее жизнь и произведения, цит. изд., т. I, стр. 555—560.

[35] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Ж. Санд № 3, стр. 138; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 117.

[36] См. выдержки из «Дневника доктора Пиффеля», рисующие летнюю жизнь в Ноане в 1837 г. (Каренин В., Жорж Санд. Ее жизнь и произведения, цит. изд., т. I, стр. 563—566).

«Когда Франц играет,— пишет Ж. Санд,— я чувствую облегчение. Все мои горести делаются поэтичными, все мои побуждения вдохновенными. В особенности он заставляет звучать струну великодушия». Подробно о пребывании в Ноане см. Agoult M. d', Meine Freundschaft mit Franz Liszt, цит. изд., стр. 90—118) и Sand J., Journal intime, цит. изд., стр. 60 и д.

В «Мемуарах» М. д'Агу, между прочим, описано исполнение Листом «Лесного царя» Шуберта (см. запись от 14 июня 1837 г.). Любопытно, что это описание было почти дословно использовано в третьем письме баккалавра музыки (см. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд.), но отнесено оно было к исполнению «Лесного царя» певцом Нурри.

[37] «Не знаю почему,— говорит Ж. Санд в предисловии к «Мозаичистам»,— [но] я редко [что] писала с таким удовольствием, как эту вещь. Это было летом... Никогда я не видывала столько цветов и птиц в моем саду. Лист внизу играл на рояле, а соловьи, опьяненные музыкой... отчаянно заливались вокруг в кустах сирени...» (см. Каренин В., Жорж Санд, цит. изд., т. I, стр. 567).

«...Я люблю,— пишет Ж. Санд в «Дневнике доктора Пиффеля»,— эти отрывочные фразы, которые он бросает на фортепиано и которые остаются на одной ножке, танцуя в воздухе, как хромые кобольды. А листья лип принимаются заканчивать мелодию, тихонечко, таинственным шопотом, точно они рассказывают друг другу тайну природы... Может быть, он обрабатывает какое-нибудь сочинение, пробуя его по кусочкам на фортепиано; подле него его трубка, линованная бумага и перья. И всякий раз, что он запишет свою мысль на бумаге, он вверяет ее голосу своего инструмента, а этот голос передает ее всей внимательной и сосредоточенно-слушающей природе» (см. там же, стр. 563).

[38] Указание на переложение «первых четырех симфоний Бетховена», как и ряд других сведений, сообщаемых в «Письмах баккалавра музыки», не соответствует действительности. В 1837 г. Лист переложил только 5, 6 и 7-ю симфонии. Первые четыре симфонии были переложены им значительно позднее. См. письмо Листа к Л. Массару от 29 июля 1837 г. (Vier J., Franz Liszt, цит. изд., стр. 29—34), в котором сообщается о рукописях, подготовленных Листом к изданию. В число этих рукописей входят: 1) симфония Бетховена *c-moll* (фортепианная партитура), 2) симфония Бетховена *A-dur* (фортепианная партитура), 3) симфония Бетховена *F-dur*, пасторальная (фортепианная партитура), 4) семь песен Шуберта, переложенных для фортепиано, 5) Концертная пьеса. Большие бравурные вариации («Hexameron»), 6) и 7) две увертюры Берлиоза: «Тайные судьи» («Les Franc-Juges») и «Король Лир» (фортепианная партитура).

Лист поручает Массару проследить за изданием всех этих произведений. Он входит во все детали издания (см. Vier J., Franz Liszt, цит. изд., стр. 30); находящийся в Париже Массар является, в сущности, лишь исполнителем его воли.

По поводу издания переложений симфоний Бетховена Лист пишет:

«Три симфонии — это часть полного собрания симфоний Бетховена, которое я предпринимаю (правильно или неправильно) в виде фортепианных партитур. Всего их будет восемь (повидимому, все симфонии, за исключением девятой.— *Я. М.*). Я желаю, чтобы они были изданы во Франции, Англии, Германии и Италии, если только это будет возможно» (там же, стр. 30).

[39] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к А. Пикте, стр. 153—154; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 138.

[40] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 146—147; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 129.

[41] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к А. Пикте, стр. 155—156.

Единомыслие и сотрудничество с Нурри, конечно, не случайно. Нурри был подлинным артистом-демократом, близким к кругам сен-симонистов; он стремился нести искусство в народ и, подобно Листу, возмущался социальной несправедливостью.

«Я имел счастье,— пишет Лист в том же письме,— вновь отыскать в Лионе Нурри, этого превосходного артиста, чей талант хотя и утрачен для парижской оперы, но который везде, где бы он ни выступил, в любой деятельности, какую бы он ни избрал, призван широко и плодотворно влиять на людей. Его убеждения (склонность к сен-симонизму.— *Я. М.*) и симпатии (любовь к простому народу.— *Я. М.*) заставят нас когда-нибудь встретиться на одном пути...» (там же, стр. 158; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 144).

Аналогичная характеристика Нурри содержится и в «Мемуарах» М. д'Агу (лишнее подтверждение того факта, что «Письма баккалавра музыки» в известной части были написаны той же рукой, что и «Мемуары»): «Нурри — превосходный художник и достойный уважения человек. Он, быть может, преждевременно оставил оперу, но он вовсе не закончил свою карьеру. Как истинно крупный художник современности, он понимает, как важно нести искусство в народ и путем посвящения в искусство содействовать слабым... Его планы благородны и возвышенны. Когда мы снова будем во Франции, то Франц, вероятно, захочет предпринять нечто подобное. Тогда, пожалуй, мы увидим те большие плоды, которые вырастут из объединения отдельных хлопот и попыток, до сего времени весьма не совершенных и раздробленных» (см. Agoult M. d', Meine Freundschaft mit Franz Liszt, цит. изд., стр. 119).

[42] Описание путешествия в Большую Чартозу содержится в «Мемуарах» М. д'Агу (запись в дневнике от 5 августа 1837 г.). Любопытно, что это описание почти дословно приводится в «Письмах баккалавра музыки» (письмо к Л. Роншо № 1).

[43] Описание Лаго Маджиоре см. в «Мемуарах» М. д'Агу (запись в дневнике от 17 августа 1837 г.). Ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 157.

[44] См. Vier J., Franz Liszt, цит. изд., стр. 36.

«С начала сентября я живу совершенно один на берегу озера Комо, в Белладжо, в маленькой прелестной гостинице».

«Абсолютное одиночество»,— пишет в своих «Мемуарах» М. д'Агу.

Ср. также описание жизни на озере Комо в «Письмах баккалавра музыки» (письмо к Л. Роншо № 2).

[45] «Я там работаю над моими Этюдами, Прелюдиями, которые я Вам вышлю в количестве двенадцати, и одновременно над пятью или шестью отрывками для «Альбома путешественника», которому я решительно придаю довольно большое значение» (см. Vier J., цит. соч., стр. 36—37).

В своих «Мемуарах» (запись в дневнике от 23 октября 1837 г.) М. д'Агу пишет: «Франц только что закончил свои двенадцать «Прелюдий» (вероятно, речь идет об «Этюдах».— *Я. М.*). Прекрасное произведение, достойно начинающее ряд его оригинальных сочинений».

[46] См. запись в дневнике М. д'Агу от 3 сентября 1837 г. (Agoult M. d', Meine Freundschaft mit Franz Liszt, цит. изд., стр. 135).

См. также письмо Листа к Л. Массару (Vier J., цит. соч., стр. 36): «Если Вам интересно знать, что я произвел фурор, величайший фурор в одной академии (так называют в этой стране концерты), то я Вам об этом расскажу. Мелкие и крупные газеты уже много занимались мною. В общем, считают, что я очень хорош, и маленькие пьемонтки делают из меня героя романа на свой лад. Все это до глубины души трогает меня».

[47] См. запись в дневнике М. д'Агу от 3 сентября 1837 г.

[48] «...Я иду на бал, делаю тридцать шесть визитов в La Scala (прекрасная манера действовать, которую следовало бы принять в Париже)...» — пишет Лист Массару в феврале 1838 г. (см. Vier J., цит. соч., стр. 39).

[49] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Л. Роншо № 1, стр. 169—170; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 161—162.

Интересно сопоставить с этим суждением о Миланской опере запись в дневнике М. д'Агу, сделанную в то же время, т. е. в сентябре 1837 г.:

«Невозможные певцы, смехотворный балет («Смерть Виргинии»), пантомима которого производит впечатление гимнастического упражнения или автоматического подъема и спуска стрелок на телеграфных столбах. И все это на родине искусства, у потомков греков и римлян. Музыка в Италии в полном упадке. Кишмя кишит «мастерами»! Любой переписчик нот, у которого еще молоко на губах не обсохло, является уже автором трех или четырех опер. Это граничит прямо-таки с музыкальным фанатизмом» (Agoult M. d', Meine Freundschaft mit Franz Liszt, цит. изд., стр. 132).

[50] См. письмо к Л. Массару, написанное в феврале 1838 г. (Vier J., цит. соч., стр. 43). См. также Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к М. Шлезингеру № 2, стр. 236; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 278.

«Неистовый вопль,— едко иронизирует Лист,— строго необходим каждому, добивающемуся славы» (там же).

[51] См. Танчич М., Мой жизненный путь, М., 1952, стр. 125.

[52] См. Agoult M. d', Meine Freundschaft mit Franz Liszt, цит. изд., стр. 166.

[53] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Л. Массару, стр. 223.

[54] См. Танчич М., цит. соч., стр. 125.

[55] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. I, стр. 217.

[56] См. там же, стр. 220.

В письме к М. д'Агу, написанном сразу же после концерта, Лист снова пишет о своем успехе:

«Конец концерта.— 3 часа.

Почта отправляется. Только два слова. Огромный успех. Приветственные возгласы. Вызывали от пятнадцати до восемнадцати раз. Переполненный зал. Всеобщее восхищение. Тальберг в течение часа выветрился из памяти венцев. Я действительно взволнован. Никогда я еще не имел такого чи с чем несравнимого успеха. Это Вам доставило бы удовольствие» (там же, стр. 218).

О своем огромном успехе Лист сообщает также и матери:

«Вы уже знаете, что я нахожусь в Вене. Но Вы еще не знаете того, что я к моей величайшей радости могу Вам сообщить: я имел крупный успех. Билеты на мои концерты были распроданы меньше, чем за два часа. Просят записать на третий, на четвертый, даже на шестой концерт. Вы не можете себе представить энтузиазма моих добрых земляков. Никогда я не пережи-

вал ничего подобного» (см. Franz Liszts Briefe an seine Mutter, цит. изд., стр. 44).

[57] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Л. Массару, стр. 225:

«Свое путешествие в Вену я начал 7 апреля. Я намеревался дать там два концерта: первый — в пользу моих соотечественников, второй — чтобы покрыть мои путевые расходы, и затем с узелком за плечами пешком посетить уединеннейшие области Венгрии».

[58] По сообщению самого Листа (см. там же), он дал в Вене 10 концертов. Эту же цифру приводит и Л. Раман (см. Ramann L., Franz Liszt. Als Künstler und Mensch, цит. изд., т. I, стр. 485). По другому, не менее достоверному сообщению Листа, он дал в Вене всего лишь шесть концертов. Об этом свидетельствует пометка, сделанная им в соответствующем месте на полях книги Раман: «После шестого концерта я внезапно вернулся в Венецию из-за болезни графини д'Агу» (см. Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. I, стр. 236). Письма Листа к М. д'Агу (см. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. I, стр. 229—232) не дают прямого ответа на вопрос, хотя из них и явствует, что, помимо основных шести концертов, Лист дал в Вене еще несколько добавочных концертов. Опубликованные совсем недавно письма к Л. Массару (см. Vier J., цит. соч., стр. 45) вносят новые коррективы. Лист пишет о семи основных концертах («из которых наименее блестящий, т. е. первый, дал три тысячи пятьсот франков чистого дохода»), о четырех дополнительных благотворительных концертах и об одном придворном концерте.

[59] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. I, стр. 220.

[60] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Л. Массару, стр. 209.

[61] См. там же, стр. 226.

[62] По словам самого Листа, Клара Вик, с которой он часто вместе музицировал (они жили в Вене в одном отеле), была «ошеломлена» («abasourdie»), его игрой.

«Это особа,— писал Лист М. д'Агу,— очень простая, очень хорошо воспитанная, нисколько не заносчивая, полностью погруженная в свое искусство и без всякого ребячества. Она была ошеломлена, когда меня услыхала. Ее сочинения весьма замечательны, особенно для женщины. В них в сто раз больше выдумки и истинного чувства, чем во всех прошлых и настоящих фантазиях Тальберга» (Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. I, стр. 217).

[63] См. там же, стр. 225.

Об этом писал Лист и Л. Массару:

«Тальберг, цитировать которого я не люблю и относительно которого мне остается только хранить глубокое молчание, сказал мне кое-что довольно приятное, что резюмирует положение [вещей] в Вене: «по сравнению с Вами, мой милый, я всегда имел только посредственный успех...». Это совершенно верно, но я прошу Вас этого не повторять, потому что я стараюсь, насколько возможно, избегать всяческого сравнения. Я для этого имею слишком много или слишком мало честолюбия» (см. Vier J., цит. соч., стр. 45—46).

[64] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Л. Массару, стр. 225.

[65] См. Kodály Z., A magyar népzene [Венгерская народная музыка], Budapest, 1952, стр. 3.

[66] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. I, стр. 228.

[67] В этом фрагменте, опубликованном в «Revue et Gazette musicale», Лист в форме размышления у подножья статуи Персея сравнивает судьбы Персея, Челлини и Берлиоза, опера которого «Бенвенуто Челлини» была незадолго до того впервые поставлена на парижской сцене. Лист устанавливает сходство между ними (необходимость для каждого из них преодолевать тяже-

лые препятствия на жизненном пути) и высказывает важную мысль о связи художника с народом.

[68] См. Vier J., цит. соч., стр. 51 (письмо датировано 1 марта 1839 г.). Ср. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Г. Берлиозу (где содержится описание того, как Лист играл с Энгром сонату *a-moll* Бетховена).

[69] См. там же, стр. 254—255.

«Это — большой художник, от чьего взора античность не может скрыть далее никакой тайны и кого сам Апеллес приветствовал бы как брата...» (там же, стр. 254).

[70] См. письмо к Л. Массару от 1 марта 1839 г. (Vier J., цит. соч., стр. 51).

[71] См. Дневник Ции, февраль 1839 (Tagebuch der Zÿi, Februar 1839), в кн.: «Agoult M. d', Meine Freundschaft mit Franz Liszt, цит. изд., стр. 199—200. Ции — прозвище Листа.

[72] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 25.

Попытку дать «клавирабенд» Лист в сущности сделал несколько раньше, еще в Милане. См. его полное едкого юмора и отчаяния описание этого неудавшегося концерта (Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 208—211).

[73] См. Franz Liszts Briefe an seine Mutter, цит. изд., стр. 51—52 (разр. моя.— *Я. М.*).

В последующие годы Лист несколько раз проводил с М. д'Агу летние месяцы на рейнском острове Нонненверт, но отношения между ними не наладились. В 1844 г. они окончательно расстались друг с другом, хотя и продолжали изредка вести переписку.

[74] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Г. Берлиозу, стр. 253—254; ср. также Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 261—262.

[75] См., напр., письмо к Л. Массару, написанное в феврале 1838 г. (Vier J., цит. соч., стр. 40—41).

[76] См. Schumann R., Etüden für Pianoforte, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Bd. II, Leipzig, 1891, стр. 195—201.

[77] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. I, стр. 336:

«Мой концерт только что окончился. Невозможно описать энтузиазм. Я играл *Frequenti Palpiti*, Оргию, *Ave Maria* (я это всегда играю ради Вас), Серенаду и Галоп. В конце концерта, так как аплодисменты не прекращались, я сыграл еще одну венгерскую песню (ту, которую Вы любите). Кстати, я собираюсь написать две новые, которые Вы, конечно, также полюбите. Она была встречена криками *Элиен, Элиен*, которые меня взволновали до слез».

[78] Там же, стр. 340.

[79] Там же, стр. 350—351.

[80] Там же, стр. 351—352.

[81] Там же, стр. 352.

Описание этого торжества, как и всего пребывания Листа в Венгрии, содержится также в книге Ф. Шобера «Письма о пребывании Ф. Листа в Венгрии» (Schober F., Briefe über F. Liszts Aufenthalt in Ungarn, Berlin, 1843) и в воспоминаниях Ю. Пардоэ (см. Pardoe J., The city of the magyar or Hungary and her institutions in 1839—40, Vol. III, London, 1840). Л. Раман, рассказывая в своей биографии Листа (т. II, ч. 1, стр. 18 и д.) о первом путешествии Листа по Венгрии, почти дословно следует Шоберу.

[82] В уже цитированном выше письме к М. д'Агу из Прессбурга от 19 декабря 1839 г. Лист, между прочим, пишет: «О, моя дикая, далекая отчизна! О, мои друзья, аминь! Приехал в Прессбург вчера в 5 часов утра. Сегодня в полдень у меня первый концерт. Вчера обедал у графа Баттиани (вождь современной оппозиции в Венгрии), видел Сечени, который был исключительно приветлив со мной» (Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. I, стр. 330).

[83] См. Vörösmarty M., Lizst Ferenchez, Válogatott müvei, Kötet I, Versek-Hősköltemények, Budapest, 1950; стихи даны в пер. Л. Мартынова, сделанном для подготовляемого Гослитиздатом к печати тома «Избранные произведения» М. Вёрёшмарти.

[84] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Л. Маccapy, стр. 223—224.

[85] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 39—40.

[86] Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. I, стр. 363.

[87] Своей практической деятельностью он хотел оправдать слоза, сказанные им после чествования его в Пеште: «Ни один вид славы не может оставаться чуждым Венгрии; она вправе выступать в первых рядах наций».

[88] Лист дирижировал увертюрами «Вильгельм Телль» Россини и «Оберон» Вебера, а также несколькими хоровыми произведениями. Весь сбор с концерта он пожертвовал Прессбургскому церковному музыкальному союзу. См. об этом (как и вообще о пребывании Листа в Прессбурге) Orel D., František Liszt a Bratislava, цит. изд., стр. 39 и д.

[89] См. Kumlik E., Liszt Ferenc magyarsága. (Válasz Bertha Sándornak.— Vörösmarty, Petőfi és Liszt) [Венгерство Листа. Ответ Шандору Берта.— Вёрёшмарти, Петефи и Лист], «Budapesti Hirlap», 1911, 6 августа.

[90] Посещение Листом своей родной деревни и его благотворительные деяния описаны в статье «Лист на своей родине», помещенной в пештской газете «Társalkodó», № 25, от 25 марта 1840 г.

[91] См. Стасов В. В., Собрание сочинений, цит. изд., т. III, стр. 276.

[92] См. Nejedlý Z., Bedřich Smetana, цит. изд., т. III, стр. 164—176. О первом концерте Листа в Праге сохранился интереснейший отзыв крупного русского ученого-слависта И. И. Срезневского (в письмах к матери): «Зала небольшая, кругом ее галерея: пестрядь людей-сельдей такая, что иной бы и вздвигнул плечами, да сосед мешает. Ждали, ждали: пришел бледный, худой, довольно высокий полу-молодой человек..., раскланялся под прямым углом — и я начал слушать. Лист играл увертюру Бетховена, свои вариации на песню Шуберта (они у вас есть) и еще что-то. Я слушал. Емда! чорт возьми! лучше меня. Так мягко дьявол играет, что когда уже слух отказывается слушать, все еще есть что слышать; такое molle, такое piano, такое sotto voce, и тут же такие пассажи и левой и правой, такое выражение, что мне — даже стало завидно, даже перестало быть завидно. Хлопали ему так, что ушам больно было. За то он сыграл еще две пьесы на прибавок. и сыграл лучше, нежели то, что сыграл по обещанию. С ним пела Пани Подгорска и Пан Стракаты, хорошо, мило; но не то уж.— Ну Лист!» (см. Путевые письма Измаила Ивановича Срезневского из славянских земель. 1839—1842, СПб., 1895, стр. 70, письмо от 23. II /7. III. 1840).

[93] Повидимому, концерты в Лейпциге были также неудачно организованы. С самого начала Коэн, двадцатилетний ученик Листа, исполнявший тогда при нем и функции администратора, своими неловкими действиями (высокие цены на билеты и т. п.) восстановил лейпцигскую публику против Листа. Не последнюю роль в создании враждебной Листу атмосферы сыграл и Фридрих Вик, низко и подло обвинивший Листа в том, что он-де был «одержим недостойной жаждой наживы» (см. Joss V., Der Musikpädagoge Friedrich Wieck und seine Familie, Dresden, 1902, стр. 145). Сказать так об одном из самых бескорыстных, отзывчивых, способных на широчайшую благотворительность музыкантов,— это значило злостно клеветать на него; приводить же подобное мнение без соответствующих комментариев, как это делает автор указанной книги о Ф. Вике,— это значит осквернять память благородного художника. Цитированный отзыв Шумана—см. Schumann R., Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, цит. изд., т. II, стр. 234—235.

«Труднее всего,— продолжает Шуман,— говорить о самой сущности искусства Листа. Пред нами уже не фортепианное исполнение того или иного стиля, а скорее вообще проявление яркой индивидуальности, которой, для того чтобы властвовать и побеждать, судьба дала не смертоносное оружие, а мирное орудие искусства. Как много художников, притом значитель-

ных, прошло мимо нас, как много здесь у нас таких, которых можно поставить рядом с Листом, но все они должны отступить перед ним в смысле энергии и смелости. Особенно охотно ставили его рядом с Гальбергом. Но стоит взглянуть только на эти две головы, чтобы вопрос был решен» (см. там же, стр. 236).

[94] См. Vier J., цит. соч., стр. 58.

«Завтрак, обед и путешествие,— продолжает Лист,— всегда с неизменными пятью лицами, которых я стараюсь изо всех сил развлекать, чтобы рассеять немного испытываемую мной глубокую скуку! Что за жизнь! как говорит Челлини Берлиоза!»

[95] На одном из гамбургских концертов Листа присутствовавший в то время по Европе русский писатель П. В. Анненков. В своих журнальных письмах, адресованных к В. Г. Белинскому и печатавшихся в «Отечественных записках» в 1841—1843 гг., он оставил нам колоритное описание концерта.

«Вчера были мы в Stadt-театре, лучшем из трех театров города. Концерт давал знаменитый Лист... Вот в восемь часов вся небогатая зала театра наполнилась черными шляпами, под которыми находились музыкальные головы немцев Сперва посидели тихо, как прилично воспитанным людям, потом стали шушукать, потом стучать, наконец, со всех сторон послышались крики: «Начинайте, начинайте!» Несколько благоразумных особ хотели успокоить это нетерпение шиканьем, в котором ясно слышался упрек; противная сторона обиделась; начался шум. Вдруг кто-то свистнул, и вся эта толпа почувствовала неприличие поступка и всеобщим шиканьем и криками «heraus» наказала шалуна. Наконец, поднялся занавес; все скинули шляпы; сыгралась увертюра из «Эгмонта» Бетховена, и вот вышел небольшого роста бледный молодой человек, с длинными волосами. Публика захлопала, музыканты троекратно проиграли туш; он поклонился публике и музыкантам и сел за фортепиано. Гуммеля концерт исполнил он гениально; игра его невыразима; это соединение Тальберга с Фильдом, удивительного механизма с самым страстным выражением и самою увлекательною грацией. Потом стал он выбирать для импровизации темы, положенные заранее в урну, стоявшую в зале: публика потребовала тем из «Нормы», «Фигаро» Моцарта и «Лукреции», и он играл, играл... Ему кричали, ревели,— он все играл и кончил страшным, громовым чем-то, произведшим необыкновенный эффект». См. Анненков П. В., Письма из-за границы (1840—1843), в кн.: П. В. Анненков и его друзья. Литературные воспоминания и переписка 1835—1885 годов, цит. изд., стр. 128—129.

[96] См. Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. I, стр. 77.

Дата этого письма, впервые опубликованного Раабе (письмо хранится в Будапештской академии), помечена Раабе неправильно. Письмо относится к декабрю 1840 г., а не к декабрю 1841 г.; в декабре 1841 г. Лист в Англии вообще не был.

