

FRITZ BUSCH



*Aus
dem Leben
eines
Musikers*

BERLIN

HENSCHELVERLAG

1971

ФРИЦ БУШ



Из жизни музыканта

ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО
Дж. ДАЛГАТА

ЛЕНИНГРАД

«МУЗЫКА»

1983

78.071.2
Б 90

Б 90 **Буш Ф.**

Из жизни музыканта: Пер. с нем. и коммент. Дж. Дал-
гата.— Л.: Музыка, 1983.— 182 с.

Книга известного немецкого дирижера Ф. Буша (1890 -1951) - талантливое литера-
турное произведение, воссоздающее яркую картину музыкальной и общественной жизни
Германии в первые десятилетия XX века и содержащее живые и меткие характеристики
многих выдающихся деятелей немецкой и мировой музыкальной культуры. На русском
языке публикуется впервые, с сокращениями. Предназначается для широкого круга
читателей.

Б $\frac{4905000000-670}{026 (01)-83}$ 573—83

78.071.2

© Издательство «Музыка», 1983 г.,
перевод, вступ. статья, комментарии.

О ФРИЦЕ БУШЕ И ЕГО КНИГЕ

«Невероятно поучительно, занимательно и значимо... это великолепные мемуары, быть первым читателем которых я считаю для себя честью...» — так отозвался Томас Манн о предлагаемых нами советскому читателю воспоминаниях известного немецкого дирижера Фрица Буша (1890 — 1951)*.

Как всякое жизнеописание, автобиография большого музыканта всегда является и «биографией» его эпохи: он неминуемо касается самых различных сторон окружающей его действительности, в первую очередь воссоздавая картину современной ему музыкальной жизни. Благодаря этому перед нами оказывается своеобразный исторический документ, имеющий большую познавательную ценность. Портреты многих выдающихся музыкантов, более или менее подробно упоминаемых на страницах такой автобиографии, обогащаются для нас новыми, подчас неожиданными штрихами, а наши представления о многих современных автору явлениях музыкальной практики становятся конкретнее и полнее.

В книге Ф. Буша поражает умение автора отобрать из бесконечного множества фактов своей биографии именно те, которые, ярко характеризуя его самого, столь же выукло рисуют общественную среду и время в их наиболее существенных проявлениях. Чеховский афоризм «краткость — сестра таланта» с полным правом можно отнести к этим мемуарам. На страницах сравнительно небольшой по объему книги умещается увлекательный, насыщенный разнообразнейшими сведениями рассказ о большом периоде жизни музыкальной (и не только музыкальной) Германии, охватывающем три с половиной десятилетия (от конца прошлого века до 1933 года — года вынужденной эмиграции Ф. Буша). Перед нами встает образ человека удивительно привлекательного в своей душевной чистоте и беззаветной преданности любимому делу. Бескомпромиссность и непреклонность Ф. Буша в борьбе за осуществление своих идеалов в искусстве вызывают восхищение и могут служить образцом для всех исполнителей, независимо от степени их известности и одаренности. Зло высмеивающий любые проявления дилетантизма и ремесленничества, беспощадный к людям беспринципным, карьеристам и дельцам от музыки, Ф. Буш в то же время не щадит и себя самого, сплошь и рядом иронизируя над собственными заблуждениями и ошибками, что внушает к нему еще большую симпатию. Присущее Ф. Бушу чувство юмора в сочетании с яркой образностью языка и меткостью характеристик делает его книгу талантливым литературным произведением, интересным не только музыкантам-профессионалам, но и широкому кругу читателей.

* Fritz Busch. Aus dem Leben eines Musikers. Henschelverlag, Berlin, 1971 (Первое издание: Zurich, 1949.)

Это действительно увлекательная книга. Но непринужденно-веселая манера повествования не мешает читателю понять трагизм судьбы большого художника, разделившего удел многих прогрессивных деятелей немецкой культуры, открыто вступивших в конфликт с нацизмом. Карьера Ф. Буша в Германии была стремительной и недолгой. Он принадлежал к числу тех представителей немецкой художественной интеллигенции, расцвет деятельности которых пришелся на годы существования Веймарской республики. Это был промежуток времени всего лишь в полтора десятка лет между свержением с престола германского кайзера (1918) и приходом к власти фашистского фюрера (1933). Особенно плодотворными оказались для дирижера те 11 лет, когда он руководил Дрезденской оперой (1922—1933), превратившейся при нем в один из лучших оперных театров с мировой славой. Многие спектакли, созданные здесь в то время, стали этапными для немецкого оперного искусства. В первую очередь то были выдающиеся постановки опер Верди, послужившие толчком к последующему росту его популярности (т. н. «Вердиевскому ренессансу») в Германии, и получившая широкую международную известность постановка «Бориса Годунова» Мусоргского — произведения, ставшего с тех пор неотъемлемой частью репертуара немецких оперных театров.

Многие оперы современных Бушу композиторов впервые увидели свет рамп на дрезденской сцене под его управлением. Их авторами были не только композиторы старшего поколения, уже известные и «признанные» (например, Р. Штраус, Г. Пфицнер, Ф. Бузони), но и начинающая творческая молодежь (П. Хиндемит, которого Буш по существу «открыл», поставив в 1921 г. в Штутгарте его первые оперы, Э. Кшенек, В. Браунфельз, К. Вайль, О. Шёк и др.). Буш вообще проявлял постоянный интерес к талантливым молодым музыкантам, оказывая им внимание и поддержку. Много времени и сил отдал поискам и воспитанию одаренных молодых певцов. Заботясь также о профессиональной подготовке молодых дирижеров, Буш намеревался опубликовать учебник дирижирования, но не успел завершить эту работу*.

Исполнительское искусство Ф. Буша было ярким и убедительным. Вот что говорит об этом один из старейших музыкантов Штатскапеллы — оркестра Дрезденского оперного театра А. Треблер в своем послесловии ко 2-му изданию предлагаемой книги: «Фрица Буша как музыканта отличал эмоциональный подход к произведению, и при всей обдуманности исполнения он отталкивался в своем творчестве от чувства. Поэтому его дирижирование действовало на нас так убеждающе и властно. Никто не мог противостоять той силе, которую он излучал и которая помимо нашей воли втягивала всех нас в орбиту его личности».

«Было счастьем присутствовать при музицировании Фрица Буша, шедшем прямо от сердца, чистого, как родник», — признается чешский дирижер Рафаэль Кубелик в предисловии к опубликованной посмертно книге Буша о дирижировании и добавляет: «Равновесие между чувством и рассудком соединялось у него с твердой, уверенной рукой». Послесловие к той же книге бывший ассистент Ф. Буша Томас Майер заключает словами: «Подлинность его искусства шла от подлинной человечности его существа».

* После смерти дирижера его вдова Грета Буш и бывший ассистент Томас Майер, собрав воедино материалы, в разное время написанные Ф. Бушем для своего будущего учебника, издали их в 1961 г. в виде небольшой книги под названием «Дирижер» (Fritz Busch. Der Dirigent. Atlantis Verlag, Zürich 1961).

Ф. Буш, как и А. Тосканини, с которым его связывали взаимная симпатия и глубокое уважение, постоянно и настойчиво стремился к совершенству исполнения, основанному на верности замыслу композитора. Добиваясь этой высокой цели, Буш не считался ни с чем и не шел ни на какие компромиссы. Показателен его отказ от участия в спектаклях Байрёйтских фестивалей по причине неполноценности их певческого состава. С первых же шагов своей деятельности оперного дирижера Буш старался объединить вокруг себя лучших певцов, музыкантов, театральных художников. Предметом особой заботы всегда оставался вопрос о талантливом, музыкально-грамотном режиссере-постановщике, который был бы его единомышленником в искусстве. Такого человека Бушу посчастливилось найти в лице Карла Эберта, но, к сожалению, это произошло лишь незадолго до того, как им обоим пришлось покинуть Германию. Сенсационный успех их совместной постановки «Бал-маскарада» Верди на сцене берлинской Городской оперы в 1931 году объяснялся именно полнотой раскрытия авторского замысла, глубоким проникновением в суть вердиевской музыкальной драматургии. Этот спектакль явился высшим достижением дирижера у него на родине.

Общественно-политические взгляды Ф. Буша, по его собственному признанию, сформировались в окопах первой мировой войны. Он вернулся с нее убежденным пацифистом. Не примыкая ни к каким политическим партиям, он верил в ценности буржуазной демократии, хотя и критиковал те или иные действия правительства Веймарской республики. С первых же вылазок фашизма в стране он решительно становится в оппозицию к нему. Расизм и вся человеконенавистническая сущность нацистских «теорий» была не только чужда, но глубоко враждебна мировоззрению художника-гуманиста. И он открыто, даже демонстративно заявляет об этом и подтверждает это всем своим поведением. В итоге — организованная травля и вынужденная эмиграция.

В расцвете сил, полный интереснейших творческих замыслов, нашедший себе наконец достойного коллегу-режиссера, Буш вынужден покинуть Германию. Летом 1933 года он уезжает в Южную Америку.

Не случайно именно на этом обрывается его жизнеописание: с потерей родины оборвалась и настоящая полноценная жизнь художника. Несмотря на то, что и в эмиграции Буш продолжал много и успешно работать, все-таки наибольшие свершения дирижера остались связанными с Германией, где его искусство, опираясь на родную почву, служило его же народу.

За рубежом основным местом деятельности дирижера-изгнанника становится «Театро Колон» в Буэнос-Айресе. Наряду с работой в этом крупнейшем оперном театре Южной Америки Буш регулярно выезжает на гастроли в Европу, где дирижирует симфоническими оркестрами Дании, Швеции, Италии, Швейцарии и других стран.

В 1934 году английский землевладелец Джон Кристи решил учредить в своем поместье Глайндборн (Glyndebourne), находящемся на территории графства Суссекс (Sussex), ежегодные (с мая по август) оперные фестивали, задачей которых было бы образцовое исполнение опер на языке оригинала. Руководство Глайндборнскими фестивалями поручается Ф. Бушу и К. Эберту. Таким образом продолжается сотрудничество обоих художников, начавшееся на родине. И это сотрудничество дает замечательные результаты: спектакли Глайндборнских фестивалей становятся действительно образцовыми. Сбывается заветная мечта Ф. Буша об идеальном исполнительском ансамбле. Сначала здесь ставятся только

оперы Моцарта, затем, в 1938 году, к ним добавляется «Макбет» Верди, до тех пор никогда не исполнявшийся в Англии. Певцы и музыканты, занятые в спектаклях, превосходны. Уровень исполнения чрезвычайно высок. Но все это — для небольшого круга «избранной» публики, ибо само предприятие задумано его хозяином как изысканное развлечение для людей из «высшего» общества. Представления даются в зале, вмещающем лишь 330 человек (впоследствии, после перестройки — 800), и чередуются с великосветскими пикниками в тени глайндборнского парка. Конечно же эта «келейная» обстановка, несмотря на идеальные творческие условия, не могла дать художнику-демократу, каким являлся Ф. Буш, полного удовлетворения, ибо лишала его той необходимой ему радости служения своим искусством широким массам слушателей, которую он испытывал когда-то в Штутгарте и Дрездене. Бушу было не по себе и потому, что в предгрозовую обстановку надвигающейся войны глайндборнская идиллия несколько напоминала «пир во время чумы». Вдова дирижера Грета Буш в своих воспоминаниях о глайндборнских фестивалях * свидетельствует, что чуткий художник с тревогой ощущал приближение всеобщей катастрофы, утверждая, что «она будет ужасней всего, что только может нарисовать нам наша фантазия». Он не ошибся.

Вторая мировая война разразилась, и гастрольные поездки в Европу стали невозможными. В апреле 1940 г. Буш из Стокгольма через Москву, Владивосток и Иокогаму возвращается в Буэнос-Айрес, где продолжает работу в «Театро Колон», сочетая ее с концертными выступлениями в других городах Южной Америки — Лиме, Монтевидео, Сантьяго (Чили).

После 1945 года основная деятельность дирижера протекает в США. Здесь он дирижирует спектаклями «Метрополитен-опера», открыв первый послевоенный сезон этого театра блестящим исполнением «Лоэнгрина» Вагнера, и работает с Чикагским и Нью-Йоркским симфоническими оркестрами.

С 1946 года восстанавливаются контакты дирижера с оркестрами Датского радио и Стокгольмской филармонии, и в 1950 году он расстается с Америкой, где в последний раз выступает на фестивале в Цинциннати (штат Огайо). В Европе помимо Копенгагена и Стокгольма местом его постоянной работы становится также Вена, где он дирижирует спектаклями Венской государственной оперы. В том же (1950-м) году после одиннадцатилетнего перерыва возобновляют свою деятельность Глайндборнские фестивали, и Буш снова принимает на себя руководство ими. Кроме того, он участвует в подготовке и проведении фестивалей в Эдинбурге (учрежденных в 1947 г. по инициативе Глайндборнского фестивального общества).

В феврале 1951 года, впервые за 18 лет, прошедшие со времени его отъезда из Дрездена, Буш вновь ступает на немецкую землю: он дирижирует в Кёльне и Гамбурге. Однако вернуться в Дрезден он не захотел: слишком жива была память о нанесенной ему здесь душевной травме. Об этом красноречиво свидетельствуют следующие строки из письма дирижера, написанного им еще в 1947 году в ответ на настойчивое приглашение руководства дрезденской Штатскапеллы: «...Как видите, уже из-за недостатка времени мой приезд в Дрезден пока невозможен. И в будущем — хватит ли у меня когда-нибудь нервов и душевных сил вновь появиться за пультом Штатскапеллы, — я еще не знаю».

Через несколько месяцев после упомянутых гастролей в Кёльне и Гамбурге,

* Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, 1961, N 3 — 12

14 сентября 1951 года, Ф. Буш скорпостижно скончался в Лондоне. За неделю до этого в Эдинбурге состоялось его последнее выступление: с необычайным вдохновением он продирижировал «Дон-Жуаном» Моцарта.

Нелегкая судьба не сломила веры Ф. Буша в добро и справедливость. Тяжело переживая позор своей родины, он не переставал надеяться на возрождение оскверненной нацистами немецкой культуры. Это подтверждают слова, которыми он заключил свое приветствие, направленное в 1948 году в адрес дрезденской Штатскапеллы по случаю ее 400-летнего юбилея: «Такова сущность прекрасного, что силы зла над ним не властны. Штатскапелле, не погибшей под развалинами своей старой отчизны, я от всего сердца желаю здравствовать еще много столетий вместе с новым Дрезденом».

Дж. Далгат

*Моей жене,
предотвратившей самое страшное*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Если бы каждый автор под видом романа описал свою жизнь, у нас было бы больше романов.

*Жан Поль*¹

Предлагаемые страницы не претендуют на какую бы то ни было литературную ценность. Период вынужденного безделья после десятилетий работы в искусстве дал мне возможность мысленно перебрать на досуге свою жизнь. Истории, которые я часто и охотно рассказывал в кругу друзей, имели успех. Особенно занимательными, как мне казалось, должны были быть воспоминания о беспокойнейших годах моей юности и об атмосфере моего не совсем обычного родительского дома.

Такие люди, как Герхарт Гауптман, Томас Манн и другие, по-настоящему знавшие толк в «писательстве», постоянно поощряли меня к повествованию. И все-таки я решаюсь на это не без труда.

Я пишу по памяти, на которую вполне полагаюсь. Отдельные неточности могут вкрасться только в приводимые даты и цифры, ибо к запоминанию чисел у меня нет решительно никаких способностей.

В остальном знаю, что могу поручиться за «правдивость» рассказанного, сколь бы оно порой ни казалось неправдоподобным.

¹ Здесь и далее см. Комментарий в конце книги.— *Ред.*

ОТЧИЙ ДОМ И ДЕТСТВО

Толпа друзей рассеялась по свету

Гёте. «Фауст». Посвящение

Мой отец родился в 1863 году в вестфальском Зауэрлянде, в деревушке Эрндтебрюк. День его рождения точно не известен. По словам его матери он появился на свет первого, а по свидетельству церковной книги евангелического прихода — тридцатого июля. Отец ни разу не дал себе труда разобраться в этом противоречии. Его вполне устраивала возможность праздновать свой день рождения дважды.

Родители отца были крестьяне, хозяйничавшие на своем маленьком хуторе. Однако мой отец ни характером, ни внешностью ничуть не походил на крестьянина. У него были темные, я бы сказал, жгучие глаза, тонкие черты лица, роскошные, преждевременно поседевшие волосы; он был строен и отличался большой душевной и физической энергией.

Поэтому в отношении его происхождения — вместо представления о родстве с вестфальскими крестьянами — напрашивалось предположение о совсем другой родословной, а именно: возникала мысль о жителях расположенного поблизости местечка Зассмансхаузен, где в давние времена некий курфюрст Мориц создал «анклав»² для множества кочевавших по его княжеству цыган, желая приучить их к оседлому образу жизни.

Однажды мой дед заболел, у него оказался рак языка. Для лечения болезни надо было по несколько раз в неделю посещать университетскую клинику в Марбурге, находившемся более чем в сорока километрах от Эрндтебрюка. Дед не мог ни воспользоваться каким-либо транспортом, ни, тем более, лечь в клинику, и поэтому весь долгий путь в Марбург и обратно вынужден был проделывать пешком. В конце концов этот тягостный труд показался ему настолько бессмысленным, что он взял и повесился у себя в сарае. Другой мой дед — со стороны матери — тоже покончил жизнь самоубийством. О причинах его поступка нам, детям, никогда рассказано не было.

Мальчишкой мой отец пас деревенский скот и для времяпрепровождения мастерил себе дудочки. Он любил музыку, и поскольку маленькая деревенька не могла ему дать возможности стать музыкантом, он убежал из нее, едва достигнув

юношеского возраста. Впоследствии он охотно рассказывал о своей судьбе и о той поистине приключенческой жизни, которую вел многие годы.

Однако о некоторых ее эпизодах он предпочитал не распространяться, оставляя их покрытыми таинственным мраком, и я до сих пор сожалею об этом, так как убежден, что среди того, о чем он умалчивал, было много занятного и даже поучительного.

Уйдя из дому, отец прежде всего направил свои стопы в Гамбург, где начал учиться игре на скрипке. Как и повсюду, он там долго не задержался и отправился со своей скрипкой на юг. С тех времен он навсегда сохранил превосходное умение бегать босиком по колючему жнивью. В соответствии с его беспокойным темпераментом и отвращением к гражданскому законодательству, бумаги отца никогда не бывали в порядке. Однажды в тот момент, когда добросердая крестьянка вынесла ему тарелку горячего супа, появился жандарм и потребовал у него документы. Отец выразил готовность их поискать, если жандарм будет столь любезен, что поддержит в это время тарелку с супом. Жандарм взял тарелку; отец же так быстро удрал, что brave муж не смог его настигнуть, когда, наконец, сообразил отставить суп и броситься вдогонку за беглецом.

Скитаясь, отец попал в Мюнхен-Гладбах в Рейнлянде и познакомился там с женщиной на двадцать лет старше себя; он женился на ней, так как она посулила ему возможность посещать Консерваторию в Люттихе для продолжения музыкального образования. Обещание не было сдержано. Вместо этого неравная парочка приобрела маленький постоянный двор в пограничном голландском городке Венло. Тем временем мой отец, бог знает как и где, настолько продвинулся в игре на скрипке, что счел возможным взяться за сонаты Моцарта и Бетховена. Ему не хватало только партнера пианиста. Он отправился на поиски и нашел в Роттердаме капельмейстера, имевшего основания покинуть Германию и как раз намеревавшегося отплыть в Ост-Индию. Отец уговорил его отказаться от опасного путешествия и отправиться вместе с ним в Венло. Теперь там изо дня в день усердно разыгрывали Моцарта с Бетховеном. Это ли музицирование отпугнуло постояльцев, другие ли причины привели к скоро последовавшему разорению трактира — для меня осталось неизвестным. Жена отца умерла после недолгого замужества, и мой родитель, примерно двадцати трех лет от роду, снова пустился странствовать. Таким образом, неважно одетый и не обремененный багажом, но будучи обладателем скрипки и пары лакированных туфель, достиг он Зигена в Вестфалене. Здесь ему однажды пришлось целый день играть на свадьбе у каких-то добродушных людей, усердно потчевавших музыкантов едой и питьем. Мой отец, который своей бледностью и худобой, должно быть, вызывал особое сострадание веселившихся, был, кроме того, приглашен поужинать в доме новобрачных. За столом

он оказался сидящим напротив девицы, представленной ему как фройляйн Шмидт и завоевавшей всю его симпатию. Он долго пялил горящий взор на прелестную визави, не произнося ни слова. Она попыталась подбодрить его, на что он ответил мечтательно: «Когда я смотрю на Вас, фройляйн Шмидт, у меня исчезает всякий аппетит!» Это было выражено не совсем поэтично, однако возымело действие, и спустя короткое время состоялась свадьба моего отца с фройляйн Шмидт.

Отец, неведомо когда успевший обучиться столярному ремеслу, начал с того, что поступил работать к местному столяру. Помимо этого, сразу же после свадьбы он начал обучать мою бедную мать игре на рояле, чтобы в кратчайший срок сделать из нее аккомпаниатора для своих занятий на скрипке. Возможно, что имелась в виду также перспектива пополнить семейный бюджет совместным музицированием на танцульках.

Я, их первенец, родился в 1890 году. Можно легко составить себе представление о работоспособности и трудолюбии моей матери, если подумать о том, что она, давшая впоследствии жизнь еще восьмерым детям, в первые годы замужества регулярно с вечера воскресенья до утра понедельника играла на танцах, а позднее, когда мы, дети, немного подросли и сами смогли подрабатывать, держала еще и собственную лавку строчевышивных изделий.

В августе 1891 года родился мой брат Адольф. Мать была воспитана в бюргерском духе и настаивала на том, чтобы дети получили протестантское крещение и выросли протестантами. Отец, равнодушный к подобным вещам, подчинился ее желанию. Но так как он отклонил посещение церкви, согласились на том, чтобы крестины второго ребенка состоялись на дому, в их скромном жилище. Как это часто случается, когда священник имеет дело с бедными людьми, пастор не проявил особого интереса к данному случаю и не дал себе труда поточнее разобраться в семейных обстоятельствах. Он появился в доме в последний момент и поспешил начать церемонию крещения. Он изрек: «После того как Господь Бог подарил этим доблестным супругам прелестного мальчугана (то был я), ныне Он явил им Свою благодать в полной мере, осчастливив их очаровательной девочкой».

Моя мать испуганно делала священнику знаки, а отец весело ухмылялся. Священник же уверенно продолжал свою проповедь вплоть до слов: «Итак, я спрашиваю вас, возлюбленные родители, как будут звать эту девочку?». Сквозь слезы, всхлипывая, моя мать выдавила из себя: «Адольф Георг Вильгельм». Священник удивился, однако поспешил довести священнодействие до конца, чтобы тут же исчезнуть как можно быстрее.

Моя мать отличалась ясным умом в сочетании с большим добродушием и счастливым даром находить хорошие стороны даже в плохих житейских обстоятельствах, недостатка в которых у нее и впрямь не было. В противовес вспыльчивости и бурному

темпераменту отца мать выказывала благоразумие и терпеливость, так что, несмотря на случавшиеся между ними разногласия, их можно было считать счастливой парой.

То, что мы, дети, оказались музыкальными, обнаружилось очень рано. Отец наряду со столярным делом и игрой на танцах занялся также изготовлением скрипок. Должно быть, трех или четырех лет от роду я впервые получил в руки так называемую половинную скрипку, сделанную моим отцом. Однако вскоре я предпочел купленное за двадцать марок прямоугольное фортепиано³; Адольф же пристрастился к скрипке, которая на всю жизнь осталась для него главным инструментом⁴. Мы быстро освоили нотную грамоту; во всяком случае, мы стали играть с листа легкие вещи намного раньше, чем научились читать и писать.

Однажды случилось нечто удивительное. Адольф и я были с отцом на прогулке, когда вдруг услышали гудок локомотива. Отец спросил: «Какая это нота?» — и мгновенно получил ответ от нас обоих: «Фа-диез». Факт нашего незамедлительного и единодушного ответа повторялся всякий раз, когда отец задавал нам подобный вопрос в связи с тем или иным случайно услышанным звуком. Явление «абсолютного слуха» было ему совершенно неизвестно. Поэтому он помчался к городскому санитарному советнику, считавшемуся «музыкальной личностью». Он опасался, что его дети наделены каким-то сверхъестественным свойством, и успокоился лишь после того, как врач растолковал ему, в чем дело. Он узнал, что обладание абсолютным слухом следует рассматривать как преимущество, а не как недостаток.

Обучаться игре на скрипке Адольф начал примерно в трехлетнем возрасте под руководством отца на упомянутом выше маленьком инструменте. Мне же было четыре года, когда в доме появилась пожилая дама, чтобы учить меня игре на фортепиано. Ее почасовой гонорар составлял двадцать пять пфеннигов, и существенную часть этой суммы она расходовала на шоколад и конфеты, которыми угощала меня в конце урока: ей было меня «так жалко!».

Все же было бы неверно предположить, что со стороны родителей имело место хоть малейшее понуждение, чтобы сделать нас музыкантами. Отец любил музыку и очень радовался тому, что его дети, во всяком случае оба старших сына, так же выказывали к ней большой интерес. Но ему никогда не пришло бы в голову насильно заставлять нас заниматься чем-либо, что не было в нас заложено от природы и не проявлялось так или иначе. Его главной заботой было найти для нас хороших учителей и дать нашим способностям развиваться естественным образом. Малообразованный, но обладавший верным инстинктом, он считал: «То, что от Бога, — останется, что не от него — пройдет».

