

**В. В. СТАСОВ**

**ИЗБРАННЫЕ  
СОЧИНЕНИЯ**

3

ИЗДАТЕЛЬСТВО

В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. Живопись, скульптура, музыка. Том третий // Государственное издательство "Искусство", Москва, 1952

FB2: "rvvg ", 27 November 2013, version 1.0

UUID: 2E4B6123-2440-466D-9B70-7F9D6A6E5D5B

PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

# Лист, Шуман и Берлиоз в России

(Музыкальная критика)



историк искусства и литературы, музыкальный и художественный критик и археолог.

# Содержание

#1 .....	0005
Комментарии .....	0228

**В. В. Стасов**  
**Лист, Шуман и Берлиоз в**  
**России**

Сообщить в печати то, что мне известно о пребывании Листа, Шумана и Берлиоза в России и о сношениях Листа и Берлиоза с русским музыкальным миром, мне хочется по многим причинам. Во-первых, потому, что из всех великих западноевропейских музыкантов нашего века никто не имел такого огромного влияния на нашу музыку и наших музыкантов, как эти трое. Во-вторых, потому, что нынешнему поколению слишком мало известно о пребывании всех трех у нас в России: большинства живых свидетелей, очевидцев-современников, уже более нет, а что было писано 40 лет тому назад в газетах и журналах, о том из нынешних людей никто, конечно, не имеет уже ни малейшего понятия. Еще менее известно публике о сношениях двух из числа трех западных музыкантов, Листа и Берлиоза, с нашими композиторами, сношениях личных и письменных. В-третьих, потому, что все трое были в России на моем веку, и мне известно было, как очевидцу, многое такое, что не было известно другим. Наконец, в-четвертых, потому, что у меня в руках накопилось немало относящегося сюда

печатного и писанного материала (статей, писем, записок и т. д.), по большей части до сих пор не опубликованного.

Несколько лет тому назад, после смерти Берлиоза, во французском музыкальном мире началась реакция в пользу этого великого человека. В продолжение долгих лет французы над ним либо только насмехались, либо совершенно игнорировали его. В 70-х годах вдруг вся музыкальная, а скоро потом и вся немусикальная Франция вспомнила о Берлиозе, пришла от него в энтузиазм, концерты наполнялись его произведениями, множество охотников устремилось хлопотать о его биографии, его письмах. Явился печатный вызов на всю Европу: сообщить такому-то издателю все где-либо уцелевшие известия о Берлиозе, все сохранившиеся письма его. В разных странах многие откликнулись на этот призыв, в числе многих других — и я тоже. Я собрал все, что мне удалось отыскать, у нас в России, берлиозовских писем, и послал их Даниэлю Бертрану. Но он напечатал только часть их в своей книге: «Correspondance inédite de Berlioz». Paris, 1879. По какому-то странному капризу

или просто по непониманию дела, он многое, очень важное из моего материала оставил в стороне. Тогда я вытребовал весь этот материал от него обратно и передал французскому музыкальному критику и писателю Октаву Фуку, который с великою радостью напечатал его в книге «Les révolutionnaires de la musique». Paris, 1882. Впоследствии этим материалом попользовался Жюльен в своем большом, очень прославленном теперь сочинении: «Hector Berlioz, sa vie et ses oeuvres». Paris, 1888. К сожалению, надо признаться, что как ни знаменита теперь эта книга, как ни трудолюбиво составлена, но многого оставляет желать: автор мало понимает в музыке, односторонен, а потому многое представил далеко не в настоящем свете. Впрочем, во всяком случае, книга эта почти вовсе у нас неизвестна. Что касается до Листа, то скоро после смерти его я написал письмо известной немецкой писательнице о музыке и издательнице музыкальных биографий и целых корреспонденции, а вместе приятельнице Листа — Марии Липсиус (носящей псевдоним: La Mara), и советовал ей собрать и издать все

письма Листа. При этом я обещал ей добыть все листовские письма, находящиеся в России, какие только мне удастся получить. Она согласилась, и осенью 1893 года это собрание было напечатано в Лейпциге известною музыкальною фирмою: Брейткопф и Гертель. Писем же Листа мне удалось собрать столько и таких значительных по содержанию, что на подобную массу Ла Мара не смела даже рассчитывать: это она не раз потом выражала мне с удивлением и благодарностью.

Шуман не был в переписке ни с кем из русских музыкантов и никогда ничего не знал ни о них, ни о русской музыке. Тем не менее его коротенькое пребывание в России представляет любопытные факты, и я их изложу на основании его переписки с немецкими его друзьями и родственниками.

Располагая таким богатым материалом, я вздумал воспользоваться им и извлечь из него, на первый раз, то, что обрисовывает отношение трех великих композиторов нашего века к русской музыкальной школе.

Раньше всех был в России Лист. Он прие-

хал в Петербург в 1842 году, не только потому, что в это время, начиная с 1840 года, совершал свои колоссальные музыкальные путешествия по всей Европе, но также и потому, что получил несколько специальных приглашений приехать к нам. Еще в Париже он был знаком с разными русскими семействами (в том числе с Обрезковыми), и многие из русских, там собиравшихся, усердно упрашивали Листа, тогдашнюю модную знаменитость, не забыть во время будущих своих путешествий и Россию. В начале 1839 года, в числе множества концертов, данных Листом в Риме, особенно выдающуюся роль сыграл концерт, данный им в залах князя Дм. Влад. Голицына, московского генерал-губернатора, проживавшего тогда довольно долгое время в Риме. Устраивал этот концерт, с благотворительной целью, граф Мих. Юрьев. Виельгорский, известный тогда русский меломан и композитор-любитель. Публика была самая избранная, в числе ее очень много русской знати, а также посланников разных государств и римских кардиналов. Всего замечательнее в этом аристократическом концерте было то, что

Лист все время играл один, не было, кроме него, в продолжение всего вечера, никакого другого музыкального исполнителя или певца. Это была тогда совершенная новость. Никто еще раньше Листа не осмеливался в продолжение целого концерта, занимать собою одним внимание целого собрания слушателей, да еще такого своенравного, причудливого, избалованного и маломузыкального, каким бывает, в большинстве случаев, собрание аристократов. Несмотря, однакоже, ни на что, Лист произвел громадное впечатление и унес с собою слушателей. Можно полагать не без основания, что иные из восхищенных русских опять звали Листа в Петербург.

Летом следующего 1840 года Лист давал концерт в Эмсе и пробыл там три дня. В это время в Эмсе находилась императрица Александра Федоровна, и Лист играл у ней каждый вечер.

«При первом же представлении (как рассказывал впоследствии сам Лист своей биографше Лине Раманн-Ramann, Franz Liszt. II, 84) императрица сурово (harsch) спросила его: „А вы еще не были в Петербурге?“ (Русская

императрица, заметим мы от себя, супруга императора Николая I, слишком привыкла, чтоб все европейские знаменитости стремились в Петербург и считали бы за счастье там показаться.) Потом она указала ему на фортепиано, к которому он и присел. Но инструмент оказался более чем плохим — он просто никуда не годился, а при его сильной игре струны пошли лопаться одна за другой. Все сидели холодные и натянутые, точно по заданному камертону. Первая пьеса прошла, не произведя ни малейшего эффекта. Императрица даже как будто мало обращала внимания на Листа и с оживлением разговаривала с Мейербером. Только одна из молодых великих княжен была крайне любезна с великим пианистом. Но скоро потом Лист взял-таки свое. После чая его снова попросили играть, и — лед во всех присутствующих растаял. Лист сыграл „Ave Maria“ Франца Шуберта в своем переложении, и так сыграл, что императрица была растрогана. Слезы выступили у ней на глазах, придворные дамы и кавалеры поспешили перестроить камертон. Восхищение, глубокое чувство, наконец энтузиазм вы-

разились на всех лицах, полились восторженные комплименты, похвалы. Фантазия на „Гугенотов“ произвела такой же эффект. С этого дня императрица никогда не переставала быть горячей почитательницей Листа».

Однакоже и после Эмса он еще целых полтора года не ехал в Россию. Направился он к нам только в первой половине 1842 года, после его путешествия в Берлин, где он дал, с громадным успехом, целых 21 концерт (такой массы концертов за один раз, в одном и том же месте, он, кажется, еще нигде не давал). В Петербурге поминутно получались, одни за другими, все новые и новые газетные сведения о берлинских колоссальных триумфах Листа и возбуждали всеобщие ожидания: всем известно было, что из Берлина Лист придет к нам в Петербург.

Это совершилось 3 апреля. На другой же день Лист представлялся императору Николаю I, который, едва выйдя в аудиенц-залу и оставив в стороне всех генералов и сановников, тут ждавших, прежде всего обратился к Листу со словами: «Monsieur Liszt, я очень рад видеть вас в Петербурге», и затем вступил с

ним в разговор. Спустя четыре дня (8 апреля) Лист дал свой первый концерт в зале дворянского собрания, переполненной до нельзя. Слушателей было свыше 3 000 человек. Все было необыкновенно в этом концерте. Во-первых, то, что один Лист являлся все время на эстраде: кроме него не было, во весь концерт, никаких других исполнителей, ни оркестра, ни певцов, ни солистов на каком бы то ни было другом инструменте. Это была для всех 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. И потом опять, какая музыка у него назначена была на афишах: не только фортепианные вещи, которые и составляют настоящую его, единственную задачу, — нет, этого ему для его безмерного самолюбия мало — ему надо заменить собою и оркестр, и

человеческие голоса. Он берет «Аделаиду» Бетховена, романсы Шуберта — и решается исполнять их вместо певцов и певиц! На одном фортепиано! Он берет большие оркестровые сочинения, увертюры, симфонии — и тоже исполняет их один-одинешенек, за целый оркестр, без всякой помощи, без единого звука скрипки, валторны, литавры! И в такой еще громадной зале! Вот чудак-то!

В своих автобиографических воспоминаниях об императорском Училище правоведения (где я воспитывался вместе с А. Н. Серовым, с которым мы были приятелями) я рассказывал:

«Когда зала стала наполняться, я тут увидел, в первый раз своей жизни — Глинку. Мне его указал Серов, который незадолго до того с ним познакомился и, конечно, поспешил подойти к нему, с улыбками, вопросами и рукопожатиями. Однако Глинка не долго с ним распространялся; его стала кликать одна старая дама, сухая и старая, как говорили, отличная тогдашняя пианистка — m-me Палибина (далее следует разговор этой дамы с Глинкой про оперу „Руслан и Людмила“, сочи-

нение которой в то время подвигалось к концу)...

Вдруг сделался в битком набитом зале дворянского собрания какой-то шум, все повернулось в одну сторону, и мы увидели Листа, прохаживающегося по галерее за колоннами, под ручку с толстопузым графом Мих. Юрьев. Виельгорским, который медленно двигался, вращая огромными выпученными глазами, в завитом à la Аполлон Бельведерский кудрявом парике и в громадном белом галстуке. Лист был тоже в белом галстуке, поверх которого красовался у него на шее орден Золотой шпоры, незадолго перед тем данный ему папой, с какими-то орденами, на цепочках, на отвороте фрака. Он был очень худощав, держался сутуловато, и хотя я много читал про его знаменитый „флорентийский профиль“, делавший его будто бы похожим на Данта, я не нашел ничего хорошего в его лице. Мне уже сильно не понравилась эта мания орденов, а потом точно так же мало нравилось его приторное, изысканное обращение со всеми встречавшимися. Но что сильно поражало — это громадная белокурая грива на голове. Та-

ких волос никто не смел тогда носить в России, они были здесь строжайше запрещены. Тотчас пошел глухой говор по зале, замечания и отзывы про Листа. У моих соседей разговор, на минуту прерванный, снова завязался. Мадам Палибина спрашивала Глинку, слышал ли он уже Листа. Тот отвечал, что да, слышал еще вчера вечером, у графа Виельгорского. „Ну, и что же, как вы его нашли?“ — спрашивала неотвязчивая знакомая. И тут я пришел в неописанное изумление и негодование: Глинка без малейшего затруднения отвечал, что иное Лист играет превосходно, как никто в мире, а иное пренесносно, с префальшивым выражением, растягивая темпы и прибавляя к чужим сочинениям, даже к Шопену и Бетховену, Веберу и Баху, множество своего собственного, часто безвкусного и нигде не годного, пустейших украшений. Я был ужасно скандализован. Как! вот как смеет отзываться о великом, гениальном Листе, от которого с ума сходит вся Европа, какой-то наш „посредственный“ русский музыкант, еще ничем особенным себя не заявивший! Я был ужасно сердит, мадам Палибина

тоже, кажется, не совсем-то расположена была разделять мнения Глинки и, смеясь, говорила: „Allons donc, allons donc, tout cela se n'est que rivalité de métier!“ Глинка, тоже смеясь и пожимая плечами, отвечал: „Как вам угодно!“. Но в эту минуту 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. В этом же

своим концерте Лист играл еще *andante* из „Лучии“, свою фантазию на моцартова „Дон Жуана“, переложенный для фортепиано „Ständchen“ Шуберта, „Аделаиду“ Бетховена, „Эрлькёнига“ Шуберта и в заключение — очень плохой и ничтожный по музыке, но увлекательный по ритму и курьезный по гармониям свой „Galop chromatique“... Мы с Серовым были после концерта как помешанные, едва сказали друг другу по несколько слов и поспешили каждый домой, чтоб поскорее написать один другому (мы тогда были в постоянной переписке, так как я еще кончал свой курс в Училище правоведения) свои впечатления, свои мечты, свои восторги. Тут мы, между прочим, клялись друг другу, что этот день 8 апреля 1842 года отныне и навеки будет нам священ, и до самой гробовой доски мы не забудем ни одной его черточки. Мы были как влюбленные, как бешеные. И 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, страшною, демоническою натурою, то носившеюся ураганом, то разливавшеюся

потоками нежной красоты и грации...» («Русская старина», 1881, июнь, стр. 266).

Впечатление от листовой игры было решительно подавляющее, даже тогда, когда он играл такие плохие вещи, как «Аделаида» Бетховена или фаворитное у всех европейских публик *andante* из «Лучии». Во втором концерте всего замечательнее явились у него одна мазурка Шопена (B-dur) и «Erlkönig» Франца Шуберта — этот последний в его собственном переложении, но исполненный так, как, наверное, никогда не исполнял еще ни один певец в мире. Это была настоящая картина, полная поэзии, таинственности, волшебства, красок, лошадиного грозного топота, чередующегося с отчаянным голосом умиряющего ребенка. Я думал, что никогда на своем веку не услышу больше ничего подобного, и, однако, вышло, что я жестоко ошибался: впоследствии я слышал много раз и «Erlkönig'a», и мазурки Шопена в исполнении Рубинштейна и должен был в восторге признаться, что тут Рубинштейн ни на единую йоту не уступал Листу. Но чего не дал мне никогда Рубинштейн, несмотря на всю гениальную талант-

ливость своей игры (когда исполнял создания Шопена и Шумана), это такого выполнения на фортепиано симфоний Бетховена, какое мы слышали в концертах Листа. Притом же Рубинштейн почти никогда не брал себе задачей выполнять одним фортепиано великие оркестровые создания, его задача была всегда более сжатая и тесная: одни фортепианные пьесы (исключения: увертюра «Эгмонта», марш из «Ruines d'Athènes», танцы из «Демона» и «Фераморса»). Во втором концерте своем (11 апреля) Лист сыграл всю вторую половину «Пасторальной симфонии». Мы с Серовым этой симфонии вовсе еще не знали, и оттого наше изумление, наша радость, наши восторги были тем неожиданнее и тем больше. Впоследствии мне еще один только раз в жизни привелось услышать это скерцо и бурю в подобном же исполнении: это когда Берлиоз сыграл их в Петербурге, на оркестре. Ну, да ведь Лист и Берлиоз это были два родные братца по гению и глубокой поэзии! — В третьем своем концерте (22 апреля), в зале Энгельгардта, Лист играл «Concert-stück» Вебера и сонату Бетховена «Sonata quasi fantasia»

(следуют подробности о их исполнении Листом). Мы с Серовым присутствовали после того и на всех прочих концертах Листа...

В тот же самый день, 8 апреля, Серов (которому тогда было всего 22 года) писал мне:

«Во-первейших, позволь мне тебя поздравить с причастием великих тайн искусства, и потом — дай немного призадуматься. Вот уже почти два часа, как я оставил залу, а я 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 бо-

жий 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...» [1]

Первый печатный отзыв о концерте Листа появился через два дня, 10 апреля, но раньше всего не в русской, а в немецкой газете, «S. P. Zeitung». Как в этой первой статье, так и в двух других, следовавших за нею, автор безмерно восторгался Листом, находил его «единственным, несравненным, недостижимым», подробно и восторженно описывал свои впечатления, но вместе с изумлением описывал его «небывалую технику». Это были статьи очень приличные, даже теплые, впрочем, без всякого особенного колорита, совершенно в pendant к тому, что более или менее даровито и удачно писалось тогда во всей Германии, особенно в Берлине.

Из русских газет и журналов первую выступила «Северная пчела», и тут уже начинается свой особенный колорит и душок. Сам

Булгарин, тогдашний великий писатель, критик, репортер и всеобщий камертон, писал там 11 апреля, в своей «Журнальной всякой всячине»:

«Что нам сказать об его игре? Во всех европейских журналах все уже сказано и пересказано. По нашему мнению, игра Листа есть отпечаток нашего времени, т. е. безусловный романтизм, в котором воображение не знает других пределов, кроме пределов изящного вкуса, не подчинено другим законам, кроме воли гения, который, ниспровергая все теории, составляет из искусства нечто беспредельное, дивное, порождая беспрестанное и небывалое. Игра Листа в музыкальном мире то же, что драмы Виктора Гюго в литературе французской, что Фауст Гете в литературе немецкой, что восторженные гимны Тегнера в литературе шведской. Тут и страшное, и милое, и гром, и солнечное утро, и смерть, и розы... Лист поет пальцами дуэт из моцартова „Дон Жуана“ и рассказывает пальцами содержание немецкой баллады „Erlkönig“. Просто чудеса! Надобно видеть лицо, глаза Листа, когда он играет! Вся душа тут! Страсти, как об-

лака, пробегают по ясному небу... и вдруг молния... гроза... опять солнце! Если вы никогда не видали гения в действии, то, хоть не любите музыки, а взгляните на играющего Листа!»

Неделю спустя тот же Булгарин продолжал выхвалять Листа своим пошлым репортерским слогом, выше облака ходячего (нельзя было тогда иначе, по общему настроению), однако дал повысунуться и собственному уху. Он писал в той же «Журнальной всякой всячине» 18 апреля:

«Паганини не возбуждал и вполовину восторга противу Листа: это легко разгадывается. Фортепиано — дамский инструмент. Почти каждая женщина играет или играла на нем: все они понимают механизм фортепианной игры, и чудная гениальная игра Листа была скорее разгадана женщинами, нежели мужчинами, которые последовали только вдохновению прекрасного пола и составили с ним общий хор на прославление гениального виртуоза. Все согласны в том, что это чудный виртуоз, но масса публики не так хорошо постигла его, как постигли в Германии, и наше

чувство к нему тихое, спокойное — обыкновенная дань таланту. Нас трудно расшевелить музыкою до такой степени, как мечтательных германцев. У нас нет ни книг, ни стихов, ни венцов, ни олимпийской свиты для Листа, но все любители и знатоки музыки ценят его, а все благородные люди уважают его...»

Далее следовали похвалы доброму сердцу и разным благодеяниям Листа, игравшего бесчисленное число раз в пользу бедных музыкантов и художников, всяких вообще нуждающихся людей, приютов, в пользу памятников великим людям (монумент Бетховену), целых погоревших городов (Гамбург) и т. д. Читатель видит, это были все только банальные похвалы, в сущности совершенно равнодушные, смесь превознесения и затаенного порицания (что же, как не затаенное порицание, слова: «нас трудно расшевелить музыкою»!) Иногда же порицание было тут и не тайное, а совершенно явное. Так, напр., в последней своей статье о Листе (и после отъезда Листа из Петербурга) Булгарин снова называл его «великим, несравненным» и проч., хвалил

за исполнение септуора Гуммеля, концерта Вебера и проч., и потом прибавлял:

«Но мазурку Шопена Лист разыграл не так, как она излилась из души Шопена. Ошибаться можно, и Лист ошибся, — не понял характера этой мазурки, не дал себе труда понять эту превосходную композицию, и из игры тихой, печальной, плачущей сделал игру плясовую, громкую, звучную! Извини, Лист, но что правда, то правда: ведь на всякого мудреца довольно простоты...»

Вот в каком положении у нас было тогда музыкальное дело! Вполне невежественный Булгарин решал, что так и что не так играл Лист. И даже смел публично обвинять гениального музыканта в том, что он «не дал себе труда понять» такую-то композицию. Каково! И никто на такую дерзость и невежество не возражал. Еще бы! Самому Булгарину! Тогдашнему законодателю России во всех общественных, научных, художественных и каких еще угодно других делах! Да и что мудреного, когда точь-в-точь как он думали обо всем целые массы нашей тогдашней публики: он всякий раз попадал как раз в ногу с множеством

людей, с целой толпой тогдашних военных и чиновников, дельцов и док, которым очень мало было до чего-нибудь дела, кроме их департамента и начальника, дел и делишек, а еще меньше заботы о какой-то музыке, о каком-то Листе. Они все шли в концерт из одной крайней необходимости, по моде, а по-настоящему-то столько же обо всем этом заботились, как о прошлогоднем снеге. В одном тогдашнем письме ко мне, от 11 апреля, Серов очень верно нарисовал сценку, живописующую целый уголок тогдашних людей, понятий, вкусов, весь их уровень и колорит:

«Сцена из общественной жизни — с натуры от слова до слова. Обед в дворянском собрании; время между супом и вторым блюдом. Х. (путейский майор). Скажите, НН, вы слышали Листа? — НН. Да, слышал в среду. — Х. Скажите же, на чем он играет, на фортепиано? — НН. Да, на фортепиано. — Х. И хорошо? — НН. О, превосходно! — Х. То есть уж все трудности ему ни по чем? — НН. Решительно; он из фортепиано делает все, что хочет. — Х. Но ведь, признаться, я вовсе не люблю фортепиано. Что это за инструмент, какая-то брэн-

чалка, гусли! — НН. Я почти вашего мнения и всегда предпочту певучий инструмент, как скрипка, виолончель. — Х. И Лист играл один, без музыки? — НН. Да, совершенно один, без всякого оркестра.— Х. Ну вот, это уж напрасно, ведь музыка в оркестре очень много придает! — НН. Конечно, но он играет так, что ему почти не нужен никакой оркестр. — Х. Однако платить по 15 рублей (ассигнациями), чтоб слышать одно фортепиано! А все журналы проклятые! Уж так умеют расписать, что боже упаси, так в огонь и полезешь, а выйдет какой-нибудь шарлатанишка! — НН. Нет, Лист не шарлатан, но, кажется, большой деньголюб. — Х. А что, много в концерте собрал? — НН. Тысяч до 50, да притом, заметьте, давал концерт днем, чтоб не платить за освещение, и залу ему дворянское собрание подарило. — Х. Ну, это напрасно, стянуть бы с него несколько тысяч, хотя бы на новую мебель в наших залах. — НН. И мне кажется, что он мог бы заплатить за залу, на пользу бедных дворян. Но об этом теперь и не поминайте! — Публика, наша до крайности глупа; где мода, там уже никакие убеждения не действуют.

Притом теперь так много развелось сумасбродных голов, которые живут в вечном чаду поэтических восторгов и сквозь чад не видят или не хотят видеть реальности. Позерители, что я сам от многих слышал похвалы даже наружности Листа, тогда как он какое-то кунсткамерное пугало, с длинными спичками вместо ног, с растрепанной гривой вместо волос, с мумиеобразною личиною вместо физиономии человеческой! — Х. Должен быть хорош. — НН. Очень мил, да и манеры какие карикатурные! Притом он иногда и приличия забывает. Вообразите, например, он не принял на себя труда до концерта осмотреть залу и возвышение, на котором ему надо играть. К этому возвышению, с одной стороны, противоположной царской ложе, приставлены были ступеньки, по которым ему следовало войти на эстраду, все лицом к царской фамилии. Ничуть не бывало; когда ударило два часа, он локтями растолкал толпу, пробрался до площадки, низко поклонился, потом взглянул на эстраду, встряхнул своей гривой и, как бы выдумали, благодаря своим длинным ногам разом вскочил на помост вышиною в два арши-

на. — Х. Ха, ха, ха, вот мило, очень учтиво! Да как у него штаны не лопнули? — З. (гвардейский поручик). Да, все говорят, что у него манеры смешны; он даже похож на какого-то дикаря; впрочем, все это извиняется его игрой. Вот уж играет — чудо! — НН. Никто против этого и не говорит. Он удивительный искусник. — З. Но знаете что, при всем том, что я решительно восхищен его искусством, надо признаться, что он очень мало действует на душу. Он как-то холоден, не довольно с чувством играет. — НН. Чего ж вы захотели от фортепиано? — З. Да, конечно, но все-таки кажется, что в нем более механического искусства, чем музыкальной души!..» и т. д.

Нарисовавши эту живую, колоритную картинку, Серов говорил мне, в заключение своего письма: «Вот тебе образчик вседневных разговоров между грубым невежеством, холодным рассудком и теми ничтожными соданиями, которые говорят потому, что считают за нужное сказать что-нибудь, хотя не имеют ни взгляда, ни мыслей, ни души человеческой. Несмотря на все это, влияние его на массу сильно и очевидно...»

Я привел выше отзывы о Листе Булгарина, человека не только вовсе не музыкального, но даже вовсе и не признававшего за собою ни малейшего понятия о музыке. Теперь, в противоположность такому критику, я приведу мнения совершенно иного критика- тако- го, который и сам себя считал музыкальным авторитетом, да которого также и все другие признавали тогда таковым. Это был Сенков- ский, приятель Глинки, Брюллова, Кукольни- ка, вообще всех тогдашних художников и ли- тераторов, человек, постоянно писавший обо всех и обо всем художественные критики, в то время очень веские и фаворитные у рус- ского общества. В майской книжке своей «Библиотеки для чтения» Сенковский гово- рил:

«Присутствие Листа затмевает все другие этого рода новости. Музыкальные разговоры и рассуждения направлены все к одному только предмету, Листу... Мнения о нем уже образовались, и эти мнения, единодушные относительно к удивительному совершен- ству: механизма игры его, очень разнообра- зны на счет других преимуществ» его гениаль-

ного таланта. Многие жалуются, что они не тронуты, что; эта чудесная игра оставила их холодными; другие жалуются, что они г больны от сильного растрогания и от энтузиазма... Многие уже нынче; достигают того совершенства механизма в фортепианной игре, которое почти все ставят в челе преимуществ этого необыкновенного артиста, а если еще не достигают, то достигнут... Истинное и великое преимущество таланта господина Листа, которое ставит его выше всех известных фортепианистов, — умственная часть его игры. Господин Лист, один из всех играющих на фортепиано, вполне владеет этим обширным, многосложным, неловким и бездушным инструментом, с которым еще никто не совладел. Он один постиг его, покорил, знает, что можно хорошо сказать на нем, и высказывает это с умом, чувством, ловкостью, ясностью, силою, нежностью и отчетливостью невыразимыми. Изобилие, роскошь ума видны у него во всем... Это — речь умного и искусного оратора. Это — настоящая звуковая картина, написанная умною, ловкою и тонкою кистью... Если есть недостаток в игре господина

Листа, — заключал Сенковский, — так это порой — излишек умственности: в некоторых пьесах он набивает (!) столько остроумия во все ноты, что не остается места для чувства. Тот же самый порок замечают и во многих слишком остроумных писателях. Но и в этом случае нельзя не видеть чудесной пронизательности господина Листа: чувство, на фортепиано, всегда — вещь очень подразумеваемая и проблематическая; разница между фортепиано и виолончелью или скрипкою — та же, что между даром слова и печатного книгою: для печати всегда нужно более ума, нежели для изустной речи, в которой, с помощью приятных наклонов голоса, можно произвести эффект и глупостями. Чтобы ясно выразить чувство на фортепиано, надо пособить некрасноречивому инструменту немножко жестами и движениями лица, и господин Лист делает это в совершенстве...

Итак, мало разницы было между приговорами Булгарина и Сенковского; между ощущениями признанного музыкального невежды и признанного музыкального знатока и доки. Оба хвалили Листа, и даже очень, но

сквозь все сквозило притворство и фальшь. Настоящая мысль авторов лежала совсем в стороне от нагороженных тут нарядных речей и высокопарных слов. Лист гений, гений — да, но как-то не совсем. И то в нем велико, и то в нем чудесно, однакоже самого существенного-то у него и нет: «души», «выражения», «чувства». Это очень хорошо уразумели оба наши великие литераторы, вожди и законодатели значительной доли русской публики. Один восторгался от доброты и благородства Листа, другой от его ума; о «преодолении им всех невероятных трудностей»; о неслыханном мастерстве, о беспредельно развитой технике, обо всем тут было говорено. Только об одном не было тут единого слова — о маленькой безделице, конечно, — о художественности, о поэзии листовской игры и листовского постижения. Его могучее исполнение колоссального Бетховена, нежное, страстное, тонкое других всяких мастеров, это-то и проглядели наши доки. «Слона-то они и не заметили». Притом же Лист признан был у них притворщиком, искусно пускающим в ход патетические или вдохновенные гримасы

своего лица — чуть не шарлатаном. Вот и весь эффект, какой Лист успел произвести и на русского невежду, и на русского доку по музыкальной части, из тех, что постоянно выступали в печати. Несомненно, что одинаково с Булгариным и Сенковским думала и понимала известная доля русских в Петербурге.