[97] Беллони был неразлучным спутником Листа во время всех его последующих концертных поездок. Лист вспоминал о его деятельности всегда с чувством глубокой благодарности (см., напр., Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 367).

[98] М. С. Сабинина, жившая тогда в Веймаре, записывает в своем дневнике: *«29 ноября...* в театре был концерт Франца Листа. Я слышала его в первый раз. Игра Листа произвела на меня удручающее впечатление: это было что-то феноменальное» (см. Сабинина М. С., Записки, «Русский архив», 1900, кн. 1, стр. 530).

[99] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 190.

«Успех неслыханный. Более 800 человек, т. е. полный зал. Я играл все время один» (там же, стр. 190).

[100] Один концерт Лист дал в фонд окончания постройки Кёльнского собора, три — в пользу университета и студентов, три — в пользу различных деятелей искусства и два — на другие благотворительные цели.

[101] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 191.

[102] См. запись в Дневнике от 27 января 1842 г. (Varnhagen von Ense K. A., цит. соч., т. II, стр. 16).

Несколько дней спустя, 5 февраля, Фарнгаген фон Энзе познакомился с Листом у Мейербера.

«Он мне очень понравился,— пишет Фарнгаген фон Энзе,— его образ мыслей свежий, здоровый, его чувства прямодушны, его речь образованна и благородна» (там же, стр. 20).

[103] Там же, стр. 30.

[104] См. Rellstab L., цит. соч., стр. 37 и д.

[105] Любопытно, что философский факультет берлинского университета, примерно за месяц до этого, отказал Листу в присуждении степени. Тот же Фарнгаген фон Энзе в своем Дневнике (см. Varnhagen von Ense K. A., цит. соч., т. II, стр. 41) записывает: «Лист теперь получил в Кёнигсберге степень доктора музыки. Пощечина берлинскому факультету, который отказал ему в этом из-за своей тупой нищенской гордости («Bettelstolz»)».

Диплом Листу вручал профессор математики Якоби; он же произнес приветственную речь. Свою благодарность философскому факультету Лист выразил письменно (см. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 45). В этом письме Лист, между прочим, писал:

«Я повторяю, что горжусь почетным званием учителя музыки (и замечу, что слово музыка я употребляю здесь в его высоком античном значении), которым Вы, высокоуважаемые господа, меня удостоили; я понимаю на себя обязательство неустанно учиться и работать».

[106] См. письмо М. д'Агу от 16 марта 1842 г., написанное с русской границы (Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, сто. 205—206).

[107] См. «Репертуар и Пантеон», 1842, № 7, стр. 49; «Северная пчела», 1842, № 49 (4 марта), стр. 194; № 53 (9 марта), стр. 211; №№ 57, 60, 77; «С.-Петербургские ведомости», 1842, №, 78.

Как бы резюмируя положение вещей, «Репертуар и Пантеон» писал: «Давно не было ни об одном артисте столько толков, как о Листе».

См. также «Осип Иванович Сенковский (барон Брамбеус). Биографические записки его жены». СПб., 1858, стр. 140 и д.):

«...Ужасный великан приближался... Этот грозный враг, снабженный всеми военными хитростями, вооруженный с ног до головы всем, что завистливая посредственность называет шарлатанством, а масса народа, более справедливая, потому что ее похвала всегда единогласная, признает за гения. Этот страшный великан-истребитель назывался Франц Лист. Ужас был велик в музыкальном мире. Ожидание нетерпеливо в беспристрастном свете».

[108] Стасов в своей работе «Лист, Шуман и Берлиоз в России» пишет, что Лист приехал в Петербург 3 апреля (см. Стасов В. В., Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. III, стр. 411). Это не совсем точно. Лист приехал не 3, а 4 апреля. Дата его приезда подтверждается как письмом самого Листа (см. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 211), так и сообщениями прессы (см., напр., «Ведомости С.-Петербургской городской полиции», 1842, № 28, 7 апреля: «Наконец с таким нетерпением ожидаемый Лист 4 числа сего месяца прибыл в Петербург...»).

[109] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 211—212.

«Венгерский марш», который играл Лист,— это Ракоци-марш.

[110] См. Стасов В. В., Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. II, стр. 378.

«Это была для всех,— писал впоследствии Стасов,— какая-то неслыханная, необычайная новость, как будто даже дерзость. Какое самолюбие! какое раздутое самомнение! Меня одного, дескать, довольно. Слушайте меня одного, больше никого не надо. Потом эта манера поставить для себя маленькую эстраду на самой середине залы, словно островок среди океана,

словно высокий престол какой над головами толпы,— и оттуда лить на всех потоки своей силы и власти» (см. там же, т. III, стр. 412).

[111] Там же, т. III, стр. 413.

[112] Там же, стр 380.

[113] См. «Русская старина», 1876, апрель, № 4, стр. 869.

[114] «Репертуар и Пантеон», 1842, № 8, стр. 34.

[115] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 212.

Существует немало исторических анекдотов, явно намекающих на язвительно-ироническое отношение Листа к Николаю I и свидетельствующих о непреклонном стремлении Листа отстаивать право художника на внимание и уважение к своему труду. Вообще смелые и остроумные ответы Листа на бестактные замечания «сильных мира сего» передавались в свое время из уст в уста. Р. Леман в своих «Воспоминаниях» приводит один из таких примеров независимого поведения Листа: «Старая княгиня Меттерних, которая к Листу не благоволила, спросила его при [австрийском] дворе, где он играл, намеренно громко: «Хорошо ли шли у Вас дела в Вене, господин Лист?» На это последовал следующий ответ: «Я, княгиня, занимаюсь музыкой, а делами предоставляю заниматься дипломатам и купцам» (см. Lehmann R., Erinnerungen eines Künstlers, цит. изд., стр. 225).

[116] Лист играл в Петербурге в пользу частных школ С.-Петербургского женского патриотического общества, в пользу С.-Петербургской детской больницы, в пользу некоторых обедневших артистов, а также в пользу пострадавших от пожара бедняков г. Гамбурга. Обращает на себя внимание, что все концерты Листа проходили при переполненных залах. Для Петербурга того времени это было явлением необычным. Даже концерты таких знаменитостей, как Паста и Дрейшок, выступавших в 1841 г., проходили при «почти пустых» залах (см., напр., рецензию Нестора Кукольника в «Художественной газете», 1841, № 5, стр. 6).

Образцы концертных программ Листа и краткий разбор их даются в приложениях.

[117] В отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина хранится альбом Мих. Ю. Виельгорского (фонд Веневитиновых, 49/1), в котором наряду с некоторыми другими программами концертов Листа находится и программа прощального концерта 16 мая 1842 г. Эта программа содержит интересные заметки, набросанные вторым сыном гр. Виельгорского — Михаилом Михайловичем. Заметки свидетельствуют о радушии, с которым Лист был принят в музыкальном Петербурге. Любопытно еще отметить, что после торжественного обеда были исполнены куплеты в честь Листа, музыку к которым написал Мих. Юрьевич Виельгорский. Куплеты исполнял Ферзинг с хором всех присутствующих (см. фонд Веневитиновых, 49/1, л. 40 б). Многие из присутствовавших на обеде поехали (на специальном пароходе) провожать Листа до Кронштадта.

[118] См. Стасов В. В., Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. II, стр. 377—378.

[119] См. Ноткин А., «Лисцт в Санкт-Петербурге», «Дагеротип», СПб., 1842, тетр. 1.

Резкую критику содержавшихся в «Дагеротипе» статей дал Белинский в «Отечественных записках» за 1842 г., № 6 (см. также Белинский В. Г., Полное собрание сочинений под ред. и с примеч. С. А. Венгерова, т. VII, СПб., 1904, стр. 226).

Свои пространные рассуждения о Листе Булгарин обычно помещал в «Северной пчеле», Сенковский — в «Библиотеке для чтения».

[120] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 233.

Декрет о назначении Листа на должность придворного капельмейстера был опубликован в Веймаре 2 ноября 1842 г.

[121] См. там же, стр. 267.

Второе путешествие в Россию было запланировано еще при отъезде Листа из Петербурга в мае 1842 г. Однако сроки его уточнились лишь в

начале 1843 г. В письме М. д'Агу от 22 января 1843 г. (из Бреславля) Лист пишет: «Примерно в конце февраля я предприму точно такое же путешествие, как и в прошлом году, вероятно, в компании с Рубини...» (см. там же, стр. 254). Лист также сообщает, что на этот раз он не ограничится пребыванием в Петербурге, а непременно посетит Москву (там же).

Шандор Телеки присоединился к Листу скорее всего в Бреславле (см. там же, стр. 253). Лист был этим чрезвычайно обрадован. «Вот,— писал он о Телеки,— простая, благородная и прекрасная натура. Ему всего 21 год, но у него в теле уже две пули и три или четыре шрама. Я думаю, что в конце концов он станет моим другом» (см. там же, стр. 267).

Что же касается Рубини, то Лист незадолго до отъезда в Россию с ним разошелся (см. там же, стр. 267), и они путешествовали порознь. Это, однако, не помешало им выступать вместе в Петербурге

Отдельные факты о совместном путешествии Листа с Ш. Телеки и о пребывании их в Москве см. в статье Somssich A., Liszt et le comte Alexandre Teleki, «Revue de Hongrie», 1914, № 4, стр. 44—50.

[122] См. Ramann L., Franz Liszt. Als Künstler und Mensch, цит. изд., т. II, ч. 1, стр. 206—208.

[123] См. Стасов В. В., Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. II, стр. 382.

[124] См. статью в «Русском инвалиде», 1843, № 81 (от 16 апреля).

[125] См. «Северная пчела», 1843, № 83 (от 17 апреля).

[126] См. Письма Александра Тургенева Булгаковым, цит. изд., стр. 259. Ср. также письма А. И. Тургенева к А. Я. Булгакову, хранящиеся в отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (фонд Муз., М. 6016/17).

Рецензент «Русского инвалида» не решился отдать пальму первенства Листу. Мы читаем в этой газете: «Лист и Рубини, попеременно являвшиеся на эстраде, были осыпаемы громкими, продолжительными, восторженными рукоплесканиями; Лист и Рубини — каждый в своем роде был превосходен и каждый был награжден щедро. Решить, который из двух великих артистов принес больше удовольствия публике,— мы не беремся: пускай решают знатоки...» («Русский инвалид», 1843, № 88, 25 апреля).

[127] «Лист уехал в ночь!»,— пишет А. И. Тургенев к А. Я. Булгакову от 19 апреля 1843 г. (см. Письма Александра Тургенева Булгаковым, цит. изд., стр. 259). См. также Дневники С. В. и Е. В. Филатьевых, хранящиеся в отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (фонд Филатьевых, №№ 10—15). Запись от 25 апреля 1843 г., воскресенье: «Большая музыкальная новость! Лист, столь долгожданный, прибыл в четверг вечером...» (ф. Филатьевых, № 12).

В «Дневниках» Филатьевых содержится много интересных подробностей о концертах Листа в Москве, позволяющих уточнить числа, программы этих концертов, а также понять их характер.

Если принять дату, указываемую Филатьевыми, то известное письмо Верстовского к Гедеонову («Сегодня приехал Лист, которому отказано в зале Благородного собрания...») следует датировать не 23 апреля, а 22 апреля (см. «Ежегодник императорских театров», 1912, вып. VII, стр. 60).

[128] См. Стасов В. В., Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. III, стр. 424.

[129] См. «Ежегодник императорских театров», 1912, вып. VII, стр. 63.

[130] См. «Ежегодник императорских театров», 1913, вып. I, стр. 100.

«Не далее как во вторник,— продолжает Верстовский,— какое-то филантропическое общество в лютеранской кирке, никого не спросясь, давало вечерний концерт, в котором, хотя и не покупали билетов, но при входе продавали программы некоторых кантов по 10 р. экземпляр, без чего, однако, никого не впускали...» (это и был органный концерт Листа в Москве.— *Я. М.*).

Лист действительно играл «везде и для всех». Узнав, напр., о стесненном положении артиста московского Малого театра Усачева, бенефис которого был отложен на некоторое время из-за концертов, Лист дал свое согла-

сие принять участие в этом бенефисе и тем самым помочь собрату по искусству. Верстовский, не привыкший к подобному великодушию и бескорыстию со стороны артистов, до самого последнего дня (бенефис был назначен на 30 апреля) сомневался в том, придет ли Лист в театр («Не знаю,— писал он своему начальнику, Гедеонову,— сдержит ли он слово сыграть для Усачева? Это бы и нам пригодилось!»). Но Лист, несмотря на «дурацких московских дилетантов», которые всячески отговаривали его играть у Усачева, и несмотря на «собственную усталость его после вчерашнего консерта», свое слово сдержал. Верстовский в письме от 3 мая с торжеством сообщал Гедеонову: «Бенефис Усачева сошел удачно. Бенефицианту досталось около двух тысяч рублей, которые он никогда не имел и не ожидал, на долю же дирекции 521 р. с копейками, и то лишь потому, что не успели достаточно объявить и погода была прескверная» (см. Дризен Н. В., Франц Лист в Москве, «Ежегодник императорских театров», 1911, вып. IV, стр. 81).

Несмотря на то, что в бенефисе Усачева принимали участие такие артисты, как Мочалов, Самарин и Живокини, внимание всей публики было устремлено на Листа, «который хотя несколько и запоздал, но зато сыграл три пьесы, от чего спектакль протянулся минут за двадцать за одиннадцатый час. Лист принят был с восторгом» (см. «Ежегодник императорских театров», 1912, вып. VII, стр. 65).

[131] См. Шевырев С. Несколько слов о Листе, «Москвитянин», 1843. № 5, стр. 316.

[132] См. там же, стр. 316 и д. Ср. с этим отзыв об игре Листа Ю. Ф. Самарина в письме к К. С. Аксакову: «Как мне жаль,— пишет Самарин,— что ты не был вчера. Ты потерял высокое наслаждение: Лист превзошел себя и явился с совершенно новой стороны, опровергающей твое суждение. Я вижу теперь, что ему вполне доступна die fromme demütige Musik [благочестивая смиренная музыка]. Во вторник ты убедишься сам» («Русский архив», 1880, кн. II, стр. 309; см. также Сочинения Ю. Ф. Самарина, т. XII, цит. изд., стр. 37—38).

[133] См. Глинка Ф., Очарование и существенность, «Московские ведомости», 1843, № 55, стр. 327—328. См. также «Московские ведомости», 1843, № 51, стр. 302—303. А. Булгаков приводит в своей статье о Листе еще следующие слова Ф. Глинки: «Один из великих поклонников Талберга сказал об нем, что у него, когда он играет, должна быть третья рука! Услыша это, Ф. Н. Глинка сделал следующее основательное и остроумное замечание: но ежели у Талберга третья рука,— сказал он,— то должно согласиться, что у Листа каждый палец — рука! (см. «Москвитянин», 1843, № 5, стр. 307).

[134] См. «Москвитянин», 1843, № 5, стр. 302. Ср. с этим отзыв об игре Листа М. П. Погодина, человека сдержанного и не поичислявшего себя к «меломанам». В своем «Дневнике» за 1843 г. (13 и 16 мая) Погодин записал: «Слушал Листа в Малом театре, и как будто разверзлись уши» (Барсуков Н., Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. VII, СПб., 1893, стр. 276).

[135] Герцен А., Полное собрание сочинений и писем. Под редакцией М. К. Лемке, т. III, П., 1915, стр. 109; ср. Герцен А. И., Собрание сочинений в тридцати томах, т. II, М., 1954, стр. 279.

Об игре Листа Герцен писал также в конце апреля 1843 г. Т. Н. Грановскому:

«Я еду в половине второго к Чаадаеву,— ты хотел. А Лист вчера играл хорошо, т. е. после Стефана Батория и Аттилы таких венгерцев не бывало» (см. Герцен А. И., Полное собрание сочинений и писем. Под редакцией М. К. Лемке, цит. изд., т. III, стр. 241).

[136] См. У. О., Обед, данный Листу в Москве, «Москвитянин», 1843, № 5, стр. 322—326.

Интересно отметить, что Лист весьма искусно возражал Шевыреву, доказывавшему, что музыка объединяет, а слово разъединяет («Даже слово,— говорил Шевырев,— прекрасное человеческое слово, это первое средство общения, все-таки вносит путаницу; языки перемешались...

и слово, разделенное в себе самом, разделило народы, вместо того, чтобы их сблизить»). Лист сказал: «Я еще раз позволю себе ответить несколько слов. Теперь, когда мы чувствуем себя более непринужденно, я могу это сделать более свободно и без самолюбия, тем более потому, что слово — не моя специальность. Моя специальность — звук, вещь неопределенная. Вы удачно развили мысль об общественной роли музыки. Древние Вам очень помогли в этом. Но позвольте мне заметить, что Вы слишком возвысили музыку, может быть, из любезности ко мне Нет, господа, музыка не выше слова, потому что слово устанавливает, слово утверждает, слово решает. Я не могу сравняться с красноречием и искусством Вашей речи, столь приятной для меня. Вы знаете, господа, что мое красноречие на фортепиано». И в заключение Лист провозгласил тост за развитие и процветание искусства «в древней столице» Москве (см. там же, стр. 326).

Присутствовавший на чествовании Листа Герцен оставил в своем «Дневнике» следующую характерную запись: «Прием Листа у Павлова выразил как-то всю юность нашего общества и весь характер его. Литераторы и шпионы, все выказывающее себя. Мне было грустно. А Лист мил и умен» (см. Герцен А. И., Собрание сочинений в тридцати томах, цит. изд., т. II, стр. 280).

Аналогичное впечатление сложилось и у В. П. Боткина, который не без иронии писал 20 мая 1843 г. А. А. Краевскому: «На днях здесь Листу давали обед. Трудно сказать, к т о давал. Обед устраивал Павлов, а было человек около 50 разного сброда. Речи говорили: Шевырев, Павлов и Федор Глинка. Прослушав надутую речь Шевырева, Лист сказал после ему: vous êtes un fameux fanfaron» [«вы — известный хвастун»]. Это факт. Москва, впрочем, поддержала свою репутацию: на обеде была подана стерлядь такая большая, что все угощающие изъявили приятное удивление. Любопытно узнать об этом обеде мнение Листа. Он, впрочем, оказал себя человеком очень умным и образованным» (см. Письма В. П. Боткина к А. А. Краевскому, Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1889 год, СПб., 1893, Приложения, стр. 70—71).

[137] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 282.

[138] См. «Ежегодник императорских театров», 1913, вып. I, стр. 106 и д. «Нынешний день,— заканчивает Верстовский,— конец всем торжествам. Лист едет в Петербург, я боюсь, чтобы многие не надели траур!»

[139] Так, 23 мая Лист (вместе с Рубини и др.) участвовал в концерте певицы Элизы Меерти, 25 мая (также вместе с Рубини и др.) — в концерте флейтиста Гильу, 27 мая (вместе с Рубини, Ферзингом и др.) — в концерте певицы Марии Чекка.

[140] См. «Русский инвалид», 1843, № 123, 6 июня.

Об изобретенном Лихтенталем «piano-orchestre» см. автобиографические заметки В. Р. Зотова «Петербург в сороковых годах» («Исторический вестник», 1890, № 1, стр. 47). См. также «Осип Иванович Сенковский (барон Брамбеус). Биографические записки его жены», цит. изд., стр. 144 и д.; «Библиотека для чтения», 1842, т. 52, стр. 66—67.

[141] См. сообщение об отправке парохода в Любек («Северная пчела», 1843, № 127, 10 июня).

[142] См. Зилоти А., Мои воспоминания о Ф. Листе, цит. изд., стр. 50—51.

[143] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 281.

[144] Сохранились, напр., сведения о вечере, который устроил у себя Глинка в честь Листа. По свидетельству Ю. Арнольда, на этом вечере присутствовали: Михаил и Матвей Виельгорские, Даргомыжский, Фольвейлер, О. А. Петров, бр. Кукольники, Вл. Сологуб, К. Булгаков и др. Подробное описание вечера см. в «Воспоминаниях Юрия Арнольда», М., 1892, вып. II, стр. 243—244. См. также главу 6, где подробно рассматриваются взаимоотношения Глинки и Листа.

[145] См. Бальзак О., Беатриса (Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. II, М., 1952), где прототипом героини романа — маркизы де Рошфид — является М. д'Агу. См. также Balzac H. de, Lettres à l'étrangère, цит. изд., т. II, письмо от 15 мая 1843 г. Отзыв Гейне о М. д'Агу см. в кн.: Каренин В., цит. соч., т. II, стр. 270—271.

[146] Достаточно сказать, что большинство литературных статей Листа, появившихся в 30-е годы (а к ним относятся такие статьи, как «О положении художников и об условиях их существования в обществе» и «Письма баккалавра музыки»), написаны Листом при ближайшем сотрудничестве М. д'Агу. См., напр., письмо к д'Агу от 13 февраля 1837 г., где Лист, нисколько не скрывая ее участия в литературной работе, прямо пишет: «Когда я вернусь в Ноан, я закажу Вам две или три новых статьи» (Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. I, стр. 189).

[147] См., напр., запись Листа в своем Дневнике, сделанную в августе 1838 г. в Лугано:

«Сегодня она мне сказала: «Вы должны лучше использовать свое время, работать, учиться, упражняться...» Частенько она бранила меня (на свой лад) из-за моей небрежности и беззаботности. Я опечален ее словами. Я должен работать и с бо́льшей пользой использовать свое время!» (см. Tagebuch der Zÿi, в кн.: Agoult M. d', Meine Freundschaft mit Franz Liszt, цит. изд., стр. 193). См. также записи самой д'Агу (там же, стр. 86 и д.).

[148] Повидимому, этот разрыв произошел сразу же после 10 апреля 1844 г. Во всяком случае, в своем письме к М. д'Агу от 11 апреля 1844 г. Лист пишет: «Я очень грущу и глубоко удручен. Я пересчитываю одно за другим все огорчения, которые я Вам причинил, и ничто и никто никогда не сможет спасти меня от самого себя.

«Я не хочу больше ни говорить с Вами, ни видеть Вас, ни, еще того меньше, писать Вам... Молчание должно положить печать на все муки моего сердца» (см. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 338).

[149] Из писем М. д'Агу к Г. Гервегу (см. Herwegh M., Au printemps des Dieux. Correspondance inédite de la comtesse Marie d'Agoult et du poète Georges Herwegh, Paris, 1929) явствует, что она рассчитывала на влияние поэта, чтобы попробовать, если и не возобновить «эти связи из роз, которые походили на цепи», то, по крайней мере, заручиться у Листа чувством более примиряющим, чем в момент разрыва. Но Лист был непреклонен. «Всякая близость между М. д'Агу и мною,— писал Лист некоторое время спустя Л. Массару,— совершенно невозможна...» (см. Vier J., цит. соч., стр. 63).

[150] См. Stern D. [Agoult M. d'], Nélida, t. I—II, Bruxelles, 1846. Есть русский перевод: Стерн Д., Нелида, «Отечественные записки», 1847, №№ 2, 3.

Изобретенное М. д'Агу имя «Нелида» образовано из букв, составляющих литературный псевдоним М. д'Агу. Даниел[ь] [Стерн].

[151] См., напр., письмо Листа к Ф. Лихновскому, написанное вскоре после прочтения романа: «Н[елида] прислала мне письмо, полное дружелюбия и ласки. Я всегда восхищаюсь ее редким живым умом,— и что бы ни случилось, буду всегда честен с ней и предан ей.

«Книга Н[елиды] имела материальный успех и настраивает публику больше в ее пользу, чем я это думал. Это меня искренне радует, тем более, что я убежден, насколько я ее знаю, что ближайшая ее книга превзойдет и по ценности и по таланту настоящую книгу.