Тем временем мы вели жизнь настоящих уличных мальчишек. И все же тяга к возвышенному давала себя знать. Дорогу вблизи нашего дома пересекали железнодорожные рельсы. Уличное

движение у переезда регулировал старый служитель, обязанностью которого было то открывать, то закрывать шлагбаум. Однажды мы с Адольфом незаметным образом накрепко привязали себя к разводным концам шлагбаума и вместе с ними, барахтаясь в воздухе, взлетели в высоту. Перепуганный и рассерженный служитель побежал за нашим отцом и...

Между тем отец уже давно забросил столярное ремесло и возле Марбургских ворот нашего родного города Зигена открыл магазин музыкальных инструментов вместе с мастерской по ремонту струнных. В лавке помимо новых и подержанных фортепиано имелись также различные деревянные и медные духовые инструменты, которые, ввиду почти полного отсутствия других интересующихся, я и захватил в свое распоряжение. Так уже ребенком, «играючи», я изучил множество оркестровых инструментов, практическое знание которых оказало мне позднее неоценимую услугу. Сообразно собственному росту, или, лучше сказать, малорослости я прежде всего завладел флейтой пикколо с шестью клапанами, на которой вскоре наловчился играть довольно бегло.

Мне было около шести лет, когда я стал сопровождать Адольфа в другую часть города, к его скрипичному педагогу «с консерваторским образованием» — тощему, долговязому чахоточному юноше. Оказавшись на улице, мы находили совершенно естественным вынуть инструменты (Адольф — свою маленькую скрипку, а я — неизменно находившуюся при мне пикколку) и совершать наш путь, музицируя на ходу. Первую остановку мы делали на рыночной площади против ратуши, в которой родился Петер Пауль Рубенс. Гурьба мальчишек и несколько присоединявшихся к ним взрослых бездельников просили нас поиграть — просьба, на которую мы охотно откликались.

Как-то раз после одного особенно долгого концертирования, во время которого мы сыграли уйму танцев и маршей, некий рассудительный господин, придерживавшийся мнения, что любая работа заслуживает вознаграждения, вздумал устроить для нас сбор денег. Со шляпой в руке он совершил обход слушателей, и в самом деле туда набросали столько мелочи, что мы получили как гонорар за свое выступление две марки семнадцать пфеннигов. На нашем месте всякий, столь же критически оценивавший музыкальность своих земляков, как мы, тоже был бы приятнейшим образом изумлен подобным результатом. Правда, среди монет оказалось несколько пуговиц, но мы заметили тех мальчишек, которые их подбросили, и позднее расквитались с ними. Обрадованные, мы побежали с деньгами домой, твердо надеясь на похвалу за то, что, несмотря на столь юный возраст, мы тоже содействовали повышению благосостояния семейства, становящегося все более многочисленным. Однако родители почувствовали себя задетыми в своей бюргерской гордости, и впредь нам было запрещено заниматься «профессиональным» музицированием.

Нельзя утверждать, что торговля в отцовской лавке процветала. Особенно трудно было продать рояли. Если отцу удавалось, слоняясь по окрестностям, найти заинтересованное лицо, он ужасно досадовал, когда будущий покупатель приводил с собой сельского учителя, чтобы тот выбрал ему инструмент. Это означало не только сомнение в честности отца как коммерсанта, что, впрочем, его мало трогало, но и необходимость заплатить школьному учителю десять процентов комиссионных, если бы сделка все же состоялась. Мы, дети, считали это несправедливым, потому что музыкальные возможности «знатока» обычно не шли дальше неверно гармонизованного хора.

Чтобы не усугублять потерю, связанную с продажей, еще и дорогостоящей транспортировкой, отец обзавелся тачкой, которую, после погрузки на нее инструмента, тащила вся мужская часть семейства. Этот труд быстро оказывался для меня непосильным. Я залезал на тачку и играл огненные марши к удовольствию сельских жителей и для поднятия духа тяжело трудившихся родственников.

Между тем мне исполнилось шесть лет, и я пошел в школу, находившуюся напротив почты. Учителю было поручено руководить также моими занятиями на фортепиано, и я припоминаю, что мы начали их с так называемой *Sonata facile*⁵ Моцарта. Однако, поскольку я помимо рояля постоянно пробовал играть на самых различных инструментах, Адольф, который целиком посвятил себя скрипке, продвинулся в техническом отношении гораздо больше, чем я, и считался настоящим вундеркиндом. Местное певческое общество однажды обратилось к моему отцу с просьбой, чтобы оба его малолетних сына выступили солистами в концерте, который должен был завершиться балом. В зале имелась маленькая сцена, на которую вышел Адольф со скрипкой; рояль же стоял внизу, в «партере», откуда мне и надлежало ему аккомпанировать. Бравурным «шлягером» Адольфа был некий «Венецианский карнавал» с целым рядом вариаций в ля мажоре, трудность которых все время возрастала. Менее интересной была моя фортепианная партия, которая ни в теме, ни в вариациях не содержала ничего, кроме разложенных трезвучий тоники и доминанты. Это исключало всякую возможность личного успеха. Поэтому уже во второй вариации я начал демонстрировать свои способности и добавлять к пассажам Адольфа встречные гаммы на рояле, время от времени успевая ввернуть еще и глиссандо или какую-нибудь «блестящую» фиоритуру. Адольф, стоявший со своей скрипочкой прямо надо мной, в середине эстрады, сперва весело смеялся. Но начав ошибаться и мазать из-за утери необходимой собранности, он стал сердиться. Меня это раздражало, мои импровизации становились все более дерзкими, покуда Адольф не заорал в ярости: «Перестань!» Когда же и это не подействовало, он, прервав игру, подскочил ко мне, сидевшему внизу у рояля, и стал лупить меня смычком по голове, сопровождая

это отдельными выражениями местного диалекта, которые я мог бы передать лишь описательным способом. Инстинктивно придерживаясь принципа «око за око, зуб за зуб», я в свою очередь полез наверх, и началась прелестная потасовка, конец которой, к вящему веселью публики, вынужден был положить взлетевший на сцену отец. Занавес милосердно опустился над этой мизансценой, и мы были отосланы в постель.

Ныне мы разрешаем наши разногласия только словесным путем.

Поскольку упомянутый «Карнавал» был лишь заключительным номером нашей программы, мы все же успели проявить свои музыкальные познания в такой мере, что на завтра появилась рецензия, сулившая нам блестящие перспективы. Таким образом мой учитель, господин Шмидт, узнал, что я без его ведома «выступил публично». Отец забыл предупредить его об этом, и, когда на следующий день я явился к нему на урок, мне пришлось испытать на себе всю меру его гнева, выраженного сполна в самой отчетливой форме. Талер, переданный через меня отцом в уплату нескольких предыдущих занятий, он швырнул к моим ногам, а меня самого вытолкнул за дверь. Беда и в самом деле редко приходит одна. Глубоко опечаленный, я поплелся к находившемуся напротив дома учителя кладбищу, где мы частенько играли в черепа. Мой плач был душераздирающим, и плакал я в первую очередь оттого, что учитель отказался принять гонорар. Мне это было обидней всего, — в отличие от моего отца, который спрятал отвергнутый талер со словами: «Не хочет — не надо».

Более тридцати лет спустя я получил от этого учителя письмо, в котором он просил меня выдать ему рекомендацию, долженствовавшую засвидетельствовать, что он является хорошим преподавателем игры на фортепиано. Я с удовольствием послал моему учителю Шмидту желанное свидетельство, без которого, согласно новым порядкам, он не имел права продолжать преподавать музыку.

Домашние обязанности и постоянные беременности в конце концов лишили нашу добрую мать возможности по-прежнему, ночи напролет, с воскресного вечера до утра понедельника тарабанить свои аккомпанирующие аккорды в прокуренных деревенских кабачках. Отец не мог найти никого, кто бы ее заменил. Таким образом получилось, что однажды в воскресенье (мне было тогда семь лет) я поехал с отцом в Вельшенхеннест, маленькую деревушку в Зауэрлянде, чтобы в первый раз играть на танцульках за плату. С отдельными перерывами и в различных вариантах, о которых я еще расскажу, этим видом публичного музицирования ради заработка мне пришлось заниматься до семнадцатилетнего возраста, то есть в продолжение десяти лет; за это время вряд ли хоть одно воскресенье и ночь на понедельник я провел дома. Позже в этих вылазках стал участвовать также Адольф, хотя и несколько реже меня.

Зачастую предприятия оказывались очень утомительными, особенно когда к игре на инструменте добавлялись многочасовые пешие переходы из-за отсутствия средств передвижения; однако никогда не бывало так, чтобы мы трудились с неохотой или по принуждению. Ведь то, чем мы занимались, была Музыка, а художественная ценность исполняемых произведений не имела для нас тогда решающего значения. В отношении музыки мы были ненасытны и всеядны. Освоившись со своей работой, мы научились преодолевать ее однообразие и скуку. Едва оказавшись в состоянии брать октавы, я упорно стал удваивать басы, благодаря чему приобрел отличную октавную технику левой руки. Весь репертуар я очень скоро знал наизусть, поэтому ставил на пюпитр книжку Карла Мая⁶ и читал ее, играя в то же время польки, вальсы и рейнлендеры⁷.

Однажды к нам с Адольфом (ему было тогда семь, а мне восемь лет) подошел Вилли, третий ребенок моих родителей, и объявил о своем решении также стать музыкантом. Адольф и я единодушно уверили его, что он опоздал. Вилли прислушался к нашему мнению и стал впоследствии «только» драматическим актером.

С течением времени моя артистическая амбиция росла, и я, как будущий капельмейстер, стал помышлять о большем размахе своей деятельности. Рядом с пианино, за которым я сидел, располагались Адольф со скрипкой и отец с виолончелью (он научился примитивно владеть ею как самоучка). В правой руке я держал корнет-а-пистон и дул в него, а левой умудрялся играть фортепианное сопровождение. Время от времени к этому тактично добавлялся еще и удар по треугольнику. Этот инструмент я подвешивал к левому канделябру.

Хотя годы, когда мы вели такую жизнь, прошли для нас без заметного ущерба (насколько об этом можно судить самому) и вспоминаются мне только в радужном свете, все же задним числом следует признаться, они были весьма трудным временем. После народной школы, по достижении десятилетнего возраста, меня отдали в реальную гимназию моего родного города⁸. Воскресенья не были для меня, как для остальных учеников, днями отдыха после занятий, порой достаточно утомительных. Чаше всего надо было чуть свет, невзирая на ветер и непогоду, отправляться в гористую местность на велосипеде или на поезде, а то и пешком. Музицировать начинали в четыре часа пополудни и играли без перерыва до трех или четырех часов утра, чтобы затем, шатаясь от усталости, пуститься в обратный путь. В восемь утра я уже снова сидел за партой. Я помню, что мои детские руки часто дрожали от перенапряжения, и особенно болел от постоянного выдалбливания басов левый мизинец.

То, что моя двойная жизнь и вызванные ею умственная и физическая усталость могли оставаться для учителей гимназии, за редчайшим исключением, неизвестными, конечно, не говорит

об их большом уме. Я не припомню случая, чтобы со стороны школы имел место протест или высказывалось неудовольствие. Возможно, там видели, что все это доставляет мне радость и что я уже безвозвратно принадлежу музыке. Кроме того, хотя все мои интересы и были сосредоточены на музыке, учеба в гимназии давалась мне легко. Если по каким-то предметам я успевал хуже, чем по остальным, то в этом была вина преподавания. Я говорю это без преувеличения. Для меня все зависело от того, может учитель пробудить во мне интерес к своей дисциплине или нет. Мне думается, что истинно одаренные педагоги так же редки, как подлинно первоклассные музыканты.

Раз в год в нашем городке, насчитывавшем тогда около двадцати тысяч жителей, появлялись чешские уличные музыканты — человек восемь в поношенной синей униформе, — утолявшие музыкальный голод горожан маршами, попури и другими «пьесами», которые разыгрывались ими на трубах, валторнах, тромбонах и тубе. Эту капеллу мы знали как свои пять пальцев. Гвоздем ее программы была «Лесная почта». Основной состав капеллы располагался на уже упоминавшейся мной рыночной площади, возле памятника воинам, а первый трубач становился на пост в другом месте, удаленном от площади метров на сто. Оркестрик играл сентиментальную пьесу на шесть восьмых, где встречалось несколько почтовых сигналов, которые стоявший в отдалении трубач должен был повторять как эхо, к величайшему удивлению и восхищению слушателей. Адольф предложил устроить второе эхо. С этой целью мы потихоньку заняли место в противоположной от «эходува» стороне и тоже на порядочном расстоянии от остальных музыкантов. Будучи хорошо знаком с исполняемой музыкой и ситуацией в целом, я, не давая трубачу закончить свое эхо, точно на его последней ноте начинал трубить новое. Я чертовски мешал бравым музыкантам, которые, выступая без дирижера, не знали теперь, после какого эха им продолжать игру. В конце концов они остановились и яростно бросились на поиски преступника. В то время как я, целиком поглощенный моей музыкальной задачей, ловил моменты своих вступлений, Адольф с любопытством следил за действием двойного эха. Внезапно он заорал: «Фриц, они идут!» Мы улепетнули в близлежащий лес и отсиживались там, пока не миновала опасность.

Семья наша еще раз перекочевала на новую квартиру. Отец долго не выдерживал на одном месте и без конца пытался усовершенствовать свою мастерскую. На этот раз он снял целый дом, обе мансарды которого, в свою очередь, отдал внаем двум постояльцам, оказавшимся изрядными чудаками. Один из них, истый католик и тихий замкнутый человек, был сапожник, а другой — маляр, или, как он сам себя величал, «художник». Кроме того, он сообщил нам, насмерть перепуганным мальчишкам, что является социал-демократом. Если бы даже он сказал, что имеет обыкновение дважды в год пожирать маленьких детей,

то и тогда наш ужас вряд ли был бы сильнее. Исходя из этого яркого воспоминания, я заключаю, что наш отец — политический оракул семейства — в то время был настроен как истинный буржуа, которому всякий социал-демократ казался заблудшей овцой. В дальнейшем на протяжении нашей юности его взгляды на этот счет развивались несколько противоречиво.

Оба наших квартиранта имели в городе постоянную работу. И если сапожник в свободные часы предавался чтению серьезной католической литературы, то маляр забрал себе в голову написать мадонну, зачем-то вздумав наделить ее огненно-рыжими волосами. По этому поводу состоялись жаркие дискуссии, в которых приняла участие вся наша семья.

Мой отец питал большое пристрастие к певчим птицам. Главным образом это были дрозды, зяблики и малиновки, которых он разместил у себя в мастерской в многочисленных клетках. В большом ящике, наполненном мукой, жили мучные черви, служившие кормом для птиц. К нашей великой радости, в новом жилище оказалась деревянная шахта с подъемником, приводившимся в движение вручную, при помощи веревки; эта шахта соединяла первый этаж с чердаком, где находилась мастерская. Вдоль шахты шла переговорная труба. Едва мы сюда въехали, Адольф сейчас же взбежал по лестнице, чтобы опробовать эту трубу. Я стоял у ее нижнего конца, когда Адольф крикнул: «Фриц, запой-ка погромче „а“!». Я заголосил «а — а — а» и вдруг почувствовал сильный зуд во рту. В верхнее отверстие переговорной трубы Адольф швырнул целую пригоршню мучных червей... В тот вечер он отправился в постель, слегка покрытый царапинами.

С тех пор как я себя помню, с нами жила наша бабушка, которая всем сердцем была привязана к нам, детям. Она ухаживала за нами и вела хозяйство, что делало ее жизнь совершенно драгоценной, так как избавляло наших родителей от львиной доли хлопот и забот. Она была маленькой, но сильной женщиной с прекрасными голубыми глазами и очень пронзительным взглядом. Мой отец, пришедшийся ей зятем, терпеть ее не мог. Если представлялся хоть малейший случай ей насолить, можно было быть уверенным, что отец его не упустит. Его знаменитый тезка Вильгельм Буш⁹ сказал: «Известно это с давних пор: кто не ленив, тот пьет ликер». Что касается лени, то упрекнуть в ней нашу бабушку было совершенно невозможно, но и ликер ей почему-то приходилось пить не часто. Отец, не слишком аккуратный и внимательный, всюду в доме оставлял бутылки с лаком, который был ему нужен для его скрипок. Как-то раз бабушка, умученная трудами, схватила одну из бутылок, думая, что в ней ликер, недавно купленный для какого-то торжества, и как следует глотнула из нее. Она дико закричала и предстала перед нами в весьма плачевном виде: красный лак тек у нее изо рта как кровь. Отец подбежал и объявил, что лак ядовит и что бабушка погибнет, если он сейчас же не примет «спасатель-

ные» меры. Я как сейчас вижу сидящую в кресле бледную старушку и отца, который, схватив ее левой рукой за высунутый язык, правой изо всех сил трёт его тряпкой, намоченной в спирте.

Однако подобные происшествия не нарушали общей семейной гармонии; они лишь придавали ей бóльшую красочность.

Усовершенствовавшись в мастерстве изготовления скрипок, отец, как почти все скрипичные мастера, которых нельзя себе представить лишенными известного чудачества, ударился в поиски секрета Страдивариуса¹⁰. Всякий раз, приступив к изготовлению очередного инструмента, он работал как одержимый, забывая о еде и питье. Поздно вечером, едва успев лечь в постель, он тут же вскакивал с нее, варил себе крепкий кофе и бежал в мастерскую продолжать мастерить начатую скрипку. После того как безрезультатно было испробовано множество способов напасть на разгадку тайны, его вдруг осенило, что для решения задачи необходимо верхнюю и нижнюю деки настроить на чистую квинту относительно друг друга. Все было бы ничего, и нас бы это мало трогало, если б только отец ясно представлял себе, что такое чистая квинта. Впрочем, и тогда он вряд ли смог бы точно подобрать искомый интервал, который он старался найти постукиванием. Как только обе деки бывали готовы, он принимался по ним стучать, и очень часто это происходило среди ночи. Не будучи уверен в результате, он будил нас с Адольфом, и мы в ночных рубашках и шлепанцах тащились в мастерскую, чтобы определить чистую квинту. В нашем присутствии дерево подвергалось соответствующей доработке, и он успокаивался только тогда, когда получал от нас желанное подтверждение. Сперва мы по добродушию и из любви к отцу, на которого нельзя было сердиться всерьез, дали себя втянуть в эту процедуру, но скоро она показалась нам глупой и обременительной. Поэтому мы условились, что в следующий раз с порога скажем, будто соотношение звуков именно *ре — ля*, чтобы побыстрее вернуться в постель и возобновить прерванный сон. Так уже в раннем детстве мы познакомились с понятием житейского обмана, без коего не всегда бывает возможно обойтись в зрелом возрасте.

Как только очередная скрипка бывала готова, собиралась вся семья, и отец, с просветленным лицом, поведив смычком по пустым струнам, начинал наигрывать какие-нибудь нетрудные пассажи. Откровенной критики он отнюдь не желал слышать. Но если бы мы ее высказали, он тотчас побежал бы обратно в мастерскую, чтобы день и ночь, не зная отдыха, продолжать работу; или разбил бы инструмент на тысячу кусков, горько сетуя на свою никчемность и неспособность сделать что-нибудь путное. Поэтому мы начинали на все лады расхваливать новую скрипку и объявляли ее лучшей из всех, сделанных им до сих пор. Мы утверждали, что по качеству работы и звучанию она ничуть не уступает старым итальянским инструментам. После этого подавался кофе с пирожными и событие торжественно

праздновалось. Отец заявлял нам — бабушке, матери и более или менее подросшим детям, — что отныне все наши материальные заботы навсегда устранены; он не продаст скрипку дешевле, чем за пять тысяч марок, пусть даже придется какое-то время дожидаться подходящего случая; деньги будут в первую очередь употреблены на наше дальнейшее образование; однако их останется еще достаточно для того, чтобы удовлетворить некоторые личные запросы матери. В эту минуту он был готов пообещать что-нибудь даже своей теще.

Несколько недель в доме царил относительный покой, и мирное течение житейских будней, нарушенное беспокойным поведением отца, возобновлялось. Мы ходили в школу, отец сидел в своей лавке, пытаясь что-нибудь продать и занимаясь мелким ремонтом инструментов, а мать была поглощена своей торговлей строчевышивными изделиями, которые, кстати сказать, пользовались значительно большим успехом у покупателей.

Однажды утром, чуть свет, отец, ничего не сказав, исчез из дому. Он взял с собой ту самую скрипку, которая не должна была быть продана дешевле, чем за пять тысяч марок, чтобы как-нибудь попытаться сбыть ее с рук, хотя бы даже и пришлось несколько сбавить цену. Он вернулся поздно вечером. Принесенная им выручка состояла из певчего кенара, тросточки с набалдашником, сделанной, по его утверждению, из слоновой кости, примерно десяти марок деньгами и легкого опьянения. Он побывал чуть ли не во всех ресторанах и кофейнях, где играет музыка, познакомился со множеством музыкантов, пригласив каждого из них выпить по стакану вина, и в конце концов отдал «драгоценный» инструмент за вышеупомянутое вознаграждение. Кенар, впрочем, оказался канарейкой, которая, несмотря на все наши уговоры, так ни разу и не запела. Видя, что мы слегка разочарованы, отец стал уверять, будто ничуть не продешевил: басок инструмента, по его словам, звучал плохо, значительно слабей остальных струн, а кроме того, у скрипки, якобы, был «волчий тон» (это определенная глуховатость тона, которая, по неизвестным мне причинам, бывает свойственна многим инструментам и которую очень трудно, а большей частью невозможно устранить). Дальнейшие доводы, искусно изобретаемые отцом, заставляли в конце концов умолкнуть наши протестующие голоса. Отец принимался мастерить новую скрипку, и все начиналось сначала. Впрочем, иногда в самом деле получались инструменты очень хорошего качества, и Адольф годами играл в концертах на одной из скрипок нашего отца, пока не обзавелся Страдивариусом. Как-то раз, когда мы еще посещали народную школу, Адольф, играя на школьной площадке с другим мальчиком, с разбегу столкнулся с ним так сильно, что упал и едва мог встать от боли. Его левая рука беспомощно болталась; учителя велели мне сейчас же отвести брата домой. Ужас моих родителей легко вообразить; труднее представить себе ту гордость,

с которой, вернувшись в школу, я сообщил своим друзьям, что у брата перелом руки. Но когда позже я увидел Адольфа в гипсе неподвижно лежащим на кровати, я громко разревелись, и успокоить меня удалось лишь с трудом. Я решил, что мой брат никогда не выздоровеет, никогда больше не сможет играть на скрипке, и был безутешен. Однако врач искусно и без всяких осложнений быстро привел руку в порядок. Моя же подверженность столь сильным эмоциям вызвала в семье удивление; в общем-то мы не отличались мягкотелостью, и всякая демонстрация чувств не была у нас в чести. Однако, видя, что я охвачен искренним беспокойством, со мной в течение нескольких дней старались обходиться деликатно.

Отец упорно искал мне хорошего педагога, у которого я мог бы действительно научиться игре на фортепиано. Те, кого удавалось найти, немногого стоили. Я вспоминаю маленького старого человека, бог знает на каком основании величавшего себя музык-директором. Мне ни разу не довелось услышать ни его собственной игры на рояле, ни замечаний по поводу моей; пока я играл ему этюды Черни и шопеновские мазурки, молчаливый господин музикадиректор сидел и малевал масляными красками какие-нибудь безобидные картинки.

Ни этот «учитель», ни кто-либо из его многочисленных последователей не сделали мне ни одного ценного в педагогическом смысле и потому запоминающегося указания. Безотрадная ситуация для любознательного ребенка, горящего желанием учиться. Полюбившееся мне «пожирание нот», как иногда называют бойкое чтение с листа, не могло помочь тому, что драгоценное время тратилось впустую и что, несмотря на несомненную легкость, с которой мне давалось обучение, толку от него не было никакого.

И вот на помощь пришел, как казалось, счастливый случай. Моя мать была страстной театралкой. Конечно, в то время в Зигене не было возможности удовлетворить ее страсть к хорошим драматическим спектаклям; однако раз в год к нам приезжала на гастроли странствующая драматическая труппа, которая вследствие редкости своих появлений пользовалась успехом гораздо большим, чем того заслуживало ее искусство. По художественному уровню ее спектакли очень походили на те, благодаря которым «директор театра Штризе»¹¹ стал бессмертным немецким комическим персонажем. Чтобы повысить притягательность спектаклей, дочь директора, подвизавшаяся в амплуа молодой любовницы, пела в антрактах оперные арии и романсы вроде «Пригрезилось любезной кузине» или «Куда б я ни ходила, беру с собой часы». Однажды давался «Трубоч из Зекингена»¹² в мелодраматической обработке; спектакль требовал непременно участия настоящего трубача. Им оказался я, так как больше не нашлось никого, кто согласился бы во время дневных и вечерних представлений стоять в кулисе и дуть в трубу «Хранил бы Бог тебя, все было бы прекрасно...» за вознаграждение в виде двух контрамарок.