Но в то же время существовало в Петербурге, среди публики, немало и таких людей, которые, без всяких знатоковских и незнатоковских претензий, восхищались Листом от всего сердца, с великим энтузиазмом и увлечением, даже и не помышляя ни о каких мудрствованиях. В майской книжке «Отечественных записок» графиня Ростопчина напечатала довольно сносное, согретое довольно искренним чувством, стихотворение: «После концерта», где она высказывала свое и тогдашнее общее настроение большинства:

*Ему шлют лавры и цветы...  
Его возносят, прославляют...  
В чаду восторга, красоты  
Сердца к ногам его бросают...  
Вокруг него почет, привет  
И льстивый говор искушенья.*

*При нем наш хладный, чинный  
свет*

*Растаял, понял увлечение.  
Меж дилетантов только я  
Смирна, безмолвна, недвижима:  
Нет выражений у меня  
Для бездны чувств невыразимой!  
Без слов, без гласа, без похвал  
Я слушаю, благоговею...*

*...  
Слеза дрожит в моих глазах, —  
Слеза дороже роз мгновенных!  
В ней больше правды, чем в речах,  
В рукоплесканьях исступленных!  
Уедет он... чрез день, другой  
О нем забудет город шумный...  
Но песнь его слилась с душой  
Многотревожной, многодумной!*

Один из наших музыкальных писателей, Юрий Арнольд, рассказывал впоследствии Лине Раманн (биографше Листа, поместившей этот факт в своей книге), как он возвращался из тогдашних концертов Листа совершенно потрясенный, особенно после «Erlkönig'a»: «Веемое существо, — говорил он, — пришло в полное изнеможение от этого оркана, невиданного, невообразимого. Воро-

тясь домой, я быстро сдернул шубу с плеч, бросился на диван и долго-долго заливался горькими и сладчайшими слезами...»

«Знаешь ли, — писал мне тогда же Серов, — Карелли (наш учитель музыки в Училище правоведения, старик-скрипач старинного покроя) в моем понятии стал теперь гораздо выше, нежели прежде, оттого именно, что на другой день после того, как Лист играл у принца Ольденбургского, он мне просто и ясно сказал, что ставит Листа über alle Clavierspieler. И это чрезвычайно много для старика, который слушал Фильда и вырос в плесени ложного классицизма...»

Очень немногие из тогдашних русских слышали, прежде того, Листа за границей и потому не могли знать, что Лист приехал к нам в самую лучшую, самую высокую свою пору, в минуту самого громадного развития своего исполнительского таланта. Но между этими немногими был один, знавший игру Листа уже и прежде, а теперь оказавшийся способным заметить всю разницу между прежним и новым Листом. Это был московский профессор Шевырев, всегда много (и не

всегда уже слишком нелепо) писавший об искусствах. Теперь, в «Москвитяине» своего друга, товарища и сотрудника Погодина, он писал:

«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 я слышал назад тому четыре года. Так изменился он, так неизмеримо вырос в это время, и художник сам это знал и сознавал эту перемену в себе перед многими любителями. Тогда в поре кипения неустоявшихся еще сил он предавался каким-то неистовым порывам игры необузданной. Его инструмент и все его окружавшее бывали нередко жертвою его музыкальных припадков. В парижских журналах, когда описывали его концерты, встречались подобные фразы: „четыре рояля 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 порыве

вах ярости. С тех пор сделалось общим местом находить в игре Листа что-то демоническое, чего не было и тогда, но что уже вовсе не идет к современному Листу, который явился к нам в самой цветущей поре своего развития, во всей стройности сил возмужавшего гения... Нет, в порывах тогдашней неистовой игры не было ни демонического, ни ложнонатянутого, как оправдали последствия: в них только разоблачал силы свои молодой художник... Титанически высокое и колоссальное предшествует в скульптуре и драме древней изящному и грациозному. Прочтите первые драмы Шекспира — вы найдете в них те же усилия... Воспитанный в Москве на свежих впечатлениях грациозной и пластической игры 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 волшеб-

ных звуков... Нет, перстами великого художника движет не злой демон, потому что сей последний безжизнен и бездушен, а в клавишах Листа живет такая сильная душа и такую полную жизнью!.. Музыка Листа — вопль звучащей души в пустыне холодного разума... Все страстные мотивы современной оперы, которая перенесла в свою область всю страстную душу драмы шекспировой, у ней под рукою. И какое орудие избрала она для своих действий! Инструмент ограниченный, светский, гостинный, которого звуки доступны людям самым обыкновенным, которого игра входит во всякое воспитание, основанное на внешнем блеске. Душа художника изменила его так, что вы изумлены превращению; но действия его тем сильнее, что язык, ею избранный, кажется всем известным и понятным...» («Москвитянин», 1843, ч. III, № 5, стр. 316).

Шевырев был вполне прав. После 1839 года и пребывания своего в Риме Лист был уже не прежний Лист, а совсем другой: выросший и распустившийся во всей силе своего таланта. Он сам это хорошо понимал и, уезжая из Ри-

ма в ноябре 1839 года, писал своему приятелю, графу Льву Фестетичу, венгерцу: «Я приеду к вам (в Будапешт) немножко постарше и позрелее прежнего и, позвольте мне вам это сказать, более выработавшимся как художник, против прошлого года, потому что я страшно много работал с тех пор в Италии».

Ничего не знала обо всем этом значительная часть петербургской публики, ни о том, чем прежде был Лист, ни чем сделался в последнее время; эта доля публики не пускалась ни в какие сравнения, но просто и наивно чувствовала, не взирая на Сенковских и Булгаринных, что перед нею находится гениальный человек, такой, которому подобного эта публика не видала и не слыхала. Она и предавалась энтузиазму, к какому только была способна. На основании сказаний современников, биографша Листа Лина Раманн говорит: «Прием Листа в Петербурге был самый одушевленный и блестящий. Праздники шли одни за другими. После его концертов дамы высшего света встречали его на лестнице Hotel Coulon, где он жил, с гирляндами, а когда он уезжал из Петербурга, петербургская

аристократия на особом пароходе поехала его провожать до Кронштадта и даже на взморье Финского залива, с хором музыкантов».

Во время пребывания своего в Петербурге Лист часто играл у императрицы, у великой княгини Елены Павловны, у принца Петра Георгиевича Ольденбургского, в домах у всей тогдашней петербургской знати, у гр. Воронцова-Дашкова, у кн. Юсупова, у кн. Бело-сельского, у гр. Шереметьева, у гр. Бенкендорфа, всего же чаще бывал у двух братьев графов Виельгорских и у кн. Одоевского, очень образованных музыкантов-любителей. В Петербурге Лист тоже очень близко сошелся с Гензелем, который за 4 года перед тем (1838) приехал в Петербург и навсегда здесь основался. Между ними завязалась искренняя, сердечная дружба, которая до самой смерти Листа никогда не омрачалась ни малейшим облачком. Они даже всегда были на «ты» и не раз посвящали друг другу свои сочинения. Один из ревностных обожателей Листа музыкальный писатель Ленц рассказывает, что когда Лист, с графом Виельгорским и Ленцом, в первый раз был в гостях у Гензеля и тот, по

его просьбе, играл ему «Полакку» Вебера (E-dur), Лист был сильно поражен особенностями его игры, но сказал: «Я бы тоже мог, если бы захотел, играть такими бархатными лапками!» [2]

В Петербурге Лист дал 6 концертов, в том числе один в пользу города Гамбурга, сторевшего в это время чуть не дотла, другой в пользу детской больницы. В своей практичности тот же Булгарин подавал Листу по этому поводу такие советы («Северная пчела», 16 мая):

«Гениальный Лист уезжает, но, как слышно, в будущем году намерен посетить снова Россию, побывать в Москве и к нам прибыть к весне. Дай бог свидеться! Листа полюбили здесь чрезвычайно и за гениальную его игру, и за ум, и за редкое добродушие. Только мы не советуем ему играть в каждом концерте, по просьбе, каждого музыканта. У нас скоро ко всему приглядываются и ко всему прислушиваются, и мы боимся, чтобы Лист не испытал у нас участи знаменитого Фильда, которого все хвалили, а слушать перестали. Гензельт понял дело и вовсе отказался от концертов, а Гензельт гениальный виртуоз и превос-

ходный композитор. Гензельта ждут за границей, приглашают туда, а мы едва знаем, что он петербургский житель. С нашей публикой надо обходиться осторожно: она все требует нового и чужого!..»

Год спустя Лист снова приехал в Россию и дал в Петербурге два концерта. В «Инвалиде» 16 апреля 1843 года было сказано:

«Лист, упавший к нам, как снег на голову, вовсе неожиданно, тотчас же по приезде дал концерт третьего дня (14 апреля). Зала Энгельгардта едва могла вместить в себе многочисленную публику, собравшуюся рукоплескать гениальному художнику. Восторг был всеобщий; но к этому примешивалось и грустное чувство: петербургская публика знала, что это будет первый и последний концерт великого музыканта, решившего ехать в Москву непременно через три дня».

«Северная пчела» говорила, что в нынешний, вторичный приезд Листа «прием ему был не менее блистательный, как и в первый: но выбор залы Энгельгардта происходил скорее от скромности художника, нежели от боязни, что концерт его не привлечет достаточ-

ного множества публики для наполнения залы дворянского собрания; что публика наша обладает таким утонченным вкусом, что не будет, подобно многим заграничным публикам, [3] пренебрегать художником, которого за год перед тем превозносила почти до безумия». Сенковский продолжал и в 1843 году повторять про Листа то, что говорил про него в 1842 году:

«Один только необыкновенный ум делает человека великим писателем, великим художником, великим виртуозом. Вот тайна того невообразимого, повсеместного впечатления, которое Лист производит в Европе, несмотря на происки зависти, соперничества, недоброжелательства... Нынче все нашли, что он играет еще лучше прошлогоднего. Между тем Лист не упражнялся в течение прошлого года! Отчего же нам казалось, будто он играет еще лучше, еще удивительнее? Оттого только, что многие места он обдумал иначе и придал им новое выражение...» Далее следовали указания на исполнение Листом «Концертштюка» Вебера, вариаций на «Пуритан», венгерских «мелодий», этюда Шо-

пена, увертюры «Фрейшюца», а про фантазию на «Сомнамбулу» было даже сказано: «В музыкальном расположении этой пьесы и в ее исполнении он рассыпал столько ума, что она явилась лучше самой оперы, из которой заимствована. То же самое замечено в его вариациях на марш из „Puritani“, иггранных в концерте детской больницы. В этих двух пьесах Лист обнаружил необыкновенный талант и как музыкальный писатель...» («Библиотека для чтения», 1843, т. 58).

Несмотря, однакоже, на все эти отзывы о блестящем успехе Листа в 1843 году, это не была, на самом деле, суцая правда. Уже и осторожные фразы «Северной пчелы» о скромности Листа, заставившей его взять для своего второго концерта небольшую залу Энгельгардта вместо прежней громадной залы дворянского собрания, — могут показаться подозрительными. Отчего же Лист в 1842 году не проявлял этой самой скромности в Петербурге? Все его концерты (кроме одного, назначенного для камерной музыки, т. е. для фортепиано с несколькими струнными инструментами) были даны в зале дворянского собра-

ния, и ни о какой скромности помина не было. Теперь же фельетонистам и репортерам, благоволившим к Листу, пришлось уже прибегать к уверткам и извинениям. Нет, нет, дело состояло не в скромности, а в том, что публика уже меньше интересовалась Листом. У Петербурга была новая игрушка: итальянцы, а это было такое аппетитное блюдо, с которым уже ничто сравниться не могло. Итальянцы приходились по петербургским музыкальным потребностям и вкусам, как перчатка по руке. Людям, невежественным в музыке, ничего не надо лучше итальянской музыки и певцов. Когда явились у нас сначала Рубини, а потом и другие итальянские знаменитые певцы того времени, всякая другая музыка, кроме итальянской, ушла и спряталась на задний план. Итальянский фурор пылал во всей разнузданности. Даже четыре года спустя, в 1847 году, один из немногих тогдашних людей, способных любить и понимать настоящую музыку, князь Одоевский, писал по поводу концертов Берлиоза: «Берлиоза поняли в Петербурге! Поняли, несмотря на всю художественную хитрость его контрапунктов, поня-

ли, несмотря на наводнение итальянских ка-  
балетт, которое разжидило наше строгое, сла-  
вянское чувство...» Глинка в своих «Запис-  
ках» также дает понятие о нелепом энтузиаз-  
ме нашей публики к итальянской музыке и к  
итальянским певцам, превосходившем вся-  
кое понятие: «Когда приехал к нам Рубини  
(1843), граф Михаил Юрьевич Виельгорский,  
опустив подбородок в огромный свой гал-  
стук, сказал мне: „Mon cher, c'est Jupiter  
Olympien!“ — Про Листа тот же великий зна-  
ток, да и никто из публики ничего подобного  
не говорил. По поводу исполнения у нас мо-  
цартова „Дон Жуана“ Глинка также пишет:  
„Публика и даже журналы вооружились про-  
тив гениального маэстро; ему, а не бездарно-  
сти и невежеству в музыке большей части ар-  
тистов, приписывали они неудачу представ-  
ления „Дон Жуана“. Я плакал от досады и то-  
гда же возненавидел итальянских певунов и  
модную итальянскую музыку...“ В начале  
1844 года Шуман писал про петербургскую  
публику: „Здесь все от итальянцев словно в  
бешенстве (besessen)...“ К Листу сочувствие  
все более и более убавлялось. Значит, Петер-

бургу было в 1843 году уже не до Листа, было не до всего того чудесного, поэтического, художественного, что давал он гениальной своей натурой в своих изумительных концертах, — всем нужна была только итальянская художественная фальшь, условность, бестолковая преувеличенность страстности или сарказма, безвкусица.

Уже не было речи о „недостатке чувства“, о „преобладании ума“, о невластности „трогать до глубины души“, — все теперь было до глубины души тронуты, потрясены, побеждены, чуть не все навзрыд плакали от умиления. Значит, от Листа равнодушно отворачивались. Ему приходилось „быть скромным“, играть в небольшой зале, И — поскорее уезжать.

В Москве прием Листу был сделан блестящий — там еще не поселялись и не потушали еще музыки итальянцы. Поэтому-то один из московских писателей, А. Б. (может быть, А. Булгаков, приятель Глинки), мог сказать в своей статье („Москвитянин“, ч. III, № 5), что „Лист превосходит всех в мире пианистов в тайне проникать в душу истинных знатоков,

восхищая их слух. Он преобразил фортепиано или, говоря правильнее, создал какой-то новый инструмент, которым, по воле, трогает, пленяет или поражает. Он производит действие, как, казалось бы, должен возбуждать один только человеческий голос“. Итак, Москва была еще наивна, девственна. Она была от Листа еще в беспредельном энтузиазме, почти столько же, как Петербург в 1842 году. Лист дал в Москве шесть концертов, и всякий раз зала была битком набита. В числе остальных громадных оваций в честь Листа был устроен торжественный обед, о котором поместил на своих страницах подробное известие журнал Погодина и Шевырева — „Москвитянин“.

„Роскошный обед, — повествует он, — приготовлен был мастерской рукой известного Власа, который был некогда поваром у дяди нашего славного Пушкина... Равнодушно внимал Лист известным увертюрам, которые разыгрывает сам лучше всех оркестров в мире; но когда раздались русские песни, он весь превратился во внимание, бил такт, вторил им жестами. „Не белы снега“ показали ему

слишком печальны, но зато плясовая песня мешала ему спокойно сидеть на стуле. Музыкальная натура его сказывалась при каждом новом звуке. Но вот явился чуть не трехаршинный и не трехпудовой осетр, который несли не сколько человек: он отвлек внимание от звуков. Для Листа было ново такое зрелище. Он рукоплескал осетру; все за ним повторили рукоплескание, и оно было так живо, так одушевленно, что художник-повар, выступавший на сцену за своим колоссальным блюдом, вынужден был раскланиваться на все стороны вместо бесчувственного осетра...“ („Москвитянин“, 1843, ч. III, № 5).

Но Москва не ограничилась одними осетрами. На торжественном обеде были также произнесены, в честь Листа, прекрасные задравные речи, одна — Н. Ф. Павловым, другая — Шевыревым. Лист тоже отвечал им речами; во второй он сказал между прочим, обращаясь к Шевыреву: „Вы очень счастливо развили социальную идею музыки. Древние очень хорошо помогли вам. Но позвольте мне заметить, что вы немножко слишком возвеличили музыку, может быть, из любезности

ко мне. Нет, господа, музыка не стоит выше слова, потому что слово устанавливает, слово утверждает, слово решает. Я не мог следовать за вами во всем, что ваша речь содержит красноречивого, остроумного и приятного для меня. Вы знаете, господа, мое красноречие — на фортепиано“.

„Московские ведомости“ не отставали от общего хора. Устами Федора Глинки, известного тогдашнего литератора, они восклицали:

„Вы все, которые слышал и, наконец, великого художника, скажите, воображали вы когда-нибудь, чтобы до такой неимоверно высокой степени могло дойти искусство владеть неблагоприятным инструментом, который так упорен в своей ограниченности, что даже первое, главное условие музыки — длительность звуков — не зависит здесь от произвола вызывающей их руки? Скажите, мечтали вы когда, в счастливейших порывах своей дилетантской фантазии, об этой дивной, одушевленной, огненной, увлекательной быстроте в соединении с такою неизменною верностью, отчетливостью и полнотою каждого звука,

каждой фразы? Нет, это истинно чудесное явление того демонического начала, которому Гете удивлялся в Паганини... Нет никакой возможности мерить Листа обыкновенного мерою, он оказывается решительно несоизмеримым..." (Впрочем, автор очень осторожно замечал далее, что андантино прекрасной фантазии из „Лучии“ было сыграно, может быть, немножко скоро, „Ständchen“ Шуберта вышло как-то небрежно, а в „Erlkönig'e“ выразился более эпический, чем драматический элемент. Потом шли опять величайшие похвалы.) „Про Тальберга говорили: смотрите, у него есть третья рука! Но тогда надо согласиться, что у Листа каждый палец рука!.. Тальберг — почтенный, умный художник, его игра светла, правильна, полна науки, но Лист — выше науки! Игра Фильда — верная, степенная, красиво-жемчужная и часто вдохновенная, также погружала слушателя в самозабвение!.. Но что сказать о Листе? Под его перстами пиано — не пиано, и он сам не пианист: это кто-то играет на чем-то!.. Он Паганини на своем фортепиано!.. (No№ 51 и 54).

Кроме осетров и разных знаменитых по-

варских блюд, Москва угощала Листа еще одной своею диковинкою: цыганами. Впечатление от них на Листа было очень сильное. Федор Глинка тогда же рассказывал в „Московских ведомостях“ (№ 55), что „Лист слушал и щедрою рукою угощал цыган. Однажды он слушал, вслушивался и вдруг сел за фортепиано, и дикие полуазиатские звуки своеобразных цыганских мотивов отлились на клавишах европейца, окруженные блестящими выходками его собственной фантазии. Один из лучших учеников Фильда, В., признавался потом, что эта неподготовленная игра Листа привела его в совершенное очарование...“ Лина Раманн рассказывает, что на один из московских своих концертов Лист приехал необыкновенно поздно, давно уже просрочив назначенный час. Публика была в нетерпении, сильно возбуждена. Вдруг является Лист, садится за фортепиано, словно потерянный, не обращает внимания на встречающий его гром рукоплесканий и начинает играть. Но он играет совсем не то, что было назначено в афише, а импровизации на цыганские песни. Вся публика была поражена вдохновенно-

стью игры, побеждена, очарована, слушала его, задыхаясь от волнения. Уже после разнеслась весть, что все это произошло оттого, что он перед концертом засиделся у цыган дольше, чем воображал, и уехал оттуда глубоко взволнованный. Но впоследствии Лист уже несколько иначе отзывался о московских цыганах в своей книге „Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie“. Конечно, в музыкальном отношении цыганские песни не могли представить Листу ничего особенно интересного. Они давно уже утратили у нас свой первоначальный азиатский характер, оригинальный и в высокой степени поэтический. Первоначальная национальная их физиономия давным-давно уже заменилась, в большинстве случаев, банальными романсами и пошлыми куплетами новейшего изделия. Лишь очень немного осталось прежнего, настоящего в песнях и в цыганском пении прежнего восточного их характера. Лист писал про московских цыган в этой своей книге: „Будучи совершенным скептиком относительно настоящего достоинства большинства художественных произведений, составляющих моду и вос-

хищение высшей аристократии, я, может быть, слишком мало был очарован цыганками, хотя, однакоже, и находил, что вечера, проводимые в слушании их, менее были праздны, чем те, когда мне приходилось выслушивать, в элегантных гостиных, воркование романса или игру юного таланта. Поэтому я часто посещал знаменитых цыганок, легко представляя себе упоение тех, которые старались притянуть на себя те огненные капельки, что падают из черных стеклярусных цыганских глаз. В самом деле, можно было, унести от них в свой сон грезы, словно о каких-то гуриях. В общем, я нашел, что собственно по части музыки московские цыганки стоят далеко, ниже своей знаменитости: они много уступают второстепенным венгерским виртуозкам...“ Описав потом цыганские бешеные пляски и безумно роскошную жизнь на счет богатых обожателей, Лист продолжает: „Но цыганство, от которого все никак не могут отделаться цыганки, нынче уже очень бледно выражается в музыке: она у них очень сильно выродилась, вследствие постоянных соприкосновений с европейским ис-

кусством. Впрочем, у этой музыки все-таки осталось настолько настоящей оригинальности в ритме, настолько следов свойственной ей бешеной энергии, пикантных модуляций, что они очаровывают чувства, еще мало развитые...“ На юге России, в Киевской и Подольской губерниях, Лист не нашел уже (в 1847 году) у цыган энергии и увлекательности, восхищавших его у московских цыган: на юге России их песни и пляски показались ему уже более скромными и бесцветными.

Любопытные отзывы о Листе в Москве мы находим в „Дневнике“ Герцена. Там мы читаем:

„1843. Май 1. На прошлой неделе слушал несколько раз Листа. Когда столько и столько накричат, ждешь бог весть чего и часто обманываешься, — именно потому, что ожидания сверхъестественные 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 наворачивается слеза. Поразительный талант. — Вчера дикий концерт цыган. Для Листа это было ново и увлекатель-

но. Музыка цыган, их пение не есть просто пение, а драма, в которой солист увлекает хор — безгранично и буйно. Понять легко, почему на вакханалиях цыгане делают такой эффект.

6 мая. 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“.

Я до сих пор не говорил о том впечатлении, какое произвел в 1842 и 1843 годах Лист на величайшего из русских музыкантов — Глинку, находившегося тогда в полном расцвете лет и своего музыкального гения. Приезд Листа произвел на Глинку впечатление довольно умеренное, но имел для него совершенно исключительные последствия, вот его собственный рассказ в его „Записках“:

„Появление Листа у нас (1842 год) переполюшило всех дилетантов и даже модных барынь. Меня, отказавшегося от света со времени разрыва моего с женою, т. е. с ноября 1839 года, снова вытащили на люди, и забытому почти всеми русскому композитору при-

шлось снова являться в салонах нашей столицы по рекомендации знаменитого иностранного артиста! Несмотря на всеобщее и отчасти собственное мое увлечение, я могу теперь еще (1854 год) дать полный отчет во впечатлении, произведенном на меня игрою Листа. Мазурки Шопена, его ноктюрны и этюды, вообще всю блестящую и модную музыку он играл очень мило, но с преувеличенными оттенками (*à la française*), *c'est-à-dire avec exagération de tout genre*. Менее удовлетворительно, однакоже (по моему мнению), играл он Баха (которого «*Clavecin bien tempéré*» знал почти наизусть), симфонию Бетховена, [4] переписанную им (*transcrite*) для фортепиано; в сонатах Бетховена и вообще в классической музыке исполнение его не имело надлежащего достоинства, и в ударе по клавишам было нечто отчасти котлетное. Исполнение септуора Гуммеля отзывалось каким-то пренебрежением, и, по-моему, Гуммель играл его несравненно лучше и проще. Бетховена концерт *Es-dur* исполнил он гораздо удовлетворительнее. Вообще способ игры Листа в оконченности не сравню с Фильдом, Карлом Мейером и также

Тальбергом, в особенности в скалах (гаммах). Кроме графов Виельгорских и Одоевского, я бывал с Листом у графини Растопчиной и Палибиной. У Одоевского Лист сыграл *à livre ouvert* несколько нумеров «Руслана», с собственноручной, никому еще не известной моей партитуры, сохранив все ноты, ко всеобщему нашему удивлению. Обращение и приемы Листа не могли не поразить меня странным образом, ибо я тогда не был еще в Париже и юную Францию знал только понаслышке. [5] Кроме очень длинных волос, в обращении он иногда прибегал к сладко разнеженному тону (*miniardise*); по временам в его обращении проявлялась надменная самоуверенность (*arrogance*). Впрочем, несмотря на некоторый тон покровительства в обществах, особенно между артистами и молодыми людьми, он был любезен, охотно принимал искреннее участие в общем веселье и не прочь был покутить с нами. Когда мы встречались в обществах, что случалось нередко, Лист всегда просил меня спеть ему один или два моих романа. Более всех других нравилось ему: «В крови горит». Он же в свою очередь играл для меня

что-нибудь Шопена или модного Бетховена..." «Приехал во второй раз Лист в Петербург (1843 год) и нередко кутил с нами. Лист слышал мою оперу, [6] он верно чувствовал все замечательные места. Несмотря на многие недостатки „Руслана“, он успокоил меня насчет успеха. По его словам, не только в Петербурге, но и в Париже моя опера, выдержав в течение одной зимы 32 представления, могла бы считаться удачною. „Вильгельм Телль“ Россини в первую зиму выдержал только 16 представлений. Я ему высказал откровенно мои взгляды на искусство и на композиторов. По моему мнению, Вебер был для меня очень неудовлетворителен (даже во „Фрейшюце“) от излишнего употребления доминант-септим-аккорда в первой его позиции. На это Лист сказал мне: „Vous êtes avec Weber comme deux rivaux qui courtisez la même femme“. День отъезда Листа мне очень памятен. Мы ужинали, кажется, у гр. Кутузова. Зашла речь о моей опере, и гр. Мих. Юрьев. Виельгорский сказал опять: „Mon cher, c'est un opéra manqué“. Накучив слышать одно и то же, я попросил минуту внимания у присутствовавших на ужи-

не: „Господа, — сказал я, — я считаю графа одним из наилучших музыкантов, каких я только встречал. Теперь, положив руку на сердце, скажите мне, граф, подписали ли бы имя ваше под этой оперой, если бы ее написали? — Конечно, охотно, — отвечал он. — Так позвольте же и мне быть довольным трудом моим...“

Все интересно, любопытно и значительно в этом рассказе. Тут вполне рисуется наша музыкальная Россия начала 40-х годов: кутежи музыкантов; иностранный высокоинтеллигентный художник, принужденный силою вытаскивать гениального Глинку из его русской безвестности; целое общество, дающее своего великого композитора, непонятого и забытого, на ежедневные глупые уколы какого-то графа-дилетанта, мало чего-либо понимающего в музыке, кроме пошлой итальянщины либо издавна установленного классицизма; общество, не находящее возможности даже пикнуть в защиту Глинки против этого графа; Глинка, вынужденный сравнивать, для самозащиты и покоя, свою гениальную оперу с жалкими кропаньями все того же графа —

что это за время, что это за люди!

Что касается „кутежей“, про которые говорит Глинка, то кое-какие подробности о них мы получаем в рассказе одного современника и свидетеля их. Лина Раманн пишет в своей биографии Листа, со слов Ю. К. Арнольда, что в Петербурге многие из знати давали Листу блестящие праздники, но „всего оригинальнее чествовал его композитор Глинка. Он пригласил к себе (Глинка жил тогда на Гороховой, близ Адмиралтейской площади, дом Бруннера) множество художников, музыкантов, поэтов, живописцев, также любителей. Всего было гостей человек 40; из музыкантов: Даргомыжский, Арнольд, Фольвейлер, из певцов: Рубини и Петров, живописец Брюллов, поэт Кукольник и др. Зала была вся украшена, вдоль стен, елками, а цветные шали были развешаны наподобие палатки. Посередине стояло сооружение из трех жердей, сверху связанных вместе, оттуда спускалась железная цепь и на ней привешена была большая медная кастрюля без ручки. Кругом разостланы были ковры. Одним словом: вся компания должна была изобразить цыганский табор, и

после музыки и ужина, в самом веселом расположении духа, она разлеглась на коврах, по-цыгански, без сюртуков, с распущенными галстуками. Поэт Кукольник, с помощью своего брата Платона, принялся варить в кастрюле знаменитый крамбамбули из ямайского рома, шампанского и красного шабли. Зажженный ром освещал веселую группу и бросал фантастические отблески на древесные стены палатки; при этом раздавались хором то русские песни, то сочинения Глинки и Даргомыжского...“ „Когда, спустя 21 год, — пишет мне Ю. К. Арнольд, — я однажды напоминал все это Листу, в Карлсруэ, во время музыкального фестиваля 1864 года: „А цыганский табор у Глинки, помните его, docteur?“, то Лист улыбнулся, но, видимо, желал избежать подробностей воспоминаний (тут были посторонние, в числе других Брендель) и отвечал: „Nous étions jeunes alors, cher ami, passons là-dessus“ (Лист был уже аббатом)“.