«Искреннее одобрение стиля и некоторые замечания относительно построения книги, о чем я ей писал, нашли в ней полное сочувствие; она даже сообщила мне, что сама не считает книгу превосходной. Если Вас это интересует, то попросите, чтобы она дала Вам оригинал или копию моего письма о Нелиде, которое я написал в Грэтце (письмо это опубликовано в переписке Листа с М. д'Агу, т. II, стр. 360—364.— *Я. М.*). Она не будет ничего иметь против пересылки его Вам, так как я знаю, что она показывала его многим друзьям, которые, я право не понимаю почему, ожидали, что я вос-

приму опубликование этого романа как оскорбительный выпад против меня. Честно говоря, если бы я не был твердо убежден в том, что во мне скрывается другое существо, чем то, которое обнаруживают во мне кое-где некоторые люди, то я бы уже давно выбросил за окно весь вздор моей утомительной карьеры и занялся бы тем, чтобы есть более или менее аппетитные колбасы в Дебрецене и Темешваре» (см. «Bayreuther Blätter», 1907, Jahrg. XXX, стр. 39).

В письме к М. д'Агу из Бухареста от 3 января 1847 г. Лист с нарочитой настойчивостью писал, что выход книги в свет его нисколько не задевает.

«Нет, сто раз нет, я ни на мгновение не был уязвлен чтением этой книги. Я сказал это и повторял это двадцать раз ста лицам, которые меня в этом не поддерживают, несмотря на то, что я никакой горечи не испытываю» (Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 370).

[152] См. Tiersot J., Lettres de musiciens écrites en français du XVe au XXe siècle, цит. изд., стр. 356.

[153] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 30—31.

[154] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Г. Берлиозу, стр. 256.

[155] См. Berlioz H., Literarische Werke, цит. изд., т. VIII, стр. 410 и д.

[156] См. там же, стр. 412.

[157] См. публикации и отчеты о концертах Листа, помещенные в пештских газетах того времени: «Pesti Hirlap», «Nemzeti Ujság» и др.

[158] О пребывании Листа в Коложваре см. в Мемуарах Шандора Телеки (Teleki S., Emlékeim), цит. изд., т. I, стр. 55 и д.

[159] См. Стасов В. В., Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. III, стр. 432. Разумеется, мнение некоего *Н. Р.*, заявившего, что Лист играет «небрежно, необдуманно», что он «лишен творчества, не может создать ни единой своей мелодии, а чужое — не в состоянии претворить в свое достояние», не разделялось большинством киевской публики. Об этом свидетельствуют хотя бы воспоминания А. Л. Костомаровой (жены известного историка Н. И. Костомарова), опубликованные в журнале «Музыка» за 1911 г. (см. Костомарова А. Л., Лист в Киеве, «Музыка», 1911, № 46).

[160] Рассуждения *Н. Р.* во многом сходятся с тем, что писал о Листе в своих «Воспоминаниях» Афанасьев (см. Афанасьев Н., Воспоминания, «Исторический вестник», 1890, т. XLI, стр. 36, 263).

[161] Воронинцы — поместье, которое получила К. Витгенштейн в наследство от своего отца, помещика Петра Ивановского (поляка по происхождению). В этом поместье она большей частью жила после своего замужества.

[162] Лист приехал в Одессу 16 июля 1847 г. См. «Одесский вестник», 1847, № 57, 16 июля:

«На пришедшем сегодня из Галаца пароходе «Петр Великий» прибыл сюда Франц Лист. Имя его одно из тех немногих, к которым нет надобности прибавлять никакого эпитета и никакой похвалы. Скажем только, что первый концерт свой он предполагает дать на будущей неделе и останется здесь месяца полтора».

Первый концерт Листа в Одессе состоялся 20 июля ст. ст. (см. объявление о концерте в газете «Одесский вестник», 1847, № 58, 19 июля); отзыв об этом концерте см. там же, 1847, № 59, 23 июля; сообщения о дальнейших концертах Листа и о его пребывании в Одессе и на Украине см. там же, 1847, №№ 60, 63, 75, 77 и 79; отдельные выдержки из отзывов, помещенных в газете «Одесский вестник», см. у Стасова В. В., Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. III, стр. 433—434.

О концертах Листа в Одессе см. также неизданное письмо Владислава Кулержицкого к Н. П. Шаликовой (отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, фонд Каткова, 5/37).

[163] См. Franz Liszts Briefe an seine Mutter, цит. изд., стр. 80.

«1847 год приносит мне счастье»,— пишет Лист далее в том же письме. Лист сам указывает в своих письмах (см. Franz Liszts Briefe an seine Mutter, цит. изд., стр. 81; Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, цит. изд., стр. 21 и др.; Tiersot J., Lettres de musiciens écrites en français du XVe au XXe siècle, цит. изд., стр. 366), что он дал свой последний концерт во время смотра войскам, который производил в Елисаветграде русский император. Судя по сообщению прессы, Николай I прибыл в Елисаветград 12 сентября; смотр войскам состоялся 13 сентября, церковный парад и осмотр лагеря — 14 сентября, линейное учение — 15 и 16 сентября, стрельба — 17 сентября, обед — 18 сентября, прощальный смотр и отъезд — 19 сентября. Следовательно, этот концерт Листа скорее всего мог состояться либо 13—14 сентября, либо — 18 сентября.

О том, что Лист твердо решил оставить виртуозную деятельность и считал свои елисаветградские концерты последними, свидетельствуют следующие строки письма Листа, написанного 15/27 октября 1847 г.:

«Елисаветград является для меня также последним этапом концертной жизни, которую я вел весь этот год. Отныне я рассчитываю лучше использовать свое время и в ожидании отдыхаю, чтобы быстро подвинуться вперед» (см. Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, цит. изд., стр. 21).

[164] См. Фет А., Ранние годы моей жизни, М., 1893, стр. 367, 369, 374.

[165] См., напр., Переписку Я. К. Грота с П. А. Плетневым, т. I, СПб., 1896, стр. 528; Письма А. Н. Верстовского к А. М. Гедеонову, «Ежегодник императорских театров», 1912; см. также Афанасьев Н., цит. соч., «Исторический вестник», 1890, стр. 263.

[166] См. Данте Алигьери, Божественная комедия, М.—Л., 1950, песнь первая, стр. 3.

Серединой человеческой жизни, вершиной ее дуги, Данте, как известно, считает тридцатипятилетний возраст. О том же пишет и Лист в письме к матери из Сексарда (см. следующее примечание).

[167] См. Franz Liszts Briefe an seine Mutter, цит. изд., стр. 72—73.

[168] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 257.

«Это была ошибка,— пишет Лист,— которую я со временем осознал и в которой я искренне раскаялся, когда научился понимать, что для художника, желающего быть достойным этого имени, опасность не понравиться публике является гораздо меньшей, чем опасность подчиниться ее капризам...»

[169] Там же, стр. 258.

[170] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Л. Массару, стр. 211.

[171] Там же.

[172] См. Стасов В. В., Собрание сочинений, цит. изд., т. III, стр. 276.

[173] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Л. Массару, стр. 212.

[174] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 17.

[175] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Л. Массару, стр. 204.

[176] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 213.

[177] Там же, т. II, стр. 159.

[178] См. Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. I, стр. 246.

[179] См. примечание 96 к главе 3.

[180] См. Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. I, стр. 77.

[181] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Л. Массару, стр. 214.

[182] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. I, стр. 62.

[183] См. там же, т. II, стр. 34, 35, 38, 40, 42, 395.

[184] См. там же, т. II, стр. 94, 97, 106, 186 и д.

[185] См. примечание 11 к главе 3.

[186] Характерно, что в своих письмах, относящихся к этому времени, Лист всегда пишет о цикле во множественном числе: «Années de Pèlerinage», а не «Année de Pèlerinage» (см., напр., Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 48).

[187] У нотоиздателя Хейгеля была издана отдельно одна пьеса под названием «Сельский праздник» («La fête villageoise»).

Примерно в то же время Лист опубликовал семь венгерских национальных мелодий под заглавием «Альбом путешественника, 3-й год» («Album d'un voyageur, 3-me Année»).

[188] См. примечание 11 к главе 3.

[189] См. то же примечание.

[190] «Около года тому назад,— пишет Лист в указанном предисловии,— я опубликовал три швейцарские песни под названием «Альбом путешественника». Эти пьесы являются лишь разрозненными отрывками сборника, который под общим названием «Альбом путешественника» объединит большую часть того, что я напишу для фортепиано в течение ряда лет.

«Объездив в последнее время много новых стран, много различных городов, мест, прославленных в истории и поэзии; почувствовав, что различные виды природы и связанные с ней сцены не проходили перед моими глазами как бесплодные видения, а глубоко волновали мою душу, что между ними и мною устанавливалась какая-то смутная, но непосредственная связь, неопределенное, но вполне реальное отношение, необъяснимая, но верная взаимосвязь, я попробовал выразить в музыке наиболее сильные из моих чувств и наиболее яркие из моих впечатлений.

«Как только я начал работу, воспоминания нахлынули на меня; разрозненные образы и мысли как-то естественно соединились между собою, пришли в определенный порядок; я продолжал писать; сначала у меня не было никакого твердо установленного плана, но скоро значительная часть этого первого года оказалась законченной, и я наметил план и построение всего произведения.

«Оно будет делиться на две части. В первую часть войдет ряд пьес, которые, не ограничиваясь какой-либо заранее установленной схемой, не замыкаясь в какое-нибудь определенное оформление, будут следовать ритмам, движениям, образам, наиболее ярко выражающим мечтательность, страсть или мысль, вдохновившую их.

«Вторая часть будет состоять из серии мелодий (пастушеские песни, баркаролы, тарантеллы, канцоны, церковные песни, венгерские песни и танцы, мазурки, болеро и т. д.), которые я постараюсь, насколько сумею, развить в манере, свойственной каждой из них, и которые будут характеризовать среду, где я жил, особенности страны, национальный гений, которому эти мелодии принадлежат.

«Внутренний и поэтический смысл вещей, духовная сущность, которая заключена во всем, как мне кажется, проявляется особенно в созданиях искусства, которые красотой формы пробуждают в нашей душе чувства и мысли. Несмотря на то, что музыка — наименее пластичное из искусств, она, однако, тоже имеет свою форму, и надо сказать, что ее не без основания определяют как архитектуру звуков. Но как архитектура, кроме различных стилей — тосканского, ионического, коринфского и т. д.,— имеет еще свою мысль, языческую или христианскую, сладострастную или мистическую, воинственную или коммерческую, так же, а может быть, еще сильнее, музыка имеет свою скрытую мысль, свой идеальный смысл, которого большинство, по правде говоря, и не подозревает, так как большинство в своих суждениях об искусстве не поднимается выше легкой и поверхностной оценки.

«По мере развития инструментальной музыки, ее освобождения от первых пут, она обнаруживает тенденцию проникнуться все более и более тем идеальным смыслом, который раньше являлся признаком совершенства произ-

ведений пластического искусства, сделаться не только простой комбинацией звуков, но [прежде всего] поэтическим языком, более способным, быть может, чем сама поэзия, выражать все, что выходит за обычные горизонты, все, что ускользает от анализа, все, что вибрирует в недосягаемых глубинах вечных желаний, бесчисленных предчувствий.

«Именно с этой уверенностью и в этой манере я предпринял публикуемый труд, обращаясь скорее к избранным, чем к праздной толпе, рассчитывая не на успех, а на понимание небольшого числа тех, кто разумеет для искусства несколько иное назначение, чем развлекать в часы безделья, и ожидает от него чего-то большего, чем бесплодное рассеяние и преходящее развлечение».

[191] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. III, стр. 135.

[192] «...Никто,— пишет Стасов,— не считал этого дела хоть сколько-нибудь важным, ни один сколько-нибудь замечательный фортепианный сочинитель не думал им заниматься, потому что каждому казалось это делом пустым, поденной работой, на которую не стоит тратить времени» (см. Стасов В. В., Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. I, стр. 16).

«Одним из замечательнейших преобразователей должен считаться Лист: вступив в отправление своей настоящей службы (речь идет о переложениях, сделанных Листом в 30-е и 40-е годы.— *Я. М.)*, он тотчас же произвел решительный переворот в деле, которым занимался, и тотчас же взошло на самую высшую степень важности то, что прежде считалось незначительным и нисколько не замечательным» (см. там же, стр. 17).

«Когда Лист принялся за различные аранжировки, тут, можно сказать, он пошел на всех своих парусах: тут выдалась вся наука фортепианная, полученная им посредством самого глубокого изучения своего инструмента, тут явились опопуляризованными все средства его магического исполнения, которому ничего подобного никогда еще не бывало» (там же, стр. 17—18).

[193] См. Рубинштейн А. Г., Музыка и ее представители. Разговор о музыке, М., 1892, стр. 87.

[194] См. там же, стр. 90.

[195] О подобном понимании жанра «фантазии» см. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 19.

[196] Достаточно, напр., сказать, что даже такой человек, как Стасов, некоторые симфонии Бетховена впервые услышал в исполнении Листа (см. Стасов В. В., Избранные сочинения в трех томах, т. II, стр. 381).

[197] См. Рубинштейн А. Г., Музыка и ее представители. Разговор о музыке, цит. изд., стр. 89.

[198] См. Стасов В. В., Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. I, стр. 17.

«...Нет никакого сходства,— пишет Стасов,— между прежними сочинениями этого рода и теми, которые начались с Листа» (там же, стр. 17).

[199] См. Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. II, стр. 31.

В своих письмах Лист также неоднократно подчеркивал значение оперной фантазии как своеобразного жанра музыкального искусства. См., напр., письмо Листа к М. д'Агу от 14 мая 1841 г., где он, сообщая ей о том, что «работает как бешеный над бешеными фантазиями», между прочим, пишет: «Это — новая жила, которую я нашел и которую я собираюсь непрестанно эксплуатировать» (Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 135).

[200] См. Стасов В. В., Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. I, стр. 18.

[201] См. там же, стр. 19.

По мнению Стасова, транскриптороская деятельность Листа составляет нераздельное целое с его удивительной игрой, «никто не может сравняться с Листом в... знании фортепиано» (там же, стр. 18).

[202] См. там же, стр. 19.

[203] Подробно см. об этом главу: «На путях развития национального искусства».

[204] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к А. Пикте, стр. 151.

[205] См., напр., письма Листа к матери (Franz Liszts Briefe an seine Mutter, цит. изд., стр. 72), к М. д'Агу (Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 347, 373, 398) и, особенно, к Л. Массару (Vier J., цит. соч., стр. 68, 89 и д.). Последнему он, между прочим, пишет (из Киева в феврале 1847 г.): «Моя мать, которой я только что написал довольно длинное письмо, посвятит Вас в мои планы на будущее. Задержка с либретто не позволяет мне надеяться, что моя опера будет поставлена раньше весны 48-го года. Впрочем, я до сих пор еще ничего не сделал; но Вы знаете, что это меньше всего меня беспокоит. Опера начинает существовать только после первого представления, когда ее освистают или встретят рукоплесканиями. Эти три или четыре года, я надеюсь, будут достаточно плодотворны для меня; я постепенно привыкну не тратить попусту ни свое время, ни свои деньги, ни свой талант, т. е. приучу себя к воздержанию. И если я буду это делать без удовольствия, то во всяком случае буду делать из чувства долга, чтобы не обмануть тех немногих симпатий, которые я приобрел и которые являются самым лучшим результатом моей жизни, такой сумбурной и такой загроможденной». Свою оперу Лист, повидимому, предполагал поставить в Италии. Во всяком случае, двумя годами ранее он пишет тому же Массару: «Поездка в Константинополь, Афины и Неаполь меня в высшей степени соблазняет, прежде чем я перейду в Италии свой рубикон, т. е. прежде чем я рискну потерпеть фиаско со своей оперой на какой-нибудь сцене». О том, что Лист серьезно подумывал о постановке «Сарданапала», свидетельствует также и письмо Ф. Дингельштедта Листу от 4 мая 1850 г.: «Хорошее известие о Сарданапале,— пишет Дингельштедт Листу,— меня бесконечно интересует. Это — смелый поступок, достойный Вашего таланта и, несомненно, несущий Вам успех. На какую сцену Вы выпустите Ваш первый корабль? Каких артистов Вы поместите на палубу? Буду ли я близко или далеко, я изо всех сил закричу: «добрый путь и благополучное возвращение в гавань!» (см. Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt, цит. изд., т. I, стр. 132—133).

[206] Об опере «Янош» (или «Янко») см. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. IV, стр. 420—421, 424, 431, 435, 441; см. также Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt, цит. изд., т. II, стр. 100.

Об опере «Жанна д'Арк» см. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. IV, стр. 414, 415, 421, 436 и 488.

Известно, что Лист еще в годы странствий задумывал писать две итальянские оперы (см. Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, цит. изд., стр. 9), а также «Корсара», «Фауста», «Ричарда в Палестине» (по Вальтеру Скотту) и «Спартака» (см. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 209, 282, 347, 373, 398), но и эти замыслы не получили осуществления.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

[1] См., напр., Записки М. С. Сабининой («Русский архив», 1900, кн. II, стр. 38 и д.), которая, нисколько не скрывая своих монархических симпатий, с ужасом пишет о том, что революционные волнения коснулись и тихого Веймара.

[2] Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 395. Лист изредка переписывался с М. д'Агу и после разрыва.

[3] Приведенные сведения о составе оркестра, хора и балета веймарского театра относятся к 1843 г. В 1851 г., в момент сильнейшего разворота капельмейстерской деятельности Листа, оркестр все так же состоял еще из тридцати пяти человек: состав хора увеличился на шесть человек, балета — на три человека. К 1855 г. путем огромных усилий Листу

удалось увеличить состав оркестра только на два человека, хора — еще на шесть человек. Наконец, в 1859 г., к моменту ухода Листа из театра, количество оркестрантов достигло тридцати девяти человек (т. е. увеличилось еще на два человека), зато состав хора и балета уменьшился на несколько единиц. См. данные архива Веймарского придворного театра, опубликованные П. Раабе в его двухтомной биографии Листа (Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. I, стр. 103 и д.). Там же см. сведения о вознаграждении, получаемом веймарскими музыкантами, в том числе И. Иоахимом, Ф. Лаубом и Б. Коссманом.

[4] См. Сабинина М. С., Записки, «Русский архив», 1900, кн. II, стр. 511.

[5] Характерно, что Лист до самого последнего момента все еще надеялся, что ему удастся устроиться в другом месте. Когда он в начале февраля 1848 г. прибыл в Веймар, он не предполагал оставаться здесь на долгое время. Но затем изменил свое решение.

[6] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. IV, стр. 26.

[7] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 393.

[8] Там же.

[9] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. IV, стр. 26.

[10] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 393.

[11] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. IV, стр. 29.

[12] См. там же.

[13] См. письмо Листа М. д'Агу от 9 апреля 1849 г. (Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 401).

[14] Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt, цит. изд., т. I, стр. 104.

[15] См. Гейне Г., Романцеро, цит. изд., т. III, стр. 105.

[16] См. Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. II, стр. 338.

[17] «Академический легион» был создан во время мартовских революционных выступлений в Вене, как вооруженная организация студентов. Его бойцы были преимущественно выходцами из мелкой буржуазии; по политическим взглядам они были близки к радикально-демократическому крылу либеральной оппозиции. Академический легион сыграл большую роль и в майских событиях 1848 г. В дни октябрьских боев в Вене он вновь возродился как серьезная боевая сила. «Только Академический легион и рабочие, воодушевленные идеей свободы,— писала руководимая К. Марксом «Новая Рейнская газета,— полны решимости и отважного мужества, необходимых для победы над враждебными армиями. И мир с камарильей невозможен до тех пор, пока легион и пролетариат находятся под ружьем» (цит. по книге «Революции 1848—1849,» т. I, М., 1952, стр. 644).

[18] «Веселому легиону» посвящена статья А. А. Хохловкиной, опубликованная в журнале «Музыкальное образование» за 1930 г. (№ 4—5) под названием «Революционный квартет Франца Листа». В этой статье дан подробный и в целом правильный анализ песни. Однако нельзя согласиться с выводом, сделанным автором в конце статьи: «Она (т. е. песня.— *Я. М.*) — знак минутного подъема глубокого и тонкого художника, творческий путь которого уже направился в другую сторону». Творческий путь Листа в то время вовсе еще не «направился» в «другую сторону» (под которой, кстати, автор статьи подразумевает «клерикализм и мистику»); он был еще близок к демократизму.

[19] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VI, стр. 266.

Лист рассматривает эти произведения как посильный ответ на «прекрасные стихи» Вёрёшмарти (в которых последний призывал Листа откликнуться на нужды многострадальной Родины), опубликованные в начале 40-х годов.

[20] Это выражение Листа свидетельствует, что Лист связывал свою «Революционную симфонию» не только с июльскими днями 1830 г., но и (впоследствии) с февральскими революционными событиями 1848 г.

[21] Польский национальный марш в честь генерала Яна Генрика Домбровского (1755—1818), одного из борцов за восстановление Польши и организатора польских патриотических легионов. Имя Домбровского было одно время символом борьбы поляков за свое национальное освобождение.

Автором «Марша Домбровского», известного также под названием «марша легионеров», повидимому, является композитор Огиньский, занимавший видное положение в польских эмигрантских кругах. Не следует смешивать «Марш Домбровского» с так называемой «мазуркой Домбровского»,— популярной песней, ставшей впоследствии национальным гимном Польши, «Jeszcze Polska nie zginęła!..» («Еще Польша не погибла!..»). Это — разные произведения, хотя и предназначавшиеся для одной и той же цели и звучавшие с одинаковой силой в самые трагические годы существования польских патриотических легионов.

[22] См. Петефи Ш., Эрдейская армия [пер. В. Левика], Собрание сочинений, цит. изд., т. II, стр. 452.

В этом же стихотворении Петефи прославил и самого Бема:

Мы ли дрогнем? Старый Бем ведет нас,
Вольности испытанный солдат.
Мстительным багрянцем нам сияет
Остроленки гибельный закат.

[23] Ракоци-марш был инструментован Листом значительно позднее.

[24] См. Вагнер Р., Моя жизнь. Мемуары, цит. изд., т. II, стр. 197.

[25] Когда мы читаем, напр., что «чувство само по себе живет и светит в музыке без посредства образного перевоплощения» (см. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. IV, стр. 108), то сразу же замечаем не свойственный Листу характер этого тезиса. Последний не только противоречит другим высказываниям Листа (как раз подчеркивающим чувственно-конкретную образность музыкального искусства), но и находится в решительном несоответствии со всей его творческой и исполнительской практикой (основанной как раз на «образном перевоплощении»). Точно так же совершенно не свойственны Листу рассуждения о нетворческом характере науки (в противоположность творческой природе искусства), о недостаточности «средств разума»; Лист был далек от мысли отрицать роль творческого элемента в науке; он лишь подчеркивал особый характер искусства (искусство — как бы вновь созданный мир).

Еще более вмешательство Каролины Витгенштейн — в то время самого близкого Листу человека — сказывается, напр., в таких изречениях: «В древней Греции единение поэзии и музыки было столь тесным, что стихотворение и песня как равнозначные понятия имели общее название: эпос подразделялся на п е с н и». Или: «Какое другое искусство (речь идет о музыке.— *Я. М.*) указует своим служителям небо, где исполненные любви парят ангелы, какое искусство проносится с ними в колеснице пророка Ильи через сферы экстаза».

[26] Чего, напр., стоят такие совершенно не свойственные Листу выражения, как «испить из журчащих источников восторга», «орошает жемчужными росинками страстного томления», «обжигает истомой того неиссякаемого упоения, каким наслаждаются блаженные души» и т. п. Или: «На устремленных в высь звучных волнах музыки возносит оно нас на вершины, лежащие над атмосферой земного шара, и там открывает пред нами мерцающие звездами облачные ландшафты с архипелагами миров, поющие и подобно лебедям парящие в эфирном пространстве. На крыльях бесконечного искусства влечет оно нас в области, проникнуть в которые доступно лишь ему одному, где в чистом и вольном воздухе расширяется наше сердце и, исполненное предчувствий, приобщается к бытию бестелесной и лишенной внешних оболочек духовной жизни». Подобная словесная шелуха, выспренняя и претенциозная, вполне в духе писаний К. Витгенштейн.