«Оркестр» состоял из разбитого пианино «под управлением» голодного на вид господина с сентиментальным взором, длинной шевелюрой, спускавшейся ниже воротника, и «артистическим галстуком». Так назывался у нас лавальер — широкий бант из мягкого шелка с болтающимися концами. В довершение всего господин капельмейстер — так значился он в программке — носил бархатную куртку и, таким образом, являл собой по моим представлениям идеал артиста. Мое восхищение им особенно возросло после того, как отец назвал его «нервным». Теперь моя цель была мне ясна. Я хотел стать таким, как он: бледным, с длинными волосами, носящим артистический бантик, одетым в бархатную куртку и... нервным.

Мой родитель завязал с ним знакомство и узнал, что он обучался в Лейпцигской консерватории как пианист и скрипач. Отец решил, что нашел в капельмейстере Г. того самого человека, которого не хватало в доме, чтобы взять в свои желтые от сигарет руки наше музыкальное воспитание. Ему предоставили комнату, обеспечив его даровым питанием и карманными деньгами; за это он время от времени давал нам уроки. Его любимой скрипичной пьесой было Адажио из Концерта № 22 Виотти.

В то время тщеславие побудило однажды моего отца устроить концерт в его родном Эрндтебрюке. В кассу села наша храбрая бабушка и стала предлагать крестьянам купить «монограмму». Она была не слишком сильна в греческом языке, так что спутать «программу» с «монограммой» (вспомним вышивные изделия в лавке моей матери) было ей простительно.

Среди разнообразных номеров концерта особого упоминания заслуживает вальс «Привет Эрндтебрюку», автором которого значился мой отец. Пробуя одну из скрипок, он симпровизировал на баске несколько тактов, которые показались ему интересной музыкальной находкой. Однако на этом его творческие силы иссякли, и мы должны были «развить» не превышавшую четырех тактов тему в восьмитактовый период и записать ее. Затем мы с Адольфом быстро присочинили другие разделы вальса и написали для отца виолончельную партию, которая, не выходя за рамки первой позиции, соединяла в себе привлекательное звучание и техническую непритязательность. «Привет Эрндтебрюку» был готов для исполнения! Однако успех концерта был средним, и только ко времени объявленного после него бала зал наполнился настолько, что наши усилия оказались не совсем напрасными.

На следующий день отец вздумал отправиться в находившийся примерно в пятнадцати километрах оттуда Берлебург, чтобы нанести визит жившему там в своем замке князю Витгенштейну и продемонстрировать ему наше искусство. Стояло лето, шоссе было пыльным, и шагать по нему было очень трудно. Прямо в том виде, в каком мы были после дороги, обливаясь потом, отец ввалился с нами во двор замка и попросил облаченного в ливрею лакея разрешить нам поиграть для князя. Получив отказ, он почувство-

вал себя глубоко оскорбленным, объявил князя и все немецкое дворянство пустыми невеждами и поклялся, что отныне твердо решил примкнуть к бебелевскому красному флагу с его девизом: «Смерть аристократам!»

На обратном пути в Зиген было решено повторять наш концерт с балом в каждой деревне, насчитывавшей не менее двух церквей, что позволяло надеяться на достаточное количество музыкальной публики. Однако это гастрольное турне непредвиденным образом сорвалось, так как внезапно забастовал капельмейстер Г. Он заявил, что не для того голодал годами и кончал Лейпцигскую консерваторию, чтобы оказаться в роли уличного музыканта и скрипача на танцульках! Придя домой, он уложил в картонку свой артистический галстук и бархатную куртку, получил от моей матери несколько бутербродов вместе с другой дорожной снедью и отбыл. Если я не ошибаюсь, он добился вскоре ангажемента от Дармштадтского придворного театра и впоследствии приобрел известность как крепкий оперный дирижер.

В Дуисбург-Хохфельде жил и работал наш дядя, брат матери, гордость семьи и особенно бабушки. Солидным поведением и безупречным исполнением служебного долга он добился того, что из простого солдата-гвардейца в Берлине был произведен в фельдфебели и после двенадцати лет службы в армии получил место комиссара полиции в упомянутом рейнском городке. В сущности, он был законченным обывателем, твердо убежденным в исключительных достоинствах своей особы и в значительности занимаемого им положения. Будучи крестным отцом Адольфа и гордясь успехами своего маленького крестника, он любил похвастаться им как вундеркиндом перед своими друзьями и знакомыми. Однажды по настоянию дяди Адольф играл перед тогдашним концертмейстером дуисбургского городского оркестра, который был отличным скрипачом и носил несколько странную фамилию Швайнефляйш *. Так как с подобной фамилией трудно было рассчитывать на приличную карьеру, он изменил ее на «Андерс» **. Концертмейстер Андерс, впоследствии занявший такую же должность в Кёльне, дал Адольфу несколько уроков и свел его с советником коммерции С. С., владельцем большого оптового магазина кофе и мультимиллионером, человеком бездетным. Игра Адольфа произвела на него большое впечатление, и он изъявил желание взять на себя заботу о его дальнейшем образовании. Мой отец, для которого все мы были «одинаково дорогими детьми» и которому разлука братьев казалась немыслимой, бесцеремонно потребовал, чтобы его сын Фриц получил такую же привилегию, однако это условие было отклонено. Я и сам оказал сопротивление, не желая иметь никакого мецената. Даже когда спустя какое-то время господин С. С. все-таки предложил распространить свои благо-

* Буквально — свиное мясо, свинина

Здесь и далее примеч. перевод.

** Т. е. «иной», «иначе».

деяния и на мою персону, я, насев на родителей, упросил их оставить меня дома. Адольф же (ему было тогда около одиннадцати лет) поступил в Кёльнскую консерваторию, в класс видного скрипача и педагога Вилли Хесса, который в течение многих лет был концертмейстером Бостонского симфонического оркестра. Для продолжения общего образования брата поместили в семью учителя гимназии, где, согласно желанию мецената, претендовавшего также на роль духовного руководителя, ему предстояло частным образом совершенствоваться в языках и прочих науках. Отец, знавший Кёльн по своим прежним скитаниям, сам отвез туда Адольфа, заодно прихватив и меня. По дороге он без конца расписывал нам грандиозность и красоту Кёльнского собора; моему воображению это здание стало рисоваться таким чудовищно огромным, что по сравнению с ним все виденное прежде оказывалось незначительным и даже ничтожным. Проезжая по Рейнскому мосту мы пытались хоть мельком взглянуть на чудо-здание, но отец не позволил, сказав, что этим мы только испортим первое впечатление; надо, чтобы мы увидели собор сразу во всем его величии.

Наше любопытство и нетерпение еще усилились, когда на вокзале отец завязал нам глаза. Взяв нас за руки, он перешел с нами соборную площадь, торжественно поставил нас прямо против главного портала, снял с наших глаз повязки и, волнуясь, стал наблюдать за произведенным впечатлением. Я спросил: «И это все?» — за что получил первую и единственную в своей жизни отцовскую оплеуху. Слишком велико было его разочарование.

Слишком велико было также расстояние между Зигеном и Кёльном, где любимый брат и сын должен был остаться один в чужом неприветливом семействе, помышлявшем, как скоро выяснилось, только о выгоде. Длительная разлука всем нам показалась немыслимой; мы должны были иметь возможность в любое время беспрепятственно общаться друг с другом. Поэтому было решено покинуть Зиген и начать новую жизнь вблизи Кёльна, в Зигбурге. Шел 1902 год, когда у нас занялись ликвидацией отцовской торговли музыкальными инструментами и материнской вышивочной лавки. Последняя, благодаря прилежанию и работоспособности нашей матери, неплохо себя оправдывала, особенно в экономически благоприятные годы. В общем итоге, вместе с деньгами, заработанными музицированием, мы должны были иметь после распродажи или передачи обоих заведений другому владельцу несколько тысяч марок.

Ведение дел было поручено некоему подпольному адвокату, которого родителям рекомендовали как исключительно толкового юриста. Какими бы качествами ни обладали мои родители, недоверчивость была им абсолютно чужда. Оба были открытыми натурами и в других людях также предполагали всегда честность и порядочность. За день до того, как нам предстояло навсегда покинуть родной город, адвокат должен был принести выручку,

но он не пришел. Он исчез вместе со всеми наличными деньгами, на которые мы собирались строить нашу новую жизнь в Зигбурге. Само собой разумеется, что мы о нем больше никогда не слыхали. С трудом накопленный маленький капитал был потерян. Если не ошибаюсь, мать говорила мне впоследствии, что мошенник окончил свои дни в сумасшедшем доме.

Его предательский поступок был для всех нас тяжелым ударом. Родители планировали, что, покончив с таперством, я стану спокойно посещать гимназию в Зигбурге и несколько раз в неделю ездить в отстоявший от него на 25 километров Кёльн, где предполагалось найти хороших педагогов для продолжения моего музыкального образования. Отец надеялся, что не встретит на новом месте конкуренции в торговле музыкальными инструментами, отчего она сможет пойти успешней, чем прежде, а мать собиралась открыть новую лавку, которая явилась бы подлинной основой нашего дальнейшего существования. Вместо этого из-за мошенничества «адвоката» отцу и его старшему сыну (на сей раз без участия Адольфа) вновь предстояло зарабатывать на пропитание для всего многочисленного семейства грошовым музицированием.

В 1902 году мы переехали в Зигбург. Городок насчитывал в то время около двадцати пяти тысяч жителей, здесь было уже не две церкви, а гораздо больше, и поэтому аудитория для наших концертов имелась.

Основное значение Зигбурга было связано с военным заводом, расположенным за городом, и милитаристский дух ощущался здесь несравненно отчетливей, чем в Зигене. Другое отличие состояло в том, что, расположенный вблизи Кёльна, Зигбург был католическим городом и находился под сильнейшим влиянием клира.

Я стал посещать гимназию, в учебном плане которой делался упор на классические языки — греческий и латынь, в отличие от зигенской реальной гимназии, где изучались языки современные. Без особых затруднений я в двенадцать лет стал четвероклассником¹³. Главная привлекательность зигбургской гимназии заключалась для меня не в ее педагогических достоинствах, а в маленьком мансардном помещении под самой крышей. В первые же дни обучения кто-то, знавший о моих музыкальных интересах, привлек мое внимание к этой комнате, сказав, что в ней родился Энгельберт Хумпердинк¹⁴, создатель оперы «Хензель и Гретель». Я не стал терять времени и в сопровождении нескольких одноклассников вскарабкался под крышу для осмотра комнаты. Она оказалась чуланом, где, бог знает как и откуда взявшись, лежало множество помятых и запыленных духовых инструментов.

С разрешения директора, тонкого и благородного человека, чей облик до сих пор отчетливо стоит у меня перед глазами и кто, без сомнения, был самой достойной фигурой среди педагогического состава гимназии, я завладел этими инструментами, чтобы

с помощью отца и специально нанимавшегося им в таких случаях мастерового привести их в порядок.

Из числа своих однокашников я набрал дюжину мальчишек, давших согласие обучиться игре на трубе, альтхорне, тромбоне и тубе и выказавших к этому делу интерес и некоторые способности.

Через несколько недель мы уже были в состоянии играть кое-какие католические хоралы и другие религиозные напевы, снискав благоволение духовенства, а тем самым и учителей, вначале смотревших на наши музыкальные занятия несколько косо.

Однако был один учитель, профессор В., который меня совершенно не выносил. Мне, в свою очередь, были отвратительны его сухая внешность и саркастический нрав. Он преподавал математику и мгновенно раскусил, что к его предмету у меня нет не только ни малейших способностей, но и абсолютно никакого интереса и прилежания, как это обычно и бывает в таких случаях. Мне до сих пор непонятно, как без всяких знаний и усилий в этой области я ухитрился добраться до старших классов.

Зато мой оркестр делал успехи, его «репертуар» расширялся; мы были непременными участниками всех школьных праздников и загородных прогулок, и нас, смотря по обстоятельствам, либо превозносили, либо просто терпели.

Судьбе было угодно, чтобы в один прекрасный день — то ли от злости ко мне, то ли от других причин — мой ненавистный учитель-математик внезапно приказал долго жить. Утром, когда мы пришли в свой класс, нам сообщили, что профессор В. умер и что послезавтра к такому-то часу мы должны явиться на его похороны. «О, Господи!» — вздохнул я, подразумевая под этим: «Слава тебе, Господи!», так, явственно для слуха окружающих, и моей души скатился тяжеленный камень. Кто бы ни оказался преемником умершего, положение мое не могло бы ухудшиться.

Мой главный интерес в данном случае был сосредоточен на вопросе о том, нельзя ли из этого, в общем-то, конечно, прискорбного события извлечь для себя какую-нибудь личную выгоду? Поэтому на перемене я подошел к нашему добродушному и чуточку ленивому классному наставнику, двум сыновьям которого я бесплатно давал уроки рояля, и красноречиво стал его убеждать в том, что профессора В. нельзя предать земле без музыки, то есть без участия школьной капеллы. Я сейчас же получил освобождение от уроков до самых похорон, чтобы заняться сочинением траурного марша и в ничтожно короткий срок разучить его со своими товарищами.

Дома я попал в объятия Адольфа, который, томясь тоской по родному очагу, в очередной раз улизнул из Кёльна, чтобы поиграть со мной сонаты Грига, бывшие для нас в то время новинкой и предметом страстного увлечения. На мою беду Адольф захотел принять участие в сочинении марша и взял на себя трио¹⁵.

Я говорю «на мою беду», так как он, по своему обыкновению, переоценил музыкальные возможности наших современников. Сам он уже играл в больших симфонических концертах, с которыми Кёльнский городской оркестр выступал в Гюрценихе¹⁶, знал произведения Вагнера и Рихарда Штрауса и не преминул поэтому ввернуть в свое трио смелые гармонии и сложную полифонию. Как всегда не идущий на компромиссы, он не согласился ни на какие облегчения и переделки. Уверения, что моим товарищам будет не под силу справиться с «современной музыкой», не произвели на него никакого впечатления. Он особенно гордился одним смелым подголоском, вписанным им в партию тенора. Ни за что на свете он не желал от него отказаться! Более того, он вызвался сам его исполнить и с этой целью овладеть к следующему дню игрой на теноре. В своем раздражении упрямством брата я оказался настолько злым, что скрыл от него очевидные и неминуемые последствия его решения.

«Еще чернила не просохли»¹⁷, когда под вечер, взяв мой корнет-а-пистон, адольфов тенор и свеженаписанные голоса, мы отправились на школьный двор, где должна была состояться репетиция. В партии Адольфа я над каждой нотой пометил тот вентиль, который ему следовало нажимать. Никогда композиторы не бывали разочарованы сильнее, чем мы, едва только началось исполнение нашего Траурного марша. Звучание его поистине нельзя было назвать приятным! Но мы проявили стойкость и стали репетировать с моими «филармонийцами» раздельно, «по группам», надеясь таким образом увенчать наши старания успехом.

Поздно вечером во дворе появились два учителя — преподаватель пения и отличавшийся музыкальностью молодой филолог, о котором речь впереди, — чтобы по поручению директора узнать, как у нас обстоят дела. Нашему удивлению не было предела, когда поднялся один старшеклассник, самый великовозрастный и долговязый среди нас, — «исполнитель партии тубы», усердно участвовавший в многочасовом разучивании марша. Он был откуда-то из окрестностей Зигбурга и жил в качестве пансионера в семье умершего профессора. Обращаясь к учителям, он лаконично сообщил, что уполномочен вдовой профессора В. передать последнюю волю покойного, состоявшую в том, чтобы Буш со своей капеллой ни в коем случае не сопровождал его гроб!

Как уже сказано, глашатай этого ошеломляющего известия был старшеклассником, превосходившим нас по крайней мере физической силой. Кроме того, у него в руках была туба, и нам с нашими меньшими по размеру инструментами напасть на него было невозможно. Мы с Адольфом, опечаленные, поплелись домой. По дороге мы раздумывали над тем, как бы погубить этого старшеклассника, чтобы сыграть наш Траурный марш хотя бы на его похоронах.

В следующее воскресенье мужское хоровое общество из предместья праздновало годовщину своего основания и пригласило для участия в торжествах «салонный оркестр Буша», предложив гонорар в размере десяти марок на человека. Требовалось десять музыкантов, и поэтому было кстати, что Адольф еще не уехал. То, чего я опасался, когда позволил себя уговорить и доверил ему тенор, к которому он раньше никогда не притрагивался, сбылось. На следующее утро после репетиции нашего Траурного марша его губы так распухли, что он с трудом мог говорить и больше походил на жителя Ливийской пустыни, чем на члена нашего артистического семейства. Он изрядно ругался, насколько ему позволяло состояние его речевого аппарата, а я защищался и всю вину сваливал на проклятую никому не нужную «штраусовскую» имитацию. Однако, как все на свете, внезапное косноязычие брата имело и свою хорошую сторону: Адольфу оно послужило предлогом остаться дома еще на восемь дней, и он, конечно, присоединился к нашей загородной экспедиции. Наш младший брат Вилли не захотел отстать от нас. Он в разное время пробовал заниматься на скрипке, однако не столь успешно, чтобы его можно было использовать в нашем «оркестре». Теперь же от его участия зависело получение отцом десяти марок дополнительной выручки — суммы, отнюдь не лишней для нас в то время, ибо учитывать приходилось каждый пфенниг. Адольф и я выразили согласие на участие Вилли, но потребовали, чтобы он натер смычок мылом, дабы сделать свое позорное пиликанье неслышным.

Страстное желание Вилли участвовать в предприятии перебило его гордость, и воскресным утром наша компания из десяти человек отправилась в четырехчасовой путь.

Концерт начался в шесть часов вечера. Мужской хор, составленный из сельских любителей пения и, по обыкновению, руководимый местным учителем, стал исполнять «Дорогую отчизну» и другие возвышенные «пьесы». Мы с Адольфом, как всегда в таких случаях, с удовольствием констатировали, что к концу каждого номера хор понижал на полтона. Однако и мы были небезгрешны, допустив известные компромиссы, чтобы не умереть с голоду: во-первых, плутовство с Вилли, а во-вторых — гвоздь программы, сольный номер Адольфа «Певчая птичка». Здесь приходилось забыть всякую художественную амбицию. Это была пьеска в ритме польки, которую я снабдил варьируемым в зависимости от состава инструментов аккомпанементом; ее трио на мотив народной песенки «Уже все птицы прилетели» давало солисту возможность при помощи флажолетов и других звукоподражательных приемов имитировать птичий щебет. Эффектные пассажи, казавшиеся на слух гораздо трудней, чем были на самом деле, служили блестящим заключением и вызывали такие бурные овации сельских слушателей, каких нам никогда не удавалось заслужить исполнением более достойной музыки. Эта «Пев-

чая птичка» всегда была нашей последней надеждой в тех случаях, когда прочие музыкальные усилия не получали надлежащего признания и повторный ангажемент начинал казаться сомнительным.

Итак, Адольф в матросском костюме с короткими штанишками был поставлен на подиум. Вокруг него разместились остальные музыканты; я с пистоном в правой руке сидел за пианино, а Вилли, достаточно запрятанный в угол, мог там водить по струнам своим намыленным смычком. Однако и он чувствовал себя членом «знаменитой» семьи, а потому не был склонен прятать свой талант. Актерские способности зашевелились в нем уже тогда, и, поскольку исполнявшаяся музыка была ему хорошо известна, он принялся очень старательно имитировать энергичные движения Адольфа.

Два дородных пастора с интересом остановились у подиума, и я услышал следующий разговор: «В этом мальчугане что-то есть,— сказал один, глядя на Адольфа,— у него музыка в крови!». «Нда,— заметил другой, показывая при этом на Вилли,— но мне кажется, что вон тот малыш, позади всех, самый одаренный!».

Во время одной большой ярмарки вблизи Бонна, длившейся три дня и три ночи, мы решили ради максимального увеличения заработка ограничить состав нашего «оркестра» рамками трио — отец, Адольф и я. Поскольку Вилли опять во что бы то ни стало хотел отправиться с нами, ему была поручена партия ударных. Однако его обращение с большим барабаном и укрепленной на нем тарелкой нас разочаровало. Опираясь на ложное убеждение, свойственное его десятилетнему возрасту, будто «много» значит также и «хорошо», он уснащал сильные доли всех тактов каждого танца тяжелыми ударами своего неуклюжего инструмента. Мы ожидали от представителя нашего семейства большей художественной чуткости и осыпали его упреками. Он разразился слезами и утратил непринужденность, столь необходимую для исполнительского искусства. Правда, теперь он стал реже бухать на сильных долях, зато принялся наделять слабые такими мощными акцентами, что мы были вынуждены остановиться.

Однако не затем же мы с таким трудом протащили большой барабан двадцать километров, чтобы им не пользоваться! Поэтому я привязал к правой руке Вилли шнурок, другой конец которого прикрепил к собственному левому запястью. Вилли получил строжайшее указание бухать только по моему сигналу, то есть когда я потяну за этот шнурок...

В другой раз, когда мы пришли на ярмарку в какую-то незнакомую деревню, чтобы играть для танцев, выяснилось, что там нет фортепиано. В этом не было особой беды: я играл на трубе и у нас имелся контрабасист, так что в компании с двумя

скрипками можно было обойтись без фортепиано. Хуже было другое: нам предстояло разместиться на возвышении под такой низкой кровлей, что установить контрабас вертикально не было никакой возможности. Хороший совет был бы здесь дорог. По некотором размышлении отец решительно полез на крышу и разобрал в одном месте черепицу, чтобы в образовавшуюся дыру можно было просунуть шейку контрабаса. Когда я среди ночи, усталый, со слезящимися от едкого табачного дыма глазами, вышел на проселочную дорогу подышать свежим воздухом, светила полная луна. В обстановке, как нельзя лучше располагавшей к поэтическому настроению, при звуках упорно продолжавшего доноситься издали танцевального ритма я увидел, как над крышей одного из домов шевелятся пять известково-белых пальцев,— зрелище, которое могло бы воспламенить фантазию Э. Т. А. Гофмана.

Ничего нельзя себе представить утомительней, чем игра в подобных случаях. Во время ярмарки обычное соглашение с хозяином трактира о сдельной оплате не заключалось. Музыканты получали не заранее обусловленный гонорар, а половину денег, собранных за каждый отдельный танец. Крестьяне со своими девушками становились в позу, мы играли примерно восемь тактов, после чего умолкали; тогда танцоров обходил сборщик с тарелкой, в которую каждый кавалер должен был бросить десять пфеннигов, отчего подобного рода музыка получила название «грошовых танцев»¹⁸. По окончании работы добытые таким образом гроши честно делились между трактирщиком и капельмейстером (в данном случае — моим отцом), который в свою очередь распределял полученную сумму между своими музыкантами. Понятно, что если Вы желали заработать побольше звонких монет, Вам следовало играть как можно усерднее, то есть почти без перерыва. Мы же тем более были к этому принуждены, так как по моему настоянию число наших музыкантов неуклонно росло, без чего игра на танцульках потеряла бы для меня последнюю привлекательность. У нас появлялись кларнетист, трубач, тромбонист, иногда также флейтист и ударник, и поскольку некоторые музыканты играли на нескольких инструментах, я, в свою очередь, получал возможность переходить с одного инструмента на другой, практикуясь на каждом из них. Однако всем хотелось заработать, и поэтому приходилось удваивать наши усилия. К концу ночи в результате обильных возлияний крестьяне нередко распалялись и затевали драки. В таких случаях более спокойные элементы среди публики начинали требовать музыку, считая, что общепризнанное смягчающее действие этого вида искусства способно заставить воинственно настроенных парней перестать швыряться пивными кружками и колошматить друг друга палками. Однако мы обладали достаточным опытом и, как только раздавался возглас «Музыку!», немедленно ретировались. Один за другим мы уже заранее начинали складывать

наши инструменты и ноты, незаметно, как в «Прощальной симфонии» Гайдна, уменьшая состав «оркестра» и оставляя под конец лишь арьергард в виде двух-трех музыкантов, бежавших последними. Случалось, что разъяренные крестьяне бросались нас догонять, и порой бывало нелегко увернуться от их кулаков. Однако нам это всегда удавалось.

На деньги, добытые нашим музицированием, отец возобновил в Зигбурге торговлю музыкальными инструментами. Ему удалось добиться заказа на поставку большого числа духовых и струнных инструментов, потребовавшихся в связи с организацией сельской капеллы в Бергишесланд.

Однажды воскресным утром в лавке объявился молодой крестьянин, интересовавшийся покупкой контрабаса. Начались длительные переговоры; крестьянин был осмотрителен, нескор на решения и не имел охоты вкладывать свои с трудом добытые талеры в дело, преимущества и выгоды которого, очевидно, казались ему сомнительными. Все искусство моего отца по части уговоров оставалось тщетным, пока его не осенила мысль пообещать крестьянину в случае покупки инструмента бесплатное обучение игре на контрабасе.

В соседней комнате я попеременно бледнел и краснел, слыша, как в ответ на вопрос крестьянина о том, кто же будет его учителем, отец объявил, что им будет его сын Фриц. Контрабас был как раз тем инструментом, который меня почти совсем не интересовал. Я не только никогда не пробовал играть на контрабасе, но даже ни разу не провел смычком по его струнам! Однако делать было нечего. На мои возражения отец ответил просто и ясно: «Ты сумеешь играть на любом инструменте, если только захочешь». Купля состоялась, и на следующей неделе крестьянин явился на первое занятие. В дальнейшем я каждый раз перед его приходом торопился усвоить по «Самоучителю» то, что через полчаса должен был ему преподать. Иногда в этой моей «деятельности» мне помогал Адольф.

Двадцать лет спустя я стал генеральмузикдиректором Дрезденской государственной оперы. Как-то раз утром мне принесли визитную карточку человека, который вопреки всем мерам защиты от нежелательных и назойливых посетителей настаивал на разговоре со мной. На карточке стояло: «Карл Кнехт: контрабасист и сузафонист, ученик Фрица и Адольфа Бушей». Наша работа дала свои плоды.