Глинка не мог не ценить очень высоко Листа, потому что не мог не понимать поразительной необыкновенности его музыкальной натуры. Кого же бы он нашел еще, кто в состо-

янии был бы, как Лист, читать сразу, à livre ouvert, сложную партитуру „Руслана“, где и формы, и творчество, и все приемы были так новы и так непохожи на все, известное Листу в музыке? Кого бы еще он нашел, кто, приехавши из Западной Европы, способен был понять и оценить всю глубину новой оперы, почти ни для кого у нас тогда не доступной во всем ее настоящем значении? Про кого еще, среди общего непонимания, Глинка мог бы сказать: „Он верно чувствовал все замечательные места в моей опере“? И, вдобавок ко всему, этакий-то человек старался выдвинуть Глинку перед его маломузыкальными соотечественниками! Но, как ни интимны и глубоко художественны были отношения двух великих музыкантов, как ни богато одарены они были оба, но русский уразумел венгерца гораздо менее, чем венгерец русского. Русский понял в венгерце только то, что он — вообще натура необычайная, высокоталантливая и отличный пианист, но все-таки пианист не совсем удовлетворительный, потому что не вполне соответствует старому классическому идеалу пианизма и типу пианиста

прежнего времени. Глинка нашел игру Листа только „милою“, а впрочем, иногда преувеличенную, и, во всяком случае отдавал предпочтение старинной, далеко еще не слишком развитой технике Фильдов, Гуммелей, Карлов Мейеров и проч. Даже из числа новых холодный правильный, бесстрастный Тальберг казался ему лучше Листа, и за что — за гаммы! Вся глубоко художественная, огненная, бурная, нежная, поэтическая, драматическая натура Листа, все это, выразившееся в его исполнении, — осталось для Глинки втуне. Он говорил только про одну технику, про одну точность, про одни скалы! Серов рассказывает (журнал „Искусство“, 1860, № 3), что Глинка не одобрял даже идею Листа исполнять на фортепиано оркестровые сочинения (уввертюры, симфонии и т. д.), говоря, что „в сравнении с эффектом оркестровых масс, фортепиано ровно ничего не значит“. Новой, неслыханной дотоле роли фортепиано Глинка не понимал. Не чудо ли все это со стороны такого великого человека, такого гениального музыканта, как Глинка? Но сила соломѹ ломит. Нелепое русское музыкальное воспитание и

среда давали себя знать. В отношении фортепиано и фортепианного исполнения Глинка не создал ничего нового, ничего своего, а то, что существовало до него или в его время, он оставлял нетронутым собственной мыслью. Тут он исповедывал образ мыслей самый рутинный и банальный. Именно поэтому-то он никогда не сочувствовал фортепианному исполнению Рубинштейна и, когда слышал его в 1849 и в 50-х годах, всегда был им очень мало доволен (я когда-нибудь расскажу это подробно). Но Глинка был великий художник в области инструментальной и оперной музыки, и тут каждое слово его метко и значительно, потому что в этой области все было тронут и проэкзаменовано его собственной мыслью, и здесь поэтому ничто уже не отзывалось преданием, рутинной, привычкой. Здесь он смел иметь свое собственное суждение и не затруднялся думать совершенно наперекор общему мнению и о Моцарте, и о Вебере, и об итальянской музыке, и об итальянских певцах, и о знаменитых парижских консерваторских концертах и т. д. По всей вероятности, он со всею справедливостью и глубиной

способен был бы оценить, вопреки ходячим мнениям публики и „критики“, также и истинное значение великого композиторского дара Листа, как оценил в те самые годы великое дарование Берлиоза. Он прямо так и высказал про этого, вопреки общему мнению, что он „первый композитор нашего века“. [7] Кажется, если б он знал сочинения Листа, он бы сказал это самое про Берлиоза и Листа вместе. Но он слышал, к сожалению, Листа только в Петербурге, а тот у нас в России не играл ничего своего, особенно значительного, хотя у него были уже в то время создания очень крупные, выражавшие вполне силу и глубину его таланта: таковы, например, его „Sposalizio“ и „Penseroso“, сочиненные еще в 1838 году, а также некоторые другие пьесы из „Années de Pèlerinage“, того же времени. Но Глинка ничего этого еще не знал, ничего не слышал, и потому, не признавая особенного значения за его фантазиями на разные оперные темы и за его многочисленными великолепными переложениями, смотрел на него только с точки зрения пианиста — да и то далеко неправильной.

Итак, Лист не произвел на Глинку того впечатления, какого заслуживал, и остался без всякого последствия для его дальнейшего творчества — лучшие и капитальнейшие со-здания Листа еще вовсе не существовали, а те из очень значительных, которые уже и суще-ствовали, в Петербурге перед Глинкой не бы-ли ни разу исполнены.

Что касается остальных наших тогдашних музыкантов и публики, то ни исполнением своим, ни сочинениями Лист не оставил на них никакого глубокого следа. Даргомыжский был тогда уже человеком лет 30, но ничем особенным еще себя в то время не проявив-шим в музыке. Он был автор довольно много-численных, но посредственных романсов, и хотя был и сам пианист очень недурной, но так мало, повидимому, был затронут и пора-жен Листом, что нигде ни в письмах его, ни в разговорах, ни в воспоминаниях позднейше-го времени мы никогда не встречали ни ма-лейшего упоминания о Листе. Серов был в 1842–1843 годах юношей 22–23 лет и, конечно, был сильно поражен игрой Листа, приведен им в величайший энтузиазм; но на его нату-

ру, как композитора и музыкального критика, Лист остался, и тогда и после, без малейшего влияния. В продолжение всей своей жизни Серов всегда признавал Листа великим, феноменальным пианистом, но никогда не разделял музыкальных взглядов и образа мыслей Листа (кроме того, что касалось Рихарда Вагнера) и никогда не любил его сочинений; а в последние годы своей жизни Серов был прямо врагом их. Что же касается русских пианистов, то никто из них не усвоил себе ни малейшей частицы из листовского исполнения (хотя бы даже со стороны технической), и фортепианная игра продолжала быть у нас, и после приезда Листа, точно такую, какою была до него. Таким образом, очень ошибался Серов, когда в своем юном, пламенном, еще чистом и светлом энтузиазме от концертов Листа писал мне в одном из тогдашних своих писем: „Влияние Листа на массу сильно и очевидно. Совершенства его так поразительны, так новы для всех, что я даже думаю, что после него все пианисты ex professo будут без хлеба насущного, а любители перемерут с отчаяния! И в самом деле, кто осмелится под-

чивать своей игрой после этих сверхъестественных звуков, у кого будет эта львиная сила, эта быстрота молнии, эта женская нежность? У кого и тут ужасающий драматизм, эта всеобъемлющая верность природе, это ангельское святое спокойствие и неистовый дьявольский пламень? Ни у кого, потому что такого чудного явления свет доньше еще не видал, и, вероятно, опять пройдет много веков, пока явится что-нибудь подобное!“ Серов напрасно так беспокоился и суетился. Поднявшийся было на единую секунду вихрь восторга и воодушевления вдруг пал и утих, загоревшееся было на мгновение пламя потухло, и каждая порошинка преспокойно опять воротилась на прежнее насиженное место. Публика попрежнему стала преспокойно пробавляться всем самым ординарным в музыке, всласть смакуя и похваливая это; всякая негодность и посредственность попрежнему завладела публикой, но только с прибавкой еще одной новой драгоценной пошлости — итальянской оперы и итальянских певцов, прежде у нас почти вовсе неизвестных.

Напротив, пребывание Листа у нас остави-

ло навсегда в нем самом неизгладимые воспоминания. Из них главное относилось к Глинке, которого гений он оценил и понял сразу. Еще в первый свой приезд, в 1842 году, Лист узнал и оценил обе оперы Глинки. „Жизнь за царя“ была ему так хорошо известна, что в пятом своем концерте он экспромтом долго импровизировал на темы этой оперы и привел всю публику в неописанный восторг; „Руслана“ же сразу понял, по рукописи, так глубоко и художественно, что сам Глинка говорит: „Лист верно чувствовал все замечательные места“. Поэтому-то можно себе вообразить, как Лист должен был быть поражен странным отношением русской публики и русского общества к великому, гениальному музыканту. „Забыт почти всеми!“ — говорит сам Глинка. Каково это! С каким презрением и жалостью должен был тогда смотреть на всех наших Лист, эта не только что высокая, светлая, но и благороднейшая душа, эта великолепная интеллигенция. Спустя целых 40 лет Лист не мог забыть того, что видел и слышал относительно Глинки, в 1843 году, в Петербурге, и в письме к графине Аржанто от 24

октября 1884 года он писал: „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“.

Как Лист должен был, вероятно, много раз повторять про себя, глядя на публику: „Бедные! не в коня корм!“. И потом он играл всей этой малотолковой толпе какую-нибудь шикарную дребедень, блистая ею в глаза, как дикарю блесками и стекляшками. И обо всех-то европейских публиках Лист думал очень не высоко (примеры в его письмах налицо), но что он, должно быть, думал про нашу, русскую-то?! Значит, он в одиночку продолжал ценить Глинку, и в продолжение целых 43 лет потом, т. е. до самого своего конца, он никогда не забывал этого человека и никогда не переставал высоко ставить его в своем понятии: мы встретимся ниже со многими тому доказательствами. Но, кроме того, заметим, что с самого первого своего приезда к нам у Листа завязались прочные отношения с русской музыкальной школой, которые не только никогда уже более не прекращались, но

становились, до самого последнего дня его жизни, все только шире, глубже и сердечнее.

Здесь кстати скажу еще, что по всегдашней своей привычке: мазать по губам местных музыкантов и доставлять невинное удовольствие местным дилетантам, Лист сделал тогда же переложения (и переложения великолепные) нескольких никуда не годных „русских“ музыкальных сочинений тогдашних наших аматеров. А именно, он переложил для фортепиано романсы гр. Виельгорского: „Бывало“ и „Ты не согласишься, как ты мила“, „Соловья“ Алябьева, галоп Булгакова. Но в то же время он переложил также и „Марш Черномора“, принадлежащий к числу величайших и оригинальнейших музыкальных созданий нашего века.

В заключение настоящего обзора пребывания Листа в России я прибавлю небольшие сведения о концертах его в Киеве, Одессе и Елизаветграде.

Лист был в Киеве в начале 1847 года. Первый концерт свой он дал в контрактной зале, в конце января, и стечение публики было громадное, эффект — также. Второй концерт

дан был в университетской зале опять при большом стечении народа; но на третий концерт (2 февраля) публики пришло уже очень немного, и Лист говорил, смеясь, что все тут были — *en famille*. Но, что всего любопытнее, эти концерты послужили 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, осыпавших Листа, среди общих восторгов, потоками злобной брани после его концертов в Берлине в начале 1842 года.

Некто Н. Р. напечатал в „Московском городском листке“ 1847 года, № 48, отчет о концертах Листа в Киеве и говорил, что у него только „фейерверк звуков, вспышки вдохновения, отрывочные фразы чувства, прихоти все позволяющего себе господина“, что он вообще все играл в Киеве „небрежно, необдуманно, по капризу минуты“; с публикой Лист поступает слишком *cavalièrement* (дерзко), перемешивает пьесы, программы и даже в исполняемых пьесах пропускает многие страницы,

„вероятно под влиянием даваемых ему обещаний“, что лишь изредка Лист исполняет музыкальные сочинения с настоящим свойственным ему талантом. Вообще же Лист „лишен творчества, не может создать ни единой своей мелодии, а чужое — не в состоянии превратить в свое достояние и развить мысль из нее самой. Оттого у него темы мало вяжутся с вставными вышивками и украшениями...“

В заключение г. Н. Р. провозглашал, что „дарование Листа — бесплодно. Лист растратил и погубил свой талант посреди ветреной и мелочной жизни французского общества, падкого на одни эффекты и поверхностные впечатления... Бессилие современного западного общества воплотилось в бессилие дарования Листа...“

Таковы мнения неизвестного киевского критика. К чести нашего отечества надо сказать, что приведенный здесь пример близорукости и отсутствия понимания великого музыкального явления был совершенно единственным в своем роде у нас. Было ли это мнение индивидуальное, или было оно разделяемо киевскою публикою, мы лишены теперь

возможности судить о том: другого печатного отзыва о Листе в Киеве не было, быть может, потому, что в этом городе не было тогда ни одной газеты и журнала, где бы могла появиться художественная критика. Правда, Н. Р. говорит, что „после первых двух концертов Листа большинство киевской публики чувствовало, что артист не вполне расплачивается за обожание, которым его окружают... Наконец, большинство рассудило, что роль стригомого барана совсем не завидная роль, и притом же, явившись на два концерта, оно исполнило долг европейски образованного человека и может теперь спать спокойно“.

Но было ли это действительно мнение большинства публики, мы этого знать теперь не можем.

Спустя полгода после того Лист приехал в Одессу, в конце июля 1847 года, на возвратном пути из Константинополя в Германию и Францию. Здесь он дал, в биржевой зале, шесть концертов, с громадным успехом. По поводу первого из них, 20 июля, „Одесский вестник“ писал (№№ 58–59):

„Явление Листа увлекло в Одессе и погло-

тило все. Имя его раздалось даже и в тех углах, где, кроме шарманки, да бродячего скрипача-цыгана, не слышат другой музыки... И когда замолкли звуки «Хроматического галоп» и среди неистовых рукоплесканий и криков великий артист, с отражением легкого изнеможения на лице, появился несколько раз на эстраде и исчез, вся масса посетителей остановилась неподвижная, как бы ожидая чего-то... После концерта, у квартиры Листа, в Ришельевской гостинице, собралась толпа народа. Крики «браво» и рукоплескания встретили его возвращение. Раздались звуки серенады, данной Листу итальянским оркестром...

Другой критик, за подписью Д., также выражал, за себя и за одесскую публику, беспредельные восторги и говорил в начале статьи:

«Довольно было Листу одной секунды, довольно было бросить одну колоссальную бомбу — увертюру „Вильгельма Телля“, и Одесса была взята приступом...»

Кончалась же статья словами:

«Хроматический галоп» Листа ведет, кажется, свое происхождение от того буцефала,

на которого мог садиться только великий Александр. Он был исполнен — громоносно: Александр был сын Юпитера.

После Одессы Лист публично играл еще в Елизаветграде, в августе, но об этих концертах мы не имеем никакого понятия, так как елизаветградских газет и журналов тогда не существовало. Но любопытен тот факт, что елизаветградские концерты были последние концерты Листа. На них он кончил свою карьеру виртуоза и более уже перед европейскою публикой не играл.

Шуман приехал в Петербург через год после Листа, в великом посту 1844 года. Он приехал к нам вовсе не ради самого себя, а только ради своей жены, знаменитой пианистки Клары Шуман, которая, в числе своих концертных путешествий, вздумала в это время сделать путешествие также и в Петербург и Москву: тогда ходили в Германии хорошие слухи про русские рубли, щедро отпускаемые музыкальным знаменитостям: Листу, Тальбергу, Пасте, Рубини, Виардо, Тамберлику, Липинскому, Леопольду Мейеру и иным. Высту-

пить в Петербурге сам Шуман и не воображал, несмотря на то, что тогда ему было всего 34 года, что он был во всей силе своего таланта и что у него были сочинены уже почти все самые капитальнейшие его вещи, каковы: «Карнавал», «12 симфонических этюдов», «Fantasiestücke», «Novelleten», 1-я соната, три струнных квартета, фортепианные квартет и квинтет со струнными инструментами, 1-я симфония и «Рай и Пери» для соло с хором и оркестром (последнее сочинение он тогда считал «лучшим своим созданием»).

В письмах к друзьям Шуман называл предстоящее свое путешествие в Россию «лапландским путешествием», но скоро его мнение об этой Лапландии переменялось.

Он писал из Петербурга своему тестю, Фридриху Вику, 1 апреля (н. ст.): «Вот мы здесь уже целых четыре недели. Клара дала 4 концерта и играла у императрицы; у нас устроились отличные знакомства, мы видели множество всего самого интересного... Но мы сделали одну великую ошибку: приехали слишком поздно. В таком большом городе надо много приготовлений. Здесь все зависит от

двора и аристократии, печать и газеты мало имеют влияния. К тому же, здесь все от итальянцев словно в бешенстве (wie besessen), Виардо-Гарсия произвела необычайный фурор. Оттого и вышло, что первые два концерта не были полны, третий, напротив, — очень, а четвертый (в Михайловском театре) был самый блестящий. Между тем, как к другим артистам, даже к Листу, сочувствие все более и более убавлялось, к Кларе оно только все увеличивалось, и она могла бы дать, пожалуй, еще 4 концерта, если бы не страстная неделя помешала, да, впрочем, и нам пора в Москву. Конечно, лучшими нашими друзьями были Гензельт с женой, которые с любовью относились к нам, а потом оба Виельгорские, два превосходных человека, особенно Михаил — это настоящая художественная натура, гениальнейший дилетант, какого я встречал: оба они очень влиятельны при дворе и почти всякий день бывают у императора и императрицы. Мне кажется, Клара по секрету влюблена в графа Михаила который сказать мимоходом, уже дедушка» т. е. человек, которому за 50, но который и телом и душою

свеж как юноша. Тоже очень расположенным к нам покровителем был принц Ольденбургский и его супруга, которая — сама доброта и кротость. Они сами водили нас вчера по своему дворцу. Также Виельгорские были с нами очень любезны, дали нам вечер с оркестром, для чего я разучил и продирижировал свою симфонию (B-dur). Про Гензельта расскажу лично; он все тот же, но истрачивает себя на уроки. Нет возможности уговорить его, чтоб он играл публично, его можно услышать только у принца Ольденбургского, где он раз сыграл с Кларой мои вариации на два фортепиано. Император и императрица были очень любезны с Кларой. Она играла во дворце неделю тому назад, в тесном семейном кругу, целых два часа. «Frühlingslied» Мендельсона везде сделалась любимой пьесой публики; Клара должна была много раз играть ее во всех концертах; у императрицы — даже целых три раза. Про великолепия Зимнего дворца Клара сама расскажет вам; граф Рибопьер (бывший посланник в Константинополе) водил нас несколько дней тому назад: это словно сказка из «Тысячи и одной но-

чи»... Здешние музыканты оказали нам много любезностей, особливо Ромберг (капельмейстер). Они отказались от платы за участие в последнем концерте, нам позволили только послать за ними кареты. В свою очередь, Клара Шуман писала своему отцу, что у графа Виельгорского играли также, при них, квартеты ее мужа, и прибавляет: «Эти Виельгорские — великолепные люди для художников; они живут только для искусства и не жалеют на то никаких трат, но они одни здесь такие...»

Любопытную подробность находим мы в письме Шумана к тому же Фридриху Вику, от 2(14) мая 1844 года. Он восхваляет до небес великую княгиню Елену Павловну, у которой Клара играла однажды, за ее любезность и образованность, и прибавляет: «Мы с нею много говорили о том, не следует ли завести в Петербурге консерваторию, и что тогда она очень желала бы задержать нас здесь...» Вот как давно у великой княгини Елены Павловны носилась в голове идея об устройстве в России консерватории, идея, которая осуществилась лишь 18 лет позже, в 1862 году. Конечно, Шуман был никак не против этой

идеи: он сам лишь за год перед тем поступил преподавателем фортепианной игры в Лейпцигскую консерваторию, открытую Мендельсоном в апреле 1843 года; значит, он еще не имел полного представления о значении и вреде или пользе консерваторий в наше время и еще ничуть не приходил к тому порицанию их, которое высказывали им всегда, вследствие ярких примеров перед глазами, Глинка и Лист. Но, во всяком случае мы узнаем теперь, что была одна такая минута, когда Шуман мог сделаться, и надолго, жителем Петербурга и, по всей вероятности, оказать крупное влияние на ход русской музыки и направление русских музыкантов. Однако же в 1844 году это дело не состоялось, и Шуман еще надолго остался без самомалейшего влияния на нашу музыкальную школу.

Ю. К. Арнольд, видевший в 1844 году Шумана с его женой на музыкальном вечере у А. Ф. Львова, сообщает мне про них следующие любопытные подробности: «Клара Шуман играла в тот вечер квартет для фортепиано своего мужа, его же „Kreisleriana“ и некоторые другие пьесы. Она производила на нас, слу-

шателей, огромное впечатление, хотя мы тогда уже начали привыкать к виртуозкам-фортепианисткам: в благотворительных концертах 30-х и 40-х годов довольно часто игрывала г-жа Калерджи (урожд. графиня Нессельроде, позже замужем за тайн. сов. Мухановым), а за год или за два до Клары Шуман концертировала в Петербурге знаменитая виолончелистка София Борер. Весь вечер Шуман был, по всегдашнему, угрюм и молчалив. Он очень мало разговаривал; на вопросы графов Виельгорских и самого хозяина, А. Ф. Львова, он лишь тихо что-то промышчал в ответ. С знаменитым скрипачом Моликом, только за несколько дней перед тем приехавшим в Петербург, у них завязалось, правда, нечто вроде разговора, но почти шопотом и без всякого оживления. Шуман все больше сидел в углу, около фортепиано (в середине зала стояли все пюпитры для исполнявшегося в тот вечер октета Мендельсона); он сидел, нагнувши голову, волосы у него свислились на лицо; выражение было сурово-задумчивое, губы будто на свистывают. С Шуманом, какого я видел в тот вечер, совершенно сходен лепной медальон в

натуральную величину скульптора Дондорфа. Клара Шуман была немного поразговорчивее, отвечала за мужа. В фортепианном исполнении она выказала себя весьма великою художницею, с мужественною энергией и с женским инстинктом в *Auffassung* и исполнении, хотя ей всего было 25–26 лет. Но грациозною и симпатичною женщиной едва ли кто ее признавал. По-французски оба говорили на саксонском диалекте, а по-немецки, как *ehrbare Leipziger*».

Во время многих недель, проведенных им в Петербурге и Москве, Шуман остался совершенным «инкогнито» для музыкальной России. Глинка и Даргомыжский его не слыхали, ничего даже не знали о его присутствии. Кроме небольшого аристократического кружка, никто тогда даже не знал, что вот какой великий музыкант у нас в Петербурге в гостях (я это живо помню), никаких разговоров о нем не было. Концертов он не давал, нигде в публику не выступал, да даже большинство интересовавшихся у нас музыкой едва знали немногие (ничуть не лучшие, не капитальнейшие) фортепианные его сочинения. Здеш-

ние музыкальные учителя никому из учеников своих не давали играть его пьесы — исключение составлял, кажется, один только А. А. Герке; даже Гензельт, несмотря на всю свою дружбу с Шуманом, ни сам его никогда не играл, ни давал его играть своим бесчисленным ученикам и ученицам. И ничего не было в том мудреного: Шумана фортепианные сочинения были так гениальны, так новы, что мало кому тогда нравились. Даже Лист не осмеливался играть их в своих концертах — он сам это говорит в письме к Василевскому, биографу Шумана: «Я много раз имел такой неуспех с шумановскими пьесами и в частных домах, и в публичных концертах, что потерял кураж ставить их на свои афиши; притом же я часто имел слабость доверять составление своих концертных программ — другим!..» Если уже Лист не в состоянии был втемяшить Шумана своим слушателям в 30-х и 40-х годах, то насколько же это было еще труднее другим! Капельмейстеры наши, в свою очередь, тоже нигде и никогда не исполняли инструментальных и хоровых сочинений Шумана; артисты и аматеры поня-

тия не имели о его высокоталантливых романах. Главным музыкальным богом тогда был, у «знатоков и музыкантов», в концерте и дома — все только Мендельсон, в театре — итальянцы, итальянцы и итальянцы. Поэтому капитальнейшие тогдашние наши музыкальные обер-доки, графы Виельгорские и Львов, милостиво приняли у себя в доме Шумана с его женой, обласкали их, осыпали учтивостями, представили ко двору, сыграли у себя (со значительными издержками) его симфонию и квартеты, но — на том все дело и кончилось. После отъезда Шумана его здесь тотчас же забыли самым основательным образом. Если бы этим «гениальным дилетантам», Виельгорским, Шуман нравился, если бы он был им понятен, им, конечно, стоило бы только сказать одно слово, и Шумана стали бы играть во всех концертах, пропагандировали бы, внушали бы изо всех сил публике. Но куда! «Гениальным дилетантам» было не до того. У них только и ушей и сердец было, что для Мендельсона и драгоценных, милых, любезных, несравненных итальянцев. Все прочее могло и подождать. Шуман и подо-

ждал целых десять лет.

Берлиоз начал знать музыкальную Россию и интересоваться ею — через Глинку. В статье о Глинке, напечатанной им в «Journal des Débats» в 1845 году, он говорит: «В 1831 году я встретился с ним в Риме (Глинке было тогда 27 лет, Берлиозу — 29), и я имел удовольствие слышать тогда, на вечере у Ораса Берне, тогдашнего директора французской академии в Риме, несколько русских романсов Глинки, превосходно исполненных русским тенором Ивановым. Они сильно поразили меня прелестным складом своей мелодии, совершенно отличным от всего, что я до тех пор слышал!..»

Спустя 10 лет, в 1841 году, Берлиоз сильно бедствовал. В то время все его дела шли плохо. Очень тяжкие были его отношения к жене, бывшей английской актрисе Смитсон, в которую он был когда-то прежде страстно влюблен, но которая стала для него теперь во всех отношениях невыносима. Но еще тяжелее были постоянные неудачи его колоссальных концертов, преследование его тупой му-

зыкальной критикой, постоянные материальные недостатки. Он был принужден вечно страдать и мучиться, и только непреклонный дух, громадная сила воли поддерживали его во всех постоянных неудачах. И в эту самую минуту вдруг он получает известие, что где-то далеко, в варварской России, на краю света, давали с блестящим успехом его «Requiem». Это было для него целое событие. Он был в восторге и 3 октября 1841 года писал своему другу Юмбер Феррану: «Вы, конечно, слышали про страшный успех моего „Реквиема“ в Петербурге. Он был исполнен целиком в концерте, нарочно данном для того, всеми оркестрами петербургских театров, вместе с хором придворной капеллы и хорами двух гвардейских полков. [8] По рассказам людей, присутствовавших на концерте, исполнение, под управлением Андрея Ромберга, было до невероятности величественно. Не взирая на денежный риск предприятия, этот молодец Ромберг, благодаря щедрости русской аристократии, получил, за всеми расходами, 5000 франков чистой прибыли. Вот и знайте, что такое демократические правительства в худо-

жественном деле. Здесь, в Париже, я, разве с ума сойдя, осмелился бы подумать о том, чтобы дать целиком это сочинение, причем мне пришлось бы заплатить из своего кармана, сколько Ромберг положил туда...»

В следующем году, уже веруя в музыкальную состоятельность России и, конечно, под влиянием недавнего блестящего приема, оказанного его приятелю Листу, Берлиоз писал петербургскому музыкальному издателю Бернару 10 сентября 1842 года: «Я кончаю, через несколько недель, „Полный трактат о современной инструментовке и оркестровке“. Мои статьи об этом предмете, напечатанные в „Gazette musicale de Paris“, — не более, как сокращенный перечень. Я думаю, что это будет сочинение, полезное для всех любителей и художников, занимающихся композицией. Оно составит большой том в большую восьмую долю листа и будет содержать множество примеров, партитурой и по частям, взятых из великих музыкальных произведений и из некоторых моих неизданных сочинений. Его можно будет продавать по 15 или 20 франков. Я был бы очень доволен, если бы вы по-

желали приобрести собственность этого сочинения для России. Я хотел бы получить 2000 франков...» Конечно, Бернар, лучше зная положение музыкального дела у нас, не принял предложения. На том и кончились первые сношения Берлиоза с Россией.

Но когда, спустя почти три года, Глинка, выгнанный из России всеобщим равнодушием к нему самому и к его гениальному «Руслану», а также нелепым «бешенством» (как сказал Шуман) русской публики к итальянской опере и к итальянским певцам, — приехал в Париж, то скоро сошелся с Берлиозом. Их познакомил князь Вас. Петр. Голицын. «Берлиоз обошелся со мною чрезвычайно ласково, чего не добьешься от большей части парижских артистов, которые невыносимо надменны, — пишет Глинка в „Записках“. — Я посещал его раза по три в неделю, откровенно беседуя с ним о музыке и особенно о его сочинениях, кои мне нравились». Глинка писал Кукольнику 6 апреля 1845 года:

«Я ожил с первыми лучами весеннего солнца, и ожил не только телом, но и душою: случай свел меня с несколькими милыми

людьми, и в Париже я нашел немногих, но искренних и талантливых приятелей. Самая примечательная для меня встреча это, без сомнения, с Берлиозом. Изучить его произведения, столь порицаемые одними и столь превозносимые другими, было одним из моих музыкальных предположений в Париже — случай мне вполне благоприятствовал. Я не только слышал музыку Берлиоза в концертах и на репетициях, но сблизился с этим первым, по моему мнению, композитором нашего века (разумеется, в его специальности), сколько можно сблизиться с человеком, до крайности эксцентрическим. И вот мое мнение: в фантастической области искусства никто не приближался до этих колоссальных и, вместе, всегда новых соображений. Объем в целом, развитие подробностей, последовательность, гармоническая ткань, наконец, оркестр могучий и всегда новый — вот характер музыки Берлиоза. В драме, увлекаясь фантастической стороной положения, он неестествен и, следовательно, неверен. Из слышанных мною пьес: „L'ouverture des Francs-Juges“, „La Marche des pèlerins de la symphonie Harold“ et

„Le Scherzo de la reine Mab“, также „Dies irae“ и „Tuba mirum“ из „Реквиема“ произвели на меня неописанное впечатление. У меня теперь несколько неизданных манускриптов Берлиоза, кои изучаю с невыразимым наслаждением...»

В своих «Записках» Глинка замечает еще:

«Я часто навещал Берлиоза; его беседа была весьма занимательна: он говорил остро и даже зло...»

В это время Берлиоз слышал многие сочинения Глинки, как в том концерте *monstre*, который был дан Берлиозом в Елисейских полях, так и в собственном концерте Глинки, данном в небольшой зале Герца. Были исполнены в этих двух концертах из вещей Глинки: «Лезгинка» и «Марш Черномора» (из них первая — по особенной просьбе самого Берлиоза), каватина Антониды из «Жизни за царя», каватина Людмилы из «Руслана», «Краковяк», «Valse-fantaisie» и несколько романсов. Все это не произвело на французов ни малейшего впечатления, от концерта не осталось для французов никакого следа, и Глинка только понапрасну потратился на значительные рас-

ходы по концерту. Но с Берлиозом было совсем другое дело. Он был уже отчасти приготовлен к Глинке рассказами Листа, первого иностранного ценителя Глинки, но тоже и сам собою оценил Глинку. В этом оба великие иностранные музыканты сошлись. Берлиоз оценил Глинку в Париже, вопреки ничего не понимающей парижской публике, точно так же, как, за три года перед тем, его сразу оценил Лист в Петербурге, вопреки ничего не понимающей петербургской публике. И вот, скоро после обоих концертов, Берлиоз пишет Глинке письмо, где говорит: «Для меня еще того мало, чтоб исполнять вашу музыку и рассказывать многим людям, что она свежа, жива, прелестна по энергии и оригинальности; мне надо еще доставить самому себе удовольствие и написать о ней несколько столбцов, тем более, что это моя обязанность. Не должен ли я беседовать с публикой обо всем, что по этой части происходит в Париже самого примечательного? Так сделайте же одолжение, сообщите мне несколько заметок о себе, о ваших учебных годах по музыке, о музыкальных учреждениях в России, о ваших со-

чинениях, и, рассмотрев вашу партитуру вместе с вами, для того, чтобы несколько лучше узнать ее, я буду в состоянии сделать нечто сносное и дать читателям „Débats“ приблизительное понятие о вашем высоком превосходстве. Меня страшно замучили эти проклятые концерты, претензии артистов и проч.; но я найду время написать статью о подобном предмете: у меня не часто бывают такие интересные случаи».