[27] Лист, который ставил своей целью не узко техническое развитие, а расширение художественного кругозора учеников и выработку в них опре-

деленных этических и эстетических принципов, далеко не всегда был удовлетворен способностями учеников и результатами своей работы с ними. Так, до появления в числе его учеников Бюлова и Таузига он прямо писал: «Моя педагогическая работа неплохо соответствует «operationes curtorum» Диффенбаха... Большую часть времени я трачу на то, чтобы изобретать для учеников конечности (membres), которых они не имеют. До сих пор я не нашел еще ни одного такого ученика, который бы головой и сердцем соответствовал моим желаниям и моему художественному честолюбию» (см. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. IV, стр. 59, письмо от 1 февраля 1851 г.).

[28] По поводу этой встречи Брамса с Листом было создано немало легенд. Даже такой, казалось бы, достоверный источник, как «Записки» Сабининой, не свободен от вымыслов. Так, напр., Сабинина, якобы со слов Клары Шуман, передает: «Однажды, когда Брамс был у Листа, он заснул под музыку, в углу; подобная музыка, сказал Брамс, способна только усыпить меня (Лист играл сонату *h-moll.— Я. М.*). При следующих встречах обоих артистов Лист всегда предлагал Брамсу кресло, чтоб ему удобнее было спать» (Сабинина М. С., Записки, «Русский архив», 1901, кн. 1, стр. 129). Это свидетельство Сабининой, как и аналогичные ему высказывания ряда биографов Листа и Брамса, принадлежат скорее всего к области анекдотов.

[29] Рояль Бетховена после смерти Листа был передан дочерью К. Витгенштейн Марией Витгенштейн Венгерскому национальному музею (в Будапеште). См. Frimmel Th., Beethoven-Handbuch, Leipzig, 1926, стр. 68.

[30] Сабинина, игравшая на этом инструменте, пишет: «Это было соединение рояля и гармониума; кроме роялной клавиатуры было еще, кажется, три, построенные одна над другой, для гармониума с разными регистрами, и ножные клавиши» (Сабинина М. С., Записки, «Русский архив», 1901, кн. I, стр. 125).

[31] См. деловые бумаги Веймарского придворного театра, впервые опубликованные П. Раабе в монографии о Листе (Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. I, стр. 105—106).

[32] Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. III, стр. 25—27.

[33] См. Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. I, стр. 127.

[34] Там же, стр. 128.

[35] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. IV, стр. 87.

[36] Bülow H. von, Briefe und Schriften, Bd. I, Leipzig, 1895, стр. 417.

О том же пишет Бюлов и своей матери:

«Моя непопулярность здесь безгранична; я радуюсь этому в высочайшей степени, так как она является обратной стороной листовской популярности... Как-то здесь даже ходила по рукам карикатура: Лист — Дон-Кихот, я — Санчо-Панчо» (см. там же, стр. 440).

[37] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 272.

[38] Об организации союза «Новый Веймар» см. у Г. Гофмана фон Фаллерслебена (Hoffmann von Fallersleben H., Gesammelte Werke, Bd. VIII, Berlin, 1893) и Петера Корнелиуса (Cornelius P., Literarische Werke, Bd. I, Leipzig, 1904). См. также Schnaubert G., Aus Weimars nachklassischer Zeit, «Neue Musikzeitung», Stuttgart und Leipzig, 1910, Jahrg. XXXI, Heft 1, 3, 7 и 9; Gerstenberg H., Aus Weimars nachklassischer Zeit, Hamburg, 1901.

[39] О том, насколько были озлоблены против Листа (за его прогрессивную деятельность и открытую борьбу с мещанской ограниченностью и филистерством) консервативно настроенные общественные круги Веймара, может свидетельствовать хотя бы скандальный судебный процесс, навязанный Листу веймарским земельным правительством (Landesregierung). Подлинные документы об этом процессе, сохранившиеся в протоколах веймарского окружного суда, гласят следующее:

«По служебному донесению составителя криминальных актов фон Услара, придворный капельмейстер д-р Лист, который, как совершенно точно установлено, не состоит на здешней службе, не подчиняет-

с я какому-либо служебно-административному управлению, а является только придворным капельмейстером, позволил себе в публичном месте, перед одиннадцатью лицами, следующее поношение (Schmähungen):

«Уголовный суд здесь представляет собой плохое, снискавшее печальную славу ведомство; за какие-то несчастные и жалкие слова он, Лист, был оштрафован этим судом, хотя в других городах подобные слова не вызвали бы никакой реакции; местная власть — или власти — здесь позорны. И вообще здесь в домах царят ограниченность, тупость и филистерство; веймарцы — все ослы (die Weimaraner sind alle Esel)».

«Если даже считать эти речи претендующими на гениальность, то они по меньшей мере оскорбительны, и мы поэтому должны по справедливости и по долгу предать их гласности. При этом мы позволим себе заметить, что д-р Лист известен нам лишь как европейская знаменитость в области фортепианной игры; в другом же отношении он совершенно неизвестен, и таким образом мы не можем понять и объяснить, как он дошел до того, что в своих высказываниях стал затрагивать уголовный суд» (см. Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. I, стр. 164).

Веймарское земельное правительство, нисколько не смущаясь мелочностью и склочным характером дела, приговорило Листа,— «в связи с тем, что упоминаемый занимает общественную должность»,— за высказывание,— «это низменно, что здесь из-за пустяков привлекают к уголовному суду» — к 10 талерам штрафа, от которого он в случае клятвенной присяги, что он эти слова не произносил, мог быть освобожден. Однако Лист не дал этой клятвы, а обратился с обжалованием в Высший апелляционный суд в Иене, который отменил Веймарский приговор, поскольку невозможно было доказать оскорбление уголовного суда (см. там же).

Процедура этого поистине смехотворного дела лишний раз свидетельствует о той удушающей атмосфере сословных предрассудков, косности, филистерства и интриг, в которой приходилось работать Листу в Веймаре.

[40] См. Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, цит. изд., стр. 67.

[41] Сабинина М. С., Записки, «Русский архив», 1901, кн. III, стр. 231. В дневниковой записи от 26 января 1859 г. Сабинина пишет: «Я была у Листа и нашла его возбужденным и возмущенным: видно было, что намерение его заняться исключительно только собственными работами и своими учениками было решенным вопросом» (там же).

[42] Мысль об организации «Всеобщего немецкого музыкального союза» возникла еще в 1859 г. Тогда же Союз фактически был создан. Однако окончательное оформление он получил лишь в 1861 г. В день официального открытия Союза в Веймаре состоялся концерт из произведений Листа. Были исполнены: «Освобожденный Прометей» (под управлением К. Штёра), концерт *A-dur* (играл Таузиг) и «Фауст-симфония» (дирижировал Бюлов). На концерте присутствовал Вагнер, только что вернувшийся из изгнания и принявший непосредственное участие в организации Союза.

[43] Особенно тяжело было расставаться Листу с его веймарским домом — Альтенбургом. «Я не могу разобраться,— писал он 12 августа 1861 г. К. Витгенштейн,— во всех тех чувствах, которые охватили меня в последние часы моего пребывания в Альтенбурге. Каждая комната, каждый предмет обстановки,— до ступеней лестницы и тропинок сада,— напоминали мне о Вашей любви, без которой я не мог бы существовать!.. Я оставил дом в два часа пополудни, когда солнце сияло, дом, в котором Вы двенадцать лет с таким пылом творили добро, искали прекрасное... Когда я утром проходил через мою комнату, я не мог сдержать своих слез» (Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. V, стр. 209—210).

[44] В 1857 г. выходят из печати и партитуры других созданных ранее симфонических поэм: «Что слышно на горе», «Héroïde funèbre», «Венгрия»; в 1858 г. издаются «Идеалы», в 1859 г.— «Данте-симфония», в 1861 г.— «Битва гуннов», «Гамлет» и «Фауст-симфония».

[45] См. Schumann R., Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, цит. изд., т. II, стр. 357. Первые опыты Листа над переложением сочине-

ний Паганини относятся к 1831—1832 гг., когда Лист, находясь под непосредственным впечатлением игры Паганини, приступил к созданию «Большой бравурной фантазии на «Колокольчик» Паганини» («Grande Fantaisie de Bravoure sur la Clochette de Paganini»), т. е. фантазии на ту же тему, на которую впоследствии был написан один из этюдов («Кампанелла»). Повидимому, к этому же времени или годом позже относится начало работы Листа над каприсами Паганини, получившими, однако, законченное фортепианное воплощение лишь в 1838 г.

[46] Окончательное заглавие первого тома: «Годы странствий. Цикл сочинений для фортепиано. Первый год. Швейцария» («Années de Pèlerinage. Suite de compositions pour le piano. Première Année. Suisse»). В том входят следующие пьесы: 1. «Часовня Вильгельма Телля» («Chapelle de Guillaume Tell»). 2. «На Валленштадтском озере» («Au lac de Wallenstadt»). 3. «Пастораль» («Pastorale»). 4. «У родника» («Au bord d'une source»). 5. «Гроза» («Orage»). 6. «Долина Обермана» («Vallée d'Obermann»). 7. «Эклога» («Eglogue»). 8. «Тоска по родине» («Le mal du pays»). 9. «Женевские колокола» («Les cloches de Genève»). Издание блестяще оформлено; заглавный лист каждой пьесы, помимо эпиграфа, содержит рисунок, специально выполненный по заказу издательства художником Кречмером. Получив от Шотта авторские экземпляры Первого года странствий, Лист, не скрывая своего удовлетворения внешней стороной издания, пишет издателю: «Этот первый том — поистине издательский шедевр, и мне остается только пожелать, чтобы после того как Вы столь превосходно выполнили с в о е дело, м о е бы не оказалось в тени» (см. Elf ungedruckte Briefe Liszts an Schott, «Die Musik», 1906, Jahrg. V, Heft 13, стр. 45). Однако кое-что в этом «блестящем изданин» вызывает у Листа чувство протеста; в частности, он решительно возражает против рисунка к «Долине Обермана». «Только в одном единственном заглавном листе,— пишет он в том же письме к Шотту,— Кречмер позволил ввести себя в заблуждение, а именно, в «Долине Обермана». Вероятно, он искал в географическом справочнике место, где находится О б е р м а н. Но география с этим произведением не имеет ничего общего, ибо оно относится всецело к французскому роману «Оберман» Сенанкура, и действие этого романа составляет только развитие особого состояния человеческой души» (см. т а м ж е, стр. 46).

[47] Окончательное заглавие второго тома: «Годы странствий. Цикл сочинений для фортепиано. Второй год. Италия» («Années de Pèlerinage. Suite de compositions pour le piano. Deuxième Année. Italie»). Том содержит следующие пьесы: 1. «Обручение» («Sposalizio»). 2. «Мыслитель» («Il Pensieroso»). 3. «Канцонетта Сальватора Розы» («Canzonetta del Salvator Rosa»). 4. «Сонет Петрарки № 47» («Sonetto del Petrarca № 47»). 5. «Сонет Петрарки № 104» («Sonetto del Petrarca № 104»). 6. «Сонет Петрарки № 123» («Sonetto del Petrarca № 123»). 7. «После чтения Данте. Фантазия-соната» («Après une lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata»). Как и первый том, второй вышел в свет в блестящем оформлении; каждый заглавный лист содержал рисунок, выполненный по заказу издательства художником Кречмером. Лист на этот раз решил предъявить художнику определенные требования: он высказал свое мнение о том, какие бы рисунки он хотел видеть на заглавных листах пьес второго тома. Вот, что писал он по этому поводу Шотту: «Посылая Вам уже давно исправленные корректуры второго года странствий, я позволю себе обратиться к Вам с просьбой: спросите у г-на Кречмера, не сможет ли он в ближайшее время сделать рисунки к имеющимся там произведениям, а именно:

для № 1 — Sposalizio — копию знаменитой одноименной картины Рафаэля, находящейся в Миланской галерее (гравюр и литографий этой картины, изображающей бракосочетание Марии и Иосифа, имеются тысячи);

для № 2 — Il Pensieroso — изображение статуи Лоренцо Медичи по известному надгробию Микельанджело во Флоренции (называемое «Il Pensieroso»);

для № 3 (Canzone del Salvator Rosa) какую-либо живописную фантазию, в соответствии с юмористическим смыслом песни, и для трех сонетов

Петрарки простую лавровую ветвь, схему которой Вы имеете в моем манускрипте (причем рисунок должен вызывать образ, в духе Петрарки, и Лауры и лавра) (gleichzeitig auf Laura und den Lorbeer anspielend in Petrarca's Weise).

Для последнего номера («После чтения Данте») нет необходимости в рисунке, если только Кречмера не осенит подходящая гениальная мысль... Я прошу Вас самым дружеским образом ознакомить избранного Вами художника с моими указаниями» (см. Elf ungedruckte Briefe Liszts an Schott, «Die Musik», 1906, Jahrg. V, Heft 13, стр. 50).

Хотя Кречмер и был ознакомлен с пожеланиями Листа (об этом свидетельствует его оформление титульных листов сонетов Петрарки, а также «Sposalizio» и «Il Pensieroso»), он все же не преминул по-своему истолковать указание Листа в отношении фантазии-сонаты «После чтения Данте», оформив заглавный лист этого произведения самым безвкусным образом.

Забота Листа о соответствующем оформлении «Годов странствий», конечно, не была случайной. Она лишний раз свидетельствует о том, сколь внимательно относился Лист к выявлению своих программных замыслов и как настойчив был он в стремлении расширить поэтически-живописные ассоциации, связанные с его произведениями. Особенно большое значение имело это для Второго года странствий, пьесы которого передают в музыкальных образах не общие картины природы, а впечатления от конкретных произведений классического итальянского искусства (живописи, скульптуры, поэзии). Рисунки к отдельным пьесам помогают лучше понять пространственные образы — вроде скульптуры Микельанджело или картины Рафаэля. Они как бы дополняют музыкально-выразительные средства и подобно последним призваны удовлетворить более серьезным «программным задачам».

Издав в 1858 г. второй том «Годов странствий», Лист отнюдь не перестал думать о продолжении цикла. Все новые и новые замыслы возникают в его голове. В 1859 г. он приступает к работе над окончательным текстом дополнительного цикла пьес под названием «Венеция и Неаполь». Из несовершенной первоначальной редакции (созданной еще в 1840-х гг.) выкристаллизовывается истинный шедевр пианистического искусства. В 1861 г. окончательная редакция «Венеции и Неаполя» выходит из печати все у того же Шотта под заглавием: «Венеция и Неаполь. Добавление ко второму тому «Годов странствий» («Venezia e Napoli. Supplement aux Années de Pèlerinage 2-de volume»). В эту редакцию входят следующие пьесы: 1. «Гондольера» («Gondoliera»). 2. «Канцона» («Canzone»). 3. «Тарантелла» («Tarantelle»); последние две пьесы исполняются без перерыва.

В дальнейшем в мировоззрении Листа происходят серьезные сдвиги. Глубоко разочарованный в «печальной действительности», не удовлетворенный ни художественной, ни общественной деятельностью в Веймаре, он все чаще попадает во власть пессимистических настроений. Все это, естественно, влияет на его последующую работу над циклом. «Странствия» художника продолжаются; попрежнему картины природы и произведения искусства волнуют его воображение; но все образы словно подернуты дымкой какого-то нарастающего религиозного смирения. Тускнеет и затуманивается не только колорит, но и фантазия автора; творческая мысль становится более вялой, пассивной. Сам выбор тем свидетельствует об этой эволюции художника. Так, в 1867 г. Лист пишет похоронный марш, который является откликом на смерть императора Мексики Максимилиана I; в 1872 г. создает «Sunt lacrimae rerum» — пьесу «в венгерском стиле», проникнутую безрадостными настроениями: в 1877 г. сочиняет две тренодии («У кипарисов виллы д'Эсте») и «Ангелюс»; не позднее этого времени он пишет также «Фонтаны виллы д'Эсте» и «Sursum corda» — пьесу религиозно-экстатического характера. В 1883 г. он издает все эти пьесы в одном томе, как Третий год странствий. Окончательное название тома: «Годы странствий [Цикл пьес для фортепиано]. Третий год» («Années de Pèlerinage [Suite de compositions pour le piano]. Troisième Année»). На заглавном листе первой пьесы («Ангелюс») воспроизведена картина художника

П. В. Жуковского; на заглавных листах второй и третьей пьес помещен рисунок, изображающий кипарисы виллы д'Эсте.

[48] В сущности «Швейцария» Листа — это своеобразный музыкальный комментарий к третьей песне «Чайльд Гарольда», посвященной, как известно, Швейцарии. Даже те сюжеты, которые, как, напр., «Долина Обермана», возникли из других поэтических источников (Сенанкур), Лист пытается переосмыслить в байроновском духе.

[49] В каком же отношении находятся «Годы странствий» к «Альбому путешественника»? Является ли, напр., «Первый год» простой переработкой ряда пьес из «Альбома путешественника» (т. е. вторым, «исправленным» изданием «Альбома путешественника») или же представляет собой совсем новый музыкальный цикл? На первый взгляд может показаться, что сам Лист находился в явной нерешительности и не мог четко и ясно ответить на этот вопрос. В самом деле, с одной стороны, Лист как будто считает «Первый и Второй годы странствий» не чем иным, как «исправленным и переработанным» «Альбомом путешественника» (см. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 106—107). С другой,— он решительно возражает против того, чтобы считать «Альбом путешественника» — первым изданием «Годов странствий». «Примерно пятнадцать лет назад,— пишет Лист Шотту после публикации «Годов странствий»,— у Тобиаса Гаслингера в Вене вышел в свет ряд [моих] произведений под общим заглавием «Альбом путешественника», который я передал для опубликования моему умершему другу и издателю почти одновременно с моими [оригинальными] этюдами и этюдами [по каприсам] Паганини. По отдельным названиям произведений, возможно, этот «Альбом путешественника» должен казаться немузыкальным людям первым изданием «Годов странствий»; однако я полагаю, что каждый музыкант отнесется к «Годам странствий», как к произведению, которое существенно отличается в лучшую сторону от «Альбома путешественника», ибо, во-первых, «Годы странствий» содержат четыре новых произведения (1. Гроза.— 2. Пастораль.— 3. «Le mal du pays».— 4. Эклога), во-вторых, остальные произведения (Часовня Вильгельма Телля.— У родника.— Долина Обермана.— Женевские колокола) были подвергнуты полной переработке (eine gänzliche Umarbeitung), были введены иные соединительные и разработочные части и сохранены, так сказать, только настроение и мотив; исключение представляет лишь «Валленштадтское озеро», которое написано примерно в той же манере [как и одноименная пьеса из «Альбома путешественника»]» (см. Elf ungedruckte Briefe Liszts an Schott, цит. изд., стр. 47).

Однако при глубоком рассмотрении вопроса противоречивость во взглядах Листа оказывается мнимой. В сущности, Лист говорит об одном и том же, но как бы берет предмет в двух различных раккурсах. Он указывает на преемственность «Годов странствий» от «Альбома путешественника», которая, несомненно, имеется и которую Лист вовсе не намерен скрывать. Но он подчеркивает и то существенно новое, что принесло с собой появление «Годов странствий», качественное своеобразие, отличие «Годов странствий» от «Альбома путешественника». Лист как бы говорит: переработка старого материала и восполнение цикла новым материалом оказались настолько значительными, что дали в результате совсем новое качество, принципиально отличающееся от старого.

[50] Мысль о написании оратории возникла у Листа еще в 1855 г. под впечатлением фресок Морица Швинда в Вартбурге. В 1856 г. Лист получил (от Отто Рокетта) текст первых номеров. Однако к непосредственной работе над ораторией он приступил лишь в следующем году (см. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. III, стр. 92). Работа, судя по письмам (см. там же, т. IV, стр. 424, т. III, стр. 111, 122, т. II, стр. 3—4, т. VI, стр. 4, 7, 8 и 9), растянулась на несколько лет и была окончена в 1862 г. (см. там же, т. II, стр. 17). Вероятно, и в последующие годы Лист вносил в текст оратории ряд изменений, ибо в руки переписчика партитура попала только в 1864 г. (см. там же, т. VI, стр. 49). При работе Лист, стремясь к исторической точности, использовал ряд старых музыкальных тем, которые имели то или иное отношение к средневековому ска-

занию о св. Елизавете (в частности, известный Марш крестоносцев основан на старинной венгерской песне). Впервые оратория была исполнена 15 августа 1865 г. в Будапеште под управлением Листа; это исполнение было приурочено к венгерскому музыкальному празднику по случаю 25-летия со дня основания национальной консерватории (оратория исполнялась на венгерском языке). Последующие исполнения оратории состоялись в 1866 г. в Мюнхене (дирижировал Бюлов) и в Праге (дирижировал Сметана); в 1867 г. оратория была исполнена в Вартбурге (дирижировал Лист).

Считая, что жанр оратории имеет свою специфику, во многом отличную от специфики жанра оперы (не случайно, напр., Лист исходил при разрешении ораториальной задачи из своей инструментальной программной музыки, а не из принципов созданной Вагнером музыкальной драмы), Лист решительно возражал против постановки своей оратории на сцене (см. т а м ж е, т. VI, стр. 243, т. VIII, стр. 276). Несмотря на это, сценическая интерпретация оратории все же имела место (в Веймаре, в 1881 г., под руководством Лассена). Оратория шла в сценическом оформлении и в последующие годы, причем на одном из представлений ее, в 1882 г., присутствовал сам Лист.

В композиционном отношении «Легенда о св. Елизавете» представляет ряд картин-эпизодов, связанных между собой партией главной героини; большая роль при этом отводится основному лейтмотиву, который является и лейтмотивом Елизаветы и лейтмотивом крестоносцев (мотив этот взят Листом из грегорианского напева).

[51] Либретто «Сарданапала» было написано по Байрону, вероятно, Ротонди. Судя по прозаическому наброску (плану) либретто, опубликованному П. Раабе (см. R a a b e P., Franz Liszt, цит. изд., т. II, стр. 359), опера должна была состоять из трех актов, насыщенных всевозможными событиями; отдельные наброски и сцены оперы, сочиненные Листом, хранятся в Веймарском музее.

О венгерской опере Листа («Янош» или «Янко») и об опере «Жанна д'Арк» см. примечание 206 к главе 3; см. также главу 5.

Вопрос о том, почему Лист, несмотря на все свои многочисленные попытки, так и не написал ни одной оперы (за исключением детской одноактной оперы «Дон Санчо»), сравнительно легко разрешается при внимательном анализе того пути, который проделал Лист в веймарские годы. Лист, как мы знаем, неуклонно стремился к созданию и н с т р у м е н т а л ь н о й п р о г р а м м н о й м у з ы к и (и это было его главной целью); даже оратории, которые Вагнер, исходя из эстетических принципов своей музыкальной драмы, как-то назвал «бесполыми оперными эмбрионами», Лист рассматривал как произведения, прежде всего углубляющие и расширяющие с и м ф о н и ч е с к у ю п р о г р а м м н о с т ь. Жанр оперы лежал в стороне от этой столбовой дороги, и Лист, занятый до предела, не мог уделять ему достаточно внимания и времени. К тому же он, по самому складу своего дарования, не был оперным композитором, каким, скажем, был его друг Вагнер. По мнению Листа, условности оперной сцены связывают фантазию композитора, лишают ее «волшебства перспективы», «игры полутеней», свободы психологических переживаний (см. L i s z t F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т.. V, стр. 212), так, что не всякий может к ним «приспособиться».

[52] Т а м ж е, т. III, стр. 148—149.

[53] Т а м ж е, т. V, стр. 196: «...искусство не является чем-то существующим само по себе, оно является лишь одной стороной всего человечества, которую нельзя отделить от жизни людей, и находится в постоянном соотношении и взаимном влиянии со всем содержанием этой жизни».

[54] Т а м ж е, т. IV, стр. 161.

[55] Т а м ж е, т. II, стр. 111. Ср. у Сен-Симона: «...миссия поэта, как и священника, всегда заключалась в том, чтобы увлекать массы к осуществлению воспеваемого или проповедуемого ими грядущего...» (Изложение учения Сен-Симона, цит. изд., стр. 274); «Для нас художники — люди, непрерывно толкавшие человечество на путь прогресса...» (т а м ж е). Ср. также у Гюго: «Неустанно стремиться к великому, давать умам правди-

вое, душам прекрасное, сердцам любовь, никогда не предлагать толпе зрелища, лишенного мысли,— вот что должен делать поэт» (Гюго В., Избранные драмы, цит. изд., т. II, стр. 399).