Первым педагогом, действительно принесшим мне пользу, оказался музыкдиректор Индерау, приглашенный зигбургским Музыкальным обществом в качестве дирижера. Он окончил Кёльнскую консерваторию и обладал основательным музыкальным и общим образованием. В благодарность за то, что я принимал участие в выступлениях его оркестра, играя на альте или же исполняя на высоком пистоне партию трубы в фа-мажорном «Бранденбургском концерте» Баха, Индерау раз в неделю давал мне бесплат-

ные уроки рояля; таким образом отныне я имел возможность по-настоящему готовиться к поступлению в Кёльнскую консерваторию. Меценат Адольфа предоставил моему брату возможность покупать у музыкального торговца Вебера в Кёльне любые нужные ему ноты, оплату же их господин С. С. взял на себя. Адольф пользовался этим великодушным разрешением разумно и, между прочим, приобрел карманные партитуры новейших произведений Рихарда Штрауса, а также другие новинки современной музыки, в том числе сделанный Таузигом клавираусцуг «Майстерзингеров»¹⁹. Конечно, ничего из этого я не упустил.

От «Майстерзингеров» мы были в полнейшем восторге; однако к переживаниям Ханса Закса²⁰ мы оставались в то время равнодушными и отдавали явное предпочтение юмористическим, смешным эпизодам, связанным с Бекмессером. Теперь всякий раз, когда мне приходится дирижировать «Майстерзингерами», я неизменно убеждаюсь в том, что выученное в юности западает в память глубже и прочней, чем усвоенное впоследствии. Такие места, как серенаду Бекмессера или его сцену с Хансом Заксом в третьем акте, я, помню, уже мальчишкой знал наизусть, тогда как всю остальную музыку оперы мне пришлось позднее упорно заучивать.

Из всех произведений Рихарда Штрауса самым совершенным казался нам тогда (и кажется мне поныне) «Тиль Уленшпигель». Чтобы избежать неудобств, связанных с частым перелистыванием страниц карманной партитуры, я сделал себе двухручное переложение этой пьесы и вскоре был в состоянии довольно бегло играть ее в оркестровой манере. Адольф, который под руководством авторитетных консерваторских педагогов занялся также изучением композиции, был увлечен в то время сочинением «Страстей по Марку», к сожалению, отсутствующих в творческом наследии Баха. Он надеялся восполнить этот досадный пробел собственным опусом!

Однако Рихард Штраус на некоторое время заслонил собой все остальное, и после того, как состоялось наше знакомство с «Дон Кихотом» и «Тилем Уленшпигелем», мы решили совместно приняться за сочинение симфонической поэмы «Макс и Мориц» по Вильгельму Бушу⁹. Я придумал одноктактную тему Макса, Адольф — мотив Морица, тоже одноктактный. До-мажорное глissандо арфы открывало собой *vivace*²¹, где на фоне синкопированной пустой квинты *до—соль* у первых скрипок в оркестре появлялись обе темы, которые затем развивались нами «а-ля Штраус». В процессе работы над этим сочинением нам приходили в голову оригинальные идеи, ранее не использованные в программной музыке. Так, в «Первой проделке» — знаменитой охоте на кур, где Макс и Мориц кладут на землю крест-накрест две нитки с привязанными по концам кусочками хлеба, — мы придали этому благодарному для музыкального воплощения эпизоду еще и зримые очертания. На соответствующей странице нашей партитуры

была изображена гамма, начинавшаяся в самом низу слева и шедшая наискось в правый верхний угол листа через все инструменты вплоть до пикколо; в то же время другая, встречная гамма, перекрещиваясь с первой, шла из верхнего левого угла в нижний правый, начинаясь у пикколо и заканчиваясь у контрабасов.

Мы уже добрались в нашем совместном сочинительстве до «Третьей проделки», где Макс и Мориц набивают порохом любимую трубку мастера Лампы, пока тот занят игрой хорала на богослужении. Мы как раз пытались изобразить это с помощью быстрых шестнадцатых на фоне темы хорала, выполнявшей роль кантуса фирмуса ²², когда внезапная мысль заставила меня остановиться. Я объявил брату, что вся наша работа почти наверняка бессмысленна. Идея этого сочинения вдруг показалась мне до того замечательной, что невозможно было предположить, будто она уже давным-давно не пришла в голову Штраусу, который, написав «Дон Кихота» и «Тилиа Уленшпигеля», теперь, конечно же, намеревался взяться за «Макса и Морица». Адольф признал мое опасение справедливым. Мы отложили работу и сели писать письмо в Берлин господину придворному капельмейстеру Рихарду Штраусу, прося его любезно отказаться от несомненно задуманного им сочинения симфонической поэмы «Макс и Мориц», так как этим уже занимаемся мы. Ответа на свое письмо мы не получили. Через двадцать лет, когда я руководил дрезденскими премьерами Штрауса, его очень развеселило это воспоминание.

Совершенно естественно, что мой и без того слабый интерес к учебному плану гимназии и к моим ученическим обязанностям в результате постоянных занятий музыкой почти свелся к нулю. Если обладая известной хваткой и хорошей памятью я еще как-то успевал по тем предметам, которые могли меня увлечь благодаря индивидуальным качествам педагога или занимательности самого материала, то мои успехи в математике и естествознании были настолько катастрофическими, что приходилось опасаться худшего. Это худшее заключалось в перспективе остаться на второй год в том же классе, к чему у меня не было ни малейшей охоты. Я учился тогда в шестом классе, успешное окончание которого давало впоследствии право на одногодичное отбывание воинской повинности вместо двухгодичного. Моей единственной целью было получить свидетельство, обеспечивающее мне эту возможность, чтобы избежать лишней потери времени и прочих осложнений на пути к беспрепятственным занятиям музыкой в будущем. Это свидетельство являлось для ученика также ступенькой к сдаче выпускных экзаменов. То, что оно придавало его обладателю, как гражданину государства, где всякое академическое образование ценится сверх меры, известный общественный вес, гораздо больше, нежели мне самому, импонировало отцу: еще одно доказательство его противоречивой социальной позиции, дававшей нам, подраставшим детям, повод пове-

селиться, а иногда и поспорить. С тех пор как наш кофейный магнат взял под свое покровительство Адольфа, наш отец стал временно симпатизировать капитализму и однажды категорически запретил нашей интересовавшейся политикой сестре Элизабет участвовать в процессии социал-демократической молодежи и бежать за красным флагом, которому в других случаях он сам присягал.

Я твердо знал, что меня ожидает в гимназии и чего хочется мне самому. Зато мне было неизвестно, что думают по данному поводу мои учителя. Чтобы это выяснить, я объединился с одним из моих одноклассников; он был настоящим авантюристом той породы, которая часто встречается среди мальчишек, и намеревался как можно скорее убежать от родителей, чтобы поступить в иностранный легион. (Вместо этого он стал впоследствии советником Прусского королевского суда.)

В послеобеденный час одного усыпляюще-знойного весеннего дня мы отважились вторгнуться в кабинет директора, чтобы увидеть наши оценки в хранившемся там классном журнале. В ту самую минуту, когда мы, волнуясь, открыли журнал и обнаружили, что по ошибке схватили не тот, который был нам нужен, вошел школьный сторож и взял нас за шиворот. Мое знание человеческой натуры несколько обогатилось, когда на следующее утро я столкнулся с реакцией отдельных учителей на наш поступок. Сильнейшее впечатление произвела на меня реакция физика, который цинично заявил, что не может и никогда не сможет понять, зачем я пустился в предприятие, связанное с таким риском. «Ибо, любезный мой сын,— продолжал он перед лицом ухмылявшегося класса,— как известно, достаточно двух плохих оценок, чтобы переход в следующий класс стал невозможным. Ты же знал, что у тебя их три и, по всей вероятности, будет еще больше. Так к чему же вся эта суета?»

Насколько сильней подействовала на меня эта убедительная логика, чем оплеуха учителя истории — усатого малого, которому, зная я наперед о том, что должно случиться через тридцать лет, можно было заранее предсказать блестящую будущность гауляйтера!

Однако в самой неудаче заключалась для меня удача. Незадолго перед тем преподавательский состав гимназии пополнился молодым филологом, прекрасным человеком, по-настоящему образованным и наделенным недюжинным педагогическим талантом. Он был сыном городского музидиректора в Бонне-на-Рейне; его звали Отто Грютерс, и несколькими годами позже он стал шурином моего брата Адольфа. Грютерс исподволь внимательно следил как за моим музыкальным развитием, так и за моими гимназическими «успехами». После того, как директор гимназии наказал меня и моего соучастника за неумеренное любопытство несколькими часами карцера и восстановились более или менее нормальные отношения, Грютерс однажды пригласил меня к себе

домой. В серьезном и убедительном тоне он стал мне доказывать, что было бы жаль сойти с беговой дорожки за несколько месяцев до финиша, значение которого для моей будущности нельзя недооценивать. Он считал вполне возможным, что я сдам предстоящие экзамены, если на протяжении всех последующих месяцев проявлю добрую волю и старание. Он был готов оказать мне помощь.

Уже на следующий день я явился к нему со своими тетрадками по алгебре и учебниками по геометрии. Он начал меня экзаменовать, переходя от трудных вопросов ко все более легким, и через полчаса, совершенно обескураженный, вынужден был остановиться. Наступила долгая пауза, во время которой он задумчиво посматривал в окно. Затем он сказал мне, что столкнулся с феноменом. Было загадкой, как при таком абсолютном невежестве вообще оказалось возможным переходить из класса в класс.

Я мог бы дать ему на этот счет кое-какие пояснения, которые пригодились бы ему в его дальнейшей педагогической практике, но благоразумно промолчал.

В расчете на мою память Грютерс решил прибегнуть к помощи крайне несимпатичного ему метода и вместо того, чтобы заполнять пустоту изнутри путем основательной работы по осмыслению экзаменационного материала, попробовать дать мне освоить его с помощью мнемотехники. Это был единственный выход, и выбранный метод оказался превосходным. Я настолько быстро, хотя и поверхностно, выучил все формулы и тому подобные вещи наизусть, что через несколько недель оказался в числе первых учеников класса и блестяще выполнил бы экзаменационную работу на единицу ²³, если бы туда не вкралась небольшая ошибочка: перепутав разбор и доказательство, я поменял их местами, заменив таким образом начало кодой ²⁴. Ибо всякая вина на свете наказуется!

Постоянно заботясь о повышении моей общей культуры, Отто Грютерс в один из свободных от занятий дней пригласил меня поехать с ним в Бонн. В этом городе имелась небольшая частная картинная галерея. Она состояла главным образом из картин нидерландских мастеров. Мы задержались там перед реалистическим полотном «Иуда Искарот бросает к ногам фарисеев тридцать сребреников». Когда мы, молча и торжественно ступая, вышли из галереи, мой ментор вдруг спросил: «Фриц, можешь ли ты быть искренним?» После продолжительной паузы он услышал от меня в ответ: «Я попробую». — «Ну, тогда скажи мне честно, какие чувства ты испытывал, глядя на эту знаменитую картину?» — «Я подсчитывал, изобразил ли художник действительно тридцать сребреников». — «Благодарю. Я так и думал».

Между тем я продолжал готовиться к поступлению в Кёльнскую консерваторию и уже успел тайком не раз поиграть в учебном оркестре, втершись туда на репетициях к концертам в Грюценихе и завязав дружбу с товарищами Адольфа и оркестровыми музы-

кантами. И вот однажды мне захотелось послушать открытую генеральную репетицию такого гюрценихского концерта, во время которой консерваторцы, по предъявлении студенческого удостоверения, имели свободный доступ на галерею. Я уже сам чувствовал себя наполовину студентом, и Адольф дружески пообещал мне одолжить собственное удостоверение, где было указано его имя. Аккуратно одетый, я приехал из Зигбурга в Кёльн, получил от Адольфа удостоверение и, благополучно миновав контроль, проник на галерею. Программа состояла из симфонии «Юпитер» Моцарта и Восьмой симфонии Бетховена. Я наострил глаза и уши, готовясь слушать игру большого оркестра, настраивавшего инструменты, и любуясь своим четырнадцатилетним братом Адольфом, сидевшим за одним из последних пультов вторых скрипок, когда на галерее появился инспектор консерватории и потребовал у меня студенческое удостоверение. При всем фамильном сходстве между нами не было, однако, никакого сомнения в том, что Фриц не Адольф. Во время начальных тактов симфонии «Юпитер» меня вежливо, но твердо выпроводили из зала, и я не солгу, если скажу, что на глазах у меня выступили слезы, так как покупка билета, как бы дешево он ни стоил, была для меня исключена. Мне не разрешили даже постоять за дверью, и только во время первого перерыва я смог сообщить Адольфу о постигшей меня неудаче через одного из музыкантов, встреченного мной на улице. На следующий день за злоупотребление своим удостоверением мой добрый брат был вызван в дирекцию, но там ограничились выговором.

Незадолго до заключительного экзамена меня потребовал к себе директор Зигбургской гимназии. Он мне заявил, что принимая во внимание мою несомненную музыкальную одаренность и мои, как ему известно, трудные жизненные обстоятельства, он на многое закрывал глаза и теперь также готов проявить милосердие в ущерб справедливости, если я дам ему твердое обещание немедленно покинуть гимназию после того, как он меня переведет в следующий класс. От радости я чуть не подпрыгнул до потолка и стал его уверять, что уже подал заявление в Кёльнскую консерваторию. Так, по крайней мере, я мог оставить гимназию своевременно и с желанным свидетельством на руках.

Само собой разумеется, что не получив права на бесплатное обучение, посещать консерваторию я бы не смог. Чтобы добиться такой льготы, нужно было подвергнуться особому испытанию. И вот однажды летним утром я четыре часа просидел в консерваторском фойе, ожидая вызова. За дверьми зала, где происходил экзамен, непрерывно слышалась игра скрипачей. Когда с наступлением обеденного времени отдельные профессора стали покидать зал, я робко обратился к проходившей мимо секретарше директора с вопросом, скоро ли дойдет до меня очередь, и услышал в ответ, что продолжение конкурса на бесплатное место для скрипачей состоится завтра утром. Я ответил, что играю не на скрипке,

а на рояле. Тогда, к своему величайшему ужасу, я узнал, что все бесплатные места для пианистов уже распределены во время конкурса, длившегося в течение двух предыдущих дней. Видите ли, она, секретарша, полагала, что я, как и мой брат, играю на скрипке («Глупая гусыня! С какой стати?» — подумал я). Раз это не так, я могу снова явиться через год. Год, выигранный за счет гимназии, должен был пропасть даром!

Сейчас я уже не помню, в какую форму вылилась моя реакция на это сообщение. Во всяком случае, я достиг того, что «пишущая машинка» (так мы окрестили впоследствии секретаршу) вернулась в зал, чтобы уладить недоразумение. По-видимому, она там достаточно хорошо описала отчаянное поведение «маленького Буша».

Директором консерватории был Фриц Штайнбах²⁵; его предшественниками были Фердинанд Хиллер²⁶ и Франц Вюльнер²⁷, который в свое время (вследствие известных мюнхенских разногласий) дирижировал вместо Ханса Рихтера премьерами «Золота Рейна» и «Валькирии»²⁸. Незаурядные личности этих музыкантов создали консерватории Кёльна славу лучшего после Лейпцигской консерватории высшего музыкального учебного заведения Германии. В лице Фрица Штайнбаха знаменитую консерваторию возглавил человек, снискавший как дирижер прекрасную репутацию, — главным образом благодаря своим гастрольным поездкам с Майнингенской придворной капеллой в качестве преемника Ханса фон Бюлова²⁹.

Его специальностью, если так можно сказать, был Брамс. Однако он ни в коем случае не был «однобоким» музыкантом. Его авторитет сильной личности и действительно большого дирижера несколько не страдал от того, что снобы и немзыкальные критики, недооценивая значение Штайнбаха как художника, подчас называли его дирижирование «военным» и «недифференцированным». Достаточно сослаться на Брамса, который часто говорил, что не помышляет о лучшем интерпретаторе своих симфоний, и на Тосканини³⁰, не раз уверявшего меня, что никогда не слышал ничего прекрасней ряда исполнений Штайнбаха.

Однажды, дирижируя в Турине брамсовскими «Вариациями на тему Гайдна», которые незадолго перед тем разучил и исполнил с тамошним оркестром Тосканини, Штайнбах спросил музыкантов, откуда у них столь верное понимание стиля этого произведения? Тосканини считал эту похвалу одной из самых высоких, когда-либо услышанных им в свой адрес.

Решимость Наполеона выиграть битву при Маренго³¹ вряд ли превосходила мою решимость бороться за свое оказавшееся в опасности бесплатное место, когда я входил в зал. Нервозность, с какой я переступил порог, беспокойство и возбуждение, владевшие всем моим существом, совершенно очевидное намерение любой ценой достигнуть цели — все это развеселило Штайнбаха и профессоров. Мне предложили сыграть, и я стал играть Токкату

и фугу c-moll Баха. В середине пьесы я услышал: «Довольно!», — и Штайнбах стал проверять мой слух, предварительно велел стать в угол зала спиной к роялю. Он брал на рояле отдельные ноты, которые я мгновенно называл, поэтому вскоре я досадливо и самоуверенно выпалил: «Да ведь это же слишком просто! Навалитесь локтями на клавиатуру, и я назову все ноты подряд!» После этого Штайнбах взял аккорд, который я определил как сочетание звуков f—h—dis—gis. «Или, если Вам угодно, f—h—es—as,— добавил я нахально,— вообще же это первый аккорд Вступления к „Тристану“» ³².

Я вел себя как несносный олух. Но, к счастью, не восстановил этим против себя экзаменаторов. Более того, Штайнбах объявил мне, что, хотя все льготные места уже распределены, меня все же могут освободить от платы за обучение, если я соглашусь заниматься на каком-нибудь оркестровом инструменте. И он начал с того, что предложил мне контрабас. Вспомнив о занятиях с Карлом Кнехтом и о связанных с ними собственных достижениях в обращении с этим инструментом, я высокомерно ответил: «Уже играю». То же самое услышал он в ответ на предложение о духовых инструментах. После этого сразу же было решено выкроить для меня половинку льготного места, за что я был обязан по мере надобности принимать участие в работе студенческого оркестра.

Для продолжения пианистического образования меня зачислили в класс Карла Бётхера, а для занятий гармонией и контрапунктом в класс профессора Кляувелля ³³ — маститого, но сухого педагога. Не могу сказать, что я был доволен таким результатом. Мне очень хотелось попасть в класс мастерства, руководимый Карлом Фридбергом ³⁴, и как можно скорей сделаться законченным пианистом. Пришлось утешиться тем, что мое половинное льготное место все же превратилось в полноценное. Это произошло уже через короткое время после начала занятий, в течение которого я успел поиграть в оркестре на различных инструментах. В конце концов я остановил свой выбор на литаврах, деля игру на них со своим будущим мюнхенским коллегой Кнаппертсбушем ³⁵.

Характер и внешность моего фортепианного учителя лучше всего описать словами Вайнгартнера ³⁶, который на страницах опубликованных им мемуаров подробно рассказывает об этом своем друге юности: «Кинцль (композитор, автор „Евангелиста“) говорил мне о нем с такой необычайной теплотой, что я загорелся желанием познакомиться с ним. Я не разочаровался... Истинный немец, рослый, с румяным лицом и лучезарными голубыми глазами, он своим открытым нравом сразу завоевал мою симпатию... Я почувствовал возможность искренней дружбы между нами... Бётхер с его русой головой и лучистыми голубыми глазами выглядел как бог Фро ³⁷ в „Золоте Рейна“... Бётхер снова натянул тетиву своего сарказма и только ждал подходящего момента, чтобы, опережая других, пустить в меня стрелу...

Друг Бётхер снова получил повод поязвить... Это приводило к временным размолвкам но они омрачали нашу дружбу весьма ненадолго. Впоследствии жизнь разлучила нас на многие годы. Когда же мы, наконец, снова встретились в Кёльне, где Бётхер преподавал в консерватории, мы были уже стариками. Теперь нам нравилось сидеть где-нибудь в углу за стаканом доброго вина и вспоминать нашу молодость с ее безумствами и удовольствиями».

В лейпцигский период своей жизни Бётхер, кроме Вайнгартнера, был близко знаком также с Густавом Малером и Артуром Никишем³⁸, и в ответ на мои бесконечные просьбы он охотно извлекал из сокровищницы своих богатых и интересных воспоминаний все новые и новые факты, касающиеся его общения с этими тремя большими дирижерами.

То, что сам я стану дирижером, было решено мной уже много лет назад, задолго до моего поступления в консерваторию. Мои интересы издавна были связаны с многообразными возможностями оркестра, а не с фортепиано. Несмотря на то, что до появления на моем горизонте такой фигуры, как Фриц Штайнбах, я не видел и не слышал ни одного значительного дирижера, меня не покидала инстинктивная тяга к самому разностороннему из всех видов музыкальной деятельности, и занятия роялем я рассматривал лишь как средство для достижения цели. По моей просьбе отец сделал мне дирижерскую палочку; я расставлял на столе стаканы и бутылки в боевом порядке, соответствующем расположению большого оркестра, на скрипичный пульт Адольфа клал карманную партитуру «Домашней» симфонии³⁹, и игра начиналась. Теперь же благодаря Штайнбаху я впервые осознал значение и роль дирижерской личности. И личность этого дирижера оказала решающее влияние на всю мою дальнейшую эволюцию.

Мои пианистические успехи у Бётхера нельзя было назвать значительными, несмотря на то, что я день и ночь не отходил от рояля; по-видимому, моему учителю не доставало продуманной системы преподавания и настоящего педагогического таланта; его вводило в заблуждение мое умение читать с листа, «пожирая ноты». Однако я безгранично благодарен ему за то, что он сделал для моего общего развития. Бётхер был прежде всего поклонником Вагнера, чьи сочинения, как музыкальные, так и литературные, он знал самым доскональным образом; к Брамсу же, кумиру Штайнбаха, он относился с почтением, но прохладно. Ему была свойственна подлинная любовь к музыке и ко всему прекрасному; его знания в области литературы были также весьма обширны. Он открыл мне Гёте и других классиков (Геббеля, Ибсена, русских и французских писателей) и предоставил в мое распоряжение свою большую библиотеку, содержащую множество томов художественной литературы и клавираусцугов. В годы моих занятий в Кёльнской консерватории (с 1906 по 1909 гг.) я музицировал до полного изнеможения и попросту не мог насытиться музыкой.

В то же время при мне всегда была хорошая книга, которую я читал запоем.

После моего поступления в консерваторию родители с остальным семейством также переехали в Кёльн, где отец надеялся пробавляться изготовлением скрипок и починкой струнных инструментов. Переезд был для нашей семьи делом обычным. До того момента, как я покинул родительский дом, мы пятнадцать раз меняли местожительство или квартиру. По-видимому, так решили звезды, чтобы и в дальнейшей жизни я, чуждый оседлости, постоянно скитался по свету.

После переезда в Кёльн у нас опять произошло прибавление семейства: родилась Элизабет, которая впоследствии, как и брат Вилли, некоторое время играла на драматической сцене, оставив ее после замужества. Затем появился на свет Герман, который рано увлекся виолончелью и ныне играет в квартете моего брата Адольфа.

Следующий брат, Генрих, также ставший музыкантом, умер очень молодым; он сочинил целый ряд песен, хоть и не слишком значительных, но довольно милых, и в Германии их много и охотно пели. Вторая сестра тоже умерла рано, в восемнадцать лет, а третья скончалась еще в младенческом возрасте. Таким образом, из восьми детей, произведенных на свет нашими родителями, трое последних погибли молодыми.

До конца учебы нам с Адольфом не приходило в голову оставить платное музицирование, дававшее нашей семье дополнительный доход, в котором она так нуждалась. Разумеется, консерваторские правила запрещали музицировать за деньги, но мы с этим не считались. Правда, мы отказались сопровождать танцульки и ограничились игрой в ресторанах. Обычно кроме меня и Адольфа в этом участвовали еще один скрипач и виолончелист. С помощью дипломатии и ласкового обхождения нам удалось убедить отца, что ему следует отдохнуть от этого утомительного занятия и целиком посвятить себя любимому делу — изготовлению скрипок. Таким образом мы получили возможность привлечь к работе отличного молодого виолончелиста, вполне отвечавшего нашим музыкальным требованиям. Мы хорошо и серьезно музицировали, и приобретенное таким путем знание легкой музыки сослужило мне впоследствии хорошую службу.

Излишне затрагивать вопрос о художественных достоинствах нашего репертуара. Конечно, между «Страстями по Матфею» Баха и вальсом Иоганна Штрауса лежит целый мир. Однако умение исполнять «Страсти» никоим образом не исключает умения хорошо сыграть вальс. Благоговение перед Иоганном Себастьяном не должно делать музыканта глухим к достоинствам вальсов Иоганна Штрауса — этих прекрасных миниатюр, отмеченных законченным мастерством.