Глинка ничего сам не сообщил Берлиозу: он был слишком скромн и слишком не любил говорить о самом себе. Но это исполнил за него Мельгунов, давнишний приятель его, в то время живший в Париже. И вот, на основании его биографической записки, Берлиоз напечатал в «Journal des Débats» статью о Глинке, где сообщал краткие подробности о жизни, сочинениях и положении Глинки в России, а от себя говорил:

«Опера „Жизнь за царя“ — опера истинно национальная; она имела блестящий успех. Но, помимо всякого патриотического пристрастия, она полна самого высокого достоинства... Но вторая его опера „Руслан и Людми-

ла“ до такой степени отличается от первой, что можно было бы подумать, что ее писал совсем другой композитор. Талант автора является тут гораздо более зрелым и могучим! „Руслан“ — это, без сомнения, шаг вперед, новая фаза в музыкальном развитии Глинки. В первой опере, сквозь все мелодии, запечатленные свежим и истинным национальным колоритом, сильно слышалось влияние Италии; во второй, по значительности роли оркестра, по красоте гармонической основы, по инструментальному мастерству, чувствуешь, напротив, преобладание влияния немецкого... Талант Глинки необыкновенно гибок и разнообразен; его стиль обладает тем редким преимуществом, что превращается по воле композитора, смотря по требованиям и характеру трактуемого сюжета. Он способен быть прост, даже наивен, никогда не унижаясь до вульгарности. У него в мелодиях есть неожиданные ноты, периоды странно прелестные; он великий гармонист, он пишет для инструментов с такою старательностью и с таким знанием самых тайных его средств, что его оркестр — один из самых новых и жизнен-

ных оркестров нового времени... „Valse-fantaisie“ Глинки увлекателен, полон чрезвычайно пикантного ритмического кокетства; он истинно нов и превосходно развит. Его „Краковяк“ и „Марш Черномора“ блещут всего более оригинальностью мелодического стиля. Это достоинство очень редкое, и когда композитор соединяет с ним оригинальность изящной гармонии и превосходного оркестра, решительного, ясного и колоритного, он может по всем правам занять место среди самых первых композиторов своей эпохи...»

Но, само собою разумеется, статья Берлиоза не произвела никакого влияния на французскую публику, и она продолжала кланяться своим обычным идолам. Что касается до результатов близкого знакомства Глинки с Берлиозом и его партитурами, то об этом будет говорено ниже.

Спустя полтора года дела Берлиоза были еще в худшем положении. У него было много долгов и ничего впереди. И тогда, и после Берлиоз много раз повторял, что ничто его так не поразило, как полное равнодушие его соотечественников к его «Фаусту», данному в де-

кабре 1846 года. И то́гда он вздумал поправить свои обстоятельства путешествием в Россию. Глинка пишет в своих «Записках», что познакомился с Берлиозом, «который в то время помышлял о путешествии в Россию, надеясь на обильную жатву не одних рукоплесканий, но денег... По возможности я содействовал успешному путешествию его в Россию...»

У Берлиоза денег не было, и он в состоянии был осуществить путешествие это только при помощи разных друзей своих (редакторов, книгопродавцев, инструментальных мастеров), которые сами надавали ему денег взаймы, кто тысячу, кто полторы, кто 500 франков. Французские журналы провожали его, по-всегдашнему, насмешками и карикатурами: так, например, в карикатуре журнала «Charivari» представлен был Берлиоз лежащим в постели; ему на голову ставят огромные куски льда; внизу текст говорил, что «привычка Берлиоза покачивать головой доказывает его гиперборейское происхождение»; что «летом приходится каждую минуту лить ему ведра льду на затылок»; что «в его

симфониях всегда был слышен белый медведь».

Накануне первого берлиозовского концерта в Петербурге кн. Одоевский напечатал в «С.-Петербургских ведомостях» 2 марта 1847 года целую статью под заглавием: «Берлиоз в Петербурге», которою старался приготовить нашу публику к симпатическому приему великого французского музыканта. Он указывал даже на ту его заслугу, что он понял Глинку и употреблял все усилия на то, чтобы французы его поняли.

«Прибавим, как вещь довольно замечательную, — говорил кн. Одоевский, — что в Западной Европе Берлиоз был в числе тех немногих, которые проведали о музыке Глинки; Берлиоз поспешил исполнить в своем знаменитом парижском „Фестивале“ несколько номеров из „Жизни за царя“, и отзывы лучших парижских критиков о музыке Глинки высказали все их уважение к его оригинальным, самобытным мелодиям, высказали все то, о чем вполнину не догадались наши журналы и чему бы им не худо поучиться. Порыв Берлиоза, столь неожиданный, столь стран-

ный в Париже, для которого мы еще чуть-чуть что не Китай, — не удивил нас. Великий талант всегда понимается великим талантом...»

В этой статье своей кн. Одоевский, до некоторой степени, руководствовался письмом, которое написано было ему, около этого времени, Берлиозом и оригинал которого находится ныне в императорской Публичной библиотеке.

«Вот несколько сведений из числа тех, что вы так любезно у меня спрашивали, — сказано в этом письме.

Г-н Берлиоз, только что приехавший в С.-Петербург, предполагает дать несколько концертов, где будут исполнены крупные отрывки из его важнейших сочинений, если не будет возможности исполнить их целиком. В числе прочих музыкальных произведений, с которыми он намерен нас познакомить, будут исполнены: „последнее его произведение“, вызвавшее нынешней зимой в Париже такой энтузиазм, что автору его, несмотря на то, что он француз, были сделаны овации необычайные. Артисты и литераторы, под

председательством барона Тайлора, [9] устроили ему банкет, на котором было решено устроить подписку (тотчас же сполна и собранную), с целью выбить медаль в память первого исполнения этого произведения. Кроме того, мы услышим большую симфонию с хором „Ромео и Джульетта“ и знаменитую „Фантастическую симфонию“, посвященную императору Николаю I. Симфония же „Ромео и Джульетта“ посвящена, как известно, автором знаменитому Паганини, после того, как этот великий виртуоз однажды написал ему письмо, при котором прислал ему 25 000 франков, как свою долю подписки на концерт, где Паганини услышал в первый раз „Фантастическую симфонию“.

Любопытная особенность этого письма та, что здесь Берлиоз говорит о том энтузиазме, с которым была будто бы принята парижской публикой, зимой с 1846 на 1847 год, его „описательная симфония“ (или, как он также называл: „драматическая легенда“) — „Проклятие Фауста“ („Damnation de Faust“). Такое утверждение его письма к кн. Одоевскому идет совершенно в разрез с известными до

сих пор фактами, сколько мы их знаем и из „автобиографии“ Берлиоза, и из всех его писем. Из всех этих подлинных документов известно, напротив, что „Фауст“ Берлиоза был принят парижскою публикою очень худо, и бедный Берлиоз так набедствовался от этого, что, можно сказать, совсем погибал, особенно от долгов на огромные расходы по концерту. Он просто не знал, что начать, за что взяться. Жюльен подробно рассказывает это в своей известной биографии Берлиоза и в заключение прибавляет: „Берлиоз говорил и повторял сто раз, что в продолжение всей его художественной карьеры никогда ничто его так глубоко не уязвляло, как неожиданное равнодушие публики к его „Фаусту“. И его разочарование было особенно сильно потому, что упало на него тотчас после громадных оваций, только что полученных им в Германии. сверх того, он был разорен, задавлен долгами на значительную сумму, у него не было в виду никакого спасения. И тут вдруг ему представился совершенно неожиданный случай выйти из затруднения: ему стоило только предпринять путешествие в Россию... Он так и сделал,

поехал и привез из Петербурга и Москвы новую громадную славу и несколько тысяч рублей, давших ему возможность разом покрыть все свои неудачи и все свои долги от „Фауста“. Итак, письмо Берлиоза к кн. Одоевскому говорило неполную правду, пробуя уверить русскую публику, что „Фауст“, из которого лучшие страницы он готовился выполнить тогда в Петербурге, будто бы имел громадный успех в Париже. Этого не было. Но нельзя сказать, чтобы Берлиоз прямо писал небывальщину, высказывал полную ложь. В то время, как тоже и раньше и позже его, около Берлиоза всегда стоял кружок людей, истинно ему преданных, искренно любящих его музыку, да сверх того способных понимать истинную талантливую натуру. Таких знатоков было, конечно, не слишком много, но количество восполнялось качеством и значением тех людей: в их числе находился весь сонм настоящих, значительнейших музыкантов тогдашнего Парижа, с Листом и Мейербером во главе, вся компания лучших, крупнейших и талантливейших художников, поэтов и любителей, в числе их такие люди, как Гейне, Ж. Санд, Тайлор и мно-

гие другие. Вот эти-то, конечно, люди успокаивали и радовали Берлиоза своим горячим сочувствием; они-то, конечно, сложились и выбили в честь его свою почетную медаль. Берлиозу было чем гордиться перед Россией. Впрочем, поклонение и восторги серой, мало понимающей толпы тоже явились однажды на свет, в свое время, только попозже, лет 40 спустя, когда Берлиоз давно уже успел належаться в могиле.

Через день после концерта он напечатал в „С.-Петербургских ведомостях“ (5 апреля) странную статью, в виде письма к Глинке, где говорил:

„Где ты, любезный друг? Зачем тебя нет с нами? Зачем ты не делишь наслаждений со всеми нашими, в ком только есть хоть одна музыкальная струнка? Берлиоза поняли в Петербурге! Поняли, несмотря на всю художественную хитрость его контрапунктов, поняли, несмотря на наводнение итальянских кабалетт, которое разжидило наше строгое славянское чувство, — поняли, несмотря на скудость нашей музыкальной критики, которая не подвинула ни на шаг музыкального обра-

зования, а разве сбила его с толку... С девственным, неподдельным восторгом публика поддалась влиянию Берлиоза... Берлиоз сделал в музыке с десяток шагов вперед, — казалось бы беда! — но, к счастью, публика уже разуверилась в разглагольствиях рыцарей гитары и балалайки! Она начинает больше верить своему музыкальному инстинкту, и хорошо делает, а между тем кое-где пробиваются и лучи сознательного убеждения. Нигде это не было так заметно, как в концерте Берлиоза... Огромная зала дворянского собрания была полна донельзя; разумеется, «Венгерский марш» и «Балет сильфов» были повторены по требованию публики. Это меня не удивило. Но веришь ли? Чудный хор в первой части «Фауста», «Christus resurrexit», был выслушан и вполне оценен публикою, несмотря на его строгие, из меди вычеканенные формы. Я весьма боялся за хор солдат, который соединен столь счастливым контрапунктом с хором студентов... Этот хор, довольно трудный для уразумения, был принят с единодушным рукоплесканием. Сцена из «Ромео и Юлии», где меланхолический напев Ромео сливается

с блестящими, игривыми фразами бальной музыки в доме Капулетти, — эта сцена была также осыпана рукоплесканиями... Берлиоз был вызван по крайней мере раз 12 в продолжение концерта... С каким наслаждением слушаешь такую гениальную музыку во второй раз, как и внутреннее бессознательное чувство и сознательное убеждение сливаются в единство! Признаюсь, многие места в «Фаусте» и «Ромео» явились мне во всей своей прелести лишь тогда, когда я услышал их во второй раз. Тем более радовал меня общий восторг нашей публики, для большинства которой берлиозова музыка была совершенною новостью. Должна быть какая-то особая симпатия между берлиозовой музыкой и нашим врожденным музыкальным чувством: иначе нельзя объяснить этого явления... Давно ли говорили, что нет уже ничего нового в музыке, что все исчерпано, избито и разбито! У Берлиоза все ново, и нет струны в его гениальной фантазии, которой бы не вторила струна в душе слушателя, струна новая, которой существование мы и не подозревали! Сколько еще непочатых сокровищ таится в

глубине человеческих ощущений!..

В противоположность этому отзыву истинного знатока и достойного всякого уважения музыканта-любителя, те же «С.-Петербургские ведомости» напечатали, спустя несколько дней, отзыв своего фельетониста-любителя, который говорил (№ 55, 9 марта):

«Нам кажется, и мы это выговариваем с трепетом и смирением, что музыка Берлиоза своеобытна, оригинальна с намерением и даже несколько изысканна в своих эффектах... Вообще нам кажется, что музыка Берлиоза говорит более уму, нежели сердцу, внушает более смущенного удивления, чем светлого восторга. Это музыка XIX столетия, это энергичное, мощное олицетворение, в звуках, нашего взволнованного времени, с его страданиями без верований, с его стремлениями без цели, с его печальями без покорности, с его радостями без веселья. В этом смысле в музыке Берлиоза есть что-то глубоко значительное, что-то титановское, что-то невольно поражающее страхом и недоумением. Тут вечно непрерывная борьба, но нет ни грустного сто-на заточения, ни восторженного крика осво-

божденной души. Тут нет ни победителя, ни побежденного, нет, в особенности, той трогательной стихии примирения, которая светит и успокаивает в творениях великих музыкальных поэтов... Как ни грустно это выговорить, но нельзя не сознаться, что современное искусство, хотя и достигло самой усовершенствованной пластической отделки, однако в то же время отуманено от недостатка той живительной искры, которой источник не на земле...» (Впрочем, автор, какой-то С, хвалил два дня многие из отдельных частей берлиозовских сочинений: «Венгерский марш», «Пляску сильфов», отрывки из «Ромео».)

Сам Берлиоз остался очень доволен и публикой, и концертами, и значительными сборами.

«Когда кончился первый концерт, — рассказывал он в своих „Мемуарах“, — когда кончились объятия и я выпил бутылку пива, — я решился спросить о финансовом результате опыта: „18 000 франков“. Концерт стоил 6 000, мне осталось 12 000 чистой прибыли. Я был спасен. Тогда я машинально обратился на юго-запад и, глядя по направлению к Фран-

ции, не мог удержаться, чтобы не пробормотать: „А, любезные парижане!“ Спустя полторы недели я дал второй концерт с таким же результатом. Я был богат. Потом я поехал в Москву, где меня ожидали материальные затруднения, довольно странные. [10] Третье-классные музыканты, невероятные хористы, но публика такая горячая и впечатлительная, что по малой мере равнялась петербургской публике, а в результате — 8000 франков чистой прибыли. Я опять повернулся на юго-запад после этого концерта, подумал о своих соотечественниках, приехавших и равнодушных, и сказал вторым разом: „А, любезные парижане!..“

„Московские ведомости“ писали тогда (№ 40), что Берлиоз — это Виктор Гюго новейшей французской музыки:

„...ум самобытный, талант гордый, умевший соединить в себе строгость теории с необузданной революционной страстью к нововведениям, а потому он и был всегда недоволен педантическим академизмом консерватории и фривольной склонностью публики, со слепым пристрастием посещающей

итальянскую и комическую оперу“. „Сочетание высокого с странным, — говорит автор (некто Л.), — разгул фантазии самой своевольной, но сдерживаемой в границах принятой системы, причудливость форм и строгость основной мысли, преувеличение эффектов, любовь к музыкальным массам, глубокое отвращение от всего не только пошлого, но и бывалого, дух терроризма против старого — все это встречаем мы в чудных созданиях французского маэстро и невольно увлекаемся их неслыханной смелостью, их разрушительным и вместе как бы пророческим характером. Слушая музыку Берлиоза, кажется, будто в ней все поставлено вверх дном, все обращено в вопрос... Но нет сомнения, что переворот, произведенный Берлиозом в музыке, особенно инструментальной, найдет в будущем сильный отголосок и принесет в искусстве богатые плоды. Как инструментатор, Берлиоз не имеет, может быть, себе равного: еще, кажется, никто не доходил до такого глубокого знания оркестра и его эффектов, до такого умения сочетать инструменты, извлекать из оркестра никогда не бывалые звуки и обращать

их в таинственный язык для выражения всех оттенков человеческого чувства...“

„Библиотека для чтения“ всех больше не благоволила к Берлиозу и сообщала сведения и размышления, очень отличные и от известий самого Берлиоза, и от того, что высказывала остальная пресса. Она говорила, что Берлиоз дал два концерта в зале благородного собрания. В первом публика была чрезвычайно многочисленна, во втором уже было гораздо менее народа; что у Берлиоза „мелодия скудна, его сочинения рождаются не из глубокого чувства, а из размышления, из обширного ума и необыкновенно живого и подвижного воображения“; что „стремление ко всему новому, небывалому увлекает иногда Берлиоза за границы истинно прекрасного“; что он беспрестанно пишет „музыкальные картины“ и часто „изображает такие предметы, которые вовсе выходят из сферы музыки, напр. воздушная поездка в „Фаусте“, бал у Капулеттов в „Ромео и Юлии“, сцена в лесу и казнь в „Episode de la vie d'un artiste“; музыка, дескать, должна быть понимаема чувством, а не требовать пояснения, а эти пьесы производят

требуемое впечатление только тогда, когда слушателю известна программа; следовательно, их „направление нельзя назвать истинно музыкальным...“

При этом всем „Библиотека“ хвалила Берлиоза за иные части его сочинений, но вообще замечала, что „в особенности хорошо удаются Берлиозу марши...“

Впрочем, когда Берлиоз воротился из Москвы и дал два больших концерта в театре, где исполнялись многие отрывки из „Гарольда“, из „Ромео и Джульетты“ и из „Фауста“, рецензент того же журнала был уже более на стороне Берлиоза и говорил:

„Хотя мы во многом не согласны с направлением Берлиоза, однакоже должны сознаться, что чем более слушаем его произведения, тем более он нас привлекает. У Берлиоза мы находим много нового: новые идеи, новые формы, новые ритмы, новые оркестровые эффекты. Если он посвящает свои усилия на достижение невозможной цели (произвести все впечатления поэзии и живописи одною инструментальною музыкою), то этим он заслуживает не насмешек, а уважения за свою

непоколебимую твердость. Да и кто знает, до каких еще высоких результатов он может прийти?..“

Далее, отдавая подробный отчет о „Гарольде“ и „Ромео“, автор кончил так:

„Если мы и не согласны с направлением, которое Берлиоз осуществил в «Ромео», то все-таки не можем не обратить внимания на встречающиеся здесь истинно музыкальные красоты... Когда Берлиоз не стесняется добровольно наложенными на себя оковами, он достигает до высоты, доступной только величайшим гениям...

Я, на свою долю, отдавая в «Отечественных записках» отчет о концертах Берлиоза, невольно проявил в своей статье всю беспорядочность и тревожность противоречивых впечатлений, произведенных на меня творениями Берлиоза. С одной стороны, я находил, что «у Берлиоза нет решительно никакой музыки, никакой способности к музыкальному сочинению», что «и Берлиоз, и Лист представляют самые разительные сходства во всем: во вкусах, в направлении, во всем характере исполнения, во всех мельчайших подробно-

стях» и что «оба они сами ничего не сочинили, что могло бы считаться за музыку». Но в то же время я заявлял глубокое свое убеждение, что «и Лист и Берлиоз являются самыми гениальными провозвестниками будущей музыки».

Тут же я говорил:

«Хотя мы и не видим в Берлиозе Байрона, как его называли некоторые доброжелатели, но после каждого концерта его чувствуешь себя настроенным самым необыкновенным образом, совсем иначе, нежели после всегдашних концертов: чувствуешь, что потрясли, двинули в тебе самые высокие силы духа, будто ты присутствовал при чем-то великом — и, однакоже, не можешь дать себе в этом великом никакого отчета. Припоминаешь, что на минуту во всем блеске сверкала какая-то красота, что-то в самом деле прекрасное, и потом опять все пропадало в неясном, хотя и высоком стремлении... Кто может отказать Берлиозу в поэтическом чувстве, в поэтическом направлении? Но у него из рук скользят все музыкальные формы, он всегда остается сам и оставляет других с неутолен-

ной жаждой, с обманувшимся желанием. Но все равно, чувство будущих гигантских, нескончаемых средств музыки пробуждено в каждом, и оно-то действует опьяняющим образом на изумленного слушателя...»

Отдавая затем отчет о нескольких отрывках берлиозовых композиций, произведших на меня (как и на всю публику) великое поэтическое впечатление («Reine Mab», «Danse des Sylphes», «Marche des pèlerins»), я говорил в заключение:

«Кажется, будто развитие этого человека будет простираться бесконечно; не знаешь, каких еще новых чудес можно ожидать от него...» («Отечественные записки», 1847, т. 51, «Смесь», стр. 222–227).

Отношения петербургской аристократии все это время были к Берлиозу точно такие же, как к Листу за пять лет перед тем: дружеские, симпатические, почтительные. Может быть, она в сущности мало разбирала в музыке Берлиоза, мало находила для себя в ней подходящего, особенно среди тогдашней итальянской белой горячки, однакоже слушалась своих аристократических музыкальных

корнаков: двух графов (Виельгорских), одного князя (Одоевского) и одного генерала (Львова). Они задавали тон, аристократия тянула хором ноту. Поэтому-то Берлиоза в высшем свете носили на руках. Конечно, при этом Львов дал ему послушать пение знаменитой нашей придворной капеллы: Берлиоз пришел от него в великое восхищение. Спустя четыре года он писал Львову из Парижа 1 февраля 1851 года: «Кланяйтесь, пожалуйста, артистам капеллы и скажите им, что я сохраняю о них самое симпатичное и искренно восхищенное воспоминание. Наконец удалось дать их узнать в Париже: их оцениют, веря мне, почти столько, сколько они того стоят. Теперь уже больше не верят, чтоб несчастные кастраты сикстинской капеллы в Риме были бы первыми и единственными церковными певчими, достойными этого имени...» Ему же он писал 21 января 1852 года: «Пожалуйста, напомните обо мне вашей чудной капелле и скажите артистам, составляющим ее, что мне очень надо было бы послушать их, чтоб заплакаться». Петербургским театральным оркестром и хором Берлиоз также остался, в

1847 году, чрезвычайно доволен.

Но иное впечатление произвело на Берлиоза исполнение «Жизни за царя» на московской сцене. «Громадный театр был почти пуст, и сцена почти все время представляла сосновые леса, занесенные снегом, стены, покрытые снегом, людей, белых от снега. Я трясусь от холода, как только вспомню все это. В этой опере есть очень изящные и очень оригинальные мелодии, но мне почти пришлось их отгадывать, — так плохо было исполнение».

Берлиоз уехал из Петербурга, полный самых приятных впечатлений и воспоминаний. Заметим, что императрица Александра Федоровна была с ним, во время его пребывания в Петербурге, столько же любезна и ласкова, как с Листом в 1842 и 1843 годах, и точно так же присутствовала на его концертах. На возвратном пути из России Берлиозу удалось дать концерт в Риге, и даже и тут, в провинциальном городе, он встретил одушевленных поклонников. В письме к графу Виельгорскому от 22 мая 1847 года, из Риги, он говорит: «Публика была столько же горячая, как и

малочисленная. Теперь у Риги стоит 1100 кораблей, и все мужчины заняты продажей или покупкой хлеба с 8 часов утра до 11 вечера, так что в зале были все только дамы и очень немного кавалеров. Но как бы то ни было, я не сожалею ни об усталости от концерта, ни о потраченном на него времени, после горячих демонстраций оркестра, совершенно неизвестного мне, но который я теперь считаю своим другом...» Рассказывая далее свои восторги от Шекспира (вечного предмета своего обожания), и именно от «Гамлета», которого ему привелось видеть тут же в Риге, по-немецки, он говорил графу Виельгорскому: «О, если бы я был очень богат, какие бы представления я задавал себе самому и своим приятелям! И как бы я и в дверь не пустил всех прочих, посторонних, которых бог посадил на землю для того, чтобы воротить художников к смирению и поурезать у них амбиционные крылья! По счастью, он поселил также на земле несколько крупных умов, поддерживаемых и согреваемых чудесным сердцем, для того, чтобы поднять бодрость этих самых художников, когда они падают, задавленные

толпой кретинов...» Далее следовали комплименты недоконченной опере Виельгорского «Цыганы»: Берлиоз уговаривал автора скорее кончать ее.

Какая разница между великим музыкантом и маленьким аматером: тот хвалит оставшуюся навеки неведомою оперу этого, а этот прямо и беззастенчиво говорит тому в глаза (по словам Берлиоза, в его «Мемуарах»), что «не понимает» того или другого его создания (напр., увертюру «Римский карнавал»), и тем заставлял снять его с афиши. Граф Виельгорский оставался верен СЕоей прежней роли: не он ли, за пять лет перед тем, с ума сходил от итальянского певуна Рубини и объявлял Глинке, что его «Руслан» — негодная опера? Но Берлиоз на русских, даже на графских аматерах, отдыхал от пренебрежения и равнодушия своих соотечественников и с благодарностью смотрел на Россию. Ему так нужно было отдохнуть, отогреться, дать зажить ранам! Он писал Львову 29 января 1848 года: «О Россия! А ее сердечное гостеприимство, а ее литературные и художественные нравы, а организация ее театров и капеллы, организация точ-

ная, ясная, непреклонная, без которой в музыке, как и во многих других вещах, не сделаешь ничего хорошего и изящного — кто мне их снова отдаст? Зачем вы так далеко?.. Тысячу раз благодарю вас за то, что вы говорили про меня императору и даете мне надежду, что авось я когда-нибудь поселюсь около вас. Я не очень-то верую в это: все зависит от императора. Если бы он захотел, мы в 6 лет сделали бы из Петербурга центр музыкального мира...» В письме к графу Виельгорскому от 28 ноября 1848 года Берлиоз говорил: «Я все еще не написал мои „Письма о России.“, все еще не могу устроиться насчет их с „Journal des Débats“. Мне столько надо рассказать про Петербург, что я хочу иметь приличную кафедру. Г-н Бертен (редактор газеты) находит, конечно, что я слишком влюблен в русских. Я его обращаю на путь истины». При этом, отказываясь даже от самых коренных и национальных французских воззрений нового времени, Берлиоз совершенным консерватором горько жаловался на тогдашний французский государственный порядок и перемену орлеанской династии. Он говорил в этом письме:

«Новое нашествие холеры на Россию заставляет меня сильно желать ваших писем. Сколько переворотов случилось в нашей несчастной Европе с тех пор, как я вас покинул! Какие крики, какие преступления, какие безумия, какие нелепости, какие страшные мистификации! Благодарите господа бога, что у вас есть только холера физическая; моральная холера во сто раз страшнее. Париж все еще в горячке, у него частые припадки *delirium tremens*. Думать, при подобном положении дел, о мирных трудах интеллигенции, об искании красоты в литературе и искусстве — это все равно, что начать играть на биллиарде, находясь на корабле во время бури среди антарктического океана, да еще в ту минуту, когда в трюме оказалась течь, а под палубой — бунт матросов...» Спустя месяц Берлиоз писал, 22 декабря 1848 года, Ленцу: «И вы все еще думаете о музыке! Экие варвары! Вас надо жалеть. Вместо того, чтобы трудиться над „великим делом“, над коренным уничтожением семейства, собственности, интеллигенции, цивилизации, жизни, человечества, вы занимаетесь сочинениями Бетхо-

вена! Вы мечтаете о сонатах! Вы пишете книгу о музыке! Иронию в сторону, я очень благодарю вас. Так вот, между живыми еще есть несколько обожателей красоты...» И опять, 21 января 1852 года, Берлиоз писал Львову: «Суждения нашей прессы и публики так глупы и так фривольны, что подобного примера не сыщешь у других народов. У нас — изящное не то, что безобразно (*le beau, se n'est pas le laid*), а плоско; у нас не любят ни дурного, ни хорошего, а только посредственное; ощущение справедливого в искусстве столько же погасло, как чувство справедливого в нравственности. Для меня всегда будет истинное счастье говорить с немногими серьезными из числа французских читателей про те великие и серьезные дела, которые делаются в России. Впрочем, это долг, который бы мне очень хотелось уплатить. Я никогда не забуду, верьте мне, того приема, который мне сделало русское общество вообще, а вы в особенности, и ту благосклонность, которую оказали мне императрица и все семейство вашего великого императора. Какое несчастье, что он не любит музыку!..»

Произвел ли этот приезд Берлиоза какое-нибудь влияние на русскую музыку, на русских музыкантов, на русскую музыкальную публику? По моему мнению — никакого. Ни направление русского творчества, ни содержание и форма музыкальных наших сочинений, ни наша оркестровка, ни, наконец, самая дирижировка — не испытали у нас ни малейшего изменения после визита Берлиоза. Все осталось попрежнему, точь-в-точь Берлиоз к нам и не приезжал. Наши музыканты сходили в концерты, послушали и ушли, а на завтра продолжали точь-в-точь то самое, что прежде было. Также и публика: она с удовольствием читала, слушала и говорила про «новизну» Берлиоза и в том-то, и в этом-то, и еще вон в том-то, охотно называла Берлиоза гением, колоссом и прочее, внесшим «новые элементы», но во мнениях своих о музыке и всем музыкальном — не изменялась ни на единый волосок и преспокойно оставалась при «старых элементах». Она только на словах давала какое-то призрачное преимущество «новым элементам», а на самом деле «старые» ей годились гораздо больше, и она продолжала в

них купаться. Эту публику навряд ли бы скоро пронял и воспитал Берлиоз, если бы даже он поселился и в Петербурге, как о том речь шла в 1848 году. Устроить «центр музыкального мира» было здесь не так-то легко.