[56] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 111.

[57] Там же, т. V, стр. 185, 204.

[58] «Когда же, наконец, в виде высшего принципа, пустит глубокие корни мысль о том, что музыкант не должен развиваться за счет человека, что для него, как для виртуоза, так и для композитора, недостаточно больше ремесленной ловкости; у музыканта речь не может идти только о том, достигнет ли он большего или меньшего механического совершенства, более или менее выработанной техники форм...» (там же, т. V, стр. 204).

Музыкант, по мнению Листа, должен достичь высокой ступени духовного развития, «чтобы группировать проявления своего искусства в картинах, соединенных друг с другом посредством поэтической или философской нити: только тогда будет сказано великое слово «музыки будущего»...» (там же).

Особенно большое значение придавал Лист литературному образованию музыканта. Подобно Шуману, заявившему, что у Жан-Поля он научился больше, чем у своих непосредственных учителей, Лист мог бы сказать, что искусству он научился скорее у Байрона, Гюго и сен-симонистов, чем у Черни, Сальери, Паэра и Рейхи.

[59] См. там же, т. IV, стр. 141.

[60] Там же, т. II, письмо к Ж. Санд № 3, стр. 137; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 115.

Лист особенно возмущается тем, что художники торгуют своим талантом, своим дарованием и вдохновением, т. е. «торгуют тем, что купить невозможно,— щедрым и бесценным даром природы» (Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. IV, стр. 124).

[61] Там же, т. IV, стр. 141.

[62] Там же, стр. 140.

[63] Там же, стр. 36—37.

[64] Там же, стр. 39.

[65] «Искусство,— говорит Лист,— никогда не остается в покое и задерживается в некоторых формах, как в палатках, временно разбиваемых на пути к идеалу».

Все это полностью соответствует тому, чему учили сен-симонисты и чем было проникнуто эстетическое учение прогрессивных французских романтиков. Сам Лист живо ощущал это, когда писал: «...другие (т. е. французские романтики.— *Я. М.*) отрицали, что прекрасное может иметь постоянную и абсолютную форму; разные стили, раскрывающиеся в истории искусства они сравнивали с шатрами, раскинутыми по пути идеала,— кратковременные стоянки, которыми гений пользуется время от времени...» (Лист Ф., Ф. Шопен, цит. изд., стр. 134).

[66] См. Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow, цит. изд., стр. 179.

[67] См. Лист Ф., Ф. Шопен, цит. изд., стр. 134.

[68] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. VI, стр. 287. См. также Лист Ф., Ф. Шопен, цит. изд., стр. 134.

[69] См. Гюго В., Избранные драмы, цит. изд., т. I, стр. 37; ср. Гюго В., Избранные произведения, М., 1936, стр. 753—754.

[70] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. V, стр. 185.

Оговорка эта не случайна: Лист всегда решительно отвергал рабско-подражательные тенденции в искусстве. По его мнению, если художник не решается отступить от старых законов, если у него не хватает смелости разойтись с прославленными образцами, то он осуждает себя на ремесленничество и не создает ничего, кроме вымученных, лишенных жизни, творений. Такой художник лишь «варьирует тональность уже выраженного чувства, строит уже существующие формы и варьирует модуляции уже существующих нюансов», т. е. не творит, а «фабрикует искусство» (там же, т. VI, стр. 40).

Разговор с Ранке цит. по книге: Raabe P., Wege zu Liszt, цит. изд., стр. 64.

[71] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. IV, стр. 59—60.

[72] Лист Ф., Ф. Шопен, цит. изд., стр. 134. Ср. у Гюго: «Поэт должен особенно остерегаться прямого подражания кому бы то ни было — Шекспиру или Мольеру, Шиллеру или Корнелю» (Гюго В., Избранные драмы, цит. изд., т. I, стр. 38). «Зачем прилепляться к учителю? Зачем прирастать к образцу? Лучше быть терновником или чертополохом... чем грибком или лишаем этих больших деревьев. Терновник живет, грибок прозябает» (там же, стр. 39).

[73] См. Лист Ф., Ф. Шопен, цит. изд., стр. 135.

[74] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. IV, стр. 50. В свете этого понятно, почему Лист не делал различия между формализмом и ремесленничеством в искусстве: для него тот, кто ценит лишь оформление материала, как раз и является ремесленником и «никем больше».

[75] Еще в молодости (см. статьи «О положении художников и об условиях их существования в обществе») Лист писал, что критик, прежде чем поучать «всех и вся», должен сам научиться мыслить, как художник. Лист возмущается, что большинство буржуазных профессиональных критиков чрезвычайно мало заботится об этом. «Что им до искусства? До его прогресса, до его социального роста? Эти слова — диссонансы для их ушей; они желали бы вычеркнуть их вовсе из словаря. Они в первую очередь люди ремесла и торговли. И если мы наделяем их подобными титулами, то этим, полагаю, мы даем им чрезмерно высокую оценку: ведь для того, чтобы владеть ремеслом, чтобы быть столяром, пекарем или штукатуром, необходимо предварительное обучение, в то время, как эти господа лишь редко утруждают себя принятием этой предосторожности» (см. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 46—47). Позднее, в веймарские годы, в статье «Роберт Шуман» Лист прямо указывает, что художники должны взять критику в свои руки и поднять ее до уровня искусства: «...мы сами должны очистить дом свой, изгнать из храма всех торгующих в нем, всех менял и ростовщиков!» (см. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. IV, стр. 133). Идеал критика Лист видит в самом Шумане, который «соединяя в себе критика и художника, равно творил в той и в другой области», который умел «тонко и точно передавать вызванные в нем искусством поэтические настроения и мысли...» (см. там же, стр. 116). Лист, как и Шуман, полагает, что критика всегда будет плестись в хвосте, если только она не исходит от творчески мыслящих людей.

[76] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. IV, стр. 119, «До чего пустой и безжизненной,— продолжает Лист,— является эта куча лохмотьев, способная пугать только того, кто не преодолел в себе боязнь привидений» (см. там же, стр. 120).

[77] Там же, стр. 121.

«Наглое злоупотребление узурпированной властью» — так резюмирует Лист свои рассуждения по поводу буржуазной критики.

[78] См. там же, стр. 119 и д.

[79] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. II, стр. 355.

[80] Там же, т. III, стр. 135.

[81] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. IV, стр. 21 и д.

[82] Там же, стр. 27—28.

[83] Ср., напр., систему лейтмотивов в «Кольце Нибелунга» и в симфонических поэмах Листа. Сам Вагнер как-то не без иронии заметил о симфонических поэмах Листа: «Я часто после первых же шестнадцати тактов восклицал в изумлении: «Довольно, я понял все» (Wagner R., Sämtliche Schriften und Dichtungen, цит. изд., т. V, стр. 195).

[84] См. Berlioz H., La damnation de Faust, Avant-propos.

[85] «Программа,— говорит Лист,— ... в такой же малой степени является изобретением Берлиоза, как, скажем, Бетховена, и в такой же малой степени Бетховена, как, скажем, Гайдна, ибо мы встречаем ее еще до эпохи последнего» (Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. IV, стр. 21).

[86] Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II (статья «Сочинения Роберта Шумана»), стр. 104.

[87] Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. IV (статья «Берлиоз и его симфония «Гарольд»), стр. 54.

[88] Там же, стр. 52—53.

[89] См. Tiersot J., Lettres de musiciens écrites en français du XVe au XXe siècle (de 1831 à 1885), цит. изд., стр. 367.

[90] Подобное отношение к природе Байрон сжато и образно излагает в 72-й строфе третьей песни «Чайльд Гарольда», из которой Лист заимствовал эпиграф:

Я больше не живу в себе самом,—
Я часть того, что вижу: в выси горной —
Моя любовь, а городов содом —
Мученье мне. Природу непритворно
Люблю я, лишь одно мне в ней позорно:
Ее животной цепи быть звеном,
Когда душа взлетает в круг просторный,
Мешаясь, и не напрасно, в нем
С красою звезд, небес, морей и скал венцом.

(См. Байрон, Избранные произведения в одном томе, М., 1935, стр. 60).

[91] Программный эпиграф к «Грозе» взят Листом из 96-й строфы третьей песни «Чайльд Гарольда»:

Где ваш предел, о бури? Ваши ль стоны
Звучат порой в сердечной глубине?
Иль ваши, как орлов, жилища в вышине?

(Там же, стр. 63).

Эпиграф к пьесе «На Валленштадтском озере» заимствован также из третьей песни «Чайльд Гарольда» (85-я строфа). Вот эта строфа целиком:

О, ясный Леман!.. С омутами мира,
Где я тонул, не сходна гладь твоя.
Водоворот житейский ради мира
Твоей волны теперь забуду я.
Твой парус от сует несет меня:
Он схож с крылом бесшумным, белоснежным;
Я моря рев любил, твоя ж струя
Звучит слегка сестры упреком нежным,
Что долго отдан был восторгам я мятежным.

(Там же, стр. 61).

Эпиграф к пьесе «У родника» (кстати, общепринятый перевод названия этой пьесы «На берегу ручья» неточен; французское слово «source» означает «источник», «родник», «ключ», а не «ручей») весьма краток, но чрезвычайно существен для понимания произведения («В шелестящей прохладе начинаются игры юной натуры»). Возможно, что в связи с ним у Листа возникали следующие ассоциации: пробившийся где-нибудь в глуши горных склонов родник подобен ребенку, делающему в жизни первые робкие шаги; устремляющийся вниз по крутизне ручей, со звоном и плеском текущий в каком-нибудь ущелье, подобен сильному юноше, гордому, стремительному, не знающему страха в борьбе; полный до краев, величаво и спокойно текущий ручей, превращающийся постепенно в многоводную реку, подобен зрелому мужу, и т. д. и т. п. «Родник» Листа олицетворяет собой раннюю юность, которой Лист всегда восторженно и любовно поклонялся. Этим всецело определяется грациозный характер и относительно сдержанный темп пьесы

(*Allegretto grazioso*). Клиндворт прав, когда говорит: «*au bord d'une source, pas d'un torrent*» (т. е. у родника, источника, но не потока).

Программный эпиграф к «Эклоге», взятый Листом из 98-й строфы третьей песни «Чайльд Гарольда», отлично гармонирует с заглавием произведения (эклога — одна из разновидностей пасторального жанра, родственная идиллии; в ней обычно в стихотворной форме описывается пастушеская или сельская жизнь). Вот этот эпиграф целиком:

Встает заря, и цвет ее ланит
Росистым благовонием обвеян,
И облаков улыбка мир живит,
Как будто он гробами не усеян!

(Там же, стр. 63).

Скупыми средствами Лист достигает здесь удивительно яркой и образной пейзажной зарисовки пробуждающегося дня в горах: словно сквозь туман, поднимающийся с долин, пробиваются солнечные лучи; слышатся звуки альпийского рога, то звонкие, светлые, блестящие, то мягкие, нежно вибрирующие; звучит веселая пастушеская песня, перемежающаяся со звоном коровьих колокольчиков («Проснулась жизнь, и ею вновь одеян горящий день...»).

Как видим, почти все приведенные эпиграфы заимствованы Листом у Байрона. Отношение Листа к природе, идущее, несомненно, от Руссо, очень сходно с отношением Байрона: оно субъективно и романтически возвышенно. Повторяем, Первый год странствий («Швейцария») — это своеобразный музыкальный комментарий к третьей песне «Чайльд Гарольда». Даже те пьесы, которые, как, напр., «Долина Обермана», возникли из других поэтических источников, Лист пытается переосмыслить и согласовать с остальными пьесами цикла в байроновском духе: к двум предпосланным пьесе пространным цитатам из романа Сенанкура «Оберман» он добавляет еще стихи (97-я строфа) из третьей песни «Чайльд Гарольда», резко усиливающие психологическую сторону замысла:

О, если б мог найти я воплощенье
Всему, что движет дух мой; тайны вскрыть
Заветных чувств, дать мыслям выраженье,
Огонь страстей, стремлений вечных нить,
Страданья и восторги — перелить
В единый возглас, яркий и тревожный,
Как молния,— я стал бы говорить;
Но выразить мне это невозможно,
И я умру, таясь, как меч, вложенный в ножны.

(Там же, стр. 63).

[92] Лист не без гордости говорил: «...различные виды природы и связанные с ней сцены не проходили перед моими глазами как бесплодные видения, а глубоко волновали мою душу... между ними и мною установилась какая-то смутная, но непосредственная связь, неопределенное, но вполне реальное отношение, необъяснимая, но верная взаимосвязь...» И хотя он позже не раз пытался отрицать эту возвышенную «руссоистскую» любовь к природе (см., напр., Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. IV, стр. 209—210), все же именно ее следует особенно подчеркнуть. В самом деле, сходство восприятия природы у Листа и Руссо было так велико, что сказалось и в частностях — в любви к альпийской природе. Швейцарские горы и озера не раз служили обоим художникам источником непосредственных и сильных душевных переживаний. Руссо — первый, кто почувствовал и изобразил альпийскую природу в литературе (см., напр., его «Новую Элоизу»); Лист — первый, кто столь же глубоко и широко сделал это в музыке (см. «Альбом

путешественника», «Романтическую фантазию на две швейцарские темы» и др.).

[93] Нечто подобное можно обнаружить и в произведениях Виктора Гюго, который в предисловии к одной из своих драм прямо пишет: цель художника—«превратить... философскую абстракцию в драматическую реальность—осязаемую, увлекательную, полезную» (см. Гюго В., Избранные драмы, т. II, цит. изд., стр. 396). По мнению Гюго, за внешними фактами художник всегда должен видеть существенные причины и связи. Так, напр., три действия «Бургграфов», имеющие заглавия,—Прадед, Нищий, Затерянный склеп,—у Гюго выражают три общие отвлеченные идеи—«Гостеприимство, Родина, Отцовство»; истинный смысл драмы «Король забавляется»—«проклятье отца». В драме «Рюи Блас» воплощен ряд идей: один герой олицетворяет «безграничное себялюбие и неустанную заботу», другой—«бескорыстие и беззаботность», третий—«народ, его геройство и страсть» и т. п.

[94] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. IV, стр. 57.

Словно оправдывая себя и предупреждая выпады враждебной критики, Лист писал еще в молодости: «...далеко не излишне и во всяком случае не «смешно», как это многие утверждают, если бы композитор в нескольких строках намечал как бы духовный эскиз своего произведения и, не впадая в мелочные разъяснения, даже утаивая подробности, высказывал бы только мысль, идею, послужившую ему основой для сочинения» (там же, т. II, письмо к Ж. Санд № 2, стр. 130; ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 106).

Вообще Лист, в соответствии со своим пониманием программности, считал, что воздействие музыкального произведения значительно сильнее, когда к чисто музыкальному наслаждению присоединяется еще возбужденная особым поэтическим предуведомлением фантазия. В этом случае все наши чувства соединяются в одном гармоническом аккорде, подчиняются одной общей направляющей (и объединяющей) идее.

[95] «Вполне достаточно,—говорится в программном предисловии к поэме,—если музыка впитает в себя те чувства, которые в самых различных проявлениях и формах последовательно вкладывались в этот миф и стали его сущностью, как бы его душой: смелость, страдание, упорство, спасение. Отважная устремленность к самой возвышенной цели, какую только может поставить перед собой человеческий дух, творческая активность, жажда деятельности... и искупляющее страдание, терзающее нас, не уничтожая нашего бытия, жестокая судьба оставаться прикованным к пустынному утесу—нашей земной природе, вопль тоски и кровавые слезы... но также и неотъемлемое сознание врожденного величия и будущего освобождения, неугасимая вера в избавителя, который перенесет измученного пленника в те надземные сферы, откуда он некогда похитил сияющую искру, и, наконец... завершение дела милосердия, наступление великого дня!

«Страдание (несчастье) и слава (блаженство)! Так можно выразить в сжатой форме основную идею этой слишком правдивой легенды, и в этом виде она становится подобной буре, подобной сверкающей молнии. Горе, побеждаемое упорством несокрушимой энергии,—вот что составляет в данном случае сущность музыкального содержания».

[96] «Мы не хотим скрывать,—говорится далее в программном предисловии к поэме,—что, когда в 1849 г. нам было поручено написать увертюру к драме Гёте, преобладающее и определяющее влияние на нашу концепцию этой темы оказало благоговейное сострадание, с которым Байрон (Лист здесь имеет в виду «Жалобу Тассо» Байрона.—*Я. М.*) вызывает тень усопшего великого поэта».

В программе подчеркивается противоположность между горькой, тяжелой жизнью Тассо и его посмертной славой:

«Тассо любил и страдал в Ферраре, он был отомщен в Риме; его слава поныне еще жива в народных песнях Венеции. Эти три момента неотделимы от его бессмертного образа. Чтобы воспроизвести их в музыке, мы сначала вызвали его великую тень, и теперь еще скользящую в лагунах Венеции; за-

тем нам явился его облик, когда он гордо и с глубокой тоской созерцает празднества Феррары, где он создал свои шедевры, и, наконец, мы следуем за ним в Рим, этот вечный город, возложивший на него корону славы и увенчавший в нем одновременно и поэта и мученика».

[97] «Разве,— говорится в программном предуведомлении к поэме,— не представляет собой наша жизнь ряда прелюдий к неведомому гимну, первую торжественную ноту которого возьмет смерть? Любовь представляет собой волшебную зарю для каждого сердца; но в чьей судьбе первое блаженство счастья не было разрушено порывом бури, чьи чарующие иллюзии не были развеяны ее суровым дыханием, чей алтарь не был разбит смертоносной молнией? И чья глубоко раненая душа не искала — после подобных потрясений — мира и покоя деревенской жизни, чтобы заглушить свои воспоминания? Но человек не может долго предаваться блаженному покою на лоне природы, столь пленяющему его вначале, и лишь только раздается боевой сигнал трубы, спешит он, какая бы война ни звала его, в ряды сражающихся, на свой опасный пост, чтобы в битве вновь обрести всю полноту самосознания и восстановить целиком свои силы».

[98] См. Серов А. Н. Критические статьи, цит. изд., т. III, стр. 1234.

[99] Там же, стр. 1235.

[100] В 1848 г. эти четыре хора были инструментованы Конради; тогда же Лист закончил и начатое им ранее вступление (увертюру). Л. Раман, описывая историю создания этих произведений, допускает целый ряд неточностей: фамилия поэта (Autran) ею искажена: она пишет о поэте Aubray (см. Ramann L., Franz Liszt. Als Künstler und Mensch, цит. изд., т. II, ч. 2, стр. 304).

[101] См. Riemann H., Geschichte der Musik seit Beethoven, Berlin, 1901, стр. 419.

Вообще раздел, посвященный в этой книге Листу, содержит много неточностей. Так, на стр. 417 сообщается о трех Мефисто-вальсах для оркестра, в то время как для оркестра Листом было написано только два вальса; на стр. 418 указывается, что «Данте-симфония» состоит из трех частей, между тем симфония эта двухчастная; на стр. 425 сказано, что «Письма подоуге» (вошедшие в третий том писем, изданных Ла Мара) напины Листом Каролине Витгенштейн, на самом же деле они были адресованы Агнессе Стрит-Клиндворт и т. д.

[102] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 368—369.

[103] Нетрудно, напр., усмотреть влияние К. Витгенштейн на изложении программного предисловия к симфонической поэме «Орфей», которое большей частью выдержано в выспренних тонах.

[104] См. Ильин М. и Сегал Е., Александр Порфирьевич Бородин. 1833—1887 [М.], 1953, стр. 248.

[105] Эту мысль в своих беседах развивал Б. Л. Яворский. Она же содержится в его неопубликованной работе: «Творческое мышление русских композиторов от Глинки до Скрябина».

[106] Характерно, что сам Лист считал исполнение заключительного хора к «Фауст-симфонии» «необязательным» («*ad libitum*»); он отлично понимал, что этот хор не совсем соответствует музыке симфонии и органически с нею не связан.

[107] См. Лист Ф., Ф. Шопен, цит. изд., стр. 27.

[108] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. IV (статья «Берлиоз и его симфония «Гарольд»), стр. 69.

[109] См. Vallas L., The discovery of musical Germany by Vincent d'Indy in 1873, «The Musical Quarterly», 1939, № 2.

[110] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. IV, стр. 69 и д. Ср. у Гюго: «Истинный закон заключается в следующем: всякое произведение человеческого духа должно иметь особый склад и особое членение, которые логически вытекают из заключенной в нем идеи» (Гюго В., Избранные драмы, цит. изд., т. II, стр. 398).

[111] См. Стасов В. В., Собрание сочинений, цит. изд., т. IV, стр. 261.

[112] См. Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, 4. Aufl., Bd. II, Leipzig, 1919, стр. 65.

[113] См. Гюго В., Предисловие к драме «Кромвель», Избранные произведения, цит. изд., стр. 751.

[114] Там же.

[115] Там же.

[116] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 273—275.

[117] См., напр., Heuss A., Eine motivisch-thematische Studie über Liszt's sinfonische Dichtung «Ce qu'on entend sur la montagne», «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft», 1911, Jahrg. XIII, Heft 1.

[118] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VIII, стр. 127.

[119] А. Хейсс, один из немногих исследователей, занимавшихся специально этим вопросом, остроумно связывает метод работы Листа над мотивами с самим сюжетом произведения (на примере анализа симфонической поэмы «Что слышно на горе»): «Наиболее значительный импульс,— пишет Хейсс,— данный Листу стихотворением Гюго, кроме столь благодарного в музыкальном отношении контраста... заключается в представлении о достигающих до его слуха неопределенных шумах и звуках, из которых постепенно выделяются ясные голоса. Замечательно, как из этой, возникающей в начале произведения смутной, неясной музыки развиваются целые темы... притом с такой последовательностью, что буквально нет ни одного такта в этом весьма обширном произведении, который бы не находился в тематической связи с мотивом музыки шумов» (см. Heuss A., цит. соч., стр. 12).

[120] Селецкий П. Д., Записки, цит. изд., стр. 92.

[121] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 273.

[122] Там же.

[123] Там же.

[124] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. IV (статья «Берлиоз и его симфония «Гарольд»), стр. 68—69.

[125] См. Kurth E., Romantische Harmonik, 3. Aufl., Berlin, 1923, стр. 479 и др.

[126] Даем переводы стихов, приведенных в нотных примерах 29, 30 и 31:

«Откуда, о боже, этот мир, охватывающий меня?» (см. Lamartine A. de, Oeuvres complètes, t. II, Paris, 1862, стр. 245).

«Жить, трудясь, или умереть, сражаясь» (лозунг восставших лионских рабочих).

«Чего я хочу? Что я такое?» (см. Senancour E. P., Obermann, Paris, 1840, стр. 325).

[127] Переводы стихов в нотном примере 32:

«Чрез меня идет путь в град печали;
Чрез меня идет путь в вечное страдание;
Чрез меня идет путь к осужденным».

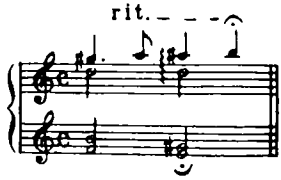
«Оставьте всякую надежду, вы, сюда входящие».

«Нет мучительнее страдания, как вспомнить о счастливом времени среди несчастья».

[128] См. Agoult M. d', Mémoires. 1833—1854, цит. изд.

[129] См. Пио Р., Палитра Делакруа, М.—Л., 1932, стр. 9.

[130] Там же.

[131] Примеров подобных разрешений в творчестве Листа чрезвычайно много. Вот любопытное место из романса «Хотел бы я умереть...» («Ich möchte hingehn»):

в котором своеобразно предвосхищено гармоническое действие первого аккорда «Тристана и Изольды». Курт, который дает в своей «Романтической гармонии» (см. Kurth E., Romantische Harmonik, цит. изд.) подробную характеристику всех технических свойств этого аккорда и детально анализирует его исходные формы у предшественников Вагнера (ссылаясь на Бетховена, Шпора, Шумана), почему-то на это не указывает.