У нас с братом было немало технически зрелых и одаренных соучеников, которые считали для себя зазорным принять участие

в нашем так называемом «бегании по халтурам». Из большинства этих молодых людей, так высоко задиравших нос, не получилось впоследствии ничего путного. Как много было игравших (без особого блеска) на консерваторских отчетных вечерах фортепианные концерты Листа или Сонату h-moll Шопена и не умевших хорошо проаккомпанировать с листа простейшую из шубертовских песен! Мы шли другим путем. Часы, когда Адольф не упражнялся на скрипке, он посвящал камерному музицированию или игре в оркестре. Наряду с этим он сочинял или помогал мне аранжировать для нашего ансамбля различные пьесы, которые в готовых хороших обработках достать было негде. Дома мы разыгрывали в четыре руки органные сочинения Баха: я играл мануалы, Адольф — педали октавами; при этом в случае необходимости он еще брал в руки альт. Сам я стал желанным аккомпаниатором в вокальных классах и на занятия духовников, чьими педагогами были ведущие музыканты городского оркестра. Поглощенный изучением фортепианной литературы, я в то же время благодаря своим братьям, с которыми жил и музицировал под одной крышей, основательнейшим образом изучил также скрипичную, а затем и виолончельную музыку.

Сегодня я благодарен судьбе за то, что в том возрасте, когда человек отличается наибольшей восприимчивостью, у меня оказалась возможность заложить фундамент моей будущей профессии путем многостороннего знакомства с музыкальной литературой; я приобрел его почти играючи, всегда отдаваясь этому занятию с радостью и охотой.

ГОДЫ УЧЕНИЯ

Не дважды юность нам дается.

Кёльнские годы (1906—1909) были прекрасным временем. На основании собственного опыта могу утверждать, что для всех обучающихся музыке посещение консерватории предпочтительней любых частных уроков. Общение с молодыми людьми, разделяющими твои интересы и твой образ мыслей, обилие контактов с разнообразнейшими личностями, многочисленные требования и стимулы, связанные с учебным планом, — все это само по себе повышает интерес к занятиям. И, прежде всего, это способствует развитию критических способностей.

В Кёльнской консерватории жизнь была ключом. Среди учащихся было много иностранных студентов — голландцев, англичан, американцев, — привлеченных интернациональной славой этого института; однажды появился даже баскский священник, пожелавший обучаться дирижированию у Штайнбаха. Несмотря на мои неустанные попытки добиться разрешения посещать дирижерский класс, мне поначалу было в этом отказано, так как в свои шестнадцать лет я считался слишком молодым для такого дела. Вместе со своим учителем Бётхером я чуть ли не ежедневно посещал оперу или драму; перед тем или после того мы съедали в его уютной холостяцкой квартире обильный ужин, собственноручно приготовленный им из продуктов, полученных от его деревенских родственников. Бётхер говорил, что, отправляясь в театр один, он покупал бы билет подороже, но в моем обществе предпочитал сидеть на дешевых местах. Он гордился своим учеником. Тем сильнее должен был он переживать инцидент, происшедший по истечении года наших занятий. На курсовом экзамене я играл одну из сонат Бетховена и вызвал величайшее неудовольствие Штайнбаха, возглавлявшего экзаменационную комиссию. Между ним и моим учителем существовала взаимная антипатия. Бётхер в своей саркастическо-иронической манере, которая сама по себе противоречила суровому и сильному темпераменту Штайнбаха, критиковал явное пристрастие последнего к музыке Брамса и не старался держать свою критику при себе. Штайнбаху это было известно; но ему было ясно и другое:

Бётхер, несмотря на всеобъемлющие музыкальные познания, не был большим педагогом и прирожденным музыкантом. Во время упомянутого экзамена Штайнбах, который умел быть очень приятным, привел меня в такое отчаяние, что я играл гораздо хуже, чем мог. Еще годы спустя после этого я неизменно испытывал лихорадочное волнение всякий раз, когда мне приходилось выступать в качестве пианиста-солиста, тогда как выступая с оркестром или играя в камерном ансамбле я не ощущал ни малейшей скованности.

Как выяснилось позже, критика Штайнбаха, хотя и справедливая, но слишком суровая, была продиктована определенным умыслом. Наряду с Карлом Фридбергом, который необычайно успешно руководил тем самым классом мастерства, куда я, к своему огорчению, не был допущен, Штайнбах пригласил второго педагога — профессора Уциелли⁴⁰, ученика Клары Шуман, который оставил свое место во Франкфурте-на-Майне с тем условием, что в Кёльне он получит наилучший ученический материал. На следующий день после несчастного экзамена Штайнбах объявил мне, что считает мои дальнейшие занятия с Бётхером бессмысленными и что отныне я зачисляюсь в класс профессора Уциелли. Придя вечером к Бётхеру домой, я застал своего учителя и друга крайне расстроенным; он казался готовым на какую-нибудь безумную выходку, так велики были его обида и гнев. Целительное время все загладило, и наша дружба не пошатнулась.

Занятия с Уциелли начались с продолжавшихся неделями пальцевых упражнений по выравниванию гаммообразной техники, с помощью которых впервые в моей жизни (слава богу, не слишком поздно) настоящий педагог дал мне основательную почву для дальнейшей самостоятельной работы. В течение двух лет, оставшихся до окончания консерватории, я занимался под его руководством как одержимый, успев приобрести большой репертуар и репутацию хорошего пианиста.

После моего перехода к Уциелли Штайнбах стал ко мне благоволить и на следующем экзамене чрезмерной похвалой перегнул палку в другую сторону. Пользуясь его расположением, я снова стал упрашивать его взять меня в дирижерский класс, на что он, наконец, согласился после успешно выдержанного мной испытания в чтении партитур. Нас в дирижерском классе было человек восемнадцать. Обычно двое из нас играли на двух роялях какую-нибудь партитуру, а третий начинающий капельмейстер в это время дирижировал. Если не считать коротких замечаний, касавшихся стиля, фразировки или темпа пьесы, мы не получали почти никаких указаний или советов в отношении дирижерской техники. Как показала жизнь, никто из моих товарищей по дирижерскому классу, за исключением Ханса Кнаппертсбуша, не стал впоследствии капельмейстером выше среднего уровня. Но причиной этого было отсутствие таланта, а не вина педагога.

Дирижирование является таким искусством, которому почти невозможно научить, и поэтому выражение «прирожденный дирижер», безусловно, имеет под собой почву.

Помимо исходного таланта, который, само собой разумеется, является решающим условием, требуется слишком много других, не музыкальных качеств, чтобы сделать из музыканта большого дирижера. Существуют выдающиеся музыканты, которые абсолютно пасуют перед оркестром, и наряду с ними есть музыканты весьма посредственные, которые как дирижеры добиваются незаурядных результатов. Это делает понятным, почему критика и публика гораздо чаще ошибаются в оценке дирижера, чем в оценке певца или инструменталиста. Впрочем, данная тема, выражаясь словами Фонтане, представляет собой «темный лес»⁴¹, и говорить об этом можно было бы очень долго.

Несмотря на то, что я теперь получил возможность посещать дирижерские уроки Штайнбаха, этот Всемогущий, которого мы в одинаковой мере и почитали и побаивались, не разрешал мне хоть разок стать перед оркестром, чтобы доказать свои способности на практике. Он считал, что в мои семнадцать лет все еще было слишком рано об этом думать, и, несмотря на явную симпатию, которую он мне оказывал при каждом удобном случае, оставался непоколебим в своем решении. Его симпатия ко мне объяснялась тем, что я всегда оказывался тут как тут, если собирался оркестр или вообще предстояло какое-либо интересное музицирование. Если во время Гюрцених-концертов или на репетициях студенческого оркестра не хватало исполнителя на каком-нибудь инструменте, которым я владел, мной всегда можно было заменить отсутствующего. Для лучшего знакомства с особенно интересовавшими меня произведениями, будь то в опере или в концертном зале, я проникал в оркестр и заменял, тайно или с согласия дирижера, какого-нибудь уставшего от работы или не справлявшегося с партией музыканта, который охотно уступал мне свое место.

В программах Штайнбаха предпочтение отдавалось главным образом классической и романтической музыке. Как уже сказано, регулярней других исполнялись произведения Брамса. Однако Штайнбах был также выдающимся бетховенским дирижером, и я, к примеру, никогда больше не слышал, чтобы Адажио Девятой симфонии исполнялось в таком естественном темпе, с такой теплотой, так красиво по звучанию и с такой верной фразировкой — одним словом, так убедительно, как это удавалось ему.

Хотя Штайнбах был ярко выраженным концертным дирижером, его сравнительно небольшой опыт оперного дирижирования компенсировался стихийным драматическим темпераментом. Сам вагнерианец Бётхер, знавший всех значительных оперных дирижеров того времени и регулярно посещавший представления в Байрёйте⁴², признавал, между прочим, что штайнбаховское

исполнение Траурного марша из «Гибели богов»⁴³ принадлежит к числу его сильнейших музыкальных переживаний.

Кёльнский концертный сезон в Гюрценихе, как и во многих городах Германии, завершался пасхальным исполнением «Страстей по Матфею» Баха, которые только иногда заменялись менее популярными «Страстями по Иоанну» или Мессой h-moll. Для усиления постоянного оркестра занимали многих из нас, консерваторцев.

Среднему оркестранту кажутся скучными длительные паузы и многочисленные хоралы, имеющиеся в этих произведениях, он охотнее играет труднейшие штраусовские пассажи. Однажды мой сосед по пульту шепнул мне во время исполнения старую музыкантскую остроту: «Знаешь, Буш, пусть это остается страстью Святого Матфея, — моей страстью это никогда не будет!» Моей же было и остается.

Я изучал язык и психологию оркестрантов непосредственно в гуще оркестра. Никакое самое интенсивное обучение в четырех стенах консерватории или университета не могут заменить такого жизненного опыта. Он существенно помог Хансу Рихтеру, Никишу, Тосканини и другим стать большими дирижерами, к которым оркестр, этот самый компетентный судья, относился с уважением и любовью и которых он в то же время побаивался. Дирижеру должны быть известны горести и радости, слабости и достоинства музыкантов. Не имеет значения, с каким акцентом говорит дирижер на языке оркестра; прямолинейность Рихтера, льстиво-очаровательная манера Никиша или не останавливающаяся перед рискованнейшей агрессивностью, направленной против всего оркестра или отдельных музыкантов, одержимость Тосканини в равной мере способны обеспечить выдающийся успех, если дирижер, как эти мастера, говорит с оркестром на его языке.

Дирижером Кёльнской оперы был Отто Лозе, солидный капельмейстер. Он поставил оперу Вайнгартнера «Генезиус» (по сходству звучания прозванную оркестром «Гевезиус»)⁴⁴. Опера имела успех, поэтому композитор был приглашен продирижировать одним из последующих ее представлений. Это было то время, когда у Вайнгартнера, дирижера совершенно иного склада, чем вышеупомянутые, имелись распри с союзом музыкантов из-за руководимого им мюнхенского Каим-оркестра⁴⁵. Поэтому кёльнские музыканты из чувства цеховой солидарности весьма холодно встретили маэстро, когда он появился за пультом, чтобы без репетиции продирижировать своим произведением. Мне ужасно хотелось увидеть в лицо этого человека с мировой славой, чей портрет уже не один год висел в моей комнате. Я тихонько прошмыгнул в оркестр и уселся на свободный стул рядом с баскларнетистом. Перед тем как дать ауфтакт, Вайнгартнер закрыл глаза, чтобы настроиться на торжественный характер начальных тактов. Мой баскларнетист отчетливо произнес: «Смотри-ка, Буш, этот тоже не похож на героя».

Ни об опере, ни о дирижере у меня не сложилось в тот вечер определенного мнения. Только последующие встречи сделали для меня совершенно ясным, что Вайнгартнер был отличнейшим музыкантом и дирижером самого высокого класса. Расцвет его деятельности совпал по времени с периодом моей юности, и я сохранил память о том сильном впечатлении, которое производили на меня естественность и простота его дирижирования.

Для нас, консерваторцев, достаточно хорошо изучивших особенности местных дирижеров, появление дирижера-гастролера, естественно, всегда бывало событием. Разнообразие радует, и наш интерес достиг предела, когда в Кёльне был объявлен оперный фестиваль с участием иногородних артистов.

Летом 1909 года приехал Никиш и дирижировал «Майстерзингерами». Я играл на ударных, положив перед собой карманную партитуру, чтобы ничего не упустить. Известная наэлектризованность, которая овладевает людьми в ожидании какого-либо события, охватила весь оркестр. Прошло десять минут сверх установленного для начала репетиции времени, когда напротив меня, в другом конце оркестровой ямы, отворилась дверь и вошел невысокий, очень элегантно одетый господин. Он спокойно поклонился сидевшим вблизи валторнистам, так обаятельно поздоровался с ними и с другими духовиками, что, когда добрался до дирижерского подиума, уже весь оркестр стоя аплодировал ему с огромным воодушевлением. Никиш, не спеша и продолжая раскланиваться во все стороны, стянул со своих рук лайковые перчатки и в наступившей тишине объявил приятным голосом, что мечтой его жизни было хоть раз подирижировать этим прославленным оркестром. То же самое в силу врожденной любезности он говорил всюду, где бывал на гастролях. Внезапно он прервал свою речь, растроганно протянул руки к одному нашему престарелому альтисту и воскликнул: «Шульце, Вы ли это? Я совершенно не знал о том, что Вы поселились в этом прекрасном городе! Помните ли Вы, как в Магдебурге под управлением маэстро Листа мы с Вами играли его „Горную“ симфонию⁴⁶?». Шульце помнил и тотчас решил, что для этого дирижера не пожалеет всей длины смычка, вопреки своему обыкновению обходиться половиной, когда за пультом стояли здешние капельмейстеры. Быстро запоминать фамилии музыкантов и никогда их не путать также было особенностью Никиша.

Я сразу понял, что еще до того, как он начал дирижировать, ему удалось завоевать сердца всего оркестра, и что с первым же до-мажорным аккордом Вступления следует ждать чего-то необычайного. Парадоксальное утверждение, что у Никиша, едва он успевал ступить на подиум, оркестр уже звучал лучше, чем у других дирижеров, оказалось правдой. С неожиданной энергией он поднял свою длинную, с точеной рукояткой, палочку и сказал: «Пожалуйста, господа: пусть в первых двух тактах

медь прозвучит во всем своем блеске, а затем ей надо стушеваться и уступить место нашим великолепным струнным!»

Последовал ауфтакт, а за ним первый удар, и вот начало Вступления, несколько вязкая инструментовка которого столь часто делает почти неслышными восьмые у первых скрипок во втором такте, зазвучало торжественно и внятно. Через несколько тактов уже казалось, что слышишь совершенно новую пьесу. В дальнейшем ходе репетиции Никиш говорил очень мало, играя без остановки целые куски, но каждое сделанное им замечание придавало произведению новый, интересный облик, так что к концу репетиции величайший энтузиазм охватил даже самых равнодушных музыкантов. Никиш, безусловно, не мог быть воспитателем оркестра; для этого ему недоставало усердия и терпения. Он был врожденным дирижером-гастролером, гениальным импровизатором; с кажущейся легкостью, достигнутой, само собой разумеется, лишь благодаря полному владению партитурой, и в самой обаятельной манере он добивался грандиозных результатов. Он, бесспорно, был одной из величайших дирижерских индивидуальностей, и мы, молодежь, могли учиться у него бесконечно многому.

Феликс Мотль ⁴⁷ в числе прочего дирижировал тогда «Укрощением строптивой» Гёца ⁴⁸ и «Свадьбой Фигаро». После Никиша с его блеском и виртуозностью этот дирижер показался нам малоинтересным; сегодня я способен оценить его природную музыкальность и душевную теплоту гораздо лучше.

В «Дон-Жуане», которым под его управлением заканчивалась серия спектаклей с гастролерами, внезапно не оказалось контрабасиста для музыки на сцене в финале первого акта. В последнюю минуту инспектор оркестра кинулся ко мне, сидевшему, конечно, в оркестровой яме с партитурой в руках, и попросил выручить. Меня поволокли в гардероб, нарядили, загримировали и вытолкнули на сцену. В руки мне сунули контрабас. Один из музыкантов крикнул: «Следи за интонацией, на контрабасе метровая аппликатура!». Я заявил, что готов выступить, если получу партию в том оркестрике, что играет на «три восьмых» ⁴⁹. Там партия контрабаса почти целиком состоит лишь из пустой струны «соль» и верхней квинты «ре». Чтобы уверенно брать эту ноту, я тщательно выверил, в каком месте надо нажимать струну, и сделал на грифе отметку мелом. Никогда потом, а возможно, и никогда прежде эту партию не исполняли точнее и чище!

На то же время пришлась кёльнская премьера «Саломеи» Рихарда Штрауса. Познакомившись с клавираусцугом, мы так увлеклись этим произведением, что еле могли дождаться возможности услышать его в оркестровом звучании. Однако на сей раз оркестр не стали пополнять учащимися и обошлись без нас. Посещение репетиций было строгойше запрещено, и присутствовавшие на них композитор и его издатель зорко следили, чтобы никто посторонний не услышал ни такта новой музыки до самого

дня премьеры, желая усилить таким образом неожиданность первого впечатления.

Так долго ждать я не мог! Перед началом генеральной репетиции мы с Адольфом и несколькими друзьями стали вертеться у артистического подъезда на Рихард-Вагнер-штрассе в надежде незаметно проскользнуть мимо портье. Когда сорвалась последняя попытка сделать это, я атаковал стену Оперного театра и по водосточной трубе вскарабкался до четвертого этажа, где открытое окно вело в хоровую уборную. Оттуда я беспрепятственно проник в зрительный зал. Однако там, в элегантном обществе нескольких приглашенных гостей, я почувствовал себя настолько неуютно, что предпочел стушеваться и тем же путем спустился вниз, под приветственные крики моих товарищей.

Впечатление сенсации, произведенное на нас Штраусом, вскоре померкло перед интересом к другому композитору, с которым мы теперь познакомились. Это был Макс Регер, первое исполнение Симфониетты которого в одном из Гюрцених-концертов состоялось под управлением Штайнбаха сразу же после скандала, вызванного ее премьерой в Мюнхене. Эта Симфониетта — настолько перегруженное сочинение, что трудно расслышать главное. Один голос подавляет другой; слух едва в состоянии следовать за непрерывной сменой гармонии. Тем не менее это раннее произведение Регера содержит столько великолепной музыки, что мы занимались им день и ночь. Затем Адольф в кратчайший срок выучил наизусть регеровский скрипичный концерт, и мы сыграли его композитору. С тех пор и завязались наши отношения с Максом Регером. Начавшись с преклонения перед ним как перед художником, они со временем переросли в тесную личную дружбу, продолжавшуюся вплоть до ранней смерти композитора.

Ганди в своей биографии рассказывает об испытанном им в юности дурном влиянии на него старшего товарища⁵⁰. То, что для самого Ганди было свято и казалось достойным почитания, тот высмеивал; он научил его плотским наслаждениям, курению и другим вещам. Подобное же воздействие оказывал на меня в описываемое время старший соученик по дирижерскому классу — богатый голландец, имевший слабое понятие о подлинной сущности музыки. Он плохо владел роялем, еще хуже скрипкой; о теоретических и технических основах своей профессии у него было весьма смутное представление. Я бы никогда не стал иметь с ним дела, если бы он не обладал талантом до мелочей усваивать и копировать внешнюю манеру знаменитых дирижеров того времени. «Кто как плюется и как кряхтит...»⁵¹ — это он вмиг изобразит!

Кроме того, у моего «друга» была большая коллекция палочек известных дирижеров, включая палочку, забытую на пульте Никишем. Смотря по обстоятельствам, он брал ту или другую из них и в точности показывал, как Менгельберг готовит удар тарелок в третьей части «Патетической» Чайковского, как Вайнгартнер

«бодается», давая вступление тромбонам в «Грозе» из «Пасторальной» и много другой чепухи. Стоя перед зеркалом, я усердно предавался «упражнениям» с дирижерскими палочками всевозможных образцов, отрабатывая те или иные внешние особенности жеста, что некоторое время казалось мне важнее проникновения в смысл художественного произведения и раскрытия его содержания. Слава богу, это заблуждение длилось недолго.

В отсутствие Штайнбаха наступил, наконец, момент, когда я смог появиться перед оркестром в роли дирижера. Заместитель Штайнбаха профессор Вальдемар фон Баусснерн⁵² спросил, кто из нас, учеников дирижерского класса, знает Скрипичный концерт f-moll Лало. Я оказался единственным. Поднявшись на подиум, я вытащил из рукава пиджака дирижерскую палочку, которую всегда таскал при себе, как маршальский жезл (в тот раз это была модель «Мотль»), и начал дирижировать.

Следующая репетиция состоялась через неделю; вернувшийся к тому времени Штайнбах был удивлен и рассержен, когда на вызов: «Концерт Лало!» — я объявился в качестве дирижера. Он крикнул мне: «Вам еще нельзя дирижировать! Бросьте Ваши вольности!» Смущение и разочарование, написанные на моей физиономии, смягчили его, и он сообразовал дать разрешение. Я отодвинул пульт в сторону и продирижировал первую часть наизусть. После этого случилось нечто неожиданное. Штайнбах подошел и обнял меня, громко воскликнув при этом: «Вот дирижер будущего!» Не находя другого способа выразить радость, наполнившую его сердце, он дал мне золотую монету в десять марок и сказал, чтобы я «устроил себе славный день». Наслушавшись поздравлений со всех сторон, я в блаженном состоянии отправился домой, где Адольф, как концертмейстер «моего» оркестра, уже доложил о выпавшем на мою долю успехе. Мы жили тогда в центре Кёльна, на маленькой боковой улочке, по которой чуть свет по утрам двигались к рынку большие повозки с овощами, благодаря чему в эти ранние часы здесь царило сильное оживление.

На следующий день после беспокойного сна я очень рано встал с постели и увидел, что перед нашим домом собралась значительная толпа. Рыночные торговки, крестьянки, уличные рабочие с удивлением глазели на огромный плакат, укрепленный ночью над окнами первого этажа. Большими буквами там было написано: «В этом доме живет дирижер будущего!» Мои друзья из оркестра позволили себе эту шутку. Однако ничто не могло омрачить мою радость, тем более что на другой день я получил от Штайнбаха задание приготовить в качестве самостоятельной работы для экзаменационного концерта Серенаду D-dur Брамса.

Вечер концерта наступил. Я стремился к тому, чтобы мои движения были скупыми и элегантными; сознательно или бессознательно, я подражал Вайнгартнеру. Я поднялся на подиум и высокомерно сделал знак служителю оркестра, чтобы на глазах всего зала он убрал дирижерский пульт. Тем самым я дал ясно понять, что

собираюсь дирижировать Серенадой наизусть, — тогда это практиковалось гораздо реже, чем теперь, и вызывало всеобщее удивление, на которое я и рассчитывал. Адольф, сидевший концертмейстером, явственно прошипел: «Глупая обезьяна!», но меня это ничуть не смутило.

Штайнбах был в этот раз гораздо сдержанней, чем в первом случае; мое тщеславие и дурацкое поведение не могли быть ему симпатичны. Однако он был достаточно опытен, чтобы уметь обойти молчанием эти преходящие слабости, тогда как мой старый друг Бётхер и Адольф по дороге домой безостановочно сыпали ироническими замечаниями, не в силах сдержаться. Очень скоро я образумился и понял, что не нуждаюсь в фиглярстве.

Только Адольф и я были объявлены участниками последнего открытого выпускного концерта консерватории в большом гюрценихском зале. Адольф приготовил скрипичный концерт Брамса, оркестровым аккомпанементом которого мне предстояло дирижировать. Кроме того, он написал небольшую пьесу для оркестра, которая должна была впервые прозвучать под моим управлением. Наконец я сам должен был выступить как солист с Фортепианным концертом d-moll Брамса под управлением Штайнбаха.

Однако все случилось иначе. Во время одной из последних репетиций у меня произошла тяжелая стычка со Штайнбахом, который вдруг потребовал, чтобы я использовал другую дирижерскую технику, а именно — его собственную. Он был среднего роста, крепкого сложения, коренаст и довольно дороден; я же был высок и необычайно худ, а поэтому размашистые жесты Штайнбаха и свойственные ему вращательные движения правой кисти при тактировании трехчетвертного размера, обуславливавшие соответствующие перемещения кончика палочки, считал для себя неприемлемыми. Сначала скромно, а затем энергично уклонялся я от того, чтобы следовать его указаниям, и в результате за неподчинение он запретил мне дирижировать концертом. Я был допущен к участию в нем только в качестве пианиста с первой частью Концерта Брамса. В таком виде этот выпускной концерт и состоялся. Многие, знавшие меня только как аккомпаниатора и участника камерных ансамблей, были удивлены, обнаружив во мне солиста с внушительной техникой. Но я, хоть и не показывал этого, испытывал чувство горького разочарования, оттого что покидал консерваторию не в своем настоящем амплуа — амплуа дирижера.

Я был «зол» на Штайнбаха. Как можно скорее старался я прервать всякие отношения с внезапно опротивевшей мне консерваторией. В числе посетителей фестивальных концертов был капельмейстер Х. Х. В., собиравшийся занять должность первого дирижера Немецкого театра в Риге. Я вошел с ним в контакт и подписал одногодичный договор о работе в том же театре в течение зимнего сезона с месячным окладом в семьдесят пять русских рублей, что равнялось тогда примерно ста пятидесяти маркам. Этого было маловато, чтобы жить, и многовато, чтобы умереть.

Между тем родители рассчитывали на дальнейшую поддержку с моей стороны. Текст договора, который ввиду моего несовершеннолетия пришлось кроме меня подписать также и моему отцу, я вовсе не потрудился прочесть. Достаточно было слов: «Немецкий театр обязывает господина капельмейстера Фрица Буша» и т. д., чтобы я не задумываясь согласился.