На одного только человека во всей Российской империи Берлиоз подействовал глубоко и мощно, это — на Глинку. Но это случилось с Глинкой раньше берлиозова путешествия в Россию. Еще в 1845 году Глинка писал из Парижа своему приятелю Кукольнику: «Изучение музыки Берлиоза и парижской публики привело меня к чрезвычайно важным результатам. Я решился обогатить свой репертуар несколькими, и если силы позволят, многими концертными пьесами для оркестра, под именем „*Fantaisies pittoresques*“. Мне кажется, что можно соединить требование искусства с требованиями века и, воспользовавшись усовершенствованием инструментов и исполнения, писать пьесы, равно докладные знатокам и простой публике...» Результатами такой мысли явились: «Хота», «Ночь в Мадриде», «Камаринская», создания гениальные и совершенно оригинальные. В них нет ничего берлио-

зовского, ни в творчестве, ни в исполнении, ни в мысли, ни в формах, наконец, ни в оркестре. Кто произвел на свет «Руслана», тому нечего было учиться ни у Берлиоза, да и ни у кого. Если говорить даже про один только оркестр второй глинкинской оперы, то и тут Глинка создал такие новизны, такие красоты, такие самобытные оригинальности, которые не уступят ни Берлиозу, ни какому бы то ни было другому гениальнейшему композитору того времени. Берлиоз и Глинка создавали свои громадные оркестровые новизны, в 30-х и 40-х годах, одновременно и совершенно независимо один от другого, вовсе не зная друг друга. В 1841 году давали в Петербурге «Requiem» Берлиоза; но Глинка, кажется, вовсе не слышал его. Он жил тогда совершенным отшельником, все только дома и никуда почти не выезжал, «всеми позабытый»; по крайней мере, в своих «Записках» Глинка говорит про этот «Requiem», слышанный им в 1845 году в Париже, как про совершенно новую для себя вещь. Раньше «Руслана» Глинка мог слышать из новой европейской инструментовки разве только «Роберта» и «Гугено-

тов», да еще некоторые увертюры Мендельсона. Но в «Руслане» нет никаких следов этих авторов, и все здесь вышло, до последней ниточки, свое, оригинальное. Но такими же оригинальными, вполне самостоятельными явились, после Парижа, и «Хота», и «Ночь в Мадриде», и «Камаринская», а эта последняя, вдобавок ко всему, вышла первым образцом совершенно самобытного русского национального скерцо. Но Глинка сам говорит нам, что первым и главным толчком к этим чисто инструментальным и притом «программным» созданиям послужило знакомство с Берлиозом и пристальное изучение его творений. Значит, мы должны этому верить, быть благодарны этому знакомству и радоваться, что оно совершилось. Встреча двух великих музыкантов в Париже не осталась напрасною и бесплодною, как это случилось при встрече Глинки с Листом в Петербурге. Россия на этот раз выиграла огромный куш.

Спустя лет двадцать после приезда Листа, Шумана и Берлиоза в Россию началось их громадное влияние на русскую музыкальную

школу. Эта школа являлась наследницей и продолжательницей Глинки и высоко держала этого гениального музыканта в своем энтузиазме и уважении, наравне с Бетховеном и некоторыми другими композиторами прежних эпох; но вместе с тем она высоко ценила и трех великих западноевропейских композиторов последнего времени: Шумана, Берлиоза и Листа, потому что живо чувствовала не только громадность их таланта, но и независимость их мысли и смелость «дерзания» на новые пути. В своей превосходной статье о Шумане Лист говорит, что главных заслуг у его творчества было две: первая та, что он дальше повел путь, открытый Бетховеном, а вторая та, что он дал твердое направление тому пути, по которому слишком редко ходили до него музыканты. Он ясно понял необходимость большего сближения музыки (в том числе и инструментальной) — с поэзией и литературой, и вместе сблизил литературу с музыкой. Это Лист говорил в 1855 году, — нынче такое направление прямо называют «программной музыкой», — «Бетховен, — говорил Лист, — уже чувствовал это стремление, но у

него оно еще не вполне выяснилось, оставалось еще отчасти темным (в „Эгмонте“ и некоторых инструментальных сочинениях со специальными заглавиями это стремление высказано уже довольно явственно)». К этому Лист прибавлял: «Программа есть то средство, которое будет делать музыку более доступною и понятною той части публики, которая состоит из мыслящих и действующих людей, между тем как они нынче далеки от нее и отзываются о ней с некоторым презрением. И нам на это последнее нечего удивляться, когда мы вспомним, как мало заботилась до сих пор музыка об интересах этих людей. В продолжение долгих столетий она доставляла только некоторого рода чувственное удовольствие, которое представляло мало интереса тем, у кого мало времени было на то, чтоб с нею сживаться: с другой же стороны, она все утопала в чувствах, которых те люди не могли понимать, потому что у них не было наклонности воспринимать их в себя...»

Что Лист приписывает здесь одному Шуману, принадлежит точно в такой же степени ему самому и Берлиозу. Все трое составляют

одну и ту же группу музыкантов, для которых не только нужна «программа» в музыке, но и вообще музыка без программы кажется невозможной вещью и праздной игрушкой. Новая русская музыкальная школа, являясь на сцену в конце 50-х годов, чувствовала подобную же потребность, потому что выросла и воспиталась на животворных принципах наших 40-х и 50-х годов, а потому едва только значительные сочинения Шумана, Берлиоза и Листа стали появляться в наших концертах, новые русские музыканты быстро прильнули к тем высоким музыкальным деятелям, у которых эта идея являлась уже выраженной в великолепных художественных созданиях. Еще в 1855 году Шуман сошел со сцены, но далеко не все его лучшие творения были уже опубликованы, а следовательно, и известны, в минуту его смерти. Многие из них постепенно появлялись только теперь, в конце 50-х и в течение всех 60-х годов. Сочинения Берлиоза также были еще далеко не все изданы и известны и появлялись именно лишь около того времени, а некоторые и сочинены-то были лишь в конце 50-х и в начале 60-х годов:

это именно как раз все самые значительные его создания («L'enfance du Christ» — 1854; «Te Deum» — 1855; «Les Troyens» — 1855). Что касается Листа, то все капитальнейшие его произведения впервые сочинены или же получили окончательную свою форму в 50-х и 60-х годах. Все это был благодатный, драгоценный, самый желанный материал для новых русских музыкантов. Они с жадностью бросились изучать эти новые, странные для остальной публики, но высокоталантливые для них создания. Новая русская школа всего более воспиталась, конечно, на Глинке и Бетховене, но потом — на Шумане, Берлиозе и Листе. У ней не было никакого слепого фетишизма к этим великим музыкантам. С тою независимостью и неподкупностью мысли, которая всегда составляла одно из главных ее качеств, новая русская школа очень хорошо понимала многие недостатки, лежавшие в натуре Шумана, Берлиоза и Листа: она разбирала их, строго анатомировала, считала их печальными пятнами в их произведениях. Так, например, новые русские музыканты всегда очень хорошо видели и сознавали ту симметрич-

ность и правильность форм, которая иногда портила иные создания Шумана и являлась следствием его слишком классического воспитания, наконец, полную неспособность к оркестру; они очень хорошо сознавали бессвязность, туманность и надутость иных мест у Берлиоза, — вычурность, жеманность и риторичность иных мест у Листа, но великие качества фантазии, огня, душевного выражения, глубокого чувства, несравненной поэтичности, картинности слишком преобладали в этих творениях и заставляли новых русских музыкантов забывать эти недостатки. Навряд ли лучшие соотечественники Берлиоза, Шумана и Листа ценили их так высоко, как их ценили у нас, в кружке новых русских музыкантов. Но, надо сказать, так было почти исключительно именно в этом только кружке. Большинство остальных людей нашей публики оставалось или равнодушными, или оказывалось враждебным к трем иноземцам, точь-в-точь так же, как это было с ними и на родине, во Франции и Германии. Лишь очень постепенно, очень тихо, очень медленно совершилось признание их настоящей значи-

тельности, но это случилось уже гораздо позже после того, как все три композитора вошли в плоть и кровь новой русской школы. Очень много этой школе пришлось вытерпеть именно за это.

В те 10 лет, что Шуман прожил еще после своей поездки в Россию, он не был ни в каких сношениях с кем-либо из русских. Да оно было бы и немыслимо при его состоянии духа, становившемся все более мрачным, меланхолическим и отчужденным от людей. Он умер, не узнав никогда о том впечатлении, которое он производил на северных варваров своею музыкою и о тех глубоких, плодотворных симпатиях, которые он здесь посеял. С конца 50-х годов у нас стали узнавать симфонии Шумана, сначала в симфонических концертах, даваемых А. Ф. Львовым в певческой капелле, в концертах «Концертного симфонического общества», а с 1859 года и в концертах Русского музыкального общества, дирижируемых Рубинштейном. В обоих случаях заслуга помещения шумановских произведений на программах тех и других концертов почти всего более принадлежит Дм. Вас. Стасову, главно-

му распорядителю и тех и этих концертов. Между тем, под влиянием бельгийского отличного пианиста Мортъе де Фонтень, проживавшего довольно долгое время в Петербурге и Москве в конце 50-х годов, сочинения Шумана стали все более и более известны у нас. Их скоро даже стали любить. Но главным распространителем их сделался Антон Рубинштейн, которого великая слава и знаменитость началась с 50-х годов. В его исполнении всего выше и талантливее являлись всегда фортепианные сочинения Шопена и Шумана. Но еще более распространением своим в России обязан Шуман Бесплатной музыкальной школе. Как директор ее и дирижер ее концертов Балакирев, а равно и все товарищи его по искусству, образовавшие новую русскую музыкальную школу, страстно любили музыку Шумана и глубоко изучали ее. Благодаря Балакиреву, точно на страже стоявшему и оповещавшему товарищей о всем новом и сильно талантливым, что появлялось в европейской музыке 50-х и 60-х годов, эта новая наша школа раньше всех в России узнавала Шумана и от всей души погружалась в его своеобраз-

разные создания.

Сношения Берлиоза с Россией никогда не прекращались во все 22 последние года его жизни, от первого его приезда к нам в 1847 и до самой смерти его в 1868 году. Я упоминал выше некоторые его письма 40-х годов, писанные в Россию к гр. Виельгорскому и Львову. Теперь укажу здесь и другие, писанные также к русским.

Восхищенный некоторыми из великолепных произведений Берлиоза, исполненными в его петербургских концертах, но еще не напечатанными, я писал к нему в 1847 году, прося позволения списать оркестровые партитуры «Reine Mab», «Danse des Sylphes», «Marche triomphale», отрывки из «Ромео и Джульетты»: я надеялся устроить так, чтоб эти вещи исполнялись у нас в концертах и после Берлиоза. Вместе с тем, я просил его сказать мне: как он думает, нельзя ли было бы употреблять орган в инструментальных сочинениях, но не смешивая его с оркестром и не заставляя его повторять то, что уже там есть, а давая ему отдельную самостоятельную партию?

Не находя на это ответа в превосходном и точном «Traité d'instrumentation», я решился спросить самого автора. Берлиоз отвечал мне 10 мая: «У меня едва достанет времени отвечать вам несколько строчек: я сейчас уезжаю. Мне невозможно обойтись без моих партитур, я еду в Германию, где они будут мне нужны для концертов. Что касается органа, то его можно с успехом употреблять в некоторых случаях, в религиозной музыке, давая ему чередоваться с оркестром (*en dialoguant avec l'orchestre*); но я не думаю, чтоб он производил хороший эффект, когда его употреблять одновременно с ним». Скоро потом он применил это и на практике. В письме ко Львову от 23 февраля 1849 года Берлиоз писал: «Я теперь работаю над большим „Te Deum“ на два хора с оркестром и отдельным органом (*orgue obligé*). Это начинает получать некоторый вид...» «Te Deum» — едва ли не самое великое и гениальное его создание. Следуя мысли, высказанной в приведенном письме ко мне, он везде здесь употреблял орган самостоятельно, отдельно от оркестра. По верному выражению Фука («*Les révolutionnaires de la*

musique»), «инструмент-великан почти постоянно отделен от других инструментов и отвечает им, как голос с неба, отвечающий голосам земли». Когда это колоссальное создание было напечатано и стало известно новым русским музыкантам, они были от него в великом энтузиазме, горячо изучали его, всего более по указанию Балакирева. В 1862 году, будучи в Париже, я виделся с Берлиозом и рассказывал ему, с каким энтузиазмом новая русская музыкальная школа наслаждается высокими его произведениями и особенно его «Te Deum'ом», и потому я просил его дать нам, русским, подлинный автограф этого великого создания. Берлиоз обещал поискать и на другой день написал мне (10 сентября 1862 года): «Я, по счастью, нашел один из моих манускриптов в довольно хорошем виде и очень рад, что могу принести его в дар петербургской Публичной библиотеке: это именно „Te Deum“, про который вы мне говорили. Когда я писал его, у меня была вера и надежда; теперь у меня больше не остается никакой добродетели, кроме покорности (résignation). Тем не менее, я чувствую живую благодар-

ность за симпатию, оказываемую мне такими истинными друзьями искусства, как вы». Берлиозов автограф, принадлежащий с 1862 года нашему императорскому книгохранилищу, имеет ту особенную ценность, что включает один превосходный номер, «Prélude» для оркестра (как № 3), не включенный Берлиозом в печатную партитуру и, значит, неизвестный остальной Европе. Балакирев исполнял этот номер в концерте Бесплатной школы, вместе со всем «Te Deum'ом».

В 1867 году Кюи виделся с Берлиозом также в Париже. Берлиоз был в то время болен и нравственно убит недавнею смертью своего единственного сына. Кюи написал ему, что желая бы повидаться с ним, чтоб поговорить об исполнении в концертах нашей Бесплатной школы его «Троянцев», целиком или в отрывках. Для этого он просил позволения снять копию с партитуры. Берлиоз принял его в постели, очень обрадовался, когда увидел, что Кюи хорошо знает его музыку и стал напевать многие его темы. Тотчас же *la glace était rompue*, и Берлиоз дал ему для прочтения корректурный экземпляр своих «Мемуаров»,

уже отпечатанных, но для выхода в свет ожидающих смерти Берлиоза. На своей фотографической карточке Берлиоз написал, на память для Кюи, главную тему из любовной сцены в «Ромео и Джульетте» — тему, которую он особенно любил и считал своим самым глубоким вдохновением. Воротившись в Петербург, Кюи напечатал в «С.-Петербургских ведомостях» биографию Берлиоза на основании никому еще тогда не известных «Мемуаров» его, а из личных бесед с Берлиозом приводил тут много интересных подробностей. Внешний вид его он описывал так: «Ему теперь 63 года. Он нервен и впечатлителен до последней степени. Фантазия жива до болезненности. Его разговорный французский язык в высшей степени изящен. Наружность Берлиоза красива и эффектна: лицо худое, лоб высокий, огромные густые совершенно белые и от природы вьющиеся волосы; глаза глубокие, пронизательные и исполненные ума; большой, тонкий, горбатый нос; тонкие губы; несколько резких характерных морщин на лбу и у оконечностей губ; изящество во всей фигуре и во всех движениях...» Вот отрывки

из разговоров Берлиоза. «Речь, конечно, шла у нас преимущественно о музыкальных вопросах, — говорит Кюи. — Оперы Моцарта все похожи одна на другую; его невозмутимое хладнокровие (*beau sang-froid*) мучит и выводит из терпения». О Мейербере Берлиоз заметил, что у него не только было счастье иметь талант, но и в высшей степени был талант иметь счастье. В музыке Россини он находит мелодический цинизм, вечное и детское *crescendo*, грубый турецкий барабан... Из всех капельмейстеров, с которыми ему случалось встречаться, он выше всех ценит Николаи (автора «Виндзорских кумушек»); высоко ставит также в этом отношении Мейербера, Вагнера, Литольфа. У Вагнера он не любил его аффектированных остановок, когда оркестр разойдется, и нет перемен ни в темпе, ни в экспрессии. Листа как дирижера Берлиоз не любит: «Лист и дирижирует и играет под вдохновением минуты; он передает не мысль композитора, а чувство, под влиянием которого сам находится. Лист, исполняя чужие произведения, сам пересочиняет их экспрессию и всякий раз иначе...» [11] Узнав, что у

нас часто исполняются отрывки из «Лелио», «Фауста», «Ромео» и проч., Берлиоз «был очень рад, но жалел, что исполняются только отрывки, а не эти же произведения целиком...»

Однако же главная цель Кюи не была достигнута: Берлиоз, сначала согласившийся дать списать некоторые нумера из партитуры «Троянцы» для Петербурга, потом раздумал и в письме 7 августа просил Кюи бросить все это дело: «Я думал о нашем проекте и вижу тут большие затруднения. Мой издатель, может быть, найдет это очень дурным и, пожалуй, сделает на мой счет предположения страшно оскорбительные...» Таким образом, исполнение «Троянцев» в Петербурге было еще на некоторое время отложено. Копия с этой партитуры была снята для Петербурга и продана Русскому музыкальному обществу только гораздо позже, в январе 1868 года, во время пребывания самого Берлиоза в Петербурге.

В ноябре 1867 года Берлиоз во второй раз приехал в Петербург. Великая княгиня Елена Павловна, покровительница Русского музы-

кального общества, пригласила его дирижировать шестью концертами этого общества, вследствие отъезда Рубинштейна из России. Материальные условия были очень выгодные, особенно при всегдашней нужде Берлиоза. Он писал 24 сентября своей приятельнице г-же Дамке: «Великая княгиня платит за мое путешествие, взад и вперед, отдает одну из своих карет в мое распоряжение, дает мне помещение в Михайловском дворце и уплачивает мне 15 000 франков. По крайней мере, если я и умру, то буду знать, что того стоило...»

Сначала намерение было такое, что из шести концертов пять будут наполнены классической музыкою (великая княгиня тщательно держалась классицизма), а шестой будет исключительно составлен из сочинений самого Берлиоза. Но Балакиреву, великому почитателю Берлиоза и в то время дирижеру концертов Русского музыкального общества (по настоянию Кологривова, одного из главных воротил общества) удалось переделать это. Он устроил так, что выпущены были из программ некоторые чересчур устарелые вещи Моцарта и Гайдна и заменены сочинения-

ми Берлиоза, более современными и интересными. В первом концерте даны были: увертюра к «Бенвенуто Челлини» и романс «Absence»; во втором — симфония «Episode de la vie d'un artiste»; в третьем — увертюра «Carnaval romain» и «Rêverie» для скрипки; в четвертом — «Offertorium» из «Реквиема» и увертюра «Francs-Juges»; в шестом — отрывки из «Ромео и Джульетты» и из «Damnation de Faust» и вся симфония «Гарольд».

Про эти концерты сам Берлиоз писал 15 декабря своему приятелю Эдуарду Александру: «Петербургская публика и печать необыкновенно горячо ко мне относятся. На втором концерте меня вызвали шесть раз после „Фантастической симфонии“, которая была исполнена громоносно; 4-ю часть („Шествие на казнь“) заставили повторить. Какой оркестр! Какая точность! Какой ансамбль! Я не знаю, слышал ли Бетховен такое исполнение своих вещей. И надо вам сказать, что, несмотря на мои страдания, когда я подхожу к пюпитру и вижу вокруг себя всех этих симпатических людей, я чувствую себя ожившим и дирижирую, как мне, может быть, еще нико-

гда не удавалось дирижировать. Вчера мы исполняли второй акт „Орфея“ Глюка, бетховенскую 5-ю симфонию и мою увертюру „Carnaval romain“. Все это было передано великолепно. У молодой особы, исполнявшей партию Орфея по-русски (Лавровская), голос дивный, и она очень хорошо справлялась с своею задачей. Хористов было 130. Все эти вещи имели изумительный успех. И это русские, знающие Глюка всего только по ужаснейшим искалеченьям, произведенным неспособными людьми!!! Ах, какая это для меня радость знакомить их с шедеврами этого великого человека. Вчера аплодисментам не было конца. Великая княгиня велела, чтоб меня во всем слушались; я не злоупотребляю ее приказанием, но пользуюсь им... Здесь любят прекрасное; здесь живут музыкальною и литературною жизнью; здесь носят в груди такой огонь, который заставляет забывать и снег и мороз. Зачем я так стар, так истощен?..» Спустя неделю он писал другим своим приятелям, Массарам (мужу и жене): «Я болен как 18 лошадей; я кашляю как 10 сопливых ослов, и все-таки хочу написать вам раньше,

чем лечь в постель. Наши концерты идут чудесно. Этот оркестр великолепен и делает, что я хочу. Если б вы услышали исполнение им бетховенских симфоний, вы бы, я думаю, сказали много такого, чего не подумаете в Парижской консерватории. Они с таким же совершенством сыграли мне, намеднись, „Фантастическую симфонию“, которую меня заставили включить во второй концерт. Это было громоздно. С громкими криками заставили повторить „Шествие на казнь“, а адажио (сцена в полях) довело многих до слез, без всякого стыда... Меня приехали звать в Москву; у этих приезжих из полуазиатской столицы есть какие-то необыкновенные доводы, которым нельзя сопротивляться, что бы там ни говорил Венявский (скрипач), который уверяет, что мне не следовало бы так просто принимать их предложения. Но я не умею скарденничать, мне было стыдно...» Из Москвы Берлиоз писал к Дамке: «В моем концерте, в манеже, было 12 500 слушателей. Я не попробую описывать вам аплодисменты после бала в „Ромео и Джульетте“ и „Оффертория“ из „Реквиема“. Слушая, как хор из 350 человек повто-

ряет, тут все одни и те же две ноты, я было подумал, что, наверное, вся эта толпа публики страшно соскучится, и побоялся, что, пожалуй, мне не дадут кончить. Но публика поняла мою мысль, ее внимание усилилось, выражение этой кроткой покорности поразило ее. После последнего такта нескончаемые аплодисменты раздались со всех сторон; меня вызвали четыре раза; оркестр и хоры тоже аплодировали: я просто не знал, куда деваться. Это самое громадное впечатление, какое я только произвел во всю свою жизнь...»

Говоря о горячем отношении к нему печати, Берлиоз имел, конечно, более всего в виду статьи Кюи в «С.-Петербургских ведомостях», служившие выражением мнений и симпатий всего кружка новых русских музыкантов. В одной из этих статей, по поводу «Фантастической симфонии», говорилось:

«Эта вещь написана Берлиозом в 1828 году, когда ему было только 25 лет и он был еще учеником консерватории. Это произведение переполнено роскоши фантазии, силы воображения, энергии, поэзии, самобытности, оригинальности (хотя „Фрейшюц“ был напи-

сан раньше, но Берлиоз познакомился с ним лишь впоследствии). В виду всего этого, в виду избытка творческих юношеских сил Берлиоза, того нового музыкального мира, в который он вводит, кто в состоянии укорить его за те несомненные странности и преувеличения, которые находятся и в самой программе симфонии, и в оркестровке, и в музыке! Это — гениальное начинание гиганта, которому суждено увлечь музыку далеко за собой в неведомые еще страны. „Фантастическая симфония“ написана раньше „Роберта“; Мейербер ее слышал в концертах Берлиоза, и критикой еще недостаточно указано то огромное влияние, какое она оказала на произведения Мейербера. Все черты, составляющие особенность Мейербера и главную сущность его заслуг по отношению к опере, колоритность, декоративность, яркость красок, все это находится в „Фантастической симфонии“. Мейербер черпал из нее полными руками, до частностей включительно. Знаменитое „Восстание из гробов“ в „Роберте“ по характеру совершенно тождественно с „Шествием на казнь“, а оркестровый эффект фаготов на низ-

ких нотах — просто копия с того же эффекта у Берлиоза. Перекличка духовых в начале „Пророка“ — тождественна по настроению, но хуже по музыке, с началом „Scène aux champs“ и т. д. „Danse macabre“ Листа, несомненно, принадлежит к его лучшим произведениям, но он тоже немало заимствовал из финала симфонии: и тема „Dies irae“, и многие вариации, и колокола начала, и глиссады, все это было уже у Берлиоза лет 35 раньше!.. Нет капельмейстера, который бы вернее передавал исполняемое, с большим пониманием духа сочинения, с полным сохранением всех оттенков автора... Какое у него понимание Бетховена, какая строгость, серьезность исполнения, какая эффектность и в то же время ни малейшей уступки ложному блеску, мишуре исполнения. В исполнении Бетховена я предпочту Берлиоза Вагнеру, который, при отличных качествах, был иногда аффектирован и сентиментально кое-где оттягивал. Глюк предстал перед нами совершенно новым, живым, неузнаваемым лицом. Теперь нельзя не признать в Глюке гениального новатора, гениального, хотя и устаревшего уже музыканта.

Что же касается до собственных сочинений Берлиоза, то чудеса исполнения знакомят нас со многими чудесами музыки, существования которых мы и не подозревали, даже при самом тщательном изучении его громадных, сложных партитур. И какая простота позы, какая воздержанность и, вместе с тем, удивительная прецизия жестов, какая скромность! Когда, после первой пьесы, публика вызвала Берлиоза, он вышел и прелестным жестом указал, что честь такого исполнения принадлежит оркестру, а не ему. Из всех капельмейстеров, которых Петербургу приходилось слышать, Берлиоз — несомненно, величайший; как артист, всеми силами души свято преданный делу музыки, он достоин всякого удивления, уважения и безграничной симпатии...»

Во время пребывания своего в Петербурге Берлиоз очень часто виделся со всеми музыкантами новой русской музыкальной школы. Во-первых и всего чаще с Балакиревым, потому что ему поручено было быть помощником Берлиоза в концертах и готовить ему хоры и солистов-певцов: Балакирева Берлиоз ценил очень высоко; во-вторых, Берлиоз ви-

дел часто и всех остальных новых наших музыкантов, приходивших навещать его, то здорового, то больного, во все те часы, когда он не был на своих репетициях или в гостях у великой княгини Елены Павловны, которой он читал свою любезную «Энеиду», Байрона, Шекспира, во французском переводе. Ему часто говорили его юные поклонники о своих ожиданиях от него новых великих созданий; но он вздыхал, с печальной миной говорил, что это уже было бы невозможно, что он слишком стар, болен и весь сломан. Раз он был на представлении «Жизни за царя», в ложе у Кологривова, вместе с Балакиревым и мною. Но мы уже не услышали от него никаких своеобразных, глубоких, оригинальных замечаний, каких мы от него ожидали, судя по прежним восторженным отзывам 22 года раньше. Просидеть в театре целый вечер было ему уже слишком в тягость (он обыкновенно ложился в постель в 9 часов вечера). Впрочем, вообще говоря, Берлиоз хвалил оперу Глинки, а про инструментовку сделал одно единственное замечание, что «как приятно встречать такую умеренную, прекрасную,

благоразумную инструментовку, после всех излишеств современных оркестров!». Конечно, Берлиоз в эту минуту вспомнил Вагнера, у которого он сильно не одобрял ни музыку, ни оркестр и неудаче которого в Париже еще незадолго перед тем, в 1860 году, он почти радовался. Даже и Листа он перестал в это время любить: он не сочувствовал уже более ни гениальным новизнам его тогдашних новых творений, ни его оркестровке, ни его фортепианным аранжировкам, прежде столько его пленявшим и восторгавшим, ни, наконец, даже его дирижерству: дирижерство Листа казалось ему теперь слишком произвольным, субъективным, слишком капризным и дерзким. Берлиоз старился и, подобно Глинке в его последних годах, начинал любить одних только великих композиторов прежнего времени, особенно Глюка и Бетховена, главных богов его молодых лет. Оттого-то Берлиоз и в Глинке всего более оставался доволен «умеренностью» оркестра в «Жизни за царя». Вообще говоря, Берлиоз сильно устал на этот раз в России и рвался поскорее домой, во Францию. Он писал своему приятелю, Холь-

месу, 1 февраля 1868 года: «Путешествие в Москву dokonало меня. Если б мне дирижировать в марте концертом в мою пользу (который мне обещают), мне бы надо было остаться здесь более месяца. Но я предпочитаю лишиться 8000 франков и тотчас же ехать назад. Любезности со стороны всех, и художников, и публики, обеды, подарки — ничто меня не удержит, я хочу солнца; я хочу ехать в Ниццу, в Монако... Тому шесть дней назад, здесь было 32 градуса мороза. Птицы падали; кучера валились с козел — что за страна! А я воспеваю в своих симфониях — Италию, сальфов и розовые кусты на берегах Эльбы!»