[132] Уже давно было обращено внимание на исключительную склонность новой романтической музыки к хроматизму и к отдалению момента разрешения, как к средствам, вызывающим усиление напряжения и красочности. Об этом, в частности, писал немецкий искусствовед Р. Гаман в книге «Der Impressionismus in Leben und Kunst», вышедшей в 1907 г. (есть русский перевод, значительно сокращенный,— см. Гаман Р., Импрессионизм в искусстве и жизни, М., 1935):

«Воздействие современной музыки с излюбленным ею хроматизмом состоит в том, что при помощи все новых и новых добавлений к известному мотиву создается в конце концов чрезвычайно напряженное чувство ожидания, ибо момент разрешения все время отдаляется и сознание, ждущее этого момента, все время обманывается. Исключительное применение этого принципа находим мы в «Тристане и Изольде» (см. Гаман Р., цит. соч., стр. 140).

Раскрытию этой мысли в значительной степени посвящена содержательная книга Э. Курта «Романтическая гармония» («Romantische Harmonik»), в которой именно на примере «Тристана и Изольды» сделана смелая попытка раскрыть связь явлений гармонического напряжения с красочностью. Однако, стремясь расшифровать существо гармонических тяготений, Курт, в соответствии со своей общей идеалистическо-формалистической позицией, прибегает к помощи каких-то неопределенных и туманных «психических энергий» и, в конечном счете, сводит всю красочную игру гармоний к подсознательным волевым напряжениям «беззвучной сферы». Тем самым он попадает в плен идеалистической философии Бергсона и Шопенгауэра.

[133] См. Sand G., Impressions et Souvenirs, Paris, 1873, стр. 81—82.

Шопен, к которому больше всего были обращены эти слова о сродстве музыкальных тонов и модуляций с рефлексами и гармониями красок (хотя непосредственно Делакруа разъяснил все это Морису Санд), повидимому, так и не понял их, как не понял до конца самого искусства Делакруа.

«Он уважает, ценит, почитает человека,— говорит Ж. Санд,— но не признает живописца... Когда он смотрит на картину своего друга (а Делакруа буквально обожал Шопена и как художника и как человека.— *Я. М.*), то страдает и не может найти для него ни слова. Он музыкант, только музыкант» (см. там же, стр. 80).

Неудивительно поэтому, что во время беседы Шопен слушал, как вспоминает Ж. Санд, «широко раскрыв глаза от изумления» («Chopin écoute, les yeux arrondis par la surprise»). А когда разговор дошел до вопроса о «рефлексе рефлекса» («le reflet du reflet»), он не выдержал и взмолился: «Дайте мне вздохнуть, прежде чем вы перейдете к рельефу. Довольно пока и рефлекса. Это остроумно, это ново для меня; но это немножко алхимия» (там же, стр. 83).

[134] Подробный гармонический анализ этого этюда см. в книге Г. Ритша «Музыка во второй половине XIX столетия» (Rietsch H., Die Tonkunst in der zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, Leipzig, 1906).

[135] См. Мило Д., Политональность и атональность, «К новым берегам», 1923, № 3, стр. 23.

[136] См. Vallas L., The discovery of musical Germany by Vincent d' Indy in 1873, «The Musical Quarterly», 1939, № 2, стр. 179.

[137] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. IV, стр. 35.

[138] Именно в силу этой двойственности Лист, как и Делакруа, имеет точки соприкосновения с импрессионистическим и экспрессионистическим искусством. От Делакруа во многом шел и Моне с его учением о разделении тонов, и Ван-Гог с его теорией психологического назначения цвета. От Листа — и Дебюсси с его гармонической статикой и новыми ладами, и Шёнберг с его системой атонализма.

[139] См. Карс А., История оркестровки, М., 1932, стр. 217.

[140] Путем сравнения неопубликованных набросков и рукописей симфонических поэм Листа, хранящихся в Веймарском музее, было неопровержимо установлено (см. Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. II, стр. 69—79), что Лист еще до близкого знакомства с Раффом часто обращался за помощью (в области инструментовки) к другим музыкантам, в частности, к широко известному в свое время опереточному композитору Конради, но всегда требовал от своих помощников только технической работы.

На основе анализа хранящихся в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина автографов-партитур «Гранской мессы», «Идеалов» и «Битвы гуннов», можно заключить, что, уже начиная с середины 50-х гг., Лист вообще ничьей помощью при инструментовке своих сочинений не пользовался и тщательно работал над своими партитурами сам.

[141] См. предисловие Листа к «Поэтическим и религиозным гармониям»: «Один фрагмент из этого сборника (речь идет о первой редакции «Поэтических и религиозных гармоний».— *Я. М.)* был опубликован несколько лет тому назад, из-за неразумной поспешности. Автор теперь опровергает это издание, оказавшееся неинтересным и ошибочным для стольких людей, заменив этот первоначальный фрагмент пьесой «Размышление о мертвых» и произведя изменения, которые трбовались». См. также уже цитированное нами (в главе 2) признание Листа Мих. Виельгорскому.

[142] Нельзя не распознать в многообразных изменениях метра, столь часто встречающихся у Листа, приемов и способов, сходных с теми, которыми обычно пользовался Гюго в своем искусстве версификации. Он также искал новых размеров в поэзии, также по-новому комбинировал старые ритмы. Ср., напр., его стихотворение «Джинны», которое все пронизано многообразием размеров и свободой ритмики (Hugo V., «Les Djinns», Oeuvres complètes, Poésie, t. II, Paris, 1880, стр. 145—150; рус. пер. Г. Шенгели: Гюго В., Собрание сочинений, т. I, М., 1953, стр. 408—411).

[143] Об этом подробно см. в главе 8.

[144] См. Schumann R., Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, цит. изд., т. II, стр. 196.

[145] Там же, т. I, стр. 147.

[146] См. Шуман Р., Из записной книжки маэстро Раро, Флорестана и Эйзебия, СПб., 1896, стр. 30.

[147] См. Schumann R., Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, цит. изд., т. II, стр. 195 и д.

[148] Эта рукопись ранее находилась в личном архиве А. Зилоти.

[149] Эту версию Лист вписал карандашом в конце автографа пьесы (и на нее в соответствующем месте автографа рукой Листа сделана ссылка). В первом такте этой рукописной версии вместо *Più moderato*, имеющегося в оригинальном издании, стоит *Tempo I-mo;* в предшествующем такте — отсутствует *poco rit.* Замена *Tempo I* на *Più moderato*, а также добавление *poco rit.*, повидимому, были сделаны Листом в процессе авторской корректуры при издании произведения.

[150] Stradal A., Erinnerungen an Franz Liszt, Bern, 1929, стр. 67.

[151] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. II, стр. 316.

[152] Там же, т. IV, стр. 376.

[153] Гёте [В.], Собрание сочинений, т. X, М., 1937, стр. 611.

[154] См. Lamennais F., Esquisse d'une philosophie, цит. изд., т. III, стр. 409. Предыдущая цитата — см. Мюссэ А. де, Исповедь сына века, цит. изд., стр. 31.

[155] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. IV, стр. 182.
[156] См. Эккерман И. П., Разговоры с Гете, М.—Л., 1934, стр. 836—839.
[157] См. Бальзак О. де, Кузина Бетта, Собрание сочинений, т. XI, М., 1936, стр. 179—180.
[158] Stradal A., Erinnerungen an Franz Liszt, цит. изд., стр. 67.
[159] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. I, стр. 25.
[160] См. Стасов В. В., Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. III, стр. 691.
[161] Вот характерное суждение зрелого Листа о французском романтизме, свидетельствующее об известном критическом отношении к этому художественному направлению. «Скриб...— пишет Лист в статье «Роберт-Дьявол» Скриба и Мейербера»,— принадлежит эпохе, когда преувеличение становится в литературе обычным. Романтизм находился в полном расцвете, спеша навстречу своей кульминационной точке. Влияние, оказанное Байроном и Гофманом на бо́льшую часть французской литературы той эпохи, очевидно. Жуткие привидения и страшные мертвецы были en vogue [в моде]. Эксцентрическое выискивалось поэтами и жадно поглощалось публикой. Самых резких крайностей едва хватало, чтобы вызвать чувство жути у толпы избалованных ужасами читателей и зрителей. Виктор Гюго соединял в одном и том же лице целомудренную куртизанку, самоотверженную мать и ядосмесительницу. Нодье выступил со своим «Сбогаром»; прекрасные графини и герцогини бредили героем «Саламандры» Эженя Сю, ни одна из них не отказала бы в своей благосклонности Дорвалю из «Антони» Дюма. Хотели преувеличений любой ценой. Ненависть и любовь, страшную опасность и невыразимое счастье, свет и тень сопоставляли друг с другом в «кричащих контрастах» (см. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. III, стр. 54—55).

Подобная характеристика французского романтизма представляется весьма знаменательной, ибо она, несомненно, является показателем развития эстетических взглядов и творческих принципов Листа в сторону реализма. То, чем некогда сам Лист страстно увлекался, становится предметом обсуждения, и, отчасти, осуждения.
[162] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 331.

ГЛАВА ПЯТАЯ

[1] Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VIII, стр. 46. О том же самом (и почти дословно в таких же выражениях) писал Лист несколькими месяцами раньше Анталу Аугусу. См. Liszt Ferenc levelei báró Augusz Antalhoz. 1846—1878, цит. изд., письмо от 10 мая 1846 г.
[2] См. письмо к Анталу Аугусу от 7 мая 1873 г. по поводу учреждения национальной музыкальной академии. Письмо это было впервые опубликовано П. Раабе (Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. I, стр. 72).

Надо сказать, что Лист всегда тяжело и болезненно переживал свое «достойное сожаления» незнание венгерского языка. Он, как известно, не мог изучить его в детстве, ибо в родном доме его говорили преимущественно на немецком языке; не имел он времени и возможности овладеть венгерским языком и в последующие годы. Однако это не означает того, что Лист совсем не разбирался в родном языке. Он знал целый ряд венгерских слов, правильно писал их (мы знаем об этом по его письмам) и, вероятно, немного понимал разговорную речь. Он также был осведомлен и в вопросах венгерской литературы, правда, преимущественно по переводам и рассказам своих друзей.
[3] См. Bartók B., A magyar népdal [Венгерская народная песня], Budapest, 1924 (ср. также Bartók B., Das ungarische Volkslied, Berlin und Leipzig, 1925); Bartók B., Liszt-problémák [Проблема Листа], в кн.: Bartók B., Válogatott zenei írásai, Budapest, 1948; Bartók B., Liszt zenéje és

a mai közönség [Музыка Листа и современная публика], там же; Bartók B., Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje [Венгерская народная музыка и народная музыка соседних народов], Budapest, 1952; Kodály Z., A magyar népzene [Венгерская народная музыка], Budapest, 1952; Szabolcsi B., A XVIII. század magyar kollégiumi zenéje [Музыка в венгерских коллегиях XVIII века], Budapest, 1930; Szabolcsi B., A XIX. század magyar romantikus zenéje [Венгерская романтическая музыка XIX века], Budapest, 1951; Szabolcsi B., Népzene és történelem [Народная музыка и история], Budapest, 1954; Gárdonyi Z., Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts, Berlin und Leipzig, 1931; Major E., Bihari Janos [Янош Бихари], Budapest, 1928; Major E., Liszt Ferenc magyar rapszódiái [Венгерские рапсодии Ференца Листа], Budapest, 1929; Major E., A népies magyar műzene és a népzene kapcsolatai [Отношение между венгерской художественной музыкой в народном духе и народной музыкой], Budapest, 1930; Jsoz K., Liszt és Budapest [Лист и Будапешт], «Muzsika», 1929, стр. 33—46; Gárdonyi Z., Liszt kiadatlan magyar zongorakompozíciói [Неизданные венгерские фортепианные сочинения Листа], «A Zene», 1931—1932; Gárdonyi Z., Liszt Ferenc magyar stilusa [Венгерский стиль Ференца Листа], Budapest, 1936; Major E., Liszt Ferenc és a magyar zenetörténet [Ференц Лист и история венгерской музыки], Budapest, 1940; Tóth A., Liszt Ferenc a magyar zene útján [Ференц Лист на пути венгерской музыки], Budapest, 1940; Major E., Népdal és verbunkos [Народная песня и вербункош], в сб.: Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára. Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Budapest, 1953, стр. 221—240.

Кроме этих трудов, следует еще указать на книги, к сожалению, несколько устаревшие, одного из близких друзей Листа и соратников по работе в Венгерской национальной музыкальной академии Корнеля Абрани (см. Ábrányi K., A magyar zene sajátságai [Особенности венгерской музыки], Budapest, 1893; Ábrányi K., A magyar zene a XIX. században [Венгерская музыка XIX века], Budapest, 1900), а также на ряд статей, опубликованных в венгерской периодической прессе (в частности на статьи Г. Зичи, Й. Губаи, Б. Фабо, Ш. Берта, Э. Харасти и др.). Ср. также примечания 55 и 87 к введению.

[4] См. Reicha A., Traité de mélodie, Paris, 1814, Observations sur les airs nationaux, стр. 70—71. См. также Reicha A., Compositionslehre, Bd. II, Theil 4, Wien, стр. 501—502.

[5] См. Fauriel C., [Les] chants populaires de la Grécc moderne, t. I, Paris, 1824, t. II, Paris, 1825.

[6] См. примечание 190 к главе 3.

[7] См. Ehrlich H., Dreissig Jahre Künstlerleben, Berlin, 1893, стр. 117.

[8] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. VI, стр. 372 и д.

[9] О зарождении вербункоша и ранних ступенях его развития см. Szabolcsi B., A XVIII. század magyar kollégiumi zenéje, цит. изд., стр. 84 и д.; ср. также Szabolcsi B., A XIX. század magyar romantikus zenéje, цит. изд.

[10] См. Magyar nóták Veszprém vármegyéből, 1823—1832. Всего было опубликовано 15 тетрадей, содержащих образцы музыки вербункоша.

[11] См., напр., определение вербункоша, встречающееся в словаре Менделя (Musikalisches Conversations-Lexikon, Bd. XI, Berlin, 1879, стр. 8).

[12] Следует заметить, что эта форма сопровождения отнюдь не является исключительной особенностью танцев вербункоша или вообще венгерской музыки. Она широко распространена и в музыке других народов.

[13] Kodály Z., A magyar népzene, цит. изд., стр. 2.

[14] Конечно, здесь речь идет о таких городских песнях, которые имеют определенную художественную ценность, а не о «псевдонародных» песнях (мещанских, «блатных» и т. п.), опошляющих фольклор.

[15] См. Bartók B., Das ungarische Volkslied, цит. изд., стр. 218.

[16] Там же, стр. 218—219.

[17] Пожалуй, только в раннем детстве, живя постоянно в деревне, Лист мог слышать венгерские крестьянские песни в самобытном народном исполнении. Но, как это ни странно, он нигде не говорит об этом. Он вспоминает только о слышанной им в детстве игре цыган.

[18] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Ламберу Массару, стр. 225.

[19] См. главу 3.

[20] См. Kodály Z., A magyar népzene, цит. изд., стр. 3.

[21] Там же.

[22] Полное название сборника Матраи таково: «Pannonia, Hunnia, Flora. Verbunkos-és népdalátiratok zongorára». С Габором Матраи, одним из пионеров венгерской музыкальной науки, первым музыкальным директором национального театра и руководителем пештского музыкального союза, Лист неоднократно встречался во время пребывания на родине. Лист высоко оценивал как исключительно разностороннюю музыкально-общественную деятельность Матраи, который был еще инициатором создания и редактором венгерской литературной газеты «Regélő Honművész» (на страницах этой газеты, бывшей весьма чувствительным сейсмографом событий венгерской духовной жизни 1830-х гг., стали впервые регулярно появляться критические статьи и заметки о музыке и театре), руководителем пештской певческой школы (из этой школы при содействии Листа была впоследствии создана первая венгерская национальная консерватория — «Nemzeti Zenede»), главным хранителем библиотеки Сечени в Национальном музее,—так и его многочисленные исследования в области венгерского фольклора и музыкознания (см., напр., Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. VI, стр. 329, 347).

Лист, повидимому, был знаком и с изданным Матраи в 1852—1858 гг. двухтомным «Универсальным собранием венгерских народных песен» (Mátrai G., Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye, Pest(1852—1858).

Более подробно о Матраи см. содержательную статью П. Варнаи «Венгерский музыкант эпохи реформ. Жизнь и деятельность Габора Матраи» (Várnai P., Egy magyar muzsikus a reformkorban. Mátray Gábor élete és munkássága a szabadságharcig), в сб.: «Памяти Ференца Эркеля и Бела Бартока» (Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére. Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Budapest, 1954, стр. 231—321).

[23] См. Bartalus S., Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye [Универсальное собрание венгерских народных песен], т. I, 1873, т. II, 1875, остальные томы вышли в свет в последующие годы (последний том издан в 1896 г.).

Оба первых тома этой антологии находились в личной библиотеке Листа; ныне экземпляры, принадлежавшие Листу, хранятся в одной из музыкальных библиотек Будапешта. Сборник Богнара был опубликован в 1856 г. под названием «50 оригинальных народных и венгерских песен» (Bognár I., 50 eredeti nép és magyar dal, Pest, 1856); сборник Сини — в 1865 г. под заглавием «Венгерские народные песни и мелодии» (Szini K., A magyar nép dalai és dallamai, Pest, 1865).

[24] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. VI, стр. 327.

Подобный отзыв о ценнейшем памятнике венгерской старинной музыки опять-таки свидетельствует о том, что Лист прежде всего любил современную ему народную музыку. Впрочем, не исключена возможность, что Лист был мало знаком с песнями Тиноди и, естественно, не мог оценить их по достоинству.

[25] Эрлих, как известно, утверждал, что Лист заимствовал темы 2-й рапсодии из его, Эрлиха, неопубликованной «Венгерской фантазии». В своих воспоминаниях (см. Ehrlich H., Dreissig Jahre Künstlerleben, цит. изд., стр. 114 и д.) Эрлих писал, что он передал рукопись этой Фантазии Листу в Вене (в 1846 г.) для исполнения в одном из пештских концертов. Эрлих приводит, между прочим, письмо пештского издателя Трейхлингера (от 16 октября 1846 г.), в котором последний сообщает, что Лист играл в Пеште какое-то «крупное венгерское сочинение». Эрлих напоминает и о своем

посещении (в 1852 г.) Веймара, где Лист якобы играл ему свою новую (вторую) рапсодию, в темах которой Эрлих, к удивлению, узнал свои собственные мотивы. Эрлих сообщает также о якобы данном ему Листом обещании сделать на титульном листе 2-й рапсодии надпись: «d'après des motifs de Mr. Ehrlich» [«по мотивам г-на Эрлиха»]. Поскольку, по словам того же Эрлиха, Лист не выполнил своего обещания,— рапсодия вышла в свет без каких-либо дополнительных надписей,— Эрлих через Бюлова обратился к Листу за разъяснениями. В ответ Лист 30 марта 1864 г. написал Эрлиху следующее письмо:

«Мне очень приятно выполнить Ваше пожелание, господин [Эрлих], и доставить Вам (без всяких споров) полное удовлетворение относительно Венгерских рапсодий. Публикуя под этим названием своего рода патриотическую антологию (une sorte d'Antologie patriotique), характер которой я попытался определить в моей книге о венгерских цыганах и их музыке, я вовсе не претендовал на право собственности ни в области мелодического содержания, ни даже в отношении некоторых частностей, связанных со способом выражения; я был удовлетворен лишь использованием полученного материала, и моя задача рапсода ограничивалась простым его включением в произведение, насколько возможно органичном. Следует отметить, что я черпал богатство там, где его находил, сначала в собственных детских воспоминаниях, которые восходят к Бихари и другим цыганским знаменитостям, позднее в полях, в самой толще цыганских оркестров Эденбурга, Прессбурга, Пешта и т. д., наконец, я запомнил и воспроизвел по-своему много мотивов, характерных черт, мыслей, которые с располагающей щедростью сообщались мне либо на фортепиано, либо в записи графами Амаде, Аппони, Сечени, бароном Аугусом, Фаи, г-дами Эгрешши, Эркелем, Допплером, Ремени... и Вами, дорогой г-н Эрлих; какое богатство выбора, не правда ли? И мне кажется, что я в какой-то степени воспользовался им в моих пятнадцати рапсодиях, которые Вы знаете. Они решительно, каждым своим звуком, протестуют против того, что я в какой-то степени обманул доверие моих кредиторов по чардашу, среди которых мне приятно числить и Вас, заверяя Вас в моем искреннем уважении к Вашим редким способностям и в моей сердечной благодарности».

Несмотря на совершенно ясную точку зрения, высказанную, кстати, Листом не без тонкой иронии, Эрлих все же не отказался от своих мелочных притязаний. Больше того, для подкрепления своих доводов, он еще стал ссылаться на неясность происхождения тем 2-й рапсодии.

«Во всех рапсодиях, за исключением второй,— пишет он в воспоминаниях,— мы узнаем те или другие старые венгерские песни, которые служили одновременно и танцевальными мелодиями; большинство этих песен, если не все, были опубликованы раньше. Что касается мотивов 2-й рапсодии, то никто не может определить их происхождение; нельзя найти ни одной песни или танца, относящихся к периоду до 1846 г., в которых встречался бы какой-либо из мотивов этой пьесы» (см. там же, стр. 118).

Эрлих упоминает еще, что самому Листу он якобы ответил (письменно) указанием на различие, существующее «между использованием уже известных национальных мотивов и мотивов оригинальных».

Притязания Эрлиха на авторство тем 2-й рапсодии почти не оспаривались в литературе о Листе. Лишь некоторые исследователи, в частности венгерские музыковеды Майор и Гардони, совершенно справедливо пытались поставить их под сомнение (см. Major E., Liszt Ferenc magyar rapszódiái, цит. изд., стр. 4; Gárdonyi Z., Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts, цит. изд., стр. 23—27).

В результате сопоставления фактических данных можно сделать следующие выводы.

Эрлих действительно встречался с Листом в Вене в 1846 г. (см. Ramann L., Franz Liszt. Als Künstler und Mensch, цит. изд., т. II, ч. 1, стр. 272) и, конечно, мог передать ему рукопись своей Фантазии. Однако остается невыясненным, играл ли Лист эту Фантазию в своих пештских концертах. Ибо то «крупное венгерское произведение», которое слышал в Пеште

Трейхлингер, могло быть и одной из «Венгерских национальных мелодий» самого Листа.

Посещение Эрлихом Веймара в 1852 г. не оставило каких-либо следов в письмах Листа; тем не менее оно могло иметь место.

Утверждение Эрлиха, что Лист якобы принял сочиненные Эрлихом темы за венгерские народные темы, также не безосновательно. Познания Листа в области венгерского фольклора в ту пору не были глубокими, и поэтому заблуждения подобного рода с его стороны были вполне возможны.

Посредничество Бюлова в переговорах Эрлиха с Листом не вызывает сомнений, ибо Бюлов уже с конца 1853 г. был знаком с Эрлихом.

Письмо Листа от 30 марта 1864 г., приводимое Эрлихом в своих воспоминаниях, повидимому, должно считаться достоверным. Во всяком случае мысли, высказанные в нем по поводу характера венгерских рапсодий, соответствуют положениям, которые Лист неоднократно развивал в своих статьях и письмах (ср., напр., Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. VI, стр. 388, 392; Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 104).

Аргументация Эрлиха, что нельзя определить происхождение мотивов 2-й рапсодии, исходя из венгерских песен и танцев, также до сего времени полностью не опровергнута; насколько нам известно, только в работе венгерского музыковеда Б. Фабо (см. Fabó B., Liszt Ferenc visszamagyarosodása és magyar ihletése, «Népm velés», 1911, Jahrg. VI, № 17—18) была сделана попытка указать для тем 2-й рапсодии конкретный фольклорный источник.

Наконец, утверждения Эрлиха подкрепляются и опубликованным еще Ла Мара письмом Эрлиха к Листу от 12 апреля 1876 г. (см. Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt, цит. изд., т. III, стр. 225—226), в котором Эрлих, между прочим, пишет: «Прошло двенадцать лет с того времени, как я писал Вам последний раз. Многое изменилось, одно только осталось во мне неизменным: искреннее изумление перед всем великим и благородным и отвращение ко всему малодушному, в каком бы облике ни проявлялось как одно, так и другое. Все то, что я когда-либо писал о Листе, служит доказательством, что личные обстоятельства не могут оказать никакого влияния на мои художественные чувства».