Шел июнь 1909 года, и мое прибытие в Ригу было намечено на конец августа. Мой гардероб был более чем скромнен, а сбережений, чтобы его улучшить, не имелось. Об этой проблеме узнал первый контрабасист городского оркестра, пожилой чуткий и хороший человек. Он предложил мне взаймы громадную сумму — пятьсот марок, чтобы я и внешне удовлетворял тем требованиям, которые должны предъявляться дирижеру театра, видевшего за своим пультом Бруно Вальтера⁵³, а еще раньше — Рихарда Вагнера⁵⁴.

Едва я успел заключить договор с Ригой, как в курортном городке Пирмонте освободилось место дирижера летних концертов. Получение этой должности зависело от нового директора курорта господина фон Беккерата, представителя известной рейнской фамилии, оказавшегося сыном старинного друга Иоганнеса Брамса.

Имя Брамса могло бы помочь войти в контакт с этим господином, если бы мне помог Штайнбах, с которым я, увы, был в «ссоре»! Он еще не знал о моем намерении ехать в Россию, и так как мне предстояло с ним попрощаться, я, поборов себя, решил обратиться к нему с этой просьбой. Произошла трогательная сцена; его добросердечие и любовь ко мне не замедлили проявиться, все огорчения последних недель оказались забыты, и вскоре было составлено рекомендательное письмо, которое он дал мне незапечатанным. Я прочел, что в глубине души думал мастер о своем юном ученике, и слова, в которых он это выразил, сохранил в своем сердце на всю жизнь.

Я немедленно выехал в Пирмонт, облаченный, несмотря на жару, в новый чрезмерно длинный сюртук с пестрым жилетом; их дополняли яркий красно-зеленый галстук, оставлявший открытой запонку высокого стоячего воротничка, соломенная шляпа и — желтые ботинки! До той поры я мало интересовался требованиями моды. Курортный директор фон Беккерат, холеный и очень церемонный господин, беглым взглядом обзрел мою наружность и заявил, что не видит для меня никаких возможностей. Я стал просить его позволить мне продирижировать хотя бы одним концертом и предложил программу, посвященную Бетховену и Брамсу. «Чтобы приличным образом провести такой концерт, — заметил он со знанием дела, — Вам нужен оркестр из шестидесяти человек. Курортная капелла насчитывает тридцать три, и денег для ее пополнения в моем распоряжении не имеется. Я Вам очень признателен за Ваш визит».

Оказавшись на улице, я вынужден был признать, что наше собеседование было кратким и вполне безрезультатным. Некоторое

время я прохаживался взад-вперед, обдумывая, какие шаги предпринять, чтобы так просто не выпустить из рук улыбнувшуюся мне возможность. Поспешно вернувшись, я вновь предстал перед важным господином, которому собирался вверить свою судьбу. Я повторил ему свое предложение о бетховенско-брамсовском вечере, добавив, что заботу об усилении оркестра беру на себя и обеспечиваю бесплатного солиста для скрипичного концерта Бетховена в лице моего брата. В случае, если концерт даст большой сбор, господин директор, по своему усмотрению, может сделать ту или иную прибавку к оплате приехавшим музыкантам стоимости их проезда и расходов на проживание. Неожиданным образом сделка состоялась.

Вернувшись в Кёльн ближайшим поездом, я собрал в консерватории человек двадцать пять-тридцать наших друзей и коллег и объяснил им, что рассчитываю на их великодушную помощь, которую они могут оказать началу моей карьеры, и которая в настоящий момент состоит в том, чтобы совершенно бесплатно принять участие в моем симфоническом концерте «на зачисление» в Пирмонте. Даже проезд четвертым классом им придется пока что оплатить самим, тогда как я на месте позабочусь о бесплатном жилье и питании, короче говоря: постараюсь превратить это предприятие в приятную летнюю экскурсию. В случае моего успеха (конечно, никто из присутствующих в нем не сомневается) я впоследствии сумею отблагодарить их за дружескую услугу. Все согласились.

Уже на следующий день я опять был в Пирмонте. Бётхер наблюдал за развитием событий со смешанным чувством радости и скептицизма. Для начала он обеспечил мне пристанище в доме своей богатой сестры, проживавшей в Пирмонте. Сразу же по приезде я отправился к владельцу «Пирмонтского курортного листка», являвшемуся одновременно и его редактором. Благоклонность этого господина я завоевал очень быстро, и он безоговорочно предоставил в мое распоряжение столбцы страниц своей газеты. По-моему, он даже обрадовался возможности иметь в течение ближайших двух недель бесплатный материал для печати. И вот, на изумленных посетителей целебных вод посыпался беспощадный град критических замечаний, исследований, биографических этюдов и прочих литературных опусов, ежедневно дававших им понять, что в тихом курортном местечке ожидается необычайное художественное событие.

На афишах, сделанных по моему заказу, имена композиторов были напечатаны мелким шрифтом, тогда как фамилия дирижера, набранная большими буквами, резко бросалась в глаза. Ночью, взяв горшок с клеем и кисть, я обошел улицы, чтобы собственноручно наклеить афиши там, где, как мне казалось, их еще не хватало, — метод, который впоследствии у меня переняла пропаганда политических партий. Не меньше двух раз в день я появлялся в магазинах, взявших на себя продажу билетов, чтобы проверить

успехи кассы. Билеты раскупались быстро, и через несколько дней я уже с уверенностью мог рассчитывать на аншлаг. Княжеский двор также соблаговолил обещать свое всемилостивейшее присутствие на концерте. Когда все билеты были проданы, директор курорта, пребывавший теперь в крайне приподнятом и веселом настроении, отвалил мне порядочную сумму денег, так что я мог больше не беспокоиться насчет вознаграждения для своих кельнских друзей. Они приехали точно к началу генеральной репетиции; контакт с курортной капеллой, составленной из музыкантов двух маленьких театров — придворного и городского — сразу же был налажен. Концерт состоялся и целиком был выдержан в ре мажоре. Совет Иоахима — стремиться при составлении программы к наибольшему разнообразию родственных друг другу тональностей — был мне тогда еще неизвестен. Моя программа состояла из увертюры к «Оберону» Вебера, Скрипичного концерта Бетховена и Второй симфонии Брамса. В тот многозначительный вечер я решил воспользоваться палочкой, забытой Никишем. Еще отнюдь не отказавшись от дурацких штучек, я задумал в начале коды увертюры сделать внезапный бросок вверх обеими руками, как ауфтакт к рыцарственной заключительной теме. Будто в наказание мне, никишевская палочка застряла в висевшей надо мной хрустальной люстре и сломалась, оторвав при этом несколько граненых подвесков. На меня обрушился дождь осколков, и успех был обеспечен! После этого Скрипичный концерт и Симфония Брамса, которой я дирижировал наизусть (на сей раз дирижерский пульт был скромно удален заранее, в антракте), прошли как по маслу.

Князь и княгиня восседали в больших обитых красным креслах с позолоченными подлокотниками в первом ряду чрезвычайно красивого Белого зала, к сожалению, очень скоро после этого ставшего жертвой пожара. Князь был абсолютно немзыкален, а княгиня — глуховата. Тем не менее она любила музыку всем сердцем и была очаровательной женщиной. В антракте княжеская чета удостоила меня своим приветливым вниманием; публика, стоявшая на почтительном расстоянии, без труда прослушала мою беседу с тугоухой княгиней, результатом которой явился желанный контракт. Меня ангажировали на трехлетний срок в качестве дирижера летних концертов с гарантированным месячным окладом в пятьсот марок, что было по тем временам необычайно высокой суммой. Сверх того «княжескому капельмейстеру» причитался весь сбор от концерта-бенефиса; впоследствии, уже во время моей работы в Пирмонте, директор курорта определил это твердой суммой в тысячу двести марок.

Мне было тогда девятнадцать лет, и, несмотря на все заботы и житейские битвы, я нашел время по уши влюбиться и тайно обручиться. Так же, как это произошло с Марком Твенем или же с Тамино (которому, впрочем, перед обручением еще пришлось научиться играть на флейте)⁵⁵, одного взгляда на фотографию,

показанную мне Бётхером, оказалось достаточно, чтобы я воспламенился. Это был портрет его племянницы, единственной дочери его брата — доктора Фридриха Бётхера, очень известного в то время писателя, который после многолетней деятельности в качестве депутата рейхстага от Вальдека и Пирмонта незадолго перед тем переселился из Берлина в свой родной Менгерингхаузен. В этом маленьком идиллическом провинциальном городке с его средневековыми фахверковыми ⁵⁶ домами и покосившимися готическими колокольнями я и познакомился со своей будущей женой, когда неожиданно нагрянул с визитом к Бётхеру, проводившему там пасхальные каникулы.

Разумеется, родители невесты сначала пришли в ужас и сопротивлялись. Желание расположить их в свою пользу и получить согласие на наш будущий союз было еще одной задачей моего пирмонтского концерта, равно как и последующего, второго, где была пущена в ход тяжелая артиллерия в виде любимых музыкальных пьес моего будущего тестя, благодаря чему нам действительно удалось несколько приблизиться к цели. Родители вместе с дочерью побывали в Пирмонте на обоих концертах. Все члены этой семьи были музыкальны, а моя невеста уже несколько лет занималась на скрипке в Берлинской консерватории; она была принята в класс Иоахима, однако, к ее великому огорчению, он вскоре после этого умер.

В августе 1909 года с пирмонтским контрактом в кармане я отправился Балтийским морем в Ригу. Начался новый этап жизни.

РИГА

Misery acquaints a man with
strange bedfellows.

Shakespeare *

В 1909 году город входил в состав старой России, но в его культуре преобладало немецкое влияние. О Немецком театре, куда я был приглашен, можно прочесть в книге Рихарда Вагнера «Моя жизнь». Несмотря на сетования автора, надо полагать, что художественные достижения этого института в 1838 году были выше, чем в 1909-м.

Директором Немецкого театра был доктор Д. из Праги, отъявленный психопат, чувствовавший себя хорошо только тогда, когда своими интригами ему удавалось привести труппу в состояние полного разброда.

Из кассовых соображений предпочтение отдавалось оперетте, и постоянный репертуар сезона 1909/10 года украшали «Веселая вдова», «Разведенная жена», «Веселый крестьянин»⁵⁷ и многое другое в том же роде. Кроме первого дирижера Х. Х. В. был еще второй — капельмейстер К., совершенно спившийся и лишенный всяких идеалов человек. Но даже у этого моего коллеги не было никакого желания дирижировать одними опереттами, исполнение которых было так безнадежно неряшливо, что никто даже не решался мечтать об его улучшении. Мне передали руководство этими опереттами, не дав ни малейшей возможности порепетировать. Результат был соответствующим, но это никого не трогало.

Со своими ста пятьюдесятью марками месячного жалованья я был принужден к строжайшей экономии, тем более, что обещал регулярно посылать деньги домой. Поэтому я снял на задворках пансиона госпожи Грюн, вдовы пастора, дешевую комнатку, выходившую окнами на Альбертскую улицу и обставленную более чем скромно. Все же там был большой стол, на который я поставил гигантскую чернильницу, так как усердно и обстоятельно писал письма моей (тогда еще тайной) невесте. Другим украшением этой комнаты был новый рояль, напрасно предоставленный в мое распоряжение русским представителем весьма известной в свое

* «Нужда сводит человека с диковинными сопостельниками» (англ.). — У. Шекспир, «Буря», д. II, сц. 2 (реплика Шута).

время на Рейне фирмы Ибах⁵⁸. Трудная работа в театре, к сожалению, почти лишала меня возможности пользоваться роялем; главным образом, я пользовался чернильницей.

Прошло уже несколько месяцев, как я покинул дом, и вдруг, к моему величайшему удивлению, получаю известие от родителей, что ко мне в гости едет Адольф — затея, показательная для семейного легкомыслия и хозяйственной беспечности Бушей. Я встретил Адольфа на вокзале и, заключая его в объятия, ужаснулся происшедшей с ним перемене. Когда мы с ним расставались, он был высоким, стройным восемнадцатилетним юношей; тот же, кого я сейчас обнимал, оказался непомерно толстым человеком, от которого я не мог отвести своих испуганных глаз. Адольф шепнул мне на ухо: «Молчи, я тебе потом все объясню!»

Мы взяли извозчика, и, едва тот отвез нас на достаточное расстояние от русских таможенников, он открыл мне секрет своей полноты. Под шубой на него была напялена еще другая шкура, присланная мне нашей доброй матушкой, чтобы я легче смог перенести холодную русскую зиму.

Добравшись до моих задворков, куда, в качестве второго спального места, была втащена еще софа, Адольф освободился от шубы и шкуры, оказавшейся неконкурентоспособной по отношению к русским мехам. Это был не соболь, не норка и не каракуль, а обыкновенный немецкий баран. Это был, так сказать, самовар, с которым приехали в Тулу. Однако свое назначение эта овчина, к нашему с матушкой удовольствию, оправдала вполне.

Адольфу не терпелось узнать, какой ближайший оперный спектакль он может услышать под моим управлением. Я ответил: «Жонглер». Удивление, отразившееся на его лице, побудило меня добавить, что это фарс с музыкой, о содержании которого я ничего не могу ему сказать, так как познакомился с произведением только что, перед самым исполнением, предстоявшим в тот же вечер. Да буду я избавлен от описания этого вечера, на который лучше всего было бы опустить покров забвения! Скажу только, что едва, после увертюры, успел подняться занавес, как на сцену ринулся хор и запел: «Нет, не будем больше ждать! Надо в суд скорей бежать!» У меня в «партитуре» (слишком мягкое выражение для охапки рукописных листов, лежавшей на пульте) значилось *Allegro*⁵⁹ в двухчетвертном размере. Хор пел в шумановском темпе «Предельно быстро.— Еще быстрее»⁶⁰. Последующий диалог был уже в разгаре, когда я со своим оркестром только еще добрался до заключительного отыгрыша, венчавшего хоровой номер. И так далее.

Огорченные возвращались мы с братом домой, и Адольф сам счел неуместным критиковать плоды моих дирижерских усилий после того, как понял ситуацию. Ни один музыкант в мире не мог бы в ней преуспеть. Мы улеглись в свои постели, и, так как не успели еще толком поговорить друг с другом, Адольф начал рассказывать.

Была уже поздняя ночь, когда он дошел в своем повествовании до новых, мне пока неизвестных, камерных сочинений Регера. Чтобы не разбудить других пансионеров игрой на рояле, Адольф заставил меня напрягать уставшее воображение и мысленно представлять себе невероятнейшие гармонические последовательности, которые он мне называл нота за нотой, подобно тому, как слепой, умирающий Иоганн Себастьян Бах диктовал хорал «Когда в нужде мы пребываем» своему ученику Альтниколю, записывавшему его гусиным пером. После каторжных трудов минувшего дня и волнений, связанных с представлением «Жонглера», где дирижер, по существу, выступал в роли жонглирующего протагониста, я оказался не способен на такое умственное напряжение и попросил Адольфа сыграть мне эти такты чуть слышно на ибаховском рояле. Электричества в доме не было, и комната освещалась свечой. В ее неверном свете Адольф встал с постели и босиком, в ночной рубашке, направился к роялю. В полумраке малознакомого помещения он споткнулся, стул и стол опрокинулись, и, к своему неописуемому ужасу, мы увидели, что чернильница, падая со стола, залила фиолетовыми чернилами клавиатуру столь великодушно предоставленного в мое пользование ибаховского рояля.

Казалось, все мое будущее было погублено. Никогда, подумал я, мне не удастся заработать столько денег, чтобы возместить причиненный ущерб. Нам ничего не оставалось, как молча и в полном унынии лечь обратно под одеяла. Едва я погасил свечу, как Адольф робко спросил: «Послушай, у тебя постель тоже мокрая?» Одним прыжком я вскочил на ноги, и тут мы обнаружили на полу большую чернильную лужу, в которой успели потоптаться босыми ногами. Простыни вдовы Грюн являли взору ярко фиолетовые отпечатки наших ступней.

И вновь фирма Ибах выказала великодушие, в отличие от вдовы Грюн, потребовавшей заменить испорченные простыни. Адольфу пришлось в качестве добавочного скрипача принять участие в симфоническом концерте под управлением Х. Х. В., и заработанные таким способом несколько рублей были отданы вдове в виде компенсации. Программа упомянутого концерта была посвящена Брамсу, и, кроме «Академической» увертюры и Четвертой симфонии в нее входил еще Фортепианный концерт B-dur с Артуром Шнабелем⁶¹ в качестве солиста. На генеральной репетиции не оказалось третьего валторниста, который внезапно заболел. Заменить его было нечем.

Мне уже много раз случалось садиться в оркестр в последнюю минуту, чтобы играть на различных инструментах за отсутствующих музыкантов. И вот теперь меня попросили сыграть партию третьей валторны, ибо, согласно контракту, я был обязан «в любое время и в меру своих музыкальных способностей предоставлять себя в распоряжение театра». Я взял валторну и сел в оркестр. Я дул совсем не плохо; Адольф имел основание снова гордиться

своим братом. К несчастью, однако, мне подумалось, будто я показал себя на репетиции недостаточно хорошо, и что, если уж приходится играть на валторне, то надо сделать это как можно лучше. Поэтому я взял инструмент домой и принялся тянуть выдержанные ноты, дуть гаммы и штудировать неудобные места из своей партии до тех пор, пока мои губы, давно отвыкшие от такого занятия, не распухли и не утратили способности извлечь из инструмента хоть какой-нибудь звук. Мне бы следовало вовремя вспомнить о плачевных последствиях участия Адольфа в деятельности моего школьного оркестра!

Такое состояние губ длится несколько дней, и все это время нельзя прикасаться к мундштуку. Однако меня заставили играть под угрозой отнятия паспорта; впрочем, я заявил, что снимаю с себя всякую ответственность. Увертюра прошла более или менее благополучно. Но в Фортепианном концерте моя валторна стала издавать такие страшные звуки, что Шнабель за роялем вздрагивал от ужаса, Адольф сгорая со стыда, втягивал голову в плечи, а дирижер делал мне отчаянные жесты замолчать. Он получил по заслугам!

Лет двадцать спустя Артур Шнабель выступал как солист в концерте дрезденского оперного оркестра, шедшем под моим управлением. Во время одной нашей приятной беседы я поинтересовался у него, много поездившего по свету и много повидавшего, какое из его музыкальных воспоминаний кажется ему самым ужасным? После недолгого размышления он ответил: «Это было в Риге, где однажды молодой валторнист дул так страшно, что у меня и теперь еще захватывает дух, когда я вспоминаю о том вечере».

С течением времени необходимость увеличения заработка становилась для меня все более настоятельной. Наряду с Гансом Шмидтом, музыкальным критиком выходившей на немецком языке газеты «Рижское обозрение» (известным, кстати, как автор текста брамсовской «Оды Сафо»), я получил в той же газете место второго рецензента, надеясь сочетать эту работу со своей утомительной службой в театре.

При нормальных отношениях и взаимном расположении такая двойная деятельность была бы легко осуществимой. Однако мой не в меру обидчивый директор объявил бойкот именно «Рижскому обозрению» и отказал его рецензентам в контрамарках, после того как газета назвала его постановку пьесы Стриндберга «работой обойщика», что, конечно, было вполне справедливо. В этих обстоятельствах мне приходилось держать свою рецензентскую деятельность в тайне, иначе бы мне грозило немедленное увольнение из театра. А между тем сам вечно воинственный Адольф советовал мне продержаться в театре хотя бы до тех пор, пока я как дирижер не добьюсь в «Жонглере» того, чтобы хор начинал и кончал петь вовремя; на основе такого достижения я мог бы потом задаться более высокими целями!

Некоторое время все шло хорошо, но в конце концов из-за допущенного мной промаха моя журналистская деятельность была раскрыта. Я оказался вынужденным выбирать между профессиями рецензента и музыканта; мой выбор не подлежал сомнению, как ни досадовал я на то, что столь необходимый мне источник дохода должен иссякнуть. В театре я достаточно быстро освоил неотвратимую, хоть и постыдную, оперную рутину, вынужденный дирижировать без репетиций неряшливыми спектаклями и быть готовым к любым неожиданностям на сцене и в оркестре. Но, когда во время одного из представлений «Фауста» Гуно от меня потребовали, чтобы я заменил отсутствующего арфиста и сел в оркестр за его инструмент, который мне вообще ненавистен, я окончательно взбунтовался; по моему требованию вместо арфы в оркестр втащили рояль, на котором я, взамен «шелестящего» *piano*, какого требует исполнение нежной восходящей гаммы во Вступлении, отбарабанил ее *fortissimo* октавами, которые своей мощностью не уступали знаменитым октавам д'Альбера⁶² в его период «бури и натиска». Произошла бурная сцена между директором, дирижером и мной, приведшая к неожиданному результату. Доктор Д. не был бы законченным идиотом, уложенным несколькими годами позже в соответствующее заведение, если бы вдруг не изменил свою позицию на совершенно противоположную. Он предложил мне занять со следующего сезона должность первого дирижера и поручил мне уже в ближайшие недели взять на себя руководство любой из опер обширного репертуара театра, какая придется мне по вкусу. Я остановил свой выбор на «Браконьере» Лорцинга⁶³ и получил такое количество репетиций, что добился хорошего исполнения.

Вопрос об обязательствах, связанных со следующим сезоном, я благоразумно оставил нерешенным. Я уложил свои вещи и поехал обратно в Германию набираться дальнейшего опыта, не всегда, впрочем, радостного и утешительного.

КУРОРТ ПИРМОНТ

Художник мудрый из Афин...
Желая слышать мнение знатока картин
Ему холст с Марсом показал.
Знаток взглянул на Марса и сказал.
Что признает картину неудачной..
Вдруг молодой явился фат
И на картину бросил взгляд.
«О, боги,— он воскликнул,— право,
Какое совершенство! Bravo!»
Сконфужен похвалой профана,
Художник молвил знатоку:
«Теперь в серьезности изъяна
Я сомневаться не могу!»
Чуть вышел щеголь за порог,
Был уничтожен грозный бог.

Х. Ф. Геллерт ⁶⁴.

Пирмонтские Воды уже в гётевские времена были очень посещаемым курортом, и сам Гёте однажды (летом 1801 года) лечился там после тяжелой болезни. Пирмонт окружен великолепными буковыми лесами; однако, несмотря на необычайные красоты местного ландшафта, Гёте не смог сдержать тоскливого вздоха, обращенного к Шиллеру: «С каждым днем скука становится все сильней и сильней!» Что касается меня, то я не ощутил никаких признаков скуки, когда весной 1910 года, будучи совсем молодым, любознательным и жаждущим деятельности музыкантом, появился в Пирмонте. Тяжелые больные, как правило, не приезжали на воды, и основным контингентом курортных гостей были искавшие отдыха молодые и не слишком уже молодые дамы. Существенная роль в лечебном процессе принадлежала музыке, а порой и самим музыкантам, которые, наряду с актерами престелного театра, составляли подавляющее большинство мужского населения курорта. С этой точки зрения мой предшественник, капельмейстер N, удалившийся от дел ввиду преклонного возраста, не мог считаться подходящей фигурой; его добродушное лицо обрамляли громадные рыжие бакенбарды, а свой черный сюртук, черные брюки и галстук того же цвета он, казалось, вообще никогда не снимал.

В дирекции курорта имелась жалобная книга. Праздные гости широко пользовались возможностью высказывать на ее страницах свои замечания или претензии, и моему предшественнику там

изрядно доставалось. Вершиной критики по его адресу была фраза: «Штаны этого капельмейстера N имеют на задку большую заплату, которая особенно хорошо была видна, когда он дирижировал „Валькирией“ Рихарда Вагнера».

Было нетрудно догадаться, что приглашением молодого дирижера дирекция курорта рассчитывала усилить притягательность концертов для представительниц слабого пола, тем более что этот молодой дирижер уже перестал надевать к сюртуку соломенную шляпу и желтые ботинки. Поэтому господин фон Беккерат не мог скрыть разочарования и поморщился, узнав о моей ранней помолвке, наносившей удар по действенности приманки. Теперь ему оставалось делать ставку только на мои музыкальные достоинства.

Фея дирижирования не пела над колыбелью моего предшественника. Его дирижерская дубинка имела такой вид, будто выросла где-нибудь в Пирмонтских лесах и самым стариком была обтесана для музыкальных надобностей. N работал флейтистом в каком-то оркестре и, благодаря исправной службе, со временем превратился в курортного дирижера. Способностью читать партитуру мой коллега не обладал. В нотной библиотеке оркестра партитур вообще не имелось; их заменял лишний экземпляр партии первой скрипки, по которому N и дирижировал. Исключением была третья увертюра «Леонора» Бетховена, однако этой партитурой я все равно не мог пользоваться. Во время дирижирования этим произведением мой не слишком музыкально грамотный коллега, смущенный большим количеством строк, дабы не сбиться, так усердно водил указательным пальцем левой руки вдоль строчки первых скрипок, что с годами под ней образовались огромные дыры и пятна, делавшие эту единственную имевшуюся в наличии партитуру совершенно непригодной для работы.