В день рождения Берлиоза, 11 декабря (нов. ст.), петербургские поклонники его, к числу которых принадлежали в особенности молодые композиторы, примыкавшие к Бесплатной музыкальной школе, члены и многие любители, примыкавшие к Русскому музыкальному обществу, которого дирижером был Балакирев, а вице-председателем Даргомыжский, торжественно отпраздновали этот день. Берлиозу был дан ужин, где присутствовало множество народа. Здесь ему поднесли

диплом почетного члена Русского музыкального общества, где было сказано: «Русское музыкальное общество, сознавая громадность той роли, которую вы играете в истории искусства, и видя в вас одного из могущественнейших создателей новой школы, признает за особенное счастье видеть вас в числе почетных своих членов и просит вас принять это звание, в надежде, что те узы, которые будут соединять одного из наивысших двигателей современного искусства с нашим музыкальным центром, окажут самое счастливое влияние на развитие музыки в нашем обществе». В ответной своей речи на множество речей и тостов Берлиоз всего больше остановился на той мысли, что желает русским музыкантам — быть всегда художниками, и никогда ремесленниками (*toujours artistes et jamais artisans*).<sup>1</sup>

1 Этот ужин послужил поводом к следующему курьезному инциденту. Хотя Берлиозу было известно, как неприязненно относился к нему Серов и в печати, и на словах, он все-таки включил его в число приглашенных на тот обед, который он дал своим музыкальным

знакомым в Михайловском дворце, по предложению великой княгини Елены Павловны. Но Серов, враждебный и неприятный всем товарищам новой нашей музыкальной школы, просидел весь обед поневоле одинокий и молчаливый. На ужин же, данный Берлиозу, 11 декабря (нов. ст.), в день его рождения, Серов приглашения не получил. Он очень на это рассердился и резким письмом требовал отчета, почему его не пригласили. Даргомыжский, тогдашний вице-председатель Русского музыкального общества, от имени всех присутствовавших на берлиозовском празднестве, отвечал официальным письмом, что «на ужине были все только люди, между собою знакомые и друг друга уважающие». К этому комическому инциденту относились в то время юмористические стихи П. М. Ковалевского:

*Меня не кличут на обеды —  
Творца Юдифи и Рогнеды!!  
Во мне лишь злостная молва  
Могла не усмотреть светила,  
Во мне, которого почтила  
Своим избранием Москва!!!*

*(«С.-Петербургские ведомости»,  
1867, № 368)*

А также строфа в «Райке» Мусоргского:

*На обед его зовите,  
Гений очень любит честь! — В. С.*

1 февраля 1868 года Берлиоз уехал, оставив на память Балакиреву свою дирижерскую палочку, а Русскому музыкальному обществу — свои маленькие «тарелочки» (*cymbales antiques*), по его заказу сделанные в Париже для исполнения его гениального скерцо «Царица Маб». Кюи писал после этого отъезда, в «С.-Петербургских ведомостях»: «Русское музыкальное общество списывает теперь партитуру „Троянцев“, так что это необыкновенное произведение находится пока только в Париже и у нас. Велика была бы заслуга дирекции театров относительно искусства, если б в будущем сезоне она поставила „Троянцев“ на Мариинской сцене. В этом случае Берлиоз не прочь был бы приехать следить за репетициями, а может быть, раз-другой и продирижировать. Немалая была бы нам честь перед всем музыкальным миром восстановить в

надлежащем виде то капитальное произведение, которое в Париже Карвалло на своем театре (Théâtre Lyrique) мог обставить только весьма мескинным образом». Но эти добрые пожелания никогда не осуществились: ни «великой заслуги» со стороны театральной дирекции, ни «великой чести» для нас не состоялось. Прошло 20 лет, и никогда никто у нас еще не подумал исполнять «Троянцев».

Между тем, Берлиоз все более и более слабел, уставал и страдал. Он мне писал 1 марта: «Я не знаю, зачем я не умираю... Не будьте слишком строги, пишите мне, не взирая на мой лаконизм: помните, что я болен, что ваше письмо сделает мне добро, и не пишите мне глупостей: чтоб я сочинял. Кланяйтесь всем вашим. Музыка... Ах, я было хотел сказать что-то про музыку, но отказываюсь. Прощайте, пишите мне поскорее, ваше письмо даст мне ожить, а также и солнце. Несчастный! вы живете в снегу...» В другом письме он мне рассказывал, как он в Монако свалился с горы и жестоко расшибся.

Наконец, 21 августа того же года он писал мне про великолепные овации, сделанные

ему в Гренобле, и в конце прибавлял: «Я возвратился в Париж измученный, и вдруг получаю письма из России и Левенберга, где с меня требуют вещей невозможных. Хотят, чтоб я сказал много хорошего про одного немецкого артиста, — я об нем и думаю, в самом деле, хорошо; но на условии, что я худо отзовусь об русском артисте, которого хотят заместить немцем и который, напротив, имеет право на большие похвалы. Этого я не сделаю. Что это за чортовы люди такие (Quel diable de monde est-ce là)? [12] Я чувствую, что умираю. Я ни во что более не верю, я хотел бы вас видеть, может быть, вы меня опять ободрили бы. Кюи и вы, может быть, прибавили бы во мне хорошей крови. — Что делать? Я страшно скучаю. Никого нет в Париже, все мои приятели разъехались, кто на даче, кто на охоте. Иные меня зовут к себе, но у меня нет сил. — О, прошу вас, пишите мне так коротко, как хотите. А у меня все не прошли следы моего падения в Монако; дает мне себя чувствовать и Ницца. Пожалуй, мое письмо не застанет вас; я всего ожидаю. Если мое письмо найдет вас в Петербурге, напишите мне хоть шесть строчек, и я

вам буду бесконечно благодарен. Тысячу вещей от меня Балакиреву. Прощайте. Мне очень трудно писать. Вы добры, докажите мне это еще раз. Жму вам руку. Ваш преданный Берлиоз!» Это было последнее, сколько до сих пор известно, письмо Берлиоза. Спустя шесть месяцев, после долгой и мучительной болезни, Берлиоза не стало.

Таким образом, самые близкие, самые интимные сношения Берлиоза, во второй приезд его в Россию, были почти только исключительно с композиторами новой русской музыкальной школы: эти юноши более всех остальных соотечественников своих ценили его гений и понимали его значение. Поэтому, конечно, его влияние на них было самое коренное и сильное.

В 50-60-х годах Лист совершенно преобразился. До тех пор он был только тем художником, который хотел быть первым пианистом в мире и сделался им. Он наполнил мир удивлением, потому что тут дело шло для него не об удовлетворении одного эгоистического самолюбия и жажды славы: ему надо поднять

фортепиано на неслыханную высоту, дать ему значение оркестра, ему надо было исполнять на этом небывалом инструменте по-своему, по внушению своего гения, все что только создано было в музыке самого высокого и талантливого для оркестровых инструментов и человеческого голоса. Когда в те времена приятели говорили ему, что пора бы ему оставить заботу все только об одном фортепиано да фортепиано и перейти к чему-то повыше и позначительнее, он отвечал (письмо к Пикте осенью 1837 года): «И вы тоже! Вы не догадываетесь, что затрагиваете очень чувствительную для меня струну. Вы не знаете, что говорить мне о покидании фортепиано — это значит показывать мне впереди день траура, отнимать от меня тот свет, который освещал мне всю первую половину моей жизни и с нею сросся. Потому что, видите ли: фортепиано для меня то же, что моряку его фрегат, арабу его конь — даже больше. До сих пор оно было моим я, моим языком, моею жизнью... Как же можете вы желать, чтоб я его покинул, для того чтоб броситься в погоню за более блестящими и громогласными успехами,

театральными и оркестровыми? О нет! Если даже допустить, что я созрел для этих гармоний, все-таки я тверд в убеждении только тогда оставить изучение и развитие фортепиано, когда мною будет уже сделано все, что только возможно, все, что мне нынче доступно... Если не ошибаюсь, я своим фортепианным переложением „Symphonie fantastique“ Берлиоза начал нечто совершенно противоположное прежним фортепианным переложениям. Я старался о своем деле так совестливо, как будто дело шло о передаче священного текста; я желал перенести на фортепиано не только одно музыкальное построение вообще, но и все отдельные факты, а также все многообразные гармонические и ритмические сочетания... После моих усилий, я надеюсь, будет уже непозволительно так аранжировать создания мастеров, как это делалось до сих пор...» Три года спустя, в 1839 году, Лист уже говорил в предисловии к своему фортепианному переложению 5-й симфонии Бетховена: «Фортепиано приобрело в последнее время решительное значение оркестра...» Так думал и говорил Лист: он не отказывался

от композиторской деятельности, а только откладывая ее до поры до времени, на неопределенный срок. Но между товарищами его по таланту и направлению все значительнейшие не сомневались в том, что Лист не только будет композитором, но композитором великим, необычайным. Еще когда ему не было и 30 лет, Берлиоз, услышав его фантазию на «Жидовку» Галеви, сказал: «Ну, теперь от Листа, как композитора, можно всего ожидать». И действительно, фантазия Листа на «Жидовку» (1836) и на «Дон Жуана» (1841) уже не простые переложения, изложения, аранжировки чужих тем — это настоящие крупные, стройные собственные создания, где творчество автора является во всей силе и блеске. Точно так же другой великий музыкант и ценитель, Шуман, еще в 30-х годах писал, что «если бы Лист захотел отдать все свои силы композиторству, как до тех пор отдавал их пианизму, конечно, он сделался бы тотчас таким же великим композитором, каким был великим пианистом». Но Лист, кажется, всего этого еще достаточно не сознавал, все продолжал считать себя еще не готовым для дела компо-

зиторства и еще не выполнившим до конца свою задачу создателя пианизма и вместе задачу фортепианного оркестратора и фортепианного сочинителя. Одним из самых поразительных доказательств является здесь то, что, создав такие два chefs d'oeuvre'a для фортепиано, как «Sposalizio» и «Penseroso», еще в 1838 году, он их не исполнял на фортепиано ни в каких своих бесчисленных концертах, рассеянных по лицу всей Европы, и не издавал их целых 20 лет. Оба эти великие произведения явились в печати, значит, стали доступны для всех, лишь в 1858 году.

Переворот совершился с Листом в продолжение его «веймарского периода», т. е. в продолжение тех лет, что он, отказавшись от карьеры пианиста, поселился в Веймаре, сделался капельмейстером тамошнего театра и посвятил себя вполне композиции. В продолжение этого и последующего за тем периода (когда Лист перестал быть дирижером) Лист оказал громадное влияние на новую русскую музыкальную школу.

Что касается сношений Листа с русскими после его пребывания у нас в 1842 и 1843 го-

дах, то самым ранним является письмо его к Серову. Серов в 1847 году служил в симферопольской уголовной палате и, услышав, что Лист близко от него, на юге России, послал ему свою аранжировку увертюры Бетховена «Кориолан» для фортепиано в две руки, прося его мнения о своем способе аранжировки: здесь он старался приблизиться к манере Листа. Лист отвечал ему, из Елизаветграда, 14 сентября: «Я вам глубоко благодарен за благосклонное воспоминание, которое вы обо мне сохранили со времени нашего свидания в Петербурге, и прошу тысячу раз извинить меня, что я так долго не отвечал вам на ваше столь лестное и интересное письмо. Музыкальные мнения, излагаемые вами, совершенно тождественны с моими, уже давнишними, и потому я не стану распространяться о них; только в одном пункте мы с вами идем врозь, но так как это именно о моей собственной особе, то вы поймете, что меня очень затрудняет этот тезис, и потому я справлюсь с ним самым ординарным манером: искренно поблагодарю вас за слишком лестное мнение ваше обо мне. Увертюра „Кориолан“ — это один из

тех chefs d'oeuvre'ов sui generis, квадратных в основании, у которых нет ничего предыдущего, ни последующего между созданиями того же рода. Помните ли вы начало шекспировской трагедии того же имени (акт I, сцена 1-я). Это единственный известный мне pendant к нему между всеми созданиями человеческого гения. Прочитайте и сравните, вдумываясь. Вы достойны этих высоких художественных потрясений по горячности, с которою вы служите искусству. Ваше переложение увертюры „Кориолан“ делает великую честь вашей художественной совестливости и свидетельствует о редкой и терпеливой интеллигентности, необходимой для хорошего выполнения этой задачи. Если б мне случилось издать мое переложение этой увертюры (оно, должно быть, находится в моих портфелях, в Германии), я попрошу у вас позволения послать вам, через князя Аргутинского-Долгорукова, [13] которого не могу достаточно похвалить вам, — экземпляр с надписью, который я попрошу вас присоединить к тому незначительному автографу моему, который вы уже слишком не по достоинству высоко цените».

Заметим, что листовского переложения «Кориолана» никогда потом в печати не появлялось.

Другое письмо Листа, адресованное к человеку наполовину немцу, но наполовину и русскому, к Ленцу, автору очень известных сочинений о Бетховене, относится к 1852 году и писано из Веймара 2 декабря. Ленц, очень образованный музыкант и изрядный пианист, в конце 20-х годов прожил довольно долго в Париже, для того чтоб пользоваться уроками Шопена и Листа. Он первый познакомил тогда Листа, еще юношу, но уже знаменитого, с фортепианными сочинениями Вебера. В 1852 году Ленц послал Листу свою книгу: «Beethoven et ses trois styles». Лист, в ответном громадном письме, рассыпался в похвалах Ленцу, объявлял, что в своих исследованиях Ленц соединяет «кропотливость крота с полетом орла», и потом говорил, что на новейших русских музыкальных писателях еще новый раз оправдывается изречение Вольтера: «C'est du Nord que nous vient la lumière». Лист разумел здесь книгу Улыбышева о Моцарте и Ленца — о Бетховене. Обоих авторов он хвалил,

хотя и прибавлял, что напрасно, однакоже, Улыбышев сделал себе из Моцарта какого-то Далай-ламу, дальше которого уже ничего нет. Относительно же Бетховена Лист говорил: «Для нас, музыкантов, создания Бетховена, вместе взятые, представляют нечто вроде столба облачного и огненного, ведущего израильтян в пустыне... Если бы на мою долю выпало делить по категориям различные моменты мысли великого музыканта, высказавшиеся в его сонатах, симфониях, квартетах, я бы не остановился на разделении их на три стиля, в большинстве случаев принятом нынче, в том числе и вами, но взял бы в соображение лишь вопросы, поднятые до сих пор. Я взвесил бы откровенно тот великий вопрос, который есть ось музыкальной критики и эстетики на том пункте, куда нас привел Бетховен, а именно: насколько традиционная или условная форма имеет решающее значение в организме мысли. Решение этого вопроса, вытекающее из самих созданий Бетховена, повело бы меня к разделению их не на три стиля или периода (слова эти имеют лишь неопределенное и сбивчивое значение), а на две ка-

тегории: первая та, где традиционная и условная форма сдерживает мысль композитора и управляет ею; вторая же — та, где мысль расширяет, разламывает, создает вновь и выковыывает, сообразно со своими надобностями и вдохновениями, форму и стиль. Конечно, мы таким образом прямо приходим к вечным проблемам об авторитете и свободе. Но зачем будем мы их пугаться? В области свободных искусств они, по счастью, вовсе не влекут за собой ни одной из опасностей или несчастий, какие происходят, вследствие их колебаний, в мире политическом и социальном...» Это письмо — одно из важнейших и любопытнейших во всей переписке Листа. Оно относится к тому времени, когда созревший великий музыкант, оставя позади себя роль пианиста, приступал решительно и окончательно к задачам творчества и намечал для себя новые самостоятельные пути, независимые от «предания». Он желал идти по пути, начатому Бетховеном, но решил принести с собою на сцену мира и новый материал, новое содержание и новую форму, и все это, от начала и до конца, — свое. И в течение 50-х и 60-х годов

Лист осуществил это в гениальных формах и с гениальной настойчивостью.

В 1857 году, будучи еще в самых интимных отношениях с Серовым, я писал Листу про аранжировки для фортепиано в четыре и восемь рук моим приятелем целой массы капитальнейших музыкальных произведений, особенно бетховенских, из последних годов его жизни, и просил его помочь напечатанию этих аранжировок в Германии. Лист отвечал мне из Веймара (17 марта 1857 года), что уже «многие лица, и в том числе Ленд и князь Евгений Витгенштейн, говорили ему про Серова с величайшей похвалой, как про художника, в котором настоящий талант соединяется с самою совестливою интеллигентностью». «Мне будет очень интересно, — продолжал Лист, — оценить труд, которому он посвятил себя с такою похвальною настойчивостью, и при этом воспользоваться оказией, чтобы снова с пользой прослушать высокие создания последнего бетховенского периода (я умышленно отстраняю неверное выражение: манера или даже стиль). Что бы ни говорил Улыбышев и другие малосведущие доки, [14]

эти произведения навсегда останутся венцом бетховенского творчества». Затем Лист давал обещание постараться об издании аранжировок Серова, хотя откровенно признавался, что у него в Германии авторитета мало и немецкие издатели его плохо слушаются («у меня столько же мало на них влияния, — говорил он, — как и на упомянутых выше док, которые из всех сил стараются держать в ходу всякие нелепости и удерживать издателей от нелепых предприятий»). Вследствие такой помощи, обещанной со стороны Листа, Серов отправил к нему свои аранжировки последних бетховенских квартетов (ор. 127, 131, 132). Однако из этого ничего не вышло.

В письмах из-за границы (напечатанных в «Музыкальном и театральном вестнике») Серов рассказывал про свои свидания с Листом в 1858 году:

«Мое сближение с этим героем музыкального мира совершилось чрезвычайно просто. Он заметил мои статьи против Улыбышева, напечатанные в немецких музыкальных журналах, в Берлине и Лейпциге, вследствие чего и сам написал в лейпцигской „Neue

Zeitschrift für Musik“ маленькую, но значительную статью о моем взгляде на этот предмет... [15]. Очутившись нынешним летом в Германии, в Дрездене, я написал Листу, что собираюсь к нему; он выразил свое удовольствие — и вот я в Веймаре, где был встречен Листом по-приятельски, *à bras ouverts*, так что даже гостил у него целый месяц. Много играл он при мне и для меня... Слышал я много, много чудес: Лист 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. Надобно знать Листа! — а он, кажется, еще успехи сделал, даже в игре. Нам, грешникам (Дрездеке и мне), он играл или эскизы своих симфонических сочинений (о чем в своем месте), или Баха, или Бетховена. Что тут говорить — совершенно невообразимое! На одной из „*matinées*“, после квартета Бетховена (*Cis-moll*) в моем переложении (исполненного на двух фортепиано Листом и одним музыкусом из Данцига, Маркулем), Лист собственно для

меня исполнил большую бетховенскую сонату (B-dur), opus 106... 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 глубоко растроган и нас всех привел в слезы. Для таких минут можно пешком пройти из Петербурга в Веймар!..»

Какая странность! Серов до того привык, со своих молодых лет, считать Листа только феноменальным пианистом и ничем больше, что уже не обращал никакого внимания на Листа-сочинителя. Лист играл ему «эскизы своих симфонических сочинений»: что это могло быть? Это могли быть либо «Данте», либо «Hunnenschlacht», либо «Ideale», либо «Гамлет», либо «Св. Елизавета» — все вещи, тогда только сочиненные, либо еще сочинявшиеся, и все вместе еще не напечатанные. И что же? Несмотря на то, что гений Листа являлся везде тут во всей своей силе, Серов ничего не

слыхал, ничего не заметил, ничем не был поражен и только прехладнокровно обещался «поговорить об этих вещах в своем месте» — обещание, так и оставшееся неисполненным! Но Серов был уже в это время не тот прогрессист, каким был в юности своей; он становился все более и более консерватором, все более и более замерзал. Кроме Бетховена, к которому в 1858–1859 году он прибавил еще Рихарда Вагнера, он уже ничего далее не признавал и начинал на все остальное итти походом. Лист скоро потом сделался одним из наиболее антипатичных ему композиторов — и это понятно. Лист был всегда антипатичен, точно так же, как и Берлиоз, всем музыкальным ретроgrадам, всем музыкально отсталым людям, всем музыкантам с понятиями, вынесенными из консерваторий. Во время их молодости Берлиоза и Листа не признавали, топтали в грязь всевозможные тупицы: Скюдоды, Фетисы и им подобные. Во время их зрелости — всевозможные Ганслики с братией. То же самое было у нас. Их презирали, их трактовали с высоты школьной тупой указки и Серовы, и Лароши, и целая куча разных драбантов из

консерваторий. Еще недавно, в настоящем году, [16] на публичных лекциях в нашей консерватории было во всеуслышание провозглашено, что сочинения Листа — «карикатура на музыку», и юным музыкантам следовало бы подальше от нее держаться. [17] Близорукость консерваторов, музыкальных и иных, превосходит, кажется, всякую другую близорукость. Но, ставши в ряды ретроградов, Серов должен был возненавидеть, разумеется, и Глинку. Поэтому-то раньше всех Серов вооружился и против Глинки. И об этом приходится непременно говорить, когда речь идет о Листе.

Через несколько месяцев после смерти Глинки сестра покойного композитора, Людм. Ив. Шестакова, издала в Лейпциге, в полных оркестровых партитурах, четыре инструментальных сочинения своего брата: увертюры из «Жизни за царя» и «Руслана», «Хоту» и «Ночь в Мадриде». Издание «Хоты» она желала посвятить Листу и спросила его, согласится ли он принять это посвящение. Лист отвечал 7 октября 1857 года: «Я желал бы высказать вам, как меня тронуло ваше письмо! Благода-

рю вас за то, что вы вспомнили обо мне, как об одном из самых искренних и ревностных поклонников великолепного гения вашего брата, столь достойного высокой славы именно потому, что он стоял выше вульгарных успехов. Благодарю вас также за то, что вы любезно пожелали надписать мое имя над одним из его оркестровых сочинений, которым принадлежит, со стороны людей со вкусом, самое высокое уважение и симпатия. Я принимаю с истинною благодарностью почетное ваше посвящение, и для меня это будет удовольствием и обязанностью, как только возможно, содействовать распространению созданий Глинки, к которым я всегда питал самую искреннюю и восторженную симпатию...» Спустя три месяца Лист писал из Веймара В. П. Энгельгардту (8 января 1858 года): «Благодарю вас за присылку четырех партитур Глинки, напечатанных вашими стараниями; мне очень приятно в то же время сообщить вам, что „Хоту“ только что исполняли, в самый Новый год, здесь, на большом придворном концерте, с величайшим успехом. Уже на репетиции интеллигентные музыканты, которых я,

к моему счастью, нахожу в числе членов нашего оркестра, были поражены и восхищены живой и острой оригинальностью этой прелестной пьесы, вырубленной (taillé) в таких тонких контурах, выделанной 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! Как самые счастливые сюрпризы обильно исходят из логики развития! И как все тут на своем месте, как все возбуждает ум, ласкает или будит ухо, не давая ни минуты усталости! Вот что мы чувствовали на этой репетиции, а вечером после концерта мы твердо решились снова послушать эту вещь и познакомиться с другими сочинениями Глинки...»

Выраженное здесь такое яркое чувство восхищения Глинкой осталось у Листа до самого конца его жизни. Он никогда не пропускал ни одного случая выразить свою симпатию к созданиям Глинки и свое восхищение ими. Поэтому-то совершенно необъяснимы те

порицательные суждения о Глинке, которые Серов приписывает Листу. Один раз он говорит, что Лист находил (в разговорах с ним) увертюру к «Руслану и Людмиле» чем-то сочиненным, деланным и многое там уступает увертюре «Жизни за царя»: «Ça sent l'exercice, c'est une oeuvre médiocre», будто бы говорил ему Лист («Музыка и театр», 1858, стр. 114); что тот же Лист находил интродукцию «Руслана» неудовлетворительною, потому что там слишком слышится все один и тот же тон (B-dur), и т. д. Все это подозрительно и невероятно. Серов — ну, тот изменился против того, чем прежде сам был, нападал на «Руслана» и отыскивал, где только мог, порицания ему; но не мог перемениться Лист, не мог перестать понимать то, что у Глинки было великого и гениального. Когда в 1879 году Л. И. Шестакова послала Листу напечатанную партитуру «Руслана», Лист очень благодарил и писал ей при этом (14 июня): «Ваш знаменитый брат Глинка занимает крупное место в поклонениях, очень разборчивых, моей молодости. С 1842 года его гений был мне известен, и в моем последнем концерте 1843 года я играл

„Марш Черномора“ и блестящее переложение, Фольвейлером, некоторых мотивов „Руслана“. Глинка остается патриархом-пророком музыки в России».

В высшей степени было вообще симпатично отношение Листа к Глинке. В 50-х и 60-х годах его собственное положение в Германии было шатко, непрочное; большинство немецкой публики не хотело его знать, не признавало его хоть сколько-нибудь заслуживающим внимания композитором. В письмах 1858 года он много раз говорит о всеобщих нападках на него, о непризнании его, о постоянной неприязненности к нему повсюду (*Anfeindungen die ich allerorts zu erleiden habe*). [18] И что же? Вместо того, чтоб узко и эгоистично помышлять только о самом себе и своих выгодах, Лист никогда не переставал хлопотать о пропагандировании сочинений других современных музыкантов, и в том числе никому не известного в Германии, всем чуждого, далекого русского музыканта — Глинки. Тут явилось нечто совершенно противоположное Серову — зато и какая разница личностей, натур, талантов. От этого Лист чем

дальше, тем меньше чувствовал приязни к Серову и его направлению и зато тем больше чувствовал симпатии, приязни, уважения к направлению, сочинениям и к судьбам новой русской музыкальной школы, которую Серов вовсе не понимал и старался изо всех сил преследовать. Лист верным глазом истинного художника видел, что эта школа — истинная наследница Глинки, идет по истинному национальному, оригинальному пути, и, конечно, по этому самому не признана и гонима в России, как прежде сам Глинка.

Может показаться странным, что Лист целых два раза отказался от приглашения ехать в Россию: однажды в 1863 году, другой раз в 1885 году, т. е. один раз через 20 лет, а другой раз через 40 лет после первого приезда его в Россию. Его любовь к нашему отечеству оставалась все прежняя, его расположение к русским, его добрые воспоминания о приеме, оказанном ему у нас, никогда не ослабевали — и все-таки он отказался. На то у него были, оба раза, сильные причины. В первый раз, он про это писал своему приятелю, редактору музыкальной газеты Бренделю (11 ноября

1863 года): «Как я ни живу одиноко и удаленно от всего, а все-таки мне ужасно мешают визиты, выполнение обязанностей учтивости, музыкальные ученики, пространные, почти всегда ненужные корреспонденции и обязанности. Между прочим, петербургское Филармоническое общество приглашало меня дирижировать в будущем году два концерта из моих сочинений. Их письмо будет, конечно, немножко поумнее письма председателя кельнской комиссии для постройки тамошнего собора, но все-таки эти добрые люди все еще не могут отстать от болтовни о „моих прежних триумфальных поездках, недостижимом мастерстве на фортепиано и т. д.“, а мне это все стало ужасно тошно, словно стоялое теплое шампанское! Комитетские господа и другие, право, хоть бы постыдились своих пошлостей и поудержались бы так некстати пережевывать мне про мои дела, через которые я уже перешагнул...» (La Maga, Musikerbriefe, II, 133). Дело в том, что, покончив еще осенью 1847 года с фортепианными концертами перед публикой, Лист принялся за оркестровое дирижирование в Веймаре и

других местах, а вместе с тем за композиторство в самых широких размерах. Но в 1859 году он почувствовал утомление от непрерывавшихся нападков и преследований на него со стороны всего, что было самого отсталого в Германии — не только как на композитора, но и как на дирижера. Он устал, наконец, от бесконечной вражды, его преследовавшей, — и бросил дирижерство. Немецкие тупицы доехали его. Как же ему было отправляться дирижировать в Россию, когда ему это дело давно стало так тошно!

В берлинской «Allgemeine Musik-Zeitung», № 24 от 26 июня 1896 года, напечатано письмо Листа петербургскому Филармоническому обществу из Рима, от 10 ноября 1863 года. Оно следующего содержания:

«Господа, ваше лестное письмо, от 26 сентября, дошло до меня только 4 ноября. Поэтому я должен просить вас извинить меня за запоздание моего ответа, а также за его содержание, к которому меня вынуждают разные обстоятельства.

Без сомнения, великая репутация, какую пользуется петербургское Филармоническое

общество, может только заставляя каждого художника жаждать возможности появиться у вас, в качестве ли исполнителя, в качестве ли композитора. Это правило, естественным образом, прилагается к членам вашего общества, к числу которых я считаю для себя честью принадлежать. Однакоже, если вы соблаговолите принять во внимание, с одной стороны, что я уже очень давно совершенно отказался от мозоленья ушей публики моей десятерней пальцев и упорно отказываюсь, вот уже 15 лет, от участия в каком бы то ни было концерте в качестве пианиста, что мне даже вовсе и не идет, разве что по старой памяти; а также, что я вовсе не страдаю жадностью (*l'intempérance*) распространять собственную свою особою мои сочинения и что с меня довольно уже и того, чтобы писать со тщанием, размышлением и совестью, ни о чем другом уже более не заботясь, — то вы не станете удивляться тому, господа, что я вовсе не помышляю предпринимать путешествий. Усталость, которую я через то должен был бы испытать, нисколько не вознаградила бы меня за перерыв моей работы, которая, ес-

ли будет продолжена, обещает некоторую солидную честь моему имени; [19] в моем, быть может, исключительном положении я должен думать о том, как наилучшим образом употребить свое время.

Долгое время поигравши на фортепиано, я в продолжение целой дюжины годов дирижировал — если правду сказать — многими оркестрами в Германии (в Веймаре, Берлине, Праге, Вене, Лейпциге и проч.), а именно с 1848 по 1860-й год. В этот период моей карьеры я совершенно добровольно исполнял должность капельмейстера его королевского высочества великого герцога Веймарского, в честь чего один из членов вашего Филармонического общества, г. Улыбышев, в своей печальной книге о Бетховене обратился ко мне с комплиментами, почти столько же полными заблуждений (*erronés*), как и большинство мнений и параллелей того же тома. [20]

Но еще за несколько времени до того, чтоб покинуть Веймар, я решился не употреблять более, в публике, дирижерскую палочку, как и фортепиано, так что — вот вам довольно и одного примера — я даже не дирижировал ка-

пеллюю, которой состоял номинальным начальником, в августе 1861 года, на концертах общества „Tonkünstler-Versammlung“ в Веймаре, несмотря на то, что я этими концертами сильно интересовался; барон Бюлов был так любезен, что заместил меня, по моей просьбе, и дирижировал многими сочинениями. Как же я мог бы теперь, будучи в Риме, соблазниться мыслью опять взять на себя обязанность, которую, мне кажется, я столь же почетно покинул, как почетно когда-то выполнял? Дирижерские палочки и фортепиано будут без затруднения продолжать цвести, как можно лучше, везде и без меня!

И потому, извините меня, господа, если оба предмета вашего почтенного письма уже не состоят в моей власти, и потому мой ответ не представляет вам ничего, кроме моих извинений, — и примите, прошу вас, выражение чувств моего почтения и уважения. Ф. Лист».

Позже же, во второй раз, в 1885 году — он уже чувствовал себя слишком слабым и потому, не взирая на выгодные материальные условия (которые ему тогда очень бы прихо-

дились кстати — какая горькая доля для великого человека!), он отказался. Мы это ниже еще увидим.