Намек на 1864 год и на личные обстоятельства, несомненно, относится к случаю со 2-й рапсодией.

Однако существует один факт, о котором упоминает Гардони (см. Gárdonyi Z., Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts, цит. изд., стр. 26—27, 37—38), и факт этот говорит не в пользу Эрлиха. Вступительная тема 2-й рапсодии содержится в одной из записных книжек Листа среди тем, зафиксированных Листом непосредственно после прослушивания народных венгерско-цыганских оркестров. Следовательно, эта тема могла быть заимствована Листом и не у Эрлиха; он почерпнул ее из других источников. А раз так, то не исключена возможность, что и последующие темы 2-й рапсодии были получены Листом таким же образом (или были сочинены им самим в духе венгерской народной музыки). Надпись в конце автографа 2-й рапсодии («27 марта 1847») свидетельствует, что Лист писал эту рапсодию под свежими впечатлениями от народной венгерской, румынской и молдавской музыки.

Гардони полагает, что пока не обнаружена «Венгерская фантазия» Эрлиха, окончательно решить вопрос о происхождении тем 2-й рапсодии не представляется возможным. Но даже в том случае, если найдут рукопись «Венгерской фантазии» Эрлиха и обнаружат в ней мелодии 2-й рапсодии Листа, вопрос не будет разрешен. Ибо Эрлих мог использовать в своей Фантазии те же темы, которые Лист слышал в исполнении различных народных оркестров во время своих странствий по Венгрии. Да и не в Эрлихе дело. Для нас существенно, что Лист считал эти темы народными, что он отбирал и обрабатывал их в соответствии со своей общей установкой. Листа, как мы видели, нисколько не беспокоил вопрос о приоритете, вопрос о том, кто первый записал темы и внес в них те или иные изменения. Он

рассматривал обрабатываемые песни и танцы как темы, бытующие в народе.

[26] См., напр., письмо Листа к Россини, написанное в начале сентября 1868 г. (Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VIII, стр. 200).

[27] Приводим слова этого гимна, имеющего подзаголовок «Из бурных столетий мадьярского народа» (в пер. Л. Мартынова):

Бог, мадьяру счастья дай
И богатства тоже!
В грозный час не покидай
Ты мадьяра, боже!
Ведь, страдая больше всех,
Ад изведав сущий,
Искупил народ свой грех
Прошлый и грядущий!

Ты довел нас до Карпат —
В лучший край на свете,—
И тебя благодарят
Бендегуза дети.
У священных вольных вод
Тиссы и Дуная
Храбреца Арпада род
Вырос, процветая.

Нам Куншаг ты отдал в дар,
Колос наливая;
Ради нас ты лил нектар
На лозу Токая;
Знамя на турецкий вал
Водружал ты наше;
Крепость Вены в дрожь вогнал
Скорбный рог Матьяша.

А грешили мы — пылал
Гнев твой грозный, жгучий!
Ты, господь, на нас и гнал
Громовые тучи,
И монгольская стрела
Била нас все метче,
И туретчина легла
На мадьяра плечи!

Мать отчизна, сколько раз
Там, на поле бранном,
Песнь победная неслась
Дикого османа!
И удар детей своих
Принимать случалось;
Ты тогда для праха их
В урну превращалась!

Сабли ждали беглеца,
Где бы ни залег он,
И в отчизне дом отца
Отыскать не мог он;
Брел по лесу, по горам
В горе и в печали;
Кровь бежала по пятам,
Пламя — за плечами!

Замок был... А нынче он —
Лишь развалин груда.
Смертный вопль, и плач, и стон
Слышатся оттуда!
На гробах не расцветет
Вольность цветом розы.
Лишь из жарких глаз сирот
Брызнут рабства слезы.

Бог, мадьяра не карай!
Мы от бедствий стонем!
Руку помощи подай,
В море скорби тонем!
Ведь, страдая больше всех,
Ад изведав сущий,
Искупил народ свой грех
Прошлый и грядущий!

(См. Антологию венгерской поэзии, М., 1952, стр. 123—124).

[28] См. Isoz K., Kiadatlan és ismeretlen Liszt-levelek [Неизданные и неизвестные письма Листа], «Népmüvelés», Budapest, 1911, № 17—18, стр. 322 и д. Последующая цитата из письма Листа к Эркелю — см. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VIII, стр. 299—300.

[29] Приводим здесь слова Вёрёшмарти (в пер. Н. Чуковского):

Мадьяр, за родину свою
Неколебимо стой,
Ты здесь родился, здесь умрешь,
Она всегда с тобой.

Другой отчизны не ищи
И смертный час тут встреть —
В беде иль в счастье должен ты
Здесь жить иль умереть.

По этим нивам столько раз
Струилась кровь отцов.
Земля хранит их имена
В течение веков.

Здесь за отчизну в славный бой
Арпад войска водил,
И рабства гнусное ярмо
Здесь Хуняди разбил.

Свобода! Здесь носили твой
Окровавленный стяг
И пали лучшие из нас
За родину в боях.

Среди неотвратимых бед,
Несчастий и невзгод,
Хоть поредев, но не сломясь,
Живет здесь наш народ.

Народам мира мы кричим,
Столпившимся вокруг:
«Мы заслужили право жить
Тысячелетьем мук».

Не может быть, чтоб крови зря
Так много пролилось,
Чтоб столько преданных сердец
В тоске разорвалось.

Не может быть, чтоб сила, ум
И воля навсегда,
Не одолев проклятий груз,
Иссякли без следа.

То время, славное вовек,
Должно прийти, придет,
Когда исполнится все то,
О чем молил народ.

Или прекрасно умереть
Решится в битве он,
И будет вся страна в крови
Во время похорон.

Могилу Венгрии твоей
Народы окружат
И, над умершею скорбя,
Слезами оросят.

Мадьяр, за родину свою
Неколебимо стой,
Ты ею жив, и будешь ты
Укрыт ее землей.

Другой отчизны не ищи
И смертный час тут встреть —
В беде иль в счастье должен ты
Здесь жить иль умереть».

(См. Антологию венгерской поэзии, цит. изд., стр. 146—147).

[30] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VIII, стр. 270.

[31] Там же, т. II, стр. 362.

[32] У Листа есть обработки таких музыкальных тем и произведений, которые могут быть названы «венгерскими» только в смысле национальности их авторов, как, напр., «Вальс Адели» Г. Зичи и «Концертный вальс» И. Вега. Лист обработал эти произведения лишь в силу личной симпатии, которую он питал к упомянутым авторам.

Марш венгерского композитора И. Сабади Лист, повидимому, переложил не с оригинала, а по оркестровой редакции, сделанной французским композитором Ж. Массне (см. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VIII, стр. 352).

[33] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. II, стр. 180—181.

[34] См. Gárdonyi Z., Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts, цит. изд., стр. 36—37.

[35] Подтверждает это и дата возникновения 2-й венгерской рапсодии: 27 марта 1847 года.

[36] См., напр., Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. VI («Цыгане и их музыка в Венгрии»), стр. 2—3, 390. В древней Греции рапсодами (греч. rhapsōdos от rhaptō — сшиваю и ōdē — песнь) назывались странствующие певцы, декламаторы, исполнявшие под аккомпанемент лиры отрывки из эпических произведений (рапсодий).

[37] См. там же, стр. 389 и д. Название «цыганский эпос» не было случайной обмолвкой или красивой (в духе романтического времени) фразой Листа. Свои первые обработки венгерских национальных мелодий Лист начал писать под таким заголовком. Это лишний раз говорит о том, что Лист заблуждался достаточно серьезно и глубоко, принимая услышанные им у цыган и затем обработанные мелодии за части какого-то национального цыганского эпоса и считая себя собирателем этих частей по устным преданиям, т. е. по исполнению цыганских оркестров.

[38] См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. I, стр. 363.

[39] Первый цикл состоит из напечатанных в десяти тетрадях семнадцати пьес, которые появились у Гаслингера под названием «Венгерские национальные мелодии» и «Венгерские рапсодии» в 1840—1847 гг., и из четырех ненапечатанных пьес-рапсодий (№№ 18—21), рукописи которых хранятся в Веймарском музее Листа (одна из этих неопубликованных Листом пьес была издана в 1930-х гг. под названием «Румынская рапсодия»); к первому циклу относится также «Пештский карнавал», изданный в первой редакции у Гаслингера в 1848 г.

Второй цикл содержит общеизвестные «Венгерские рапсодии», начиная с первой и кончая пятнадцатой; первая и вторая рапсодии появились в 1851 г., остальные тринадцать — в 1853 г.

О соотношении отдельных пьес и тем первого цикла с обработками второго цикла см. в приложениях (Систематический список произведений, №№ 150—153). См. также у Гардони (Gárdonyi Z., Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts, цит. изд., стр. 76—79, где дана убедительная характеристика двух циклов рапсодий и вообще подробно рассматривается вопрос о национально-венгерских стилевых особенностях произведений Листа. Материалы, собранные Гардони, а также его выводы, частично использованы в данной главе.

16-я, 17-я и 18-я рапсодии, написанные Листом значительно позднее, являются оригинальными произведениями; в 19-й использованы мотивы К. Абрани.

[40] Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. VI, стр. 389.

[41] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 31, 32, 39; см. также Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. VI, стр. 389 и д.

[42] Мелодические и гармонические изменения, внесенные Листом в обработанные им темы, достаточно полно проанализированы венгерскими музыковедами, в частности Майором и Гардони (см. Major E. Liszt Ferenc magyar rapszódiái, цит. изд.; Gárdonyi Z., Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts, цит. изд.). См. также Bartók B., Das ungarische Volkslied, цит. изд., стр. 218 и д.

[43] См. главу 4.

[44] См. «Венгерские национальные мелодии» № 7 (вторая тема), № 9 (пятая тема), № 14 (вторая тема); см. также «Венгерские рапсодии» № 4 (первая тема), № 11 (вторая тема).

[45] См., напр., Венгерскую рапсодию № 13 (вторая тема).

[46] Этот альбом хранится в отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Насколько нам известно, автограф марша никогда не издавался и не репродуцировался в книгах.

[47] См. стихотворение Вёрёшмарти «Ференцу Листу», приведенное в главе 3. См. также Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VI, стр. 266, где Лист упоминает о прекрасных стихах, адресованных ему Вёрёшмарти, «на которые, думаю, я несколько ответил «Венгрией», «Погребальным шествием» и другими мелкими сочинениями».

[48] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. II, стр. 328.

[49] Gottschalg A., Franz Liszt in Weimar und seine letzten Lebensjahre, цит. изд., стр. 155.

[50] См. Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. II, стр. 363.

[51] См., напр., Gárdonyi Z., Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts, стр. 65.

[52] Для Листа гунны и мадьяры были тождественны: «...я чувствую,— пишет он 24 июля 1855 г. К. Витгенштейн,— себя иногда гунном до мозга костей» (см. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. IV, стр. 236).

[53] Письмо к И. Фаи от 30 апреля 1842 г. См. Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. I, стр. 77.

[54] См. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, стр. 49. Ср. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд., стр. 62. Предыдущая цитата — см. Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. I, стр. 209.

[55] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. IV, стр. 315, 317, 329.

[56] Vajda J., Liszt Ferenchez, в кн.: Válogatott művei, Budapest, 1951, стр. 57—58.

[57] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VI, стр. 181.

[58] См. Liszt Ferenc levelei báró Augusz Antalhoz. 1846—1878, цит. изд., стр. 25. Мошони действительно был привязан к Листу. В одном из своих писем к нему он писал: «Я уже давно не был так душевно удовлетворен, как сегодня, ибо я говорю с Вами, моим идеалом, моей любовью, моим оплотом, моей церковью...» (см. Káldor J., Micael Mosonyi (1815—1870), Dresden, 1936, стр. 53).

[59] Письмо Листа к Абрани от 2 ноября 1870 г. (см. Liszt Ferenc levelei báró Augusz Antalhoz. 1846—1878, цит. изд.; ср. также Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. II, стр. 164).

[60] См. Толиверова А., Встречи с Францем Листом (Из личных воспоминаний), «Живописное обозрение», 1886, № 34, стр. 123.

Толиверова превосходно обрисовывает далее и всю обстановку, в которой жил Лист в Риме в конце 1860-х гг.:

«Лист,— пишет Толиверова,— жил совсем за городом. Его квартира находилась при церкви Santa Francesca Romana. И его ближайшими соседями были: слева бани Каракаллы, справа дворец цезарей, окруженный темными кипарисами и пальмами, а немного далее стоял величественный Колизей. Дорога к нему шла через Капитолий и Форум-Романо. По этой дороге, под вечер, я его часто встречала едущим в маленькой каретке в одну лошадь. Против его сидения внутри кареты была приделана клавиатура, по которой он изредка пробегал пальцами. Внутри кареты всегда горел маленький фонарик. Раз я его видела что-то наскоро записывающего.

«В 1869 году, перед моим отъездом из Рима, я отправилась к нему вместе с г-жой Шварц. Из довольно большой полусветлой прихожей виднелись две узкие, но длинные комнаты с окнами довольно высокими и широкими, но только с одной правой стороны. Убранство первой комнаты было очень просто Темные обои, простые, но изящные стулья, в углу роскошный, с резными ножками рояль. Над роялем два прекрасно написанных, в золотых овальных рамах, женских портрета. Когда мы вошли в прихожую, Лист был в последней комнате, в высшей степени мрачной, и его фигура, стоящая у стола черного дерева, была ярко освещена светом из бокового окна. Его кабинет напоминал отчасти кабинет Фауста, как мы привыкли его видеть на сцене. Очень скорыми, но мелкими шагами он вышел к нам навстречу и, ведя нас за руки к себе в кабинет, по дороге указал мне на два женских портрета и сказал: — Это мои дочери.

«На столе, заваленном нотной бумагой, газетами и книгами, стояли также в разных видах портреты его дочерей. Он усадил нас в кресла и казался очень довольным нашим визитом.

«Какая у вас масса газет! — сказала г-жа Шварц. — Вы, кажется, имеете их на всех языках и в разных оттенках.

— «Да, я люблю иметь разные газеты.

— «Как же это,— сказала я, рассматривая газеты,— вы живете в Риме и, кажется, не имеете «Osservatore Romano»? — «Osservatore Romano» был орган папы.

«— Эту газету с большим интересом читает мой лакей,— ответил мне Лист» (там же, стр. 126).

[61] Подробное описание исполнения этого концерта Бетховена на генеральной репетиции и на самом концерте см. Apponyi A., Erlebnisse und Ergebnisse, цит. изд., стр. 80—85.

[62] См. Kapp J., Liszt, цит. изд., стр. 259—260.

[63] Письма М. П. Свистуновой хранятся в отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, фонд декабристов, М. 5792 П/5.

[64] См. там же.

[65] См. там же.

[66] См. выдержки из рецензий будапештских газет «Budapesti Napló», «Magyarország», «Pesti Hirlap», «Budapesti Hirlap», «Pester Lloyd», приве-

денные в статье Я. Демень «Годы учения Бела Бартока и романтическая эпоха» (Deméný J., Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka, в сб.: Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére, цит. изд., стр. 354—355). В этой же статье подробно рассматривается исполнительская деятельность молодого Бартока, а также его ранние творческие опыты.

[67] Kapp J., Liszt, цит. изд., стр. 285.

[68] По рекомендации Листа, Франк, в частности, получил возможность дать свой первый концерт в Париже (4 января 1846 г.). Лист пишет французскому художнику Ари Шефферу, содействие которого могло существенно помочь Франку:

«Мой дорогой друг, г-н Цезарь-Август Франк, который виновен 1) в том, что его зовут Цезарь-Август, и 2) в том, что очень серьезно пишет прекрасную музыку, будет иметь честь вручить Вам эти строки» (см. Tiersot J., Lettres de musiciens écrites en français du XVe au XXe siècle, цит. изд., стр. 361).

Позднее, в январе 1854 г., Лист также стремится помочь Франку в его музыкальных делах; он снова посылает ему рекомендательное письмо. «Но,— прибавляет он,— я очень боюсь, чтобы Вы не преувеличили влияния, которое могло бы иметь мое мнение на то или другое лицо, распоряжающееся судьбой драматических произведений» (см. там же, стр. 373).

Лист живо интересуется новыми сочинениями Франка. Он пишет ему из Веймара: «Извините меня, дорогой г-н Франк, что я не нашел пары часов, чтобы просмотреть Ваши сочинения. Вам известно, как искренне я ими интересуюсь. Когда Вам будет можно обойтись без них дней на восемь, Вы меня очень обяжете, прислав их мне в Веймар» (см. там же, стр. 374).

[69] См., напр., письма Листа к Сен-Сансу, «Советская музыка», 1936, № 7; см. также «La Revue musicale», 1928, Mai, стр. 60—70.

[70] См., напр., Decsei E., Hugo Wolf, Bd. I, Leipzig und Berlin, 1903, стр. 116.

[71] См. Неедлы З., Бедржих Сметана, Прага, 1924, стр. 24.

Неедлы пишет здесь же: «Сметана был... в восторге от него, и Лист-пианист стал для него с этого времени идеалом всех виртуозов-пианистов».

[72] В благодарность за это Сметана посвятил Листу свой первый opus: «Шесть характеристических пьес для фортепиано» («Six morceaux caractéristiques pour piano»).

[73] См. Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt, цит. изд., т. III, стр. 73—75.

[74] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. II, стр. 362.

[75] См. Григ Э., Мой первый успех. Автобиографический очерк, в кн.: «Фиорды», сборник 2, СПб., 1909.

[76] Сердечное письмо Листа к Григу, написанное, кстати, по собственному почину (Григ ничего не посылал Листу на отзыв и ни о чем его не просил), имело важные последствия. Блестящая рекомендация великого пианиста побудила норвежское правительство оказать Григу материальную помощь, которая позволила молодому композитору вскоре посетить Рим и там лично познакомиться с Листом. Свои встречи с Листом Григ колоритно, со свойственным ему мягким юмором, описал в письмах к родителям:

«...Не без робости,— пишет Григ,— отправился я к дому Листа; но мне совершенно нечего было бояться, ибо более располагающего к себе человека, чем Лист, редко можно встретить. Он пошел ко мне навстречу с улыбкой и весело сказал: «Не правда ли, мы слегка обменялись письмами?» Я ответил, что именно благодаря его письмам я сейчас здесь; и он засмеялся совсем так же, как Оле Булль. Тем временем глаза его с жадностью смотрели на сверток с нотами, который был у меня в руке. Ага, подумал я, Равнкильде (датский музыкант, предупредивший Грига о необходимости захватить с собой какие-либо ноты.— *Я. М.*) был прав. И Лист протянул свои длинные паукообразные пальцы к моему свертку; это меня так испугало, что я признал самым благоразумным тут же развернуть свой сверток. Тогда Лист начал перелистывать страницы и просмотрел первую часть со-

наты (речь идет о скрипичной сонате *F-dur.— Я. М.*). То, что он действительно читал нотный текст, доказывалось кивками головы или возгласами «браво, прекрасно», когда он доходил до какого-нибудь хорошего места. Его интерес все возрастал, между тем как мое мужество все ослабевало; оно совершенно покинуло меня, когда Лист предложил мне проиграть сонату... Но играть я был должен.

«Итак, я начал... В самых первых тактах, когда скрипка вступает с несколько странным, окрашенным в национальный колорит пассажем, Лист воскликнул: «Как смело! Постойте, это мне нравится. Пожалуйста, еще раз». И когда в скрипичной партии продолжается адажио, он стал играть эту партию в верхнем регистре фортепиано с такой чудесной, благородной и певучей выразительностью, что я был обворожен. Это были первые звуки, услышанные мною от Листа» (см. Finck H. T., Edward Grieg, Stuttgart, 1908, стр. 40—41).

Далее Григ сообщает родным, что он еще сыграл менуэт из серии фортепианных пьес «Юморески», который Листу сразу понравился.

«Я заметил, что Листа особенно привлекали национальные особенности моей музыки; это я и предполагал, направляясь к нему, и поэтому взял с собой пьесы, в которых сделал попытку затронуть национальные струны» (там же, стр. 41).

После настоятельной просьбы Грига Лист согласился поиграть ему свои сочинения.

«Он взял в руки,— пишет Григ,— недавно законченную партитуру, нечто вроде траурного шествия к могиле Тассо (продолжение его знаменитой симфонической поэмы Тассо — Lamento e Trionfo). Он сел за рояль, и началась музыка. Уверяю Вас, если мне позволят употребить мало изящное выражение, были пущены в ход огнеметные батареи одна за другой, при непрерывном сверкании молний. Музыка звучала так, как будто он своим заклинанием вызвал к жизни тень Тассо. Игра его переливалась великолепнейшими красками; выражение трагического величия — самая сильная сторона гения Листа. Я не знал, кому больше изумляться,— композитору или пианисту, ибо играл он восхитительно. Нет, он в сущности не играл. Слушатель забывал, что перед ним сидит музыкант. Лист становился пророком, возвещающим день страшного суда, и все духи вселенной трепетали под его пальцами. Он проникал в самые глубокие тайники души и своей демонической игрой пробуждал самые сокровенные чувства» (там же, стр. 42).

После исполнения «Тассо» Лист сам сыграл скрипичную сонату Грига.

«Он буквально играл одновременно на всей клавиатуре, не пропуская ни одной ноты. И как он играл! Здесь соединились величие, красота, гениальность и неповторимая интерпретация. Вероятно, я улыбался,— улыбался как идиот. И когда я пробормотал несколько лестных слов, он промолвил: «Ну, Вы не можете отнять этого у меня, я умею немного играть с листа, ведь я старый, ловкий музыкант!» (см. там же, стр. 43).

«Разве,— продолжает Григ,— это не было поистине гениально, с начала до конца. Ни один великий человек не может идти с ним в сравнение. В заключение он сыграл мой Траурный марш, который также пришелся ему по вкусу. Потом я еще немного побеседовал с ним и рассказал ему, между прочим, что мой отец слышал его в Лондоне в 1824 году; это его очень обрадовало («Да, да, я много странствовал по свету и много играл, слишком много»,— сказал он). Потом я простился с ним и пошел домой; голова у меня горела, но я был исполнен сознанием, что провел два интереснейших часа моей жизни. На завтра я снова приглашен, что меня, конечно, очень радует» (см. там же, стр. 43).

Вторичная встреча Грига с Листом, была не менее интересной, чем первая. На этот раз Григ захватил с собой рукопись фортепианного концерта.

«Виндинг (датский композитор, сопровождавший Грига.— *Я. М.*) и я,— пишет Григ,— с нетерпением ожидали, действительно ли сыграет Лист à livre ouvert мой концерт. Я считал это невозможным. Однако Лист был другого мнения. «Вы сыграете?» — спросил он, на что я поспешил ответить: «нет, я не смогу (Вы знаете, я никогда не занимался специально на фор-

тепиано)». Тогда Лист взял рукопись, подошел к роялю, и со своим характерным смешком обратился к собравшимся гостям: «Ну тогда и я Вам покажу, что я тоже не могу». И с этими словами он начал. Должен сознаться, что в первой части концерта он взял слишком быстрый темп, и начало поэтому звучало не совсем хорошо; но затем, когда я указал ему темп, он играл так, как только он умеет играть. Примечательно, что лучше всего он сыграл каденцию, наиболее трудную часть концерта. Стоило бы поистине посмотреть, как он при этом держался. Он не только играет, но и одновременно делает замечания, обращается то к одному, то к другому из собравшихся, многозначительно кивает направо или налево, особенно когда ему что-нибудь нравится. В Адажио и еще больше в Финале он достиг вершины в своей игре, а также и в своей похвале по адресу моего концерта.