Поэтому моей первой заботой было приобрести для библиотеки оркестра как можно больше партитур, хотя бы даже карманного формата. И тут подоспела непредвиденная помощь со стороны главного управляющего берлинским нотным издательством «Зимрок», отдохавшего в Пирмонте и оказавшегося рьяным слушателем наших концертов: он подарил мне полное собрание оркестровых сочинений Дворжака в виде комплекта партитур и голосов. Теперь у меня было то, что мне требовалось: масса великолепной, изобретательно написанной музыки в виде безупречного нотного материала. Отныне в каждодневных послеобеденных и вечерних концертах стали звучать произведения Дворжака, играемые с листа, так как для репетиций времени не было. При этом, конечно, несмотря на определенный опыт и сноровку дирижера и оркестра, не обходилось без недоразумений. Для таких случаев я придумал уловку: как только надвигалась опасность разойтись, я останавливал игру оркестра, а литаврист раздражался оглушительным тремолом на малом барабане, быстро переходя на

diminuendo⁶⁵ и давая мне возможность тихо, но внятно назвать место, с которого музыкантам следовало возобновить прерванную игру. Утверждение некоторых завистливых коллег, будто в то время на моих концертах в Пирмонте почти ничего другого, кроме барабанной дробы, нельзя было услышать, я, пользуясь случаем, спешу опровергнуть, как не соответствующее истине!

Успешно удалось обойти и другое препятствие. Когда публика, не желая дальше оставаться лишенной привычного музыкально-курортного меню, принялась заполнять жалобами вышеупомянутую жалобную книгу, я получил от дирекции курорта указание не играть больше Дворжака, а посвящать программы концертов «в первую очередь легкой музыке», особенно же музыке Пауля Линке⁶⁶. Этот штамповщик оперетт и музыки для ревю, пользовавшийся огромной популярностью у берлинской публики и загребавший соответственные прибыли, нам с Адольфом был особенно ненавистен. Пораскинув мозгами, Адольф, исполнявший на первых порах обязанности концертмейстера собранного мной оркестра, быстро нашел гениальный выход из положения. Верно предположив, что наша публика не слишком хорошо разбирается в музыке, мы использовали известную мысль Шопенгауэра: «Важна не личина, а сущность человека»⁶⁷, истолковав ее по-своему. Имя Пауля Линке мы стали помещать на афишах как «личину» и продолжали играть своего Дворжака как «сущность».

В конце концов катастрофа все-таки разразилась, когда однажды в антракте послеобеденного концерта служитель оркестра принес мне визитную карточку, на которой значилось: «Пауль Линке, композитор и владелец издательства „Аполлон“ в Берлине». Я бросился за помощью к Адольфу, но он предательски покинул меня именно в тот момент, когда его братская поддержка была мне особенно необходима. Приходилось в одиночку расхлебывать последствия нашего поступка, и я храбро отправился на террасу курзала, где меня ожидал Пауль Линке, сильно потасканный господин преувеличенно элегантного вида. Сначала он очень любезно пригласил меня выпить с ним по чашке кофе, от чего я не отказался. Но затем со всей решительностью он потребовал, чтобы я прекратил пользоваться его именем для надувательства, длившегося уже достаточно долго. «Вот уже две недели, как я отдыхаю в Пирмонте,— сказал он,— и в каждой из Ваших программ обнаруживаю какое-нибудь произведение, выдаваемое за мое. Однако ни одной своей ноты я еще не слышал; вместо этого каждый раз звучат пьесы Дворжака. Позволю себе попросить у Вас на этот счет разъяснений.»

Интонацию его голоса больше нельзя было назвать «любезной». Мне удалось умаслить его лишь тем, что я пообещал компенсировать урон, причиненный его авторской чести, устройством серии «Вечеров Пауля Линке» с красной парковой иллюминацией, программы которых в самом деле будут целиком состоять из его произведений. При этом я ловко уговорил знаме-

нитого мужа, чтобы он взял на себя руководство и дирижирование своими авторскими концертами. Мы с Адольфом уединились на это время в своем пансионе и занялись разыгрыванием баховских и бетховенских сонат. Каждый был доволен.

После отъезда популярного композитора я позаботился о том, чтобы отдельные его опусы попадали только в программы утренних концертов, шедших не под моим управлением. Сам же я продолжал дирижировать произведениями Дворжака, и сегодня мало кто из дирижеров знает их лучше меня. Только фамилию Дворжака я предусмотрительно заменял теперь фамилиями тех композиторов, которые уже давно покоились в могиле, так что возможность их внезапного появления на Пирмонтских Водах была маловероятной. Вызвав тогдашний подъем акций Дворжака в Пирмонте, я, однако же, не собирался ограничиться исполнением одного этого автора. Выдающаяся трактовка Никишем симфоний Шумана, явно недооценивавшихся Штайнбахом, впервые побудила меня к обстоятельному знакомству с ними. Я занялся устройством в Пирмонте шумановского фестиваля, программа которого, помимо Четвертой симфонии и редко исполняемой Фантазии для скрипки с оркестром, где солистом был Адольф, включала в себя и мелодраму «Манфред»⁶⁸. Для участия в ней был приглашен Людвиг Вюльнер⁶⁹. Хоровые эпизоды «Манфреда» пели отдыхающие, которые, в восторге от возможности прервать лечебную скуку, в большом количестве откликнулись на мое объявление и слепо перенесли свою восторженность на дирижера. Впрочем, как и всюду, этот самодеятельный хор был укреплен членами местного мужского Певческого общества.

Вюльнер приехал вместе со своей сестрой Анной, взявшей на себя исполнение роли Астарты. Уже один вид брата и сестры, стоявших на эстраде рядом, казался необычным: оба были исключительно высокого роста и очень походили друг на друга чрезмерно крупными чертами лица, отличавшимися большой выразительностью. Глаза Вюльнера обладали особой притягательной силой. Названный в Северной Америке «певцом без голоса», он так захватывал аудиторию живой экспрессией, великолепной дикцией, отличавшей его декламацию, и огромным изобразительным талантом, что быстро заставлял забыть ограниченность своих вокальных данных. Он был отличным музыкантом и большим актером лучших традиций. Его мнение было для меня очень ценным. Поэтому я был обескуражен, когда, сыграв на оркестровой репетиции увертюру к «Манфреду», не увидел на выразительном лице Вюльнера ни малейших следов одобрения. За исключением сочувственной улыбки во время «Хора горных духов», который мои курортники пели с огромным темпераментом, он на протяжении всей репетиции не проявил никаких признаков удовлетворения. По дороге домой я, чуть робея, спросил его напрямик, как ему понравилось мое дирижирование, и услышал в ответ: «Молодой человек, у Вас есть несомненный талант, но нет ни

малейшего представления о том, что скрыто за нотами этого великолепного сочинения. Дух этой музыки, ее истинная красота Вам абсолютно чужды, и я боюсь, что Вы никогда ее не поймете, так как уже успели обрести излишнюю самоуверенность».

После мучительной паузы, во время которой мое сознание болезненно пронзила короткая мысль о том, как меня боготворил мой дамский хор, я, покраснев, спросил у Вюльнера, не может ли он более подробно обосновать свою критику. Он сказал, что считает такую попытку безнадежной. На одно лишь объяснение стиля «Манфреда» ему потребовалось бы несколько часов, а для такого трудоемкого предприятия у него, как и у меня, вряд ли найдутся время и силы.

Под вечер того же дня мы встретились у меня в комнате, где Вюльнер, сидя за роялем, помог мне проникнуть в тайну шумановской музыки. Мне открылось, что романтическая музыка, а особенно музыка Шумана, немыслима без известной свободы выражения. Впоследствии, на основе понимания этого, я убедился, что оркестровые произведения Шумана требуют от дирижера совершенно особенного чувства звучания, и для того, чтобы донести до слушателей всю красоту этих произведений, не следует остерегаться необходимой, даже очень решительной ретуши, как не боялись ее Малер и Вайнгартнер.

Часы, проведенные с Вюльнером, помогли мне также укрепиться в осознании той, хоть и не новой для меня истины, которая, однако, отодвигалась до тех пор на второй план наивной юношеской радостью «умения», а именно: что любое техническое совершенство не может быть ничем иным, кроме основы, искусство же начинается только тогда, когда оказываешься способным прочесть и выразить то, что скрыто «за нотами».

Я никогда не забывал, чем я как музыкант обязан Вюльнеру. С огромной радостью возвращался я к исполнению «Манфреда» с его участием на различных этапах моей профессиональной деятельности, связанных с Ахеном, Штутгартom, Дрезденом. Дрезденское исполнение состоялось спустя двадцать два года после нашей первой встречи; к тому времени я был уже в зрелых годах, а Вюльнер — глубоким стариком. Опять его сопровождала сестра, выступавшая, как и прежде, в роли Астарты. Оба были совершенно седыми, однако лица их с годами ничуть не утратили своей необычайной выразительности. После концерта, который Вюльнер назвал одним из лучших в своей жизни, я осмелился ему заметить: «Таким образом, урок, преподанный мне Вами тогда, в Пирмонте, не пропал даром!»

Он решительно забыл, что когда-то своей чистосердечной, хоть и беспощадной, критикой наставил на путь истинный молодого дирижера, и был очень смущен, когда теперь, по окончании нашего последнего совместного исполнения «Манфреда», дрезденский генеральмузикдиректор от души поблагодарил его за прошлую услугу.

Как княжескому капельмейстеру, мне, помимо моей летней деятельности, вменялась в обязанность также организация двух зимних придворных концертов в замке резиденции Арользен, в которых сам я должен был принимать участие как пианист. Мне это было очень кстати, так как Арользен лежал всего в полчаса пути от Менгерингхаузена. Ровно тридцатью годами раньше меня, на том же постоялом дворе, что и я, в Менгерингхаузене останавливался Вайнгартнер, приезжавший сюда по аналогичному поводу, то есть из-за хорошенькой девушки.

С придворными концертами было много хлопот. Их княжеские сиятельства желали, чтобы у них выступали самые именитые артисты. Условия: оплаченный проезд вторым классом в оба конца и бесплатное проживание в первом отеле резиденции (имелось два). Гонорар?..

Феодального вида гофмаршал не понимал. «Гонорар? Да ведь это большая честь для артистов, получить возможность музицировать перед их сиятельствами. Конечно же, за это не платят никакого гонорара».

«Хорошо,— сказал я.— А как насчет ордена?»

«Ордена? Я Вас не понимаю. Если артисты понравятся,— буквально так заявил барон,— то, *возможно*, их пригласят на будущий год повторно. В случае, если они понравятся опять, то, *может быть*, их и удостоят ордена».

В подобных обстоятельствах я не очень-то рассчитывал на успешное решение задачи и был впоследствии изумлен тем, как много оказалось первоклассных артистов, соглашавшихся принять на этих условиях приглашение последнего маленького немецкого двора, в надежде «может быть» получить однажды орден.

Макс Регер, которого год спустя я также пригласил, намереваясь, между прочим, сыграть с ним на двух роялях его Вариации на тему Бетховена, оказался исключением: он хоть и не отказался от предложения, но потребовал безотлагательного награждения орденом. Он желал знать, из золота ли сделана медаль, предназначенная людям искусства и науки? *Большая* ли это золотая медаль? Та ли это большая золотая медаль, которую носят на красной ленте, надетой на шею?

Я не предвидел со стороны Регера такого знания немецкой системы орденов, ничуть не уступавшего его мастерскому владению сложнейшими контрапунктическими ухищрениями. Письмо следовало за письмом, пока, наконец, я не смог подтвердить ему всего, чего он добивался.

И вот однажды, холодным январским утром, он, заспанный, сошел с поезда на платформу маленького вокзала, расположенного несколько в стороне от городка Арользен. Это был необычайно высокий мужчина с очень маленькими ногами и уродливым детским лицом, увенчанным зимней шапкой из бобрового меха. Мы отправились в замок на репетицию, и вскоре к нам пришла княгиня, еще молодая, достойная всяческой любви и ува-

жения женщина, обладавшая подлинной музыкальностью. Возможно, это качество было обусловлено ее богемским происхождением, о котором напоминало и ее смуглое, чуть суровое лицо. Во всяком случае рядом с жизнерадостным, падким на грубые удовольствия князем, она должна была чувствовать себя несколько одинокой; кроме того, сознание собственной глухоты, которую она так мило пыталась скрыть, смущало ее и несколько сковывало присущую ей от природы пылкую сердечность.

Я предупредил Регера, что с ней надо разговаривать очень громко. И вот, когда в ходе беседы, состоявшейся во время перерыва, она спросила представленного ей мною Регера: «Почему, господин профессор, Вы играете на ибаховском рояле, а не на Стайнвее?» — тот проревел на весь зал: «Видите ли, Ваша светлость, они платят гораздо больше!»⁷⁰ В этом пункте княгиня Батильдис выказала полное понимание. Меньшее понимание вызвала у нее регеровская слабость к отличиям. Я был ужасно раздражен, когда он стал приставать ко мне с требованием, чтобы орден был вручен ему без промедления, выдвигая в качестве шаткого довода утверждение, будто князь обидится, если увидит его во время придворного концерта без дарованного ему украшения! Мне снова пришлось бежать к гофмаршалу, который в конце концов вручил мне этот орден. Но фарс на том не закончился: Регер совершенно серьезно заявил, что горничная не сможет правильно сшить концы надеваемой на шею орденской ленты, к которой подвешена медаль, и стал требовать, чтобы этой процедурой занялась моя невеста. Я вызвал ее по телефону, она явилась и сшила ленту к полному удовольствию награжденного.

К несчастью, случилось так, что сиявшую на груди метра свеженькую золотую медаль увидели две другие участницы концерта — скрипачка и певица, много занимавшаяся вокальным творчеством Регера. Надо заметить, что он не только не пытался скрыть от их глаз это зрелище, но, напротив, с чванливостью павлина намеренно красовался перед ними. Ни за что на свете не отказался бы он от удовольствия вызвать зависть и уязвить тщеславие обеих дам и был очень рад, что ему это удалось. Их восклицания: «А мне?.. А я?..» — привели его в наилучшее расположение духа.

Я, конечно, не преминул поинтересоваться у Регера, чем объясняется его пристрастие к орденам и титулам, однако согласиться с его взглядом на этот счет я не мог. Регер, который в обществе высокопоставленных особ держался с завидной неприужденностью, из чего извлек немало пользы, когда жил в Майнингене, не выносил придворных льстецов и шаркунов. В одном отношении он, конечно, был прав: чем проще и естественней держались иногда князья, тем большей чопорностью и надменностью отличалось их окружение, и чем незначительнее бывал двор, тем церемонней оказывался его этикет. Регер злился, когда знатные «шишки» (как он выражался на баварский лад) из-за его

простого происхождения смотрели на него свысока. Его радовало, когда он мог перещеголять их в отношении знаков отличия. По сей день, когда меня уже нельзя упрекнуть в молодости и незнании жизни, как это сделал тогда Рeger, я остался совершенно равнодушным к подобным «радостям».

Когда для пирмонтского сезона 1911 года по моему предложению был ангажирован великолепный берлинский Блютнер-оркестр, я сейчас же пригласил Макса Регера принять участие в многодневном музыкальном фестивале в качестве дирижера собственных произведений.

Моя страстная приверженность к регеровскому творчеству никогда не ослабевала с тех пор, как в Кёльнской консерватории мне довелось аккомпанировать Адольфу в Скрипичном концерте композитора. В описываемое время им уже были созданы Вариации и fuga на тему Хиллера (ор. 100) — произведение, содержащее больше истинной музыки и отмеченное бóльшим мастерством, чем все, что, по выражению Бюлова, было «нарисовано на нотной бумаге» после Брамса. Регер дирижировал тогда в Пирмонте этим сочинением.

Не успела моя невеста в сопровождении своих родителей прибыть на этот музыкальный фестиваль, как я тут же самым серьезным образом заявил ей, что, прослушав генеральную репетицию, она должна сказать мне совершенно честно, понравилась ей эта музыка или нет. В последнем случае о нашем бракосочетании не могло бы быть и речи!

Как я уже говорил, моя невеста обучалась в консерватории; она успела переиграть много камерной музыки и обладала достаточным знанием оркестровой литературы, чтобы высказать музыкально-обоснованное суждение. Прямота и честность также были ей свойственны, притом в большей мере, чем мне бы этого иногда хотелось.

После генеральной репетиции хиллеровских Вариаций мы пришли к заключению, что наша свадьба может состояться. Нас обвенчали в августе 1911 года, в день рождения Гёте, в старой церкви Менгерингхаузена, и не исключено, что мы еще успеем позолотить нашу свадьбу. Всегда испытывая недоверие к незнакомым мне средствам музицирования, я за два дня до церемонии опробовал почтенный церковный орган. То, что он был настроен более чем на тон ниже нормального строя, не так уж меня беспокоило, поскольку играть на нем предстояло не мне, а школьному учителю Цику. Хуже было другое: у этого органа имелся регистр, обозначенный полустершимися буквами как «тромбоновый бас», и стоило включить его, как начинало так скрипеть, скрежетать и трещать, что невозможно было удержаться от смеха. Я попросил учителя Цика ни в коем случае не пользоваться этим регистром, что он мне и обещал.

Наступил торжественный миг обмена кольцами; после короткой прелюдии органа собравшиеся прихожане запели хорал «Теперь

возблагодарите бога». И тут раздалось ужасающее рычание. Слыша эти звуки, я не мог оставаться серьезным, но перед лицом торжественной ситуации вынужден был кусать себе губы, чтобы не расхохотаться, и только сердито шепнул своей невесте: «Все-таки Цик включил тромбоновый бас!» — «Ничего подобного, — ответила она, давясь от сдерживаемого смеха, — это запел санитарный советник Олендорф!»

Чтобы иметь возможность жениться, я должен был укрепить свою материальную базу, а для этого двух зимних придворных концертов, помимо летнего сезона в Пирмонте, было недостаточно, и я принял участие в конкурсе на замещение освободившейся должности руководителя Музыкального общества в Готе на зимний сезон. Тем, что из почти двухсот кандидатов выбрали именно меня, я, как потом выяснилось, был обязан своему... почерку; по такому же точно принципу и я подбирал себе оркестровых музыкантов. Однако перед окончательным утверждением в должности на меня хотели все же поглядеть. Я взял в Пирмонте короткий отпуск и предстал перед почетными гражданами Готы, собравшимися в саду трактира за большим пивным столом, чтобы взглянуть на претендента.

При моем появлении наступило гнетущее молчание, и мне стало ясно, что от внешности нового руководящего мужа ожидали большего. Двадцати одного года от роду, худой и длинный, я выглядел еще настолько молодо, что отклонение моей кандидатуры было бы понятным. Но, несмотря на все, я получил место, а с ним жену и очень хороший смешанный хор, с которым в течение сезона 1911/12 года исполнил «Сотворение»⁷¹ Гайдна и другие хоровые сочинения, некоторые из них — при участии майнингенского Придворного оркестра, предоставленного мне Регером. Незадолго перед тем он стал преемником Вильгельма Бергера в расположенном недалеко от Готы Майнингене и, одержимый стремлением удовлетворить свое ненасытное желание музицировать, подчас отравлял мне жизнь. Так, например, однажды господин придворный капельмейстер без зазрения совести перехватил у меня возможность выступить в камерном концерте, дававшемся в Хильдбургхаузене, и тем самым вынул из моего кошелька пятьдесят марок, столь необходимых тощей кассе молодоженов, положив их в собственный карман.

Для возмещения убытка я поехал в Кассель аккомпанировать известному бельгийскому певцу его лидерабенд⁷², принесший мне кроме гонорара, вдвое превышавшего регеровский, также и насмешки моего тестя, оказавшегося в числе слушателей. Часто я с отвращением отвергал просьбу старика проаккомпанировать ему какие-нибудь итальянские шлягеры, которые он, при случае, с наслаждением распевал своим приятным тенором. Теперь его злорадство было совершенно естественным, так как бельгиец в большом количестве пел на бис ту же самую «дрянь», и я, хоть и бесился, но вынужден был покорно ему аккомпанировать.

Гораздо больше радости, чем от этого вечера, я испытал, сопровождая некоторым приезжавшим в Готу хорошим солистом; прежде всего это относится к моей первой встрече с Юлией Кульп, отличной камерной певицей.

На протяжении нашей последующей многолетней дружбы мы часто вспоминали со смехом, как Юлия, явившаяся в Готу с поразительно легкой для аккомпаниатора программой, во время репетиции вдруг оборвала пение и удивленно воскликнула: «Да Вы же хорошо играете! Как жаль, что я этого не знала: я бы могла подобрать совсем другую программу!»

При ограниченных средствах Музыкального общества Готы регулярные симфонические концерты были невозможны, и я стал подыскивать себе более широкое поле деятельности. Последовали предложения, и я уже, собственно, заключил один договор, когда неожиданно освободилось место городского музидиректора⁷³ в Ахене. Издавна знаменитый рейнляндский город Ахен, дышавший музыкальной атмосферой, напоминавшей кёльнскую, в которой я вырос, составлял вместе с Кёльном и Дюссельдорфом триаду рейнских городов, где с начала XIX века проводились ежегодные Нижнерейнские музыкальные фестивали.

На протяжении многих десятилетий это были музыкальные предприятия огромной художественной значимости, которую они не утратили вплоть до войны 1914 года. Выдающиеся музыканты XIX столетия (Мендельсон, супруги Шуман, Брамс, Иохим и многие другие) из года в год неизменно бывали рады наступлению очередного Нижнерейнского музыкального фестиваля.

Моя решимость любой ценой завоевать Ахен была в тот момент непоколебимой. Зато теща моя, которая провела в Ахене детство, отнеслась к моим смелым планам с величайшим скептицизмом. Она была страстной любительницей музыки, хорошо играла на рояле и в свое время училась в Ахене у городского музидиректора; в ее представлении только солидный человек в летах мог занимать эту должность, и назначение на нее такого молодого человека, как ее зять, несмотря на веру в его будущее, считала совершенно немыслимым.

В те дни, когда родители жены, узнав о нашей тайной помолвке, не пришли от этого в восторг, мы не могли на них обижаться. Я был тогда девятнадцатилетним консерватором, только что сдавшим выпускной экзамен. Поэтому, щадя стариков, мы предпочли известить их деликатным письмом из Кёльна, где моя невеста, приехавшая на оперный фестиваль, гостила в то время у своего дяди, Карла Бётхера. Вернувшись домой, она была встречена сердитым восклицанием своей экспансивной матери: «Ну, теперь ты окончательно сошла с ума!» В ответ на осторожный вопрос дочери: «А что говорит отец?» — мать вынуждена была признаться, что отец сказал: «Это еще не худшее из того, что могло произойти!»

Разумеется, я поставил себе целью доказать родителям жены, что, напротив, ее союз со мной — лучшее из всего, что вообще могло с ней приключиться! Это служило еще одной причиной, почему мне так хотелось добиться назначения в Ахен, несмотря ни на какие препятствия, в числе которых особенно серьезным оказалось то обстоятельство, что я был протестантом. Для строго католического Ахена это имело значение. Счастье улыбнулось мне в лице примечательной фигуры ахенского курортного директора, бывавшего на моих концертах в Пирмонте и избравшего меня своим кандидатом. На первый взгляд, он, со своими задранными кверху усами и зычным командирским голосом, удивительно напоминал сошедшую со страниц юмористического журнала фигуру вильгельмовского юнкера. На самом же деле он был человеком очень восторженным и отличался неутомимой энергией, обнаруженной им, в частности, при поддержке моих усилий занять упомянутую должность.

Страшно волнуясь, поехали мы с женой в старинный кайзеровский город, резиденцию Карла Великого⁷⁴, в котором, несмотря на его близость к Кёльну, мы еще никогда не бывали. Трепет, владевший нами во время этого путешествия, не имел отношения ни к музыке, ни к моему назначению, а объяснялся тем, что мне предстояло нечто небывалое: я должен был выступить перед ахенским хором с речью. Помню, что мы составили эту речь в поезде, и я выучил ее наизусть. Присутствовать при ней моя жена не решилась и тихонько появилась в курзале только после того, как дело было сделано.

Я продирижировал «Вальпургиевой ночью» Мендельсона и симфонией Бетховена и на следующий день был утвержден в должности, — скорее всего за неимением подходящего католика солидного возраста. Так я распрощался с Пирмонтом и Готой.

Если я, по возможности, избегаю говорить о своих внутренних и внешних конфликтах и совершенно преднамеренно заостряю внимание на светлых сторонах моей богатой событиями жизни, это вовсе не значит, будто ее теневые стороны меня не коснулись. Ханс Закс²⁰ на вопрос барчука Штольцинга, что такое мастер, ответил: «Крестины, работа, ссоры и споры, — кому сверх этого удастся еще и спеть настоящую песню, того и называют мастером!»

АХЕН

Музу ухватив за кончик платья,
Ты немного достиг...

Гёте⁷⁵

Город производил почтенное впечатление и носил на себе следы сильного нидерландского влияния, связанного с историческим прошлым этих мест. Ощущение это не ограничивалось внешней стороной жизни. В самих людях не было здесь ничего типично немецкого, не говоря уже о специфически прусском. О Берлине тут не без легкого оттенка высокомерия говорили как о «далеком Востоке».

Между Ахеном и пограничными территориями, особенно Бельгией, имелись многочисленные родственные и деловые связи. Французский язык был в большом ходу. В некоторых индустриальных отраслях были заняты бельгийские рабочие, обладавшие беспримерной сноровкой; дважды в день, утром и вечером, они переходили через границу. В предвоенные годы в Ахене могло сложиться впечатление, что все люди братья; однако именно здесь нам пришлось стать свидетелями того, как эта иллюзия рухнула и была забыта на неопределенный срок.