В 1864 году мы встречаем новые отзывы Листа о Глинке. Ю. К. Арнольд провел в августе этого года довольно много времени с Листом в Карлсруэ, во время тамошнего музыкального фестиваля Общего германского музыкального союза (Allgemeiner Deutscher Tonkünstler-Verein). Лист был одним из основателей общества и состоял почетным его вице-президентом, а Ю. К. Арнольд исправлял должность секретаря. Однажды (пишет мне Ю. К. Арнольд в составленной, по моей просьбе, «Записке») по дороге в гостиницу, где вся компания должна была обедать, Лист ему говорил, по поводу одной его баллады для альтового голоса на слова Мея: «Как-то у всех людей»: «Видно, что вы следуете по пути, так хорошо намеченному Глинкой для создания настоящей национальной русской школы. У ваших народных песен такое богатство склада мелодического, гармонического и ритмического, какого нет ни у одного другого народа в Европе. И 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 другой раз Лист, слыша, что Брендель и Ридель почти вовсе не знают Глинку, советовал Арнольду познакомить их с ним, и прибавил: «Да, „Камаринская“ чудно сработана и истинно национальна. Но и музыка к „Холмскому“ великолепное создание (ein Prachtwerk), глубоко продумана и тонко инструментована».

В 1869 году мне случилось лично повидаться с Листом. В Мюнхене летом того года была всемирная художественная выставка и ожидалось исполнение «Нибелунгова перстня» Рихарда Вагнера, и в виду этого — приезд Листа в Мюнхен. Опер Вагнера, вследствие разных непредвиденных обстоятельств, тогда тут не дали, но с Листом я виделся, во второй и последний раз в своей жизни. Я писал потом в «С.-Петербургских ведомостях» (1869, № 263):

«Мне хотелось снова увидеть этого необыкновенного человека, который, даром

что ступил на странную, непонятную теперь дорогу (сделавшись аббатом), но все-таки остался одним из самых влиятельных воспитателей и руководителей современного искусства... Я думал: неужели Лист теперь уже окончательно перешел на сторону одной религиозной своей музыки и все остальное его не трогает?.. Я нашел человека, который, несмотря ни на что, сохранил всю прежнюю страстную душу, всю прежнюю неугасимую жажду действовать на сотоварищей по жизни — искусством. Я нашел в нем то же строгое, верное, никакими побрякушками не развлекаемое служение своему делу, которое кипело в нем 25 лет тому назад... Я нашел его теперь в маленьких комнатках, где в одной — огромное распятие на стене занимало чуть не столько же места, как кровать, стоявшая под его осенением, а в другой — прекрасное пианино наполняло главное место и везде вокруг груды писанных и печатных нот. Теперь я его увидал почти 60-летним стариком, со смиренным, сильно католическим видом, в аббатском длиннополом и мрачном одеянии. Но голова его не потеряла прежней густой своей

гривы, а в глазах сверкал все прежний блеск, сила и тонкое выражение. Когда он начинает с вами говорить, руки его сложены у груди, точно он хочет потереть их одну около другой — жест, который часто приходится видеть у католических смиренных патеров; но только стоит ему воодушевиться в разговоре — 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...»

Далее я рассказывал, как он играл мне отрывки из новой своей мессы и решительно отказался исполнить хоть что-нибудь из гениальной своей «Danse macabre» и других величайших своих произведений 50-х и 60-х годов. Он говорил: «Все это произведения того периода! Нет, я этого теперь более не играю». Из «Ce qu'on entend sur la montagne» он сыграл лишь отрывок, точно по нечаянности, но и то, спохватившись, оставил. Содержание «Danse macabre» также отказался рассказы-

вать, говоря, что это одно из сочинений, которых содержание «он не должен передавать во всеобщее сведение». Так оно и осталось необъяснимым не только для меня, но и для всех. Даже у Рихарда Поля, интимного друга Листа, оно объяснено только приблизительно. [21]

С конца 60-х годов Лист все более стал знакомиться с сочинениями новой русской музыкальной школы и ценить их. До него часто доходили теперь слухи о том, как эта школа высоко ценит его, как она изучает все, что только из его произведений появляется в печати, и старается исполнять все высшие оркестровые и хоровые его создания в концертах Бесплатной школы. Вследствие таких обстоятельств произошло два очень крупных факта. Первый тот, что при личных свиданиях со многими русскими музыкантами, в течение 70-х и 80-х годов, Лист не пропускал ни единого случая горячо высказываться о своих глубоких симпатиях к новым нашим композиторам, и это же он подтверждал во множестве писем; второй — тот, что он сильно хлопотал в это время о пропагандировании но-

вой русской музыки в Европе. Я приведу все главные примеры его отзывов — они мне нужны будут для заключения, которое я из того выведу.

В письме к Ленцу от 20 сентября 1872 года он благодарил автора за его энтузиастные отзывы о себе в книге: «Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit», но энергично отстаивал Шопена против некоторых неверных приговоров (особливо на счет вредного будто бы влияния парижских аристократических салонов на Шопена). [22] Окончил же это письмо свое Лист вот какою неожиданною припискою: «А находитесь ли вы в сношениях с молодою музыкальною Россией и ее очень замечательными (notables) представителями: гг. Балакиревым, Кюи, Римским-Корсаковым? Я недавно просматривал многие их сочинения, они заслуживают внимания, похвал и распространения». [23]

Скоро потом, в мае 1873 года, Лист писал из Веймара к Кюи про его оперу «Ратклифф»: «Это — произведение мастера (l'oeuvre du maître), заслуживающее внимания, известности и успеха, столько же по богатству и ори-

гинальности мысли, сколько и по мастерству формы. Убежденный, что все интеллигентные и добросовестные музыканты будут того же мнения, я хотел бы прибавить какое-нибудь ручательство на счет исполнения вашего „Ратклиффа“ в Германии. Оно бы и состоялось в Веймаре, если б я, как в прежние годы, 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...»

В том же мае Лист благодарил письмом музыкального издателя В. В. Бесселя за присылку разных сочинений Даргомыжского («Каменный гость», «Чухонская», «Баба-яга»), Римского-Корсакова («Садко»), Чайковского, Мусоргского («Детская»), Он говорил, что «сильно заинтересован ими и постарается устроить так, чтобы инструментальные из их числа скоро услышать в оркестре, почему и просил прислать ему партитуры и оркестровые партии (на его счет), как можно скорее». Лист был в таком восхищении от «Детской», что

хотел переложить ее для одного фортепиано, а автору посвятить одну из своих вещей. «Лист поражает меня, — писал мне Мусоргский. — Глуп я или нет в музыке, но в „Детской“, я кажется, не глуп, потому что понимание детей и взгляд на них как на людей с своеобразным мирком, а не на как забавных кукол, не должны бы рекомендовать автора с глупой стороны. Я никогда не думал, чтоб Лист, избирающий колоссальные сюжеты, мог серьезно понять и оценить „Детскую“, а главное, восторгаться ею: ведь все же дети-то в ней россияне, с сильным местным запашком...»

В ноябре 1873 года праздновался в Пеште 50-летний юбилей Листа. Члены новой русской музыкальной школы отправили ему телеграмму (одну из бесчисленных телеграмм, полученных в тот день со всех краев света) и здесь высказывали свой взгляд на Листа. Они говорили тут: «Кружок русских, преданных искусству, верующих в вечное поступательное движение и стремящихся содействовать этому движению, горячо вас приветствует в день вашего юбилея, как гениального компо-

зителя и исполнителя, расширившего пределы искусства, великого вождя в борьбе за жизнь и прогресс в музыке, неутомимого художника, перед колоссальной и долговечной деятельностью которого мы преклоняемся». Подписались под этой телеграммой: М. Балакирев, А. Бородин, Ц. Кюи, А. Лядов, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, Н. Щербачев; сверх того, несколько любителей, мужчин и дам, близко стоявших к деятелям новой русской музыкальной школы. [24] Лист отвечал письмом, где говорил, что «глубоко ценит и уважает этих музыкантов; что, сколько от него зависит, он будет содействовать их распространению и за честь считает отвечать таким образом на благосклонное сочувствие, которое оказывают ему такие доблестные (vaillants) товарищи».

В 1876 году Лист писал В. В. Бесселю (20 июня): «Я вновь высказываю вам мой живой интерес к сочинениям новых русских композиторов — Римского-Корсакова, Кюи, Чайковского, Балакирева, Бородина. Вы знаете, что недавно в Tonkünstler-Versammlung в Альтенбурге, баллада „Садко“ была хорошо исполне-

на и хорошо принята. В будущем году я предложу исполнить еще другие сочинения этих композиторов. Они заслуживают того, чтобы ими серьезно занялись в музыкальной Европе».

В то же лето Кюи виделся с Листом в Веймаре. Это было их первое личное знакомство. Кюи потом подробно описал («С.-Петербургские ведомости», 1876, № 205) свои беседы с Листом. Он тут много интересного рассказывает про «уроки» Листа, где между ученицами тогда играла одну из самых блестящих ролей наша соотечественница, Вера Тиманова, любимица Листа. Что касается его собственного исполнения, то Лист уже более от него не отказывался, как в 1869 году. Вообще его «аббатство» сильно уже поиспарилось и имело теперь совершенно иную физиономию.

«Лист очевидно был расположен мне много играть и много говорить, — писал Кюи. — К сожалению, постоянные посещения значительно ему мешали. Все же он мне сыграл две пьесы: полонез Шопена C-moll и последнее свое произведение: музыку к балладе графа Алексея Толстого „Слепой певец“. Это пре-

лестная вещица: изящная, тонкая, необыкновенно красивая, поэтическая. В ней Лист не сказал ничего нового против своих прежних сочинений, но она поразительно хороша и свежа для 64-летнего автора. Игра Листа поразила меня своею необыкновенною простотою и глубиною чувства. Мягкость и нежность его туше необыкновенны; прозрачность, поэзия, воздушность игры — неслыханные, но все же, повторяю, меня всего более поразила простота, правда и глубина выражения. Действительно, его игра единственная в своем роде, ему одному свойственная. Что 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. С особенным горячим одобрением он отзывался об „Исламее“ Балакирева, о его концертном переложении „Хоты“ Глинки (по просьбе Листа, г-жа Тиманова играла

для меня на уроке это переложение и симфонию Бородина). [25] В этой последней он удивлялся оригинальным ритмическим эффектам, мастерскому перекрещиванию тем и совершенно новым гармоническим ходам (ход басов в скерцо он мне сыграл наизусть). Это высокое мнение Листа о таланте Бородина мне было особенно приятно, так как в Петербурге он особенно усердно игнорируется власть музыкальную имущими, чему, впрочем, сам Бородин отчасти виноват: он слишком мало сочиняет. Сочинений Рубинштейна и Серова Лист не любит. [26] Со всей Германии и от нас, из России, ему присылаются целые вороха вновь выходящих сочинений. Получаемые из Германии он часто откидывает в сторону, не глядя; наши просматривает всегда. На фортепиано у него я нашел все наши свежие издания. Я ему рассказывал, что он у нас очень популярен, что ни один почти концерт не обходится без его сочинений. Его особенно приятно удивило частое у нас исполнение и успех „Danse macabre“ [27] и предпочтение, которое я отдал первому эпизоду из „Фауста“ Ленау („Ночное шествие“) перед „Вальсом Ме-

фистофеля“ (второй эпизод). Он просиял, так как оба эти великолепные произведения совершенно игнорируются и не ценятся в Германии... Листу теперь 64 года... У него постоянное выражение безмятежного добродушия. Только изредка, очень изредка, несколько насмешливо сверкнет у него взгляд и на губах мелькнет сарказм, а то его добродушию нет пределов...»

Нынче Кюи прибавляет мне ко всему этому, в особой «Записке», следующие подробности из своих воспоминаний: «Вечер первого моего свидания с Листом я провел, вместе с ним, у баронессы Мейендорф, преданной его приятельницы. Я много исполнял им из „Анжелло“. Вступление мы сыграли с Листом в четыре руки. В одном месте он ошибся и очень на это сердился. За чаем я высказался о Вагнере, [28] о ложности его системы, о жалкой роли, которую у него играют голоса, о мелодической бедности, как результате однотемности, и т. д. Баронесса слушала с ужасом, Лист — с тонкой улыбкой, и потом сказал: „Il y a du vrai dans se que vous dites là mais, je vous en supplie, n'allez pas le répéter à Bayreuth!“ Ли-

ста вообще Вагнер боялся и в его присутствии чувствовал себя не совсем свободно, как юноша в присутствии сурового гувернера. Оно и не мудрено, если сравнить мягкую, снисходительную натуру Листа с жесткой, сухой, эгоистической и фанатически-самолюбивой натурой Вагнера. Второй раз я видел Листа в том же году, в Байрейте, у Вагнера, в доме которого он занимал небольшую комнатку...» В статьях о «Нибелунговом перстне» («С.-Петербургские ведомости», 1876) Кюи, описывая свое посещение Вагнера в Байрейте, говорил: «Тут я опять слышал Листа. Он до сих пор сохранил значительный механизм и силу, но более всего опять-таки в его исполнении замечательна простота, выразительность и небывалая воздушность исполнения, легкость пассажей, рiано, о котором мы не имеем понятия. Под его волшебными пальцами рояль звучал точно эолова арфа...»

Летом 1877 года много времени провел с Листом Бородин. Целый ряд необыкновенно талантливых, необыкновенно колоритных, необыкновенно живописных, необыкновенно оригинальных писем Бородина рисует сви-

дание двух великих музыкантов. Более верных и художественных портретов Листа и его вседневной жизни не существует во всей европейской литературе. Выписок делать здесь невозможно: их было бы слишком много. Симпатические, горячие отзывы Листа о новой русской школе, и особенно о Бородине, — занимают здесь громадную роль. Но вот один из наиболее характерных отзывов Листа: «Вы знаете Германию? — говорил он однажды Бородину. — Здесь пишут много, я тону в море музыки, которою меня заваливают, но боже! до чего все это плоско! Ни одной живой мысли! У вас же, русских, течет живая струя. Рано или поздно (вернее, что поздно), она пробьет себе дорогу и у нас!» Когда же, на вопрос Листа, Бородин сказал ему, что не учился ни в какой консерватории, Лист засмеялся и сказал: «Это ваше счастье. У вас громадный и оригинальный талант. Не слушайте никого, работайте на свой собственный манер...» Таким образом, Лист высказал тут о консерваториях и консерваторском учении то самое мнение, какое имели об этих предметах и Берлиоз, и Глинка. Эти мнения вполне совпа-

дали и с мнениями новых русских композиторов и потому были им крайне приятны.

В следующем году, 11 марта 1878 года, Лист писал Бесселю: «Вы мне прислали некоторые ваши издания: шесть фортепианных пьес Лядова — они отличаются привлекательным благородством, и народные русские песни, собранные Н. Римским-Корсаковым, которого глубоко уважаю и ему 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 гармонии и аккомпанементы я нахожу изумительно однородными и соответствующими песням...»

В 1879 году четыре русских композитора: Бородин, Кюи, Лядов и Римский-Корсаков послали Листу свои «Парафразы» на детскую тему. [29] Лист отвечал им следующим письмом из Веймара, от 15 июня: «Многоуважаемые господа. В шуточной форме вы создали произведения серьезного достоинства. Ваши „Парафразы“ меня восхищают: нет ничего остроумнее этих 24 вариаций и 16 пьесок на излюб-

ленную (favorit) и постоянную тему. Вот, наконец, прекрасное краткое руководство гармонии, контрапункта, ритма, фигурального стиля и того, что называется по-немецки *Formenlehre*! Я охотно предложу профессорам композиции всех консерваторий Европы и Америки принять ваши „Парафразы“, как практическое руководство при их преподавании. С первой же страницы вариации 2-я и 3-я настоящие перлы; точно так же и все последующие подряд номера, до комической фуги и „Шествия“ [30] включительно, со славою (*glorieusement*) увенчивающего это произведение. Благодарю вас, господа, за доставленное мне угощение (*régal*), и когда кто-нибудь из вас напечатает новое сочинение, я прошу меня с ним познакомиться. Мое самое живое, высокое уважение и сочувствие принадлежит вам уже много лет; примите также выражение моей искренней преданности».

В своей книге «Франц Лист» венгерка Янка Воль, искренняя приятельница и почитательница великого музыканта, также рассказывает, что Лист не раз игрывал, при многочисленном обществе, в Будапеште, эти самые

«Парафразы», а гостей заставлял поочередно выстукивать на фортепиано тему. Она говорит: «Он был в восхищении, восклицал: „Это утонченно как китайские puzzle; пожалуй, игрушка, но драгоценная игрушка“. Он много раз повторял польку Бородина, вальс Лядова и придавал незабвенный колорит „Трезвону“ Римского-Корсакова».

Вследствие выраженного в предыдущем письме желания Лядов послал ему в конце года свои только что отпечатанные «Арабески». Лист отвечал из виллы Эсте (близ Рима) 25 декабря 1879 года: «Все ваши сочинения носят печать благородства и вкуса. С восхищением встречаешь это и в ваших „Арабесках“...»

Между тем, скоро после «Парафраз» Лист сделал переложение на фортепиано «Тарантеллы» Даргомыжского. Вероятно, кто-нибудь из русских рассказывал ему, что вроде «Парафраз» — сочинения на одну и ту же все постоянную тему, — есть еще нечто подобное у нас: «Тарантелла» Даргомыжского. Здесь басом постоянно служат две ноты в октаву, как непрерывающаяся педаль. Лист пришел в восхищение от этого изящного создания, аранжиро-

вал его необыкновенно художественно в две руки и дал напечатать московскому издателю Юргенсону, собственнику этого сочинения. Посылая свое переложение, Лист писал ему 15 декабря 1879 года, что это — вещь «пре-лестная» («reizende Tarantella»). [31] В то же время Лист, по заказу Юргенсона, переложил в две руки «Полонез» из «Евгения Онегина» Чайковского и при этом писал: «Передайте, пожалуйста, Николаю Рубинштейну мою сердечную благодарность за ту художественную симпатию, какую он уже много лет выказывает к моим сочинениям. [32] Его великолепная, поразительная виртуозность доставляет каждому сочинению блеск и эффект. Я буду радоваться, если он возьмет в свои руки мое переложение „Полонеза“ Чайковского».

«В третий раз я видел Листа, — пишет мне Кюи, — в 1880 году, когда я со всем семейством проезжал через Веймар. Мы все у него обедали. Кроме нас, был еще гость. За десертом Листу показалось, что подали мало земляники, хотя в сущности ее было совершенно достаточно, и он, недовольный, обращаясь к своему слуге, черногорцу Спиридону [33] по-

вторил несколько раз: „Sind das Erdbeeren für sechs Personen!“ После раннего обеда я остался на обычном уроке музыки. Во время этого урока Лист исполнил целиком наши „Парафразы“. Такого изящного, прозрачного их исполнения я, конечно, никогда уже в жизни не услышу. Тому он заставлял играть, поочередно, всех своих учениц и учеников. Это он называл „grand piquenique musical“. Вечером он ужинал с нами в нашем отеле „Russischer Hof“, а на другой день утром, перед нашим отъездом, от Листа явился Спиридон с букетом для моей жены и с карточкой для меня, с приложением вариации к „Парафразам“, написанной Листом для второго издания». На этой вариации было написано: «Для помещения между 9-ю и 10-ю страницами напечатанного издания, после финала Кюи и как прелюдия к польке Бородина. Вариация для второго издания чудесного произведения (merveilleuse oeuvre) Бородина, Кюи, Лядова и Римского-Корсакова. Им преданный Ф. Лист. Веймар. 28 июля 1880 года». Эта вариация во втором издании «Парафраз» напечатана в виде автографа.

Еще во время личных свиданий с Бородиным, в 1877 году, Лист рассказывал ему с искренним энтузиазмом про впечатление, произведенное на него оркестровым исполнением 1-й симфонии Бородина. В 1880 году он писал ему из Рима 3 сентября: «Инструментовка высокозамечательной вашей симфонии Esdur сделана рукою мастера и превосходно соответствует сочинению. Для меня это было серьезное наслаждение услышать ее на репетициях и на концерте „Музыкального съезда“ в Баден-Бадене. Лучшие знатоки и многочисленная публика аплодировали вам».

В следующем, 1881 году, при личном свидании Листа с Бородиным, летом, в Магдебурге, на фестивале, Бородин опять много интересного и в высокой степени важного записал про Листа, и все это можно найти в напечатанных уже теперь письмах его. Но особенно важно и интересно то, что сообщает Бородин в письме к Кюи от 12 июля 1881 года: «Полюбуйтесь, — говорил Лист, — показывая Бородину одну из многочисленных присылаемых ему партитур. — Вот этак у нас пишут! Посмотрите-ка, ну что это такое... Вот постоит,

ужо, на концерте вы еще все это сегодня услышите! Сами увидите, что это за музыка. Нет, нам нужно вас, русских! Вы мне нужны. Я без вас не могу — *sans vous autres Russes!* — засмеялся Лист. — У вас там живая, жизненная струя, у вас будущность, — а здесь кругом, большею частью, мертвечина...»

В августе того же 1881 года В. В. Бессель также виделся с Листом в Веймаре.

«Получив от меня, еще в корректурном оттиске, этюд Лядова, *As-dur* (посвященный Балакиреву), — рассказывает между прочим Бессель, — Лист немедленно его развернул, пробежал быстро и с видимым удовольствием немногие страницы этюда; затем сел за инструмент и сыграл его, возбудив любопытство всех присутствующих музыкантов. Он очень сочувственно отозвался о новом сочинении и тут же предложил г-же Тимановой сыграть его в ближайший урок...» В этот день исполнялись у Листа, в числе многих других вещей, «Слепой певец», музыка Листа для сопровождения баллады графа Алексея Толстого, баллада «Леонора» Рубинштейна и транскрипция Листом одного из популярнейших

романсов этого же автора. [34] «В день моего отъезда, — продолжает В. В. Бессель, — при прощании Лист мне говорил много приятно-го про наших композиторов, Бородина (которого он лично очень полюбил), Кюи и Римского-Корсакова, и просил меня прислать ему, если можно, либретто „Снегурочки“ последнего, в немецком переводе. „Картинки“ Кюи ему очень понравились; симфониям Бородина и Римского-Корсакова он придает большое значение» («Новое время», 12 сентября, № 1990).

В 1883 году праздновался юбилей Гензельта. Лист был его приятелем с первого своего приезда в Петербург, в 1842 году, и хотя, по словам Ленца, говорил тогда, слушая игру Гензельта: «Если бы я захотел, я тоже мог бы играть такими бархатными лапками», но в то же время не позволял при себе худо отзываться о Гензельте, и когда Ленц, подслуживаясь, вздумал было сказать Листу в 1843 году: «Гензельт с прошлого года сделал большие успехи», то, Лист, всердцах, тотчас ответил ему: «Знайте, сударь, что такие художники, как Гензельт, не делают успехов». Это рассказыва-

ет сам Ленц в своей брошюре: «Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit». Лист был даже постоянно в переписке с Гензельтом и на «ты» (хотя никакого художественного интереса письма эти не представляют). Когда же для юбилея Гензельта составляли, у нас здесь в Петербурге, парадный альбом художественных автографов, Лист, вследствие просьбы общих знакомых, написал и прислал две строки из гензельтова концерта и сверху надписал: «Мотив из изумительного Larghetto гензельтова концерта (ноты) и т. д. и т. д., все красивее и красивее! Автору остается, после 40 лет, попрежнему преданным и высокопочитающим Франц Лист. Май 1883. Веймар».

К Кюи Лист писал 30 декабря того же года: «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 себе 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 выраже-

ния идей и чувств необходима художественная форма: она должна быть законченная, гибкая, свободная, иногда энергическая, иногда грациозная, деликатная, порою даже утонченная или сложная, но всегда очищенная от старых остатков хилого формализма. Недавно, в Мейнингене, где изумительное управление Бюлова довело оркестр до чудес ритма и оттенков, я имел честь беседовать с великим князем Константином Константиновичем о современном развитии музыки в России и о замечательной Даровитости ее смелых двигателей. Его высочество достойно оценивает серьезное значение, благородный характер, глубокую оригинальность: следовательно, дорогой г. Кюм, великий князь относится с полной похвалой к вашим талантам и заслугам... Молодой русский пианист Зилоти, которого уроки и пример Николая Рубинштейна довели до замечательной виртуозности, пользуется теперь в Германии солидным успехом. Когда он будет в Петербурге, поручаю его вашей благосклонности».

В августе того же 1884 года Лист благодарил музыкального издателя Ратера за при-

сылку ему русской фортепианной фантазии петербургского капельмейстера Направника, которую он называл «блестяще удавшеюся концертною пьесою», которую многие из его хороших пианистов, конечно, с удовольствием будут играть в салоне или концерте. По поводу же «Колыбельной песни» Римского-Корсакова он прибавил: «Римского-Корсакова я высоко уважаю. Его сочинения принадлежат к числу редких, выходящих из ряда вон, превосходных».

Когда же, несколько месяцев спустя, Балакирев обратился к Листу с просьбой принять посвящение его симфонической поэмы «Тамара», то Лист отвечал ему 21 октября 1884 года: «Многоуважаемый дорогой товарищ. Моя восторгающаяся симпатия (*ma sympathie admirative*) к вашим сочинениям известна. Когда мои юные ученики желают сделать мне удовольствие, они играют мне те или другие сочинения, ваши и ваших доблестных друзей. В этой храброй русской музыкальной фаланге я от всего сердца приветствую крупных мастеров, одаренных редкой жизненной энергией: они нисколько не страдают анемии-

ей (малокровием) идей — очень распространённой в разных странах болезнью.» 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 услышать 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.

Между тем, начиная с 1884 года, графиня де Мерси Аржанто, познакомившись с сочинениями новой нашей музыкальной школы, сделалась ревностной их пропагандисткой в Бельгии и Франции. По ее инициативе было дано в Люттихе, Антверпене и других бельгийских городах несколько концертов, вполне русских или таких, где новая русская музыка играла очень крупную роль. Влияние новой музыкальной энтузиастки простиралось даже отчасти на парижские концерты Ламурё. И вот Лист писал графине 24 октября 1884 года: «Да, конечно, дорогой и милый

друг, вы безусловно правы, что так цените и любите современную музыкальную Россию! Римский-Корсаков, Кюи, Бородин, Балакирев — это все мастера искусства, с выдающимися достоинствами и оригинальностью. Вот их-то произведения вознаграждают меня за скуку, доставляемую мне многими другими сочинениями, более распространенными и хваленными, про которые я бы затруднился сказать то, что Леонар (скрипач) вам когда-то писал из Амстердама после исполнения одного из романсов Шумана: „Сколько души, и за то какой успех!“ В сущности, редко бывает, что именно душу сопровождает быстрый успех... В России новые композиторы, несмотря на их замечательный талант и познания, пользуются пока ограниченным успехом. Например, высшее общество словно ждет, чтобы они раньше в других странах имели успех, и тогда только решится одобрить их в Петербурге... В ежегодных концертах Allgemeiner Deutscher Musik-Verein уже несколько лет сряду исполняется, по моему указанию, то или другое произведение русских композиторов. Мало-помалу публика разовьется...»

В следующем 1885 году Лист писал ей же, из Рима, 20 января: «Вот так чудо совершили вы, дорогая чародейка, с вашим „русским концертом“ в Люттихе. В материальном отношении польза от него была тамошним приютам для глухонемых и слепых, в художественном же — иного рода глухонемые стали вдруг слышать и говорить, а слепые прозрели и, глядя на вас, приходили в восхищение. Нет, нет, я не отступлюсь от пропаганды столь замечательных произведений новой русской школы, горячо мною уважаемой и ценимой. Вот уже 6 или 7 лет, как оркестровые сочинения Римского-Корсакова и Бородина исполняются ежегодно в концертах общества: Allgemeiner Deutscher Musik-Verein, в котором я имею честь состоять председателем. Их успех растет, вопреки какому-то злорадному предубеждению, существующему против русской музыки. Придерживаюсь распространения этой музыки не из чуждательства, а из простого чувства справедливости и чистого убеждения в действительном значении этих высокохудожественных произведений... Лучшие из моих учеников — блестящие виртуозы — велико-

лепно исполняют наитруднейшие фортепианные сочинения Балакирева и других. Я им укажу на сюиту Кюи для фортепиано со скрипкой. Так как мало певцов, одаренных зараз и голосом, и умственным развитием, и тонким пониманием вещей не избитых, то существует некоторая отсталость в отношении к вокальным произведениям Бородина, Кюи и др. Но все-таки удастся и их представить как следует, так, чтоб они имели успех и были оценены. Сделанные вами переводы русских текстов окажут во Франции большую услугу. Надо будет позаботиться, чтоб нечто подходящее было сделано и для Германии. Гамбургский издатель Ратер доставит вам три моих транскрипции: „Полонез“ Чайковского, „Тарантеллу“ Даргомыжского, романс графа Виельгорского. Прибавим еще „Марш Черномора“ Глинки и в особенности изумительный калейдоскоп вариаций и парафраз на постоянную тему. Это самая глубоко забавная вещь, какую я до сих пор знаю; в ней заключается практическое руководство всей суммы музыкальных познаний. Все, о чем толкуется в специальных трактатах по части

гармонии и формы, собрано и слито здесь на каких-нибудь 30 страницах, из которых можно извлечь несравненно более, чем из обычного преподавания...»

По просьбе графини Аржанто Лист сделал фортепианное переложение оркестровой «Тарантеллы» Кюи и 18 октября 1885 года писал автору: «Надеюсь, вы не осудите некоторые мои отступления и прибавки в вашей блестящей „Тарантелле“, которые я себе позволил с целью приноровить эту пьесу к требованиям виртуозности пианистов». Про эту же транскрипцию Лист писал графине Аржанто 24 октября: «Если вы соблаговолите прославить ее вашими пальцами, она явится в полном блеске. Надеюсь, Кюи не рассердится за варианты и дополнения, которые я себе дозволил с целью более выдвинуть пианиста. В переложениях этого рода необходима свобода».