«Я должен вспомнить еще один поистине божественный эпизод. К концу Финала, как Вы, вероятно, помните, вторая тема повторяется в мощном *fortissimo*. В самых последних тактах, когда в триолях оркестра *gis* меняется на *g*, между тем как партия фортепиано широким гаммообразным пассажем дико обрушивается на всю клавиатуру, он внезапно остановился, стал во весь свой рост, отошел от инструмента и широкой театральной походкой с поднятыми руками прошел через длинную монастырскую комнату, громко напевая тему. Когда он подошел к упомянутому *g*, он властно распростер свои руки и воскликнул: «*g*, *g*, а не *gis*. Великолепно! Это настоящий шведский Банко!» и добавил тихо: «Недавно Сметана прислал мне подобный пример». Он вернулся к фортепиано, повторил всю фразу и подошел к концу. Затем он отдал мне рукопись и сказал особенно сердечным тоном: «Продолжайте, я говорю Вам, у Вас все данные для этого, и — не давайте себя запугать» (см. т а м ж е, стр. 44—46).

[77] Отзыв Листа о Станиславе Монюшко см. в письмах Листа к М. Калерджи (Franz Liszt an Maria Kalergis. Unbekannte Briefe, цит. изд., стр 24—25); подробно о взаимоотношениях Листа и Монюшко и о посещении последним Веймара см. R u d z i ń s k i W., Stanisław Moniuszko, Cracow, 1954, стр. 147—153.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

[1] См. F r a n z L i s z t s B r i e f e, цит. изд., т. II, стр. 370.

[2] См. W o h l J., François Liszt. Souvenirs d'une compatriote, цит. изд., стр. 68. См. также статью Стасова «Венгерец и венгерка о Листе» (С т а с о в В. В.. Собрание сочинений. 1847—1886, цит изд., т. III, стр. 516).

[3] См. Письма А. П. Бородина, цит. изд., вып. III, стр. 168.

[4] См. F r a n z L i s z t s B r i e f e, цит. изд., т. VIII, стр. 379.

[5] См. К и с е л е в В. А., Франц Лист и его отношение к русскому искусству, цит. изд., стр. 29.

[6] См. С т а с о в В. В., Письма великого человека, «Северный вестник», 1893. № 3, стр. 227.

[7] См. С т а с о в В. В., Искусство XIX века, Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. III, стр. 691.

[8] См. «Московские ведомости», 1824, № 4, 12. I, стр. 103. Фамилия «Л е й с т» получилась в результате неправильной транслитерации при переводе на русский язык. Впоследствии в русской прессе не раз встречались и другие неправильные переводы слова L i s z t (напр., Л и с т ц, Л и т ц, Л и ц с т и т. п.).

[9] См. «Московские ведомости», 1824, № 26, стр. 949, № 70, стр. 2357, № 72. стр 2419—2420.

[10] Укажем, напр., на знакомство Листа с гр. Ю. П. Самойловой, в салоне которой в Милане, Лист часто бывал (ей посвящены транскрипции «Музыкальных вечеров» Россини), Н. В. Обресковой, жившей в Париже, Д. В. Голицыным и др. См. C o r r e s p o n d a n c e de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. I, стр. 237, 238, 355—356 и др.

[11] До Михаила Юрьевича Виельгорского Лист почти не встречался с русскими музыкантами. Упомянем лишь встречу его с В. Ленцем в Париже в 1828 г., подробно описанную самим Ленцем в книге: «Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft», Berlin, 1872.

[12] См. Веневитинов М., Франц Лист и граф Мих. Юрьевич Вьельгорский в 1839 г., «Русская старина», 1886, ноябрь, № 11, стр. 490.

[13] Там же, стр. 489. Сравнивая Листа с Гензельтом, которого чрезвычайно высоко ставил, Виельгорский пишет: «Но какая разница между обоими! Как больше огня и силы у Листа! Притом какая совершенная механика!» (там же, стр. 490). См. также главу 3.

[14] Об одном из таких банкетов, устроенном Виельгорским в своем доме в честь Листа, сохранились любопытные заметки, набросанные вторым сыном Виельгорского, Михаилом, на полях программы листовского концерта 16 мая 1842 г. (см. фонд Веневитиновых, 49/1, л. 406, хранящийся в отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина). Более подробно об этом банкете см. в главе 3. Ср. также статью Т. Трофимовой «Лист в России», опубликованную в «Советской музыке», 1937, № 8.

[15] Краткие отзывы Листа о Виельгорском см. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 212, 267, 274, 277, 281.

[16] Скорее всего этот романс Лист мог впервые услыхать в доме Виельгорских в исполнении самого Михаила Юрьевича Виельгорского. Не исключена также возможность, что он познакомился с музыкой романса через транскрипцию Гензельта, которая в то время уже была достаточно широко распространена в домашнем музицировании. Во всяком случае, Лист играл его, вместе с другим известным романсом Виельгорского «Бывало», в своем четвертом петербургском концерте 28 апреля 1842 г. в обработке Гензельта. Однако не переложения Гензельта послужили поводом к пробуждению внимания Листа к романсам Виельгорского. Повидимому, таким поводом явилось истинно дружеское расположение Листа к Михаилу Юрьевичу Виельгорскому.

Транскрипция романса «Любила я» была сделана Листом летом 1842 г. и, как свидетельствует надпись в автографе, предназначалась для альбома дочери М. Ю. Виельгорского А. М. Виельгорской (в замужестве Веневитиновой).

Раабе ошибочно называет (в своем списке сочинений Листа) транскрипцию этого романса: «Autrefois» («Бывало»). «Любила я» и «Бывало» — два разных романса. Обработки «Бывало» Лист никогда не делал; он лишь играл этот романс в переложении Гензельта.

Транскрипция «Любила я» уже на первых порах была оформлена в нескольких версиях. Существуют несколько автографов Листа, имеющих ряд существенных отличий. Один из этих автографов хранится в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (фонд Зилоти), три — в Веймарском музее Листа.

В более поздние годы Лист существенно переработал первоначальные версии транскрипции и опубликовал так называемое «новое издание».

[17] См. Лист в письмах к нему русских друзей, «Русская музыкальная газета», 1896, № 7, стр. 735.

[18] См. письмо Листа к В. Ленцу от 12 июля 1856 г., «Музыка», 1912, № 63, стр. 174.

[19] См. Лист в письмах к нему русских друзей, «Русская музыкальная газета», 1896, № 7, стр. 723, 727; В[еневитинов] М., Про былое, М., 1888.

[20] См. письмо Листа к В. Ленцу от 29 июня 1866 г., «Музыка», 1914, № 164, стр. 45.

[21] Знакомство Листа с Глинкой скорее всего могло состояться накануне первого концерта Листа в Петербурге, т. е. 7 апреля 1842 г. в доме Виельгорских.

По поводу даты знакомства Листа с Глинкой в литературе существуют разногласия. Так, Ю. Арнольд в своих «Воспоминаниях» настойчиво относит эту дату к 1843 г., когда Лист вторично концертировал в Петербурге (см. Арнольд Ю., Воспоминания, цит. изд., вып. II, стр. 244—245). Однако утверждение Арнольда опровергается целым рядом фактов: 1) свидетельством самого Листа, который в известном письме к Л. И. Шестаковой от 14 июня 1879 г. (см. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. II, стр. 284) указывает, что гений Глинки стал ему хорошо известен с 1842 года; 2) свидетельством Глинки, который в своих «Записках» (см. Глинка М., Записки, цит. изд., стр. 216) указывает на 1842 год, как на год знакомства с Листом; 3) рассказом Стасова о впечатлениях от первого концерта Листа в Петербурге, где упоминается, что Глинка познакомился с Листом и его искусством до этого концерта (см. Стасов В. В., Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. III, стр. 412—413).

[22] Ю. Арнольд и здесь, повидимому, ошибается, сообщая в своих «Воспоминаниях», что Лист импровизировал на темы из «Ивана Сусанина» в своем последнем концерте в 1843 г. (см. Арнольд Ю., Воспоминания, цит. изд., вып. III, стр. 88).

[23] См. Глинка М., Записки, цит. изд., стр. 216.

[24] Там же, стр. 219; см. также «Осип Иванович Сенковский (барон Брамбеус). Биографические записки его жены», цит. изд., стр. 142.

[25] Глинка М., Записки, цит. изд., стр. 219.

[26] См. «Литературная газета», 1843, № 16, 25 апреля.

[27] См. Глинка М., Записки, цит. изд., стр. 230.

[28] См. Сабинина М. С., Записки, «Русский архив», 1901, кн. II, стр. 581.

[29] См. письмо Листа к Мерси д'Аржанто от 24 октября 1884 г. (Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. II, стр. 371; разр. моя.— *Я. М.).*

[30] Транскрипция «Марша Черномора» в том же году была издана в России (издание «Одеон») и за границей (у Шуберта и Рикорди) под характерным названием «Tscherkessen-Marsch» («Черкесский марш»), вместе с «Большим каприсом» на мотивы из оперы Глинки «Руслан и Людмила» Фольвейлера. Общее заглавие издания гласит: «Два новых произведения для фортепиано, сочиненных Ф. Листом и К. Фольвейлером и исполненных Ф. Листом в его прощальном петербургском концерте» («Deux nouvelles compositions pour le pianoforte composées par Fr. Liszt et C. Vollweiler... Exécuté à St. Pétersbourg dans son concert l'adieu par Fr. Liszt»). Перед титульным листом марша находится специальное посвящение: «Моему любимому другу графу А. Кутузову на память о радостных часах. *Ф. Лист.* Нонненверт, 14 июля 1843 года».

В 1846 г. и в 1875 г. вышли новые издания транскрипции; одно из этих новых изданий являлось второй версией транскрипции и имело ряд существеннейших отличий от первого издания.

[31] Об этом подробнее см. в главе 7.

[32] См. Серов А. Н., Воспоминания о М. И. Глинке, Избранные статьи, цит. изд., т. I, стр. 158.

[33] См. письмо М. Балакирева к С. Ментер (весна 1886 г.). Цит. по статье Г. Тимофеева «Лист и русская музыка», в сб.: «Энергия», III, СПб., 1914, стр. 336.

[34] См. письмо М. А. Балакирева к Н. Ф. Финдейзену от 5 октября 1907 г. Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Частично опубликовано в кн.: Михаил Иванович Глинка. Календарь к стопятидесятилетию со дня рождения, Л., 1954, стр. 24.

[35] «Я ему высказывал откровенно мои взгляды на искусство и на композиторов» (см. Глинка М., Записки, цит. изд., стр. 230).

[36] См. Арнольд Ю., Воспоминания, цит. изд., вып. II, стр. 243.

[37] См. Глинка М., Письма и документы, Литературное наследие, т. II, цит. изд., стр. 236.

[38] Там же, стр. 245.

[39] Там же, стр. 417.

[40] См. там же, стр. 416. См. также Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt, цит. изд., т. I, стр. 233.

[41] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 286.

[42] Там же, стр. 292. Ю. Арнольд сообщает об отзывах Листа о других сочинениях Глинки, в частности о «Камаринской» и о «музыке к кн. Холмскому». «Да,— говорил Лист,— «Камаринская» чудно сработана и истинно национальна. Но и музыка к «Холмскому» великолепное создание (ein Prachtwerk), глубоко продумана и тонко инструментована» (см. Стасов В. В., Лист, Шуман и Берлиоз в России, Избранные сочинения в трех томах, т. III, цит. изд., стр. 469).

[43] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. II, стр. 284—285.

[44] В письме к П. И. Юргенсону от 15 декабря 1879 г. Лист называет эту тарантеллу «прелестной», «очаровательной» (см. Киселев В., Неизданные письма Ф. Листа, «Советская музыка», 1951, № 7, стр. 77) и высказывает пожелание издать ее для двух рук. Иногда Лист еще называет эту тарантеллу за постоянно повторяющийся бас «тик-так» (см. там же, стр. 77).

Издана была транскрипция Листа в 1880 г. у Юргенсона и Ратера: посвящена Н. Шаховской (в замужестве Гельбиг), хорошей пианистке, ученице Клары Шуман.

О Шаховской-Гельбиг пишет, между прочим, из Рима М. Горький в 1907 г.: «Был я здесь на вечере у некоей m-me Гельбих, урожденной... Шаховской, — это удивительно интересная старуха, великолепная музыкантша» (см. Из писем А. М. Горького, «Литературная газета», 1952, № 73, 17 июня).

[45] См. архив Одоевского, хранящийся в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (переплет 2, № 8). Первоначально рассказ Одоевского назывался: «Фантазия Листа, переписанная с музыкального языка на житейский». Связь этого рассказа с Листом, видимо, вызвана какими-то иными соображениями.

[46] Из современных Листу пианистов Одоевскому, повидимому, больше всего нравился Гензельт, о котором он писал так: «...в нем возродился Фильд, обогащенный всеми тайнами новейшего искусства» (см. «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1838, № 12, стр. 238). В устах Одоевского — это высшая похвала.

В той же статье, посвященной Гензельту, Одоевский косвенно говорит и о своем отношении к новой фортепианной школе, к которой он имел основания причислять впоследствии и Листа:

«Не ищите в его (т. е. Гензельта.— *Я. М.*) игре,— пишет Одоевский,— насмешек над природой инструмента, трудностей, выдуманных холодно, без вдохновения, изувеченных мотивов и беззаконных намерений истребить фортепиано под своими пальцами: достоинство Гензельта состоит в том, наиболее, что он умеет быть увлекательным, не выходя из пределов инструмента; его фортепиано не барабан, не пушка, не гитара, — но фортепиано во всей своей полноте, сохраняющее беспрерывно свой блистательный характер...» (см. там же, стр. 237—238).

В другой своей статье (см. «Северная пчела», 1838, № 6) Одоевский отзывался о новой фортепианной школе еще более резко: «Вся задача нынешней фортепианной музыки состоит в том, чтобы посадить за фортепиано человека с двумя руками, а слушатель подумал бы, что у него их четыре».

[47] Сборник песен, подаренный Листом Одоевскому, составлен Р. Лилиенкроном и В. Штаде и называется «Песни миннезингеров последнего периода»; он издан в Веймаре на немецком языке, без указания года; ныне хранится в библиотеке Московской ордена Ленина государственной консерватории им. П. И. Чайковского (библиотека В. Ф. Одоевского).

О пребывании Одоевского в Веймаре см. у Иванова-Корсунского В. А., Музыкальная деятельность кн. В. Ф. Одоевского (в сб.: «Музыкальная летопись», П., 1922, стр. 136).

[48] См. Дризен Н. В., Франц Лист в Москве (по неизданным документам), «Ежегодник императорских театров», 1911, вып. IV, стр. 83.

Отзывы Верстовского о выступлениях Листа в Москве см. в главе 3.

[49] В это время Верстовский работал над оперой «Чурова долина, или Сон наяву», которая была окончена в основном к июню 1843 г.

[50] Об участии Листа в бенефисе артиста Московских театров Ф. П. Усачева см. главу 3.

[51] Письмо Верстовского хранится в отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (фонд Погодина, Пог. II, 6/86); было опубликовано М. Блиновой в журнале «Советская музыка», 1951, № 7, стр. 78.

[52] См., напр., А...ов А., Воспоминание о А. Е. Варламове, «Орел», СПб., 1859, № 3—4, стр 13: «И знаменитый Лист, в бытность свою в Москве, почти жил у Варламова; пение его приводило в восторг, так что в день отъезда он обедал у Варламова, а после так его заслушался, что опоздал на почту — дилижанс уехал, и Лист остался еще на неделю у Варламова».

[53] См. Автографы музыкальных деятелей 1839—1889, СПб., 1889, стр. 28. Первая версия транскрипции «Соловья» была сделана Листом и издана скорее всего в 1842 г. (у Бернарда в Петербурге, у Кранца в Гамбурге, у Ришо в Париже, у Рикорди в Милане и др.).

Вторая версия, имеющая ряд существенных отличий от первой, была опубликована несколько позднее у Кранца (как «Nouvelle édition»), Ауге-нера (в Лондоне), Юргенсона (в Москве) и др.

[54] Ср., напр., взгляды Листа на фольклор (изложенные в главе 5) с воззрениями на народное творчество Одоевского, Серова и др.

[55] См. У. О., Обед данный Листу в Москве, «Москвитянин», 1843, № 5, стр. 322.

[56] «Цыганки Москвы,— пишет Лист в 50-е годы,— поют на русском языке и знают множество русских напевов. Одним из лучших в их репертуаре был тогда романс «Sichel», популярнейший в цикле «Gänsehirtin». Все [романсы] заканчиваются хоровыми припевами» (см. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., VI, стр. 147).

Лист упоминает также о песнях, распеваемых цыганами Южной России и использованных в поэме «Цыганы» величайшим русским поэтом А. С. Пушкиным:

«К своей поэме, структура которой напоминает поэмы, обозначаемые Байроном термином «a tale» [«рассказ», «повесть»], Пушкин присоединил песню, слышанную им у цыган Южной России, и еще поныне ими распеваемую. Русский язык придал своеобразную силу этим стихам посредством богатства ассонансов, прерывистого, быстрого ритма, напоминающего учащенное дыхание» (см. там же, стр. 182).

[57] См. Мещерский А., Из моей старины, «Русский архив», 1901, кн. I, стр. 112—113; Арсеньев И. А., Воспоминание о Листе (Из моей записной книжки), «Исторический вестник», 1886, № 9, стр. 576—578.

«Для Листа,—пишет Арсеньев,—ночи, проводимые у цыган (на Патриарших прудах. — *Я. М.*), были, как он выражался, «les tourments et le repos de l'âme» [«мучением и отдыхом души»], и он приходил в восторг от симпатичного пения Мани и бешеных танцев Ильи Соколова под аккомпанемент хора и гитар... Лист всегда со вниманием прислушивался к характеру цыганских песен и нередко импровизировал романсы на цыганские мотивы,— романсы, которые, увы, никогда не появлялись в свет и исчезали навеки с последним звуком финального аккорда».

[58] См Герцен А. И., Полное собрание сочинений и писем. Под редакцией М. К. Лемке, т. III, П., 1915, стр. 109; ср. также Герцен А. И., Собрание сочинений в тридцати томах, т. II, М., 1954, стр. 279.

[59] См. Мещерский А., Из моей старины, «Русский архив», 1901, кн. I, стр. 112—113.

[60] См. Пушкин [А.], Письма, т. III, М.—Л., 1935, стр. 4, 136—142 (комментарии Л. Б. Модзалевского).

[61] Транскрипция песни «Ты не поверишь, как ты мила» (как и транскрипция «Соловья») сделана Листом исключительно тонко, с превосходным

к друзьям, «Вестник Европы», 1895, декабрь, № 12, стр. 630; см. также Толстой А. К., Полное собрание сочинений, т. IV, СПб., 1908, стр. 262—263).

[149] См. Кюи Ц., Музыкальные заметки... «С.-Петербургские ведомости», 1876, № 205, 27 июля.

[150] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VIII, стр. 300.

[151] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VI, стр. 37, 204, 226, 240.

[152] См. там же, стр. 340.

[153] См. письма И. С. Тургенева к Людвигу Пичу. 1864—1883, цит. изд., стр. 112.

Некоторые интересные подробности о взаимоотношениях Листа и Тургенева содержатся также в письмах Тургенева к П. Виардо (см. Tourgeneff J., Lettres à madame Viardot, Paris, 1926).

[154] Памятник М. А. Оболенской изображает девушку с распущенными волосами в костюме христианки первых веков, сидящую у ступеней склепа. Поэт Голенищев-Кутузов посвятил этому памятнику стихотворение «У могилы девушки» (см. Голенищев-Кутузов А., Перед мраморами, Сочинения, т. I, СПб., 1914, стр. 150.

[155] См. Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи, цит. изд., стр. 581.

[156] Речь идет о статье В. В. Стасова «Венгерец и венгерка о Листе».

[157] См. Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи, цит. изд., стр. 581.

См. также Воспоминания Янки Воль (Wohl J., François Liszt. Souvenirs d'une compatriote, цит. изд., стр. 57—58 и д.), где содержится ряд интересных сведений об отношении Листа к Антокольскому (а также к В. Верещагину).

[158] См. Верещагин А., У болгар и за границей. 1881—1893. Воспоминания и рассказы, цит. изд., стр. 221—223.

[159] См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. II, стр. 320.

[160] См. там же, т. VII, стр. 372.

[161] См. там же, т. VII, стр. 373.

[162] См. Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, цит. изд., стр. 196 (письмо от 26 января 1883 г. из Будапешта).

За жизненность и реализм Лист ценил также картины русского художника-передвижника Ефима Волкова; он считал Волкова «большим знатоком акварельного жанра» (см. там же, стр. 194).

К сожалению, Листу, повидимому, так и не удалось познакомиться с произведениями Репина, о котором он не мог не знать от русских друзей, а также от своей ученицы Софии Ментер.

Репин еще в 1882 г. задумал писать портрет Листа и тогда же сделал карандашный и пастельный эскизы. В 1886 г. портрет был закончен. Узнав о концерте, который давали кучкисты 22 ноября 1886 г. в память великого венгерского композитора, Репин написал еще один портрет и сам предложил поместить его перед эстрадой во время концерта. На портрете Лист изображен в сутане, облокотившимся на рояль, с длинными седыми волосами, с книгой в руках, задумчиво глядящим вдаль; на заднем плане можно различить силуэты, символизирующие «Пляску смерти»,— это произведение Листа Репин особенно любил (оно было включено и в программу концерта). Стасов находил портрет Репина одним из крупнейших созданий русского живописца и называл его первым портретом Листа во всей Европе. Ныне этот портрет находится в фойе Большого зала Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 7

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава первая. На родине . 47
Глава вторая. Во Франции . 67
Глава третья. Годы странствий 121
Глава четвертая. Новатор в борьбе за программную музыку 191
Глава пятая. На путях развития национального искусства . 306
Глава шестая. Лист и русская музыкальная культура . 387

ИСТОЧНИКИ, ПРИМЕЧАНИЯ И ДОПОЛНЕНИЯ

К введению . . 435
К главе первой . 454
К главе второй . 458
К главе третьей . . 472
К главе четвертой . 495
К главе пятой . 513
К главе шестой 524

МИЛЬШТЕЙН ЯКОВ ИСААКОВИЧ

Ф. ЛИСТ

Редактор Т. Соколова Техн. редактор Е. Уварова
Художник В. Лазурский
Подписано к печати 28/I 1956 г. Ш 01879. Формат бумаги 60×92/16=19,313 бум. л. — 33,75 печ. л.+39 вклеек—38,43 уч.-изд. л.+39 вклеек. Тираж 8000 экз. Заказ 1644. № 24558

17-я типография нотной печати Главполиграфпрома. Москва, Щипок, 18.

Цена 25 р. 10 к.

ИСПРАВЛЕНИЯ И УТОЧНЕНИЯ

Том	*Страница*	*Строка*	*Напечатано*	*Следует читать*
I	57	1 снизу	она	они
I	86	11 сверху	мелодого	молодого
I	130	7 сверху	Симона де Сисмонди	Симонда де Сисмонди
I	394	18 снизу	П. Линдпайтнера	П. Линдпайнтнера
I	427	21 сверху	15 октября	10 октября
I	462	3 сверху	такте	также
I	529	19 сверху	1953	1952
I	538	10 снизу	стр. 73).	стр. 73; трудно сказать с уверенностью, о каких именно двух „маленьких стихотворениях“ идет здесь речь, скорее всего одним из них является стихотворение „Не брани меня, мой друг“).
II	167	7 снизу	Ф. Блюменфельд,	Ф. Блуменфельд,
II	289	5 снизу	(1882—1851)	(1882—1951)
II	291	8 снизу	Блюменфельд	Блуменфельд
II	317	27 снизу	(1831—1902)	(1831—1892)

ДОПОЛНЕНИЕ К СИСТЕМАТИЧЕСКОМУ СПИСКУ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

II 254
после № 659)

[На слова А. Толстого]

659а. *[Romance]. [Романс].* Соч.: 1866, с надписью „Мадам графине Софии Толстой. Ф. Лист. Рим, 3 июля 66“; слова А. Толстого (стихотворение „Не брани меня, мой друг“) вписаны в автограф карандашом не рукою Листа (скорее всего после написания музыки романса). Не изд. (автограф хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР, ф. 994, оп. 4, ед. хр. 18).

Заказ 1644