Этот город отличался высокими музыкальными традициями. Здесь имелся хороший оркестр, а городское Певческое общество, — составленный из любителей смешанный хор, насчитывавший около двухсотпятидесяти участников, — являлось по-настоящему выдающимся музыкальным коллективом, которым по праву гордился Ахен. Особенно замечательными были его достижения в пении а капелла⁷⁶. В глубине души я не мог не согласиться со скептическим замечанием местного критика, которое он высказал на страницах одной из ахенских газет перед моим вышеупомянутым дебютом: «Будущее ахенского хора отдается в очень молодые руки. Если они не справятся со своей задачей, то у этого драгоценного инструмента — одного из самых драгоценных в Германии, даже в мире, — останется только его прошлое!»

Журналист не подозревал, что коснулся моего больного места. Я был воспитан как инструменталист и поэтому вначале мало интересовался пением; в особенности же я был равнодушен к звучанию женских голосов. Баховские мотеты, кантаты и пассионы⁷⁷

рядка. Ее другой замечательной особенностью было оригинальное обращение с немецким языком. Однажды вечером, когда я позвонил у входных ворот, отстоявших довольно далеко от дома, она, путая немецкий с голландским, сказала моей жене: «В подворотне тьякает * господин директор!» — «Но, Мария! Тьякают только собаки!» — заметила ей жена. «Собаки брешут!» — упрямо возразила Мария.

Служитель оркестра, уже в летах, высокий, худой и не чуждый хорошей рюмке, о чем свидетельствовал кончик его носа, носил фамилию Хольцбауэр и являлся известной в городе личностью. Этой известностью он был не в последнюю очередь обязан своей униформе: голубой длиннополой куртке с блестящими металлическими пуговицами в сочетании с черными брюками. Как мальчик на побегушках, он с бесконечным добродушием готов был оказать любую помощь или услугу. Первая служба, которую он нам сослужил, состояла в том, что он, сидя рядом с кучером на козлах наемного экипажа, «помогал» молодой чете наносить визиты почетным горожанам. Хотя я годился ему во внуки, он, из почтения к моей должности, никогда не говорил обо мне иначе, чем во множественном числе, что должно было подчеркивать дистанцию, предполагавшуюся между нами: для него я был исключительно «они», а не «он». «Да, сказали они мне. А сами и не слушали вовсе», — качая головой, сообщал он моей жене. Несмотря на это, «они» и Хольцбауэр до самого конца «их» пребывания в Ахене оставались лучшими друзьями.

Старый Курзал на Компхаузбадштрассе хоть и не отличался особыми размерами (он вмещал максимум тысячу человек), зато имел идеальную акустику, большой орган и просторную эстраду, на которой было достаточно места для необходимого числа участников при исполнении таких произведений, как Восьмая симфония Малера или «Крестовый поход детей» Пьернэ⁸², требующих гигантских масс хора. По субботним вечерам давались общедоступные концерты. Вход на эти концерты стоил тридцать пять пфеннигов, и они посещались так охотно, что, кроме оркестра, на эстраду усаживались еще сотни людей. Во время моего первого общедоступного концерта меня до такой степени смутил неожиданный вид толпы слушателей, которые одновременно были также и зрителями, в упор глядевшими мне в лицо, что я с трудом довел до конца увертюру к «Фрайшюцу»⁸³, которой дирижировал. Сегодня лежащий в развалинах, этот зал являлся некогда местом проведения прекрасных праздничных концертов. Поскольку город был богат, для участия в них ангажировались лучшие артисты, с которыми я теперь вступал в музыкальные и личные контакты. Пожертвования состоятельных любителей музыки позволяли регулярно устраивать общедоступные концерты, а также вечера камерной музыки, для которых я приглашал великолепнейшие ансамбли,

* Глагол *bellen* по-голландски означает *звонить*, а по-немецки — *лаять*.

такие как «Розé-квартет» или «Чехи»⁸⁴, и часто сам музицировал вместе с ними в качестве пианиста.

Наиболее отрадным для меня, молодого человека чуть старше двадцати лет, было то, что я имел возможность осуществлять исполнение таких крупных произведений с хором, как «Страсти по Матфею» и «Страсти по Иоанну» Баха, «Торжественная месса» Бетховена, «Мессия» Генделя, «Немецкий реквием» и Рапсодия для альта и хора Брамса, сочинения Регера и многое другое.

В январе 1913 года я сошелся с музыкантом, которому вплоть до самой его смерти суждено было играть важную роль в моей жизни. Это был Дональд Фрэнсис Тови⁸⁵, познакомившийся с Адольфом во время его первой поездки в Лондон и, после восторженных рассказов моего брата об этом человеке, приглашенный мной в Ахен для исполнения своего фортепианного концерта. В то время ему было под сорок. Прежде всего меня поразила его прямо-таки сверхъестественная память. Не будет преувеличением сказать, что он знал доскональным образом (и часто абсолютно наизусть) всю музыку от Палестрины до Брамса. Достаточно было спеть ему несколько тактов из партии второй скрипки в каком-нибудь редко исполняемом гайдновском квартете, чтобы он назвал соответствующее место и высказал ряд умных замечаний об особенностях данного произведения. Ребенком судьба свела его с Иозефом Иоахимом, который сразу же увидел необыкновенную одаренность мальчика и написал Брамсу, что горит желанием показать ему маленького Дональда.

Тови был отличным пианистом и, кроме того, опубликовал порядочное количество камерных музыкальных произведений. Свидетельствуя о большом техническом мастерстве автора, эти вещи, за отдельными исключениями, не сыграли, однако, заметной роли в развитии музыкального искусства, так как им не хватало подлинной оригинальности. Некоторые из английских друзей Тови считали, что он чересчур много знал, чтобы хорошо сочинять. Нечто подобное утверждал Рихард Штраус в отношении Макса Регера; все же эта мысль более оправданна применительно к Тови.

Зимой 1913/14 года он закончил в нашем доме симфонию, которая была исполнена мной в Ахене и была взята Штайнбахом для Гюрцених-концерта, но там ее исполнение не состоялось из-за начала войны. С ахенской премьерой этого произведения связана веселая и типичная для моего друга Дональда история. Так как ко времени его приезда в Ахен финал симфонии еще не был завершен, переписка голосов соответственно затянулась, и они не были готовы к сроку. Поэтому часть голосов он вынужден был писать сам, в чем я старался ему помочь, и мы просидели за этой работой вплоть до самого утра генеральной репетиции. Когда, встав с ног после бессонной ночи, мы под проливным дождем отправились на эту репетицию, случилось так, что бедняга Тови, державший под мышкой беспорядочную кипу свеженаписанных голосов, обронил ее на улице в большую грязную лужу. Мы

я представлял себе только в исполнении голосов мальчиков и мужчин.

Когда, много лет назад, Адольф, сев однажды за рояль, наизусть спел и сыграл мне шубертовские песни на стихи Мюллера⁷⁸, моему удивлению не было границ. Я ничего ему не сказал, а пошел и объявил нашей матери: «Следи за Адольфом. Он поет. Он влюбился». Так оно и было. Этого небольшого примера достаточно, чтобы дать понять, чем объяснялось мое пренебрежительное отношение к пению в годы ранней юности. Я считал его всего лишь чувственным выражением интимных переживаний, имеющим мало общего с искусством.

Другой причиной неприязни был широко распространенный в бюргерской среде (особенно в Рейнлянде) дилетантизм; во время различных торжеств какой-нибудь слегка подвыпивший обыватель обязательно хлопал меня по плечу и спрашивал, не могу ли я наизусть проаккомпанировать ему «Корону на дне Рейна»? Я мог и начинал тоном выше, чем требовал диапазон его голоса. Во время первого отыгрыша я незаметно модулировал еще на тон вверх, так что второй куплет начинался уже на большую терцию выше необходимой тональности. Если у моей жертвы все же хватало сил и мужества выдержать эту операцию, то уж в третьем куплете, поднятом вверх на целую кварту, ей неминуемо приходилось сдаться, чего я и добивался.

И, наконец, надо сказать, что в тесном мирке моего детства меня окружали только всевозможные музыкальные инструменты, висевшие на стенах отцовской лавки и загромаждавшие все ее помещение, но никогда не встречались такие певцы, чье пение могло бы меня увлечь. Народ Вестфалена, расположенного совсем недалеко от Рейнлянда, где все очень любят петь, отличается суровостью и сдержанностью. Несмотря на это, у нас повсюду тоже существовали хоровые общества; однако, едва заслышав их пение, мы, мальчишки, бросались наутек.

При таком отношении к пению, сложившемся у меня в ранней юности, мне понадобились время и опыт, чтобы убедиться в том, что оно является полноценным видом искусства. Правда, поскольку мне уже доводилось дирижировать хором, я успел приобрести известные познания в этой области. Однако главные достоинства тех хоров, с которыми мне приходилось иметь дело, всегда были связаны только с их музыкальными, а не вокальными качествами. Все эти средненемецкие хоры страдали определенной убогостью звучания. Теперь впервые мне открылась чисто вокальная красота хорового исполнения. Ахен сделал из Савла Павла⁷⁹. Мне никогда не забыть огромного впечатления, произведенного на меня исполнением «Ave verum» Моцарта⁸⁰, который хор разучил с моим знавшим толк в вокале предшественником и спел мне при нашем знакомстве. Чтобы удовлетворять тем требованиям, которые мне здесь предъявлялись, я вынужден был заняться интенсивным изучением вопросов вокальной техники.

Позднее, в течение тех пятнадцати лет, что я руководил Штутгартской и Дрезденской операми, равно как и при работе во многих иностранных оперных театрах, мне было отраднo сознавать, что усилия, затраченные мной на освоение певческих проблем, не пропали даром. Если я и вправе похвалиться чем-то перед Ахеном, то, вероятно, тем, что мне посчастливилось соединить красоту вокального звучания, забота о которой являлась главной заслугой моего предшественника, с живостью и темпераментностью исполнения. Думается, когда я покинул Ахен, ни я, ни мой хор не были в долгу друг перед другом.

Как муниципальный служащий, утвержденный в пожизненной должности с жалованьем, соответствующим окладу высокопоставленного государственного чиновника (например, ландрата⁸¹) и дающим право в будущем на большую пенсию, я в двадцать два года оказался избавленным от всех материальных забот. Не могу утверждать, что спустя десятилетия мои дела всегда обстояли подобным образом.

К тому же через несколько недель после начала моей деятельности обер-бургомистр сообщил мне, что один увлекающийся искусством богатый промышленник, который иногда приходил играть у меня в оркестре на своей скрипке работы Страдивариуса (инструмент стоил много больше игры), считал себя обязанным повысить мой доход немалым ежегодным пожертвованием.

Музикдиректор (в рейнском диалекте — ударение на первый слог) и его жена стали подыскивать себе подобающее жилище. Один дом, который мы облюбовали вначале, нам как протестантам сдать отказались, ибо он стоял в сугубо католическом районе города, возле Мариенкирхе. И тут нам предложили красивый аристократический особняк за удивительно скромную арендную плату. То, что в доме водились привидения, нас не смущало, особенно после того, как нам случайно удалось напасть на их след: таинственной причиной, обесценившей в глазах многих эту великолепную недвижимость, оказалось необычное эхо, свойственное некоторым ее помещениям. Наследные владельцы особняка считали его особенно подходящим для музикдиректора, так как помимо огромного числа просторных комнат и большого старого сада здесь имелся одиннадцатиметровой длины парадный зал, сослуживший службу многим поколениям ахенских невест и дочерей на выданье, которых возили сюда на бал. Теперь мы поставили здесь два концертных рояля и постелили на пол большой красивый ковер, что и решило, в основном, проблему меблировки, так как стены зала сплошь состояли из громадных окон и зеркал. Кое-где вместо зеркал были стенные шкафы, вобравшие в себя мою уже достаточно объемистую к тому времени нотную библиотеку.

Повсеместно существующие сегодня трудности с наймом прислуги были неизвестны тогдашним хозяйкам дома. Например, в первые годы жизни в особняке, у нас работала так называемая «голландская Мария», настоящий дьявол по части чистоты и по-

оба чуть не разревелись. Поспешно собрали мы разлетевшиеся листы, и я кинулся с ними к библиотекарю оркестра, который, увидев меня, перекрестился. Затем он схватил большую губку. Репетиция началась с получасовым опозданием.

Будучи фанатиком точности, я с некоторой досадой стал увещевать Тови, чтобы он сам произнес несколько слов извинения перед нетерпеливо ожидавшими музыкантами. Манера, в которой он это сделал, была одновременно неуклюжей и неотразимой. Он поднялся на эстраду, подробно изложил обстоятельства дела, на что ушло впустую еще немало времени, и закончил свою речь словами: «Господа, вы можете думать об этой музыке что угодно, но одно вы должны признать: это симфония, выдержавшая испытание водой!» *

Незаурядная внешность Тови, наделенного высоченным ростом и благородными чертам лица, могла бы дать ему право считаться красивым мужчиной, если бы его сутулая осанка, неловкие движения и варварски небрежное отношение к своей одежде, сшитой при этом всегда из лучших английских материалов, не превращали его в гротескную фигуру. У него была общая с Регером техника одевания и раздевания: он имел обыкновение сдирать с себя одежду, не обращая внимания на выпадавшие из карманов монеты и прочее имущество, и оставлял ее брошенной на полу, так что утром ему оставалось только влезть в нее обратно. Из-за своего странного облика он выглядел старше, чем был на самом деле; зато потом, уже действительно в годах, с расшатанным здоровьем, он казался молодым благодаря веселому мальчишескому смеху, с которым рассказывал сотни своих забавных историй. Его отрешенность и трогательное простодушие привели в 1914 году в Ахене к тому, что в последний вечер накануне рождения нашего первого ребенка нам пришлось обратить его внимание на ожидавшееся нами радостное событие. Сам он, постоянно занятый собственными мыслями, проглядел это очевидное обстоятельство. Потом же он искренне поделил нашу радость и проявил самые нежные и теплые чувства к подаренному нам судьбой сыну, ставшему его крестником.

Обнаруживая необычайно богатый запас слов, Тови говорил на превосходном немецком языке, хотя речь его была несколько замедленной, даже тягучей, так как он постоянно подыскивал наилучшие выражения. Впоследствии он оказался единственным человеком, которому удалось в такой доступной форме растолковать нам с женой теорию относительности Эйнштейна, что на протяжении примерно трех часов после этого мы еще сохраняли о ней некоторое представление.

Мне было бы не трудно написать о Тови, как человеке и художнике книгу, которая содержала бы немало интересного и для мо-

* Здесь непереводаемая игра слов: eine Sinfonie, die «sich gewaschen hat» (т. е. симфония, которая «умылась»), значит «здорово удавшаяся», превосходная симфония

лодых, и для зрелых музыкантов. Соотечественники Дональда, на непонимание со стороны которых он жаловался в молодости, в более поздние годы его жизни сумели оценить значение Тови, проявившего себя также в качестве автора многочисленных эссе и сотрудника «Британской энциклопедии». Он был приглашен в Эдинбургский университет на должность профессора истории музыки, преподавание которой в высших учебных заведениях Англии увязано с музыкальной практикой, а за несколько лет до его смерти, последовавшей в 1940 году, ему было пожаловано дворянство.

Его врожденное душевное благородство и громадная культура сами собой отодвигали в тень всякого, кто оказывался с ним рядом. Несмотря на свою несколько странную внешность, в какое бы общество ему ни случилось попасть, он с первых же минут покорял присутствующих, безраздельно завладевая их вниманием. Лишь в нем самом сидел его соперник: его кристально чистый образ мыслей, столь же светлых, как и его светлая душа. О нем можно было сказать, что «ложь, пошлость, у которых в рабстве все мы, за ним лежали призрачны и немые»⁸⁶.

Если подумать о том, что тогда, в предвоенное время, Ахен не насчитывал и полутора тысяч жителей, и что в более чем тридцати крупных городах тогдашней Германии, а также в многочисленных мелких населенных пунктах, зачастую в городах-резиденциях, царила столь же интенсивная, хоть, может быть, и не всегда столь щедро субсидируемая музыкальная жизнь, как та, что изображена здесь,— то можно составить себе представление о немецкой музыкальной культуре начала века.

Но блаженство оказалось недолговечным. Не успел подойти к концу мой второй сезон в Ахене, как разразилась война. Через несколько дней после моего возвращения из Англии, куда в июле 1914 года я съездил на короткое время, была объявлена всеобщая мобилизация.

Станным образом с началом войны почти совпало полученное мной из Кёльна приглашение продирижировать двумя Гюрцених-концертами и в то же время принять участие в конкурсе на замещение освободившихся с уходом Штайнбаха должностей генеральмузикдиректора и директора той самой консерватории, которую пятью годами раньше я покинул как ее выпускник. Вскоре после состоявшегося в 1913 году в Кёльне Нижнерейнского музыкального фестиваля, которому суждено было стать последним блестящим публичным выступлением Штайнбаха, прославленный муж сделался жертвой отвратительной интриги; он вынужден был оставить свою деятельность и, не перенеся этого удара, вскоре умер.

У меня сжималось сердце при мысли о том, сколько перемен совершилось за это быстро промчавшееся время, и в душе мне претила мысль занять место Штайнбаха. Вспыхнувшая в августе война уничтожила все дальнейшие планы. Я стал солдатом.

ВОЙНА

Лишь не знавший войны
стремится к ней;
всяк, ее переживший,
содрогнется в душе,
о ней заслышав.

*Пиндар*⁸⁷

Как музыкант, я до 1914 года почти совсем не интересовался политической обстановкой. Мы спокойно и счастливо жили в отличавшейся полнейшим порядком и благопристойностью стране, где, казалось, каждому человеку доброй воли были обеспечены работа и хлеб. Социальные потрясения, имевшие тем не менее место, оставались незаметными такому молодому человеку, как я, целыми днями занятому музыкой. Надо сказать, что период с 1872 по 1914 год, который впоследствии воспринимался как столь завидно нормальное время, никоим образом не являлся нормой, а, напротив, был исключением: то была самая долгая пауза между войнами, какую немецкая история знала за последние столетия. Когда же покой, длившийся более сорока лет, оказался нарушенным, то лишь относительно ничтожное число вдумчивых людей, видевших общеисторическую подоплеку событий, понимало, что их движущей пружиной являлись отнюдь не те бескорыстные мотивы, в которые нас хотела заставить поверить военная пропаганда, а совсем другие, грубо материальные соображения; и это относилось не только к Германии, но и ко всем воюющим странам мира.

К малочисленной группе людей, знавших истинный смысл разгравшихся событий, я ни в коем случае не принадлежал. Мне было двадцать четыре года, я жил почти исключительно своим призванием и был обязан Германии всем, что составило мое счастье: воспитанием, интересом к любимому делу, стремительной карьерой, прочным, можно сказать блестящим положением, обилием работы и надеждой на столь же счастливое будущее моего сына. Я бы оказался подлецом, если бы не отблагодарил свое отечество за все сделанное им мне добро, отказавшись защитить его в минуту опасности. Поэтому я отверг неоднократно предлагавшуюся мне возможность остаться работать в качестве музыканта на родине или получить такую работу в тыловых районах на этапе, а немедленно заявил в Ахене о своем желании пойти на фронт добровольцем.

И только в армии (причем очень скоро) я начал задумываться над тем, на самом ли деле все было так, как нам внушалось.

В казарме, куда я явился для оформления, один военный музыкант, принимавший раньше участие в моих концертах и лучше, чем я, знавший солдатское дело, с гордостью, вызываемой у человека неожиданным чувством превосходства, повел меня к дежурному офицеру. В конце казарменного двора стояли сотни молодых добровольцев — рабочих, студентов, приказчиков, — в молчании обступивших телегу, на которой стоял пожилой седовласый полковник с лихо закрученными усами и тревожно бегающим взглядом, произносивший зажигательные речи. Мой музыкант протиснулся вместе со мной через толпу, чтобы с подобающей выправкой представить офицеру генеральмузикдиректора в качестве добровольца.

Со своей телеги полковник протянул мне руку и сказал несколько приветливых слов, а затем вдруг закричал резким голосом: «Видите вон то дерево позади меня, метрах в двухстах отсюда? Ступайте туда и станьте спиной ко мне. Ждите дальнейших приказаний». Я подчинился. Мне часто приходилось слышать, что в армии любой приказ начальства необходимо выполнять, даже если этот приказ кажется нам бессмысленным. Поэтому я послушно простоял перед своим деревом около получаса, наблюдая, как постепенно заходит солнце. В конце концов я не смог больше противиться мысли, что кто-то из нас двоих сумасшедший: то ли полковник, отдавший мне этот приказ, то ли я, выполнивший его.

Я ни с чем вернулся домой, а на следующий день спозаранку вторично отправился попытать счастья быть принятым в немецкую армию. У ворот казармы мне повстречался санитарный фургон. Как я потом узнал, он увез в сумасшедший дом вчерашнего полковника, у которого волнения последних дней отняли остатки его уже помутившегося разума. С такого удивительного события и начался мой военный опыт.

После нескольких недель пехотной подготовки наш полк, состоявший только из добровольцев, был переведен сначала в Кёльн, а затем, в сентябре, в учебный военный лагерь, находившийся в Ордруфе, в Тюрингии. Местечко Ордруф было мне хорошо знакомо.

Зимой 1911/12 года, когда я работал в Готе, мне однажды представился владелец «Фабрики патентованных матрацев Книппенберга» из соседнего Ордруфа, — увлекавшийся пением человек, чьим рвением в его родном городке был вызван к жизни местный смешанный хор. Господин Книппенберг выразил готовность выделить из своих немалых денежных средств необходимые суммы в виде субсидий для организации в Ордруфе ораториальных концертов с тайной надеждой на собственное участие в качестве солиста в баритональных партиях. Приехав на первую репетицию, я увидел в одной из комнат постоялого двора рояль и пять-

шесть пожилых дам, сидевших вокруг стола, на котором стоял кофейник; руки дам были заняты непрерывным вязанием. Три господина, в их числе и господин Книппенберг, составляли мужской хор. Размер моего гонорара соответствовал численной мощи этой капеллы.

С участием моего готского хора действительно состоялось исполнение «Рая и Пери» Шумана, причем наряду с девятью членами ордруфского Музыкального общества пели сто пятьдесят певцов из Готы! Результатом этого исполнения явилась моя популярность в Ордруфе и его окрестностях, очень пригодившаяся мне теперь.

При вступлении нашей воинской части в Ордруф шагавшие рядом со мной однополчане были немало удивлены, увидев у городских ворот моих старинных друзей — хористов, которые, собравшись здесь в полном составе, приветствовали меня со слезами на глазах, пожимали храброму воину руку и наперебой совали в нее множество разных подарков. Мое военное будущее стало рисоваться мне менее мрачным, чем я представлял его себе на протяжении минувших напряженных недель.

В начале октября, после трудного периода обучения, нам предстояла отправка на фронт. По приглашению гостеприимного господина Книппенберга в Ордруф приехала моя жена, чтобы проститься со мной. Однако в запасе у нас было еще почти четырнадцать дней, в течение которых полк находился в состоянии повышенной готовности и во время каждой проверки ожидал приказа выступить. В ранний час одного прекрасного осеннего утра я стал в строй, когда на потеху всей роте появилась моя жена, притащившая забытое мной оружие. «Ты еще без ружья отправишься на войну!» — сказала она. Среди молодых добровольцев, в основном студентов, я был единственным женатым человеком. После того как мои товарищи узнали, что у меня есть жена, мне потребовалось еще некоторое время, чтобы решиться обнародовать свое отцовство. Когда же я сознался, что имею сына, его фотография пошла по кругу, и вся рота вместе со мной стала ожидать появления у него первого зубика.

Наконец в середине октября наш полк снялся с места. Мы были предупреждены об этом за несколько дней, и двойной квартет, составленный мной из восьми ахенских товарищей с хорошими голосами, устроил моей жене вечернюю серенаду, спев для нее несколько красивых старинных солдатских песен. Невысказанный вопрос о том, кому из нас, девяти музыкантов, суждено вернуться, камнем лежал у каждого на душе, и хорошо, что ответ был нам неизвестен. Господин Книппенберг рыдал в свои нафабранные усы; он угостил певцов и их товарищей прощальной выпивкой, во время которой естественная веселость, присущая молодости, одержала верх над мрачными мыслями. На рассвете полк погрузили в товарные вагоны, и в течение многих дней и ночей после этого мы ехали, не зная пункта назначения, по тогда еще воинственно настроенной Германии.

Другие уже поведали о войне лучше, чем это удалось бы сделать мне, и боевые перипетии молодых добровольческих полков во Фландрии достаточно часто изображались в литературе, так что я позволю себе избежать повторений и сознательно ограничусь лишь собственными переживаниями, постаравшись рассказать о них как можно короче.

После выгрузки в Тильте, городке, расположенном в самом сердце Бельгии, нас без передышки сразу же отправили в поход. Мы достигли Рауселаре, красивого старинного фламандского города, многие улицы которого уже были охвачены пожаром и впервые убедительно явили нашему взору картину бедствий войны. После легких уличных боев в нашей роте оказался первый убитый. Его звали Йозефсон.

Моросил дождь, и нам было приказано стать биваком за городом, на полях, окружавших дорогу в Ипр. Смертельно уставшие и голодные после утомительных переходов последних дней, мы только было принялись за отличный куриный бульон, как последовал приказ полку разделиться на три эшелона и занять боевую позицию. Мы должны были примкнуть штыки, улечься, сохраняя определенную дистанцию, на мокрую землю и не раскрывать ртов.

Никто не знал в чем дело; но вот на массивном коне к нам подскакал грузный полковник и зычным голосом объявил, что столкновение с врагом состоялось и что вот-вот ожидается кавалерийская атака, которую нам, как авангарду