Ей же Лист писал из Рима 21 ноября 1885 года: «Дорогая дивная пропагандистка, прилагаю вариант триллера с намеком (в левой руке) темы, которая потом является целиком. Этот новый триллер немножко неловок, но не слишком труден. Не откажите переслать

его к Кюи и попросите его быть посредником между мною и издателем оригинала блестящей „Тарантеллы“. К сожалению, мои скромные доходы заставляют меня пользоваться если не всем, чем попало, то хоть моими транскрипциями, за которые мне платят в настоящее время в Германии, России, Франции от 1 200 до 1 500 марок, с приобретением права собственности для всех стран. Заметьте, что я сам выбираю произведения для транскрипций и отказываю другим предложениям. В нынешнем году, например, я ограничился этой транскрипцией, которую вы удостоили принять и, надеюсь, представите в ярком свете алмазами и перлами ваших пальцев».

Переложение «Тарантеллы» Кюи было последней музыкальной работой Листа. Силы его падали, зрение в такой степени ослабевало, что 23 декабря он писал графине Аржанто: «Мои глаза до того слабеют, что написать три строчки мне делается утомительным. Если так будет продолжаться, я буду лишен возможности пользоваться пером».

А между тем, работать надо было. Таковы были плохие материальные обстоятельства у

этого человека, у которого через руки прошли сотни сотен тысяч, даже миллионы франков и который всегда их раздавал великодушною рукою направо и налево, то на монумент Бетховену, то на монумент Баху, то просто отдавал разным неимущим, музыкантам и немужыкантам. Но сколько зато было музыкальных посредственностей и бездарностей, которые весь век были богаты и жили припеваючи! Не так было с Берлиозом и Листом. Им пришлось, старым, слабым, больным, работать через силу, радоваться приглашению куда-нибудь вдаль, чтобы только заработать кое-какие деньжишки, хлопотать о нескольких рублях «на квартиру и экипаж»! Какая варварская трагедия, какой печальный конец, какое безобразное зрелище!

В декабре 1885 года бывшая ученица Листа, знаменитая пианистка София Менцер, хлопотала в Петербурге о приглашении Листа для дирижирования несколькими концертами Русского музыкального общества в апреле 1886 года. Лист этого и желал, да не мог, и писал ей из Рима 30 декабря 1885 года: «Доброжелательная дипломатка и любезный друг, я

пишу мою всепокорнейшую благодарность великому князю Константину Николаевичу за его милостивое приглашение, высказываю при этом очень веские опасения на счет моих лет и слабости зрения — в особенности на счет моей негодности для фортепианной игры и оркестрового дирижирования. Все это препятствует мне иметь какие-нибудь претензии на гонорар. Но знайте, любезный Друг, что моих малых доходов нехватает на то, чтобы платить в Петербурге за квартиру и экипаж... Жду письма великого князя, чтобы узнать решение, утверждается ли или нет мой проезд в Петербург в апреле». Наконец, 18 апреля 1886 года Лист писал ей же, из поместья Аржанто: «Высокоуважаемая любезная дипломатка, за неделю до 19 апреля (русского стиля) я буду в Петербурге. Прошу вас как можно менее хлопотать о моей малой особе. Обе программы концертов кажутся мне прекрасными, но только в Петербурге я заявлю о моем малом участии в них. Итак, 19 апреля — „Елизавета“, 23 апреля — концерт... Скажите, как будет с моим содержанием в Петербурге, на которое нехватает моих малых

доходов?.. Прилагаю письмо и просимые фотографии для нашего приятеля Зет, но считаю совершенно излишним подписи под фотографиями для газет. Мне никоим образом не годятся излишки...»

Все эти планы рушились. Лист в Россию не приехал. Он все более и более слабел, видимо угасал и, спустя 4 месяца, скончался в Байрейте 19–31 июля 1886 года. На могилу его был возложен, между многими другими, богатый серебряный с позолотой и эмалью венок, присланный от музыкантов новой русской школы и их товарищей, с надписью (по-русски): «Франциску Листу от почитателей его гения». Этот венок помещен в капелле, выстроенной впоследствии над могилой Листа.

В настоящей статье приведено у меня очень много писем Листа. Я не мог избежать этого. Мне нельзя было дать их менее, и это по нескольким причинам. Во-первых, большинство этих писем вовсе не было до сих пор известно, а людям, интересующимся новой музыкой и гениальным музыкантом XIX столетия, конечно, будет важно узнать многое из того, как думал и что говорил этот человек о

нашей новой музыкальной школе и наших новых музыкантах. Все у него тут почувствовано и подумано так свежо, так оригинально, что для нашей юной школы и для тех, кто ей сочувствует, эти письма должны показаться, по моему мнению, дорогим даром. Им не следует долее оставаться неизвестными.

Во-вторых, мне надо было представить эти письма во всей их многочисленности и силе для того, чтобы сами собой провалились и исчезли фальшивые слова многочисленных врагов новой нашей школы, пробовавших уверить русского читателя, что в отзывах Листа о нашей школе ничего нет, кроме обыкновенных учтивостей, общепринятых комплиментов полированного человека. «Тут все условно и притворно, — говорят эти люди, — как все, что говорится в „хорошем обществе“, когда надо сказать свой приговор самому автору в глаза». С этим никогда нельзя согласиться — это злосчастная клевета и напраслина. Разве письма Листа к русским композиторам, разве вообще его отзывы о этих композиторах похожи на те письма и отзывы, которых в продолжение его жизни была у Листа

такая громадная масса? Разве тут не слышен совсем другой тон, другое настроение, чувство, мысль? Тут звучит нечто другое, глубокое, искреннее, не имеющее уже ничего общего с обыкновенными «учтивостями» и комплиментами, с банальными «фразами», какие он, бывало, отпускал на своем веку мало кому из русских, например генералу Львову, графу Виельгорскому и другим. Нет, на этот раз дело уже идет о чем-то безмерно важном и несравненном, о чем-то таком, что самому Листу близко и дорого. И притом дело идет о целой школе, которую Лист признает многозначительным явлением, отрадным и имеющим громадную будущность, чем-то таким, что составляет совершенную противоположность остальным музыкальным обыденным фактам современности. Отзывы Листа о русских композиторах могут быть сравниваемы разве только с его отзывами о Берлиозе и Вагнере, когда те еще начинали свою широкую музыкальную деятельность, а Лист видел в ней начало новой эры в музыке. Тут уже не об учтивостях дело идет. Таких других писем, как эти, у Листа более уже не было. Пускай-ка

ненавистники новой русской школы отыщут где-нибудь еще другие подобные письма Листа!

В-третьих, эти письма являются ярким опровержением некоторых мнений, какие Листу приписываются иными из его близких знакомых. Я понимаю всего более венгерскую писательницу Янку Воль, которая, вместе со своим семейством была в близких отношениях к Листу, с самого своего детства и почти до самой кончины Листа. В своей интересной, но чересчур анекдотической и поверхностной книге о великом музыканте Янка Воль рассказывает, в 13-й главе, будто бы Лист, не взирая на все свои похвалы новой русской музыкальной школе, все-таки изъяснял о ней, по поводу которого-то сочинения одного из своих русских учеников, следующее: «Еще нет на свете положительной русской музыки, выработавшейся до степени полной школы, но уже и теперь у русских есть отличные композиторы, составляющие эпоху. Русскому духу, находящемуся в постоянном брожении, а с другой стороны убаюканному окружающею его атмосферою, понадобится еще много рабо-

ты, прежде чем он уразумевает свое настоящее направление, результат климата и славянско-го характера вообще. Точно так же, как за длинными мертвыми месяцами русской зимы следует короткая, роскошная весна, так и в русской музыке лежит какая-то протяжная монотония, лишь изредка подкрашенная ясно высказанною мелодией. Но эта скупо рассыпанная мелодия должна была бы, вместо того, выражать ту могучую силу, которая обозначает русское лето. К тому же, в русской музыке все еще слишком много туманного, неопределенного, слишком много бестелесного сна; но, я думаю, ей предстоит великая будущность. В настоящее время слышишь, что русские композиторы принимаются за свое дело под влиянием какого-то более или менее сентиментального настроения, но не вследствие могучей принудительности всеобъемлющей идеи. Если бы русская музыка обладала решительной силой и оригинальностью резца Антокольского, она уже и теперь могла бы положить основание новой эре, а это она, по всему вероятно, со временем и выполнит... Русские и до сих пор не нашли ключа к

своей собственной, столько сложной натуре; они еще не умеют достаточно проникнуть в глубину своего характера, своей национальной музыки; они не умеют воспользоваться оригинальностью, коренящуюся в их отечественной почве, исходящую только из этой почвы и неотделимой от ее снеговых пустынь, степей и того, как ее сыны чувствуют и понимают жизнь и смерть. Все это однажды даст их музыке ту индивидуальную физиономию, без которой русская музыка, как бы превосходна она ни была, все-таки остается вариантом общеевропейской музыки. При их порыве, при их вере в собственную силу и талант русские наверное однажды найдут и то, чего им до сих пор отчасти нехватает. Искусство русских еще юно, а в искусстве юность редко может считаться преимуществом. Они уже дали многое такое, что достойно изумления, и будут все дальше и дальше идти на пути совершенства и славы!»

Все это — тирады, совершенно невероятные в устах Листа. Мы им никоими судьбами не можем и не должны верить. В конце концов, приписываемые тут Листу фразы сводят-

ся к одному главному обвинительному пункту: по уверению Янки Воль, Лист находил у новых русских музыкантов слишком мало национальности и слишком много общеевропейской музыки. Это нечто такое, что для Листа было бы совершенно невыносимо, даже помимо всего того, что мы читаем в его письмах за много десятков лет. Совершенно невыносимо, чтобы такой гениальный человек вообще, и гениальный музыкант в особенности, проглядел, словно в какой-то куриной слепоте, то, что именно составляет главную характеристическую черту новой русской музыки — ее глубокую, искреннюю, бросающуюся в глаза национальность! У нашей музыки, еще со времен ее великого родоначальника Глинки, что всегда было на самом первом плане? Это именно национальность. Что только у нас создано до сих пор в музыке самого великого, имеющего будущность, — это национальное. Углубление в подлинные основы русской народной музыки, самое близкое знакомство с русской народной песнью, с русскими церковными песнопениями и их оригинальным складом — это-то всегда

именно и было главным нервом всех стремлений настоящих русских музыкантов за последние десятилетия. И нас будут уверять, будто бы Лист этого не видал, не понимал! Станут пробовать убеждать нас, что Лист думал что-то совершенно противоположное, он, который слышал и знал не только «Жизнь за царя», «Руслана» и «Русалку», но и «Игоря» Бородина, «Псковитянку», «Майскую ночь», «Снегурочку» Римского-Корсакова, [35] «Камаринскую», «Бабу-ягу», «Казачка», «Чухонскую», «Садко», «Среднюю Азию». «Стеньку Разина», русские увертюры Балакирева и Римского-Корсакова, «Детскую» Мусоргского и множество романсов его же, а также Бородина, Балакирева, Римского-Корсакова. И будто бы Лист во всем этом еще не заметил национального элемента, советовал русским не забывать его, хорошенько обратиться к нему! Какая нелепость! Лист должен был бы быть каким-то совершенно ничтожным, бездарным на постижение, ничего не понимающим музыкантом, чтоб не понять, не увидеть в этой массе созданий именно национальной ноты и горячо бьющейся жилы и чтоб вместо

того произносить банальные фразы о русских «степях и снеге». — Но если от соображений общих, заглазных мы перейдем к фактам, то, в письмах и разговорах Листа, мы встречаем тысячу подтверждений тому, что Лист думал и выражал постоянно на счет новой русской музыкальной школы совершенно другое, чем ему приписывает Янка Воль. Именно за ее особенность, национальную оригинальность и новизну — уже не говоря о талантливости — Лист выше всего ценил эту школу и противопоставлял всем остальным музыкальным школам современной Европы. Там он находил анемию, малокровие, здесь — живую, свежую жизнь, бьющую ключом, и восклицал: «Вы мне нужны, вы, русские, без вас я быть не могу!» Лист, глядя на новых русских музыкантов, точно будто со страстью повторял великолепные слова Пушкина:

*... Здравствуй, племя  
Младое, незнакомое! Не я  
Увижу твой могучий поздний воз-  
раст,  
Когда перерастешь моих знаком-  
цев*

*И старую главу их заслонишь  
От глаз прохожего...*

1896 г.

# Комментарии

*«ЛИСТ, ШУМАН И БЕРЛИОЗ В РОССИИ». Этот очерк был впервые опубликован в 1889 году («Северный вестник», июль и август месяцы). Впоследствии Стасов внес в него ряд изменений, и очерк был издан отдельной брошюрой в 1896 году редакцией «Музыкальной газеты». Текст дается по брошюре 1896 года.*

Как критик и историк искусства Стасов не мог пройти мимо таких значительных фактов, какими являлись концерты Листа, Шумана и Берлиоза, вызвавшие большие толки в русском музыкальном мире и оживленную журнальную полемику. Память об этих концертах надолго сохранялась в сознании их живых свидетелей, а между тем причины большого успеха в России трех великих музыкантов, особенно Берлиоза, творчество которого при его жизни оставалось непризнанным на его родине, не были правильно поняты, и в силу живучести космополитических воззрений, распространяемых и поддер-

живаемых господствующей кликой в России, этот успех объяснялся отсталостью русской музыки по сравнению с музыкой заграничной. Активный участник творческих процессов, происходивших в русском искусстве в 50-90-х годах, Стасов не мог не задуматься над вопросом о творческих связях и взаимовлияниях, которые существовали между Листом, Шуманом и Берлиозом, с одной стороны, и русскими композиторами — с другой. Как историк искусства он счел необходимым собрать и обобщить по этому вопросу известный ему материал и попытаться сделать соответствующие выводы.

Стасов показывает уровень русской музыкальной культуры на разных этапах ее развития и борьбу направлений. Красочно Стасов передает те неправильные представления о русской культуре и музыке, которые имелись даже у больших музыкальных деятелей Запада, исходивших из традиционных убеждений об отсталости России. Он показывает, как уже первые впечатления Листа и Берлиоза от знакомства с первоклассными образцами русской музыки и с русской музыкальной куль-

турой неизбежно разрушали их неправильные воззрения и вслед за тем, когда они начинали глубоко изучать русскую музыку, приводили к целым «переворотам» в их сознании.

Стасов раскрывает личную связь деятелей «могучей кучки» с Листом и Берлиозом, их творческое взаимопонимание, подчеркивает высокую оценку, которую давали Лист и Берлиоз русской национальной школе музыки: «Нет, нам нужно вас, русских! — говорил Лист. — У вас там живая, жизненная струя, у вас будущность — а здесь кругом, большею частью, мертвечина». Стасов говорит о большой работе, которую проводили Лист и Берлиоз по пропаганде русской национальной музыки на Западе, и вместе с тем о том положительном и прогрессивном, что находили в творчестве Листа и Берлиоза деятели «могучей кучки». Несмотря на то, что Лист и Берлиоз «являются самыми гениальными провозвестниками будущей музыки» — таково определение Стасова, — критик показывает, что у передовых русских композиторов «не было никакого слепого фетишизма к этим музыкантам». «С тою независимостью и неподкуп-

ностью мысли, — пишет Стасов, — которая всегда составляла одно из главных качеств, новая русская школа очень хорошо понимала многие недостатки, лежавшие в натуре Шумана, Берлиоза и Листа: она разбирала их, строго анатомировала, считала их печальными пятнами в их произведениях». И вместе с тем, говорит Стасов, «навряд ли лучшие соотечественники Берлиоза, Шумана и Листа ценили их так высоко, как их ценили у нас, в кружке новых русских музыкантов». Деятели «могучей кучки» сближало с Листом, Шуманом и Берлиозом «громадность их таланта... независимость их мысли и смелость „дерзания“ на новые пути». Среди этих дерзаний Стасов прежде всего отмечает создание «программной» музыки — путь, по которому смело пошли передовые русские композиторы, начиная с Глинки, достигнув в этой области такого совершенства, что «программность» стала характернейшим качеством русской классической музыки. Стремление к «программности» совпадало с устремлениями «кучкистов» к реализму, к содержательности и вело по пути дальнейшего приближения

профессиональной музыки к народу, к широким массам, к подлинной народности. Программная музыка в этом отношении с точки зрения Стасова, противостоит пониманию музыки как средства пустого развлечения, забавы, развлекательности. Вот почему он заявляет, что «вообще музыка без программы кажется невозможною вещью и праздной игрушкой», так как программа прежде всего определяет содержание. Стремление деятелей «могучей кучки» к «программности» музыки Стасов прямо связывает с общими тенденциями передовой русской критики к содержательности, идейности, народности. «Новая русская музыкальная школа, — говорит он, — являясь на сцену в конце 50-х годов, чувствовала подобную потребность, потому что выросла и воспиталась на животворных принципах наших 40-х и 50-х годов...» Вот почему стремление к «программности» музыки в творчестве Шумана, Листа и Берлиоза шло навстречу творческим устремлениям «могучей кучки» и находило в ее среде большое сочувствие.

Очерк Стасова построен на большом доку-

ментальном материале и потому представляет немалый интерес и помимо главной темы. Перед читателем с большой ясностью вырисовывается трагическое положение гениального Глинки, творчество которого при жизни не получило должной оценки и во многом осталось тогда не понятым русской публикой. Эти части очерка Стасова хорошо дополняют его монографию, посвященную деятельности композитора, — «Михаил Иванович Глинка»\* (т. 1). Немалое внимание Стасов уделяет своим первым музыкальным увлечениям, которые он делил вместе с Серовым и о которых частично писал в работе „Училище правоведения сорок лет тому назад“ (т. 2). Тут вновь и вновь Стасов возвращается к вопросам музыкальной критики (см. „Тормозы нового русского искусства“, т. 2). По основной теме очерк Стасова может быть дополнен статьями „Письма Берлиоза“ и „Письмо Листа“ (т. 2) и „Дружеские поминки“ (т. 3).

# Примечания

Много других еще подробностей о концертах Листа в Петербурге и впечатлении, произведенном им на Серова и на меня, рассказано в моей статье: «Училище правоведения 40 лет тому назад» («Русская старина», 1881 г., июнь.) — В. С.

[^^^]

Приведя этот анекдот из брошюры Ленца: «Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit», стр. 104, Лина Раманн сомневается в достоверности этих слов, уверяя, что такие выражения — совсем не свойственны были Листу. Но она не знала принадлежащего теперь нашей Публичной библиотеке письма Листа к Ленцу 1872 года, где он благодарит его за эту брошюру и находит ее во всем в высшей степени верною. Конечно, будь приписанные ему слова несправедливы, Лист протестовал бы. — В. С.

[^^^]

Намек на Берлин, где Лист был принят в 1843 году несравненно холоднее, чем в 1842 году, и это вследствие нападок и глумления целого ряда сатирических листков, совершенно невежественных и принадлежащих к музыкальному консервативному лагерю. — В. С.

[^^^]

Из числа девяти симфоний Бетховена, переложенных Листом для фортепиано в две руки, в 1839 году он играл в Петербурге лишь скерцо и финал 6-й (пасторальной) симфонии. — В. С.

[^^^]

В своей биографии Листа Лина Раманн рассказывает, будто во время пребывания Листа в Петербурге император Николай выразил желание, чтоб Лист играл в ежегодном великопостном концерте в пользу инвалидов (между которыми тогда еще было немало ветеранов 1812 года), и будто бы Лист отказался, сказав: «Я обязан Франции своим воспитанием и своею знаменитостью. Поэтому мне невозможно петь в одном хоре с ее победителями»; далее, что будто бы император Николай остался очень недоволен таким ответом и велел ему сообщить, под рукой, что, дескать, императору очень не нравятся и его длинные волосы, и его политические мнения (сочувствие к полякам), на что Лист, гордо улыбаясь, отвечал: «Я отрастил себе волосы в Париже и обрежу их тоже только в Париже; что же касается моих политических мнений, то у меня их нет и не будет, пока не буду в состоянии выставить 300000 штыков для их поддержания». Этого анекдота невозможно считать ничем другим, кроме нелепой сказ-

ки. Никогда император Николай не занимался устройством концертов и не пускался в полемические рассуждения о волосах и политических мнениях. Он отдавал только приказания, приводившиеся немедленно в исполнение. Можно предполагать, что все эти несообразные анекдоты имели своим исходным пунктом то, что император Николай мало любил музыку и редко присутствовал на концертах. Листа он слышал очень мало, так что Лина Раманн рассказывает даже, что петербургский двор разделился тогда на два лагеря: военный, который вместе с императором игнорировал Листа, и музыкальный, который вместе с императрицею (и великою княгинею Еленою Павловной) обожал Листа и стремился его слушать. — В. С.

[^^^]

Опера «Руслан и Людмила» была в первый раз дана в Петербурге 27 ноября 1842 года. — В. С.

[^^^]

Письмо к Кукольникову 6/18 апреля 1845 года. — В. С.

[^^^]

Концерт этот был дан 1 марта 1841 года, в зале Энгельгардта. «Северная пчела» писала по поводу этого концерта, что «Берлиоз — основатель новой школы, еще мало известной, но быстро распространяющейся по всей Европе... „Реквием“ этот обличает в г. Берлиозе ученого, необыкновенного композитора... В обыкновенной концертной зале эффекты, рассчитанные на три оркестра, не могут достигать цели композитора и по большей части исчезают, лишь оглушая слушателя массой труб и литавр. Поэтому „Реквием“ Берлиоза вообще нравится менее творений в том же роде Моцарта, Керубини и даже Крейцера. Но нельзя не похвалить образцового исполнения нашими артистами даже самых трудных пассажей и не поблагодарить г. Ромберга, от имени всех любителей, за доставление им столь высокого музыкального наслаждения». — В. С.

Барон Тайлор, один из замечательнейших любителей, покровителей и распространителей искусства во Франции, занимал в то время должность генерал-инспектора изящных искусств во Франции и имел громадный вес среди художников и публики. — В. С.

[^^^]

Берлиоз понимает здесь тот странный анекдот, где предводитель дворянства отказался дать ему залу дворянского собрания, потому что Берлиоз не мог и не брался сам играть на каком-нибудь инструменте в концерте в пользу самого дворянского собрания. — В. С.

[^^^]

По поводу таких отзывов Берлиоза я напому читателю, что в последние годы своей жизни Берлиоз во многом изменился относительно Листа и далеко не относился к нему с энтузиазмом своей юношеской поры. — В. С.

[^^^]

Здесь речь идет о следующем инциденте. После отъезда Берлиоза из России известная группа главных деятелей в среде Русского музыкального общества желала удалить Балакирева от дирижерства его концертами и заменить его левенбергским капельмейстером Зейфрицом. С этою целью в августе 1868 года были написаны письма к Берлиозу, Листу и Рихарду Вагнеру с просьбой, чтоб они высказали свое мнение о Зейфрице, а в письме к Берлиозу была, сверх того, прибавлена просьба: несочувственно отнестись о Балакиреве. Лист и Вагнер отвечали, что Зейфриц дирижер опытный, усердный, интеллигентный, любезный («Голос», 1869, № 124, статья г. Фаминцына). Берлиоз ничего не отвечал в Русское музыкальное общество, но написал мне приведенные выше строки. — В. С.

[^^^]

Любитель музыки, приятель Серова, помещик в Крыму, хороший знакомый Листа. — В. С.

[^^^]

Здесь у Листа есть в тексте непере译имая игра слов: «M. Oulibichef et d'autres docteurs qui réussissent plus aisément à verser en ces matières qu'à y être versés. (Улыбышев и другие знатоки, которым скорее удастся провалиться, чем быть сведущими в этих предметах). — В. С.

[^^^]

Статья «Uübischen» und Seroff, 1858, № 1. - В. С.

[^^^]

Эта статья была написана в 1R89 году. — В. С.

[^^^]

«Странно, что нигде Лист не пустил таких глубоких корней, как у нас в России. В молодежи только и говорят о его сочинениях, и это очень бедственно для нее. Я ставлю очень высоко его поэтичность, артистичность, виртуозность, но нахожу, что иногда — это карикатура» (Кавос-Дехтерева, А. Г. Рубинштейн, стр. 262-203).- В. С.

[^^^]

La Mara, Musikerbriefe, т. II, стр. 215, письмо к  
Дрезеке от 10 февраля 1858 года. — В. С.

[^^^]

Работы Листа, в течение 1863 года, были следующие: переложение для фортепиано и органа (каждое отдельно) «Ave Maria» Аркадельта; переложение для органа двух прелюд Шопена (op. 28, No№ 4 и 9); переложение для фортепиано песни Шумана «К солнцу»; «Ave Maria» для фортепиано, собственное сочинение; два концертные этюда для фортепиано («Waldehrauschen» и «Ünpenreigen»); переработка «Verseuse», для фортепиано, сочиненной в 1654 году; две легенды для фортепиано: «Проповедь св. Франциска птицам», «Шествование св. Франциска да Паола по водам»; «Папский гимн» («Tu es Petrus») для органа; пересмотр листовских переложений первых восьми симфоний Бетховена для фортепиано и переложение вновь 9-й симфонии; наконец, вариации для органа на тему Баха: «Weinenklagen-sorgen». — В. С.

[^^^]

В своем сочинении: «Beethoven et ses dois styies», Улыбышев говорил про Листа: «Я представил, как только мог точнее, мысли Рихарда Вагнера о Бетховене. Чему же удивляться после того, что г. Франц Лист, друг, покровитель и ученик Вагнера, распевал похвалы „великому Бетховену“, в поэтических фантазиях, в» прозе, столько же невыразимо чудной (*mirabolante*), как которая-нибудь из его фантазий для фортепиано (следует цитата из Листа, выражающая беспредельное обожание гения Бетховена). Все только призывы будущего, которого точной хронологии г. Лист не дает, но которую г. Вагнер ясно обозначает: «Поэзия, — говорит он, — не займет пространства, пока у нас не будет новой судьбы, а этого не случится до тех пор, пока не исчезнет политика, т. е. когда государства перестанут существовать». О, тогда публику драм будущности надо будет подождать (стр. 324). — В. С.

Richard Pohl, Franz Liszt, Leipzig, 1853, cpt. 401:  
«Todtentanz». — B. C.

[^^^]

«Нет, — говорил Лист, — душа Шопена не была ими затронута, и его создания остались прозрачны, изумительны, эфирны, несравненно гениальны, вне всяких школьных преданий и салонных пошлостей». — В. С.

[^^^]

Чуть ли не раньше всех других новых русских сочинений Лист узнал «Исламея» Балакирева и так его любил, что эти ноты не сходили с его пюпитра и он заставлял всех учеников и учениц своих играть эту капитальную вещь. — В. С.

[^^^]

Текст этой телеграммы был сочинен по-русски Ц. А. Кюи; я же, по просьбе товарищей, перевел его на французский язык, и в этом виде телеграмма была послана Листу. — В. С.

[^^^]

Речь идет о 1-й симфонии; 2-ю Лист узнал лишь в 1877 году. — В. С.

[^^^]

Это самое подтвердилось при свиданиях, в 1877 году, Бородина с Листом. О сочинениях Серова и Рубинштейна Лист отзывался без всякой симпатии и уважения. В письме к своей жене, от 3 июля 1877 года, из Иены, А. П. Бородин писал во время своих свиданий с Листом: «Об операх Серова Лист, повидимому, не особенно высокого мнения и рассказывал мне, как Серов хотел поставить непременно «Юдифь» за границей и как Лист ему прямо сказал, что она непременно провалится за границей. «Серов, конечно, надулся на меня очень, но я высказал ему всю правду; по-моему, там творчества немного», прибавил Лист (Бородин. Его жизнь, переписка и статьи, стр. 129). Письма Листа к А. Г. Рубинштейну, теперь уже напечатанные, наполнены только подробностями об издании сочинений Рубинштейна или об исполнении их в концерте или театре. Сочинений Рубинштейна Лист, повидимому, не любил, за исключением «Persische Lieder» (La Muga. Fr. Liszt's Briefe. I, 20J), а в одном письме, от 19 ноября 1854 года,

он говорит Рубинштейну прямо в глаза, что «чрезвычайная плодовитость его сочинений препятствует ему производить что-либо характерное» (там же, стр. 177–178). Про «Океан» Рубинштейна Ю. К. Арнольд сообщает мне, что в разговоре с ним Лист так отзывался об этой симфонии: «Реализм ее изумителен. Слушая ее, чувствуешь все, что ощущаешь во время поездки на корабле, в том числе морскую болезнь». — В. С.

[^^^]

«Danse macabre» и прочие гениальные создания Листа приходились у нас по вкусу лишь новой русской музыкальной школе и ее сторонникам. Консерватория над ними глумилась, публика не любила. — В. С.

[^^^]

Кюи ехал тогда на Байрейтские торжества. —  
В. С.

[^^^]

Талантливые эти сочинения в короткое время были раскуплены в двух изданиях. — В. С.

[^^^]

«Шествие» — в «Парафразах», сочинение А. К. Лядова. — В. С.

[^^^]

Лист в другом письме называет эту тарантеллу — «тик-так». Гораздо раньше того в кружке новых русских композиторов «Парафразы» всегда назывались, по ритму темы: «та-ти — та-ти». — В. С.

[^^^]

Николай Рубинштейн был одним из самых ревностных распространителей у нас лучших листовских сочинений. Он первый стал играть в больших концертах, в Москве, его «Danse macabre», его концерты и т. д. Этого нельзя сказать ни про которого из других выдающихся наших пианистов, кроме Балакирева. — В. С.

[^^^]

В письмах Бородина довольно много писано про этого Спиридона, которого Лист звал «Спиридионом», конечно, в память знаменитого романа Ж.-Санд, этого же имени. — В. С.

[^^^]

Из числа сочинений Ант. Рубинштейна Листом переложены два его романса из «Persische Lieder», а именно: «Азра» и «Wenn es doch immer so bliebe». При Бесселе исполнялся первый. — В. С.

[^^^]

«Бориса Годунова» и «Хованщину» Мусоргского Лист, кажется, не знал. — В. С.

[^^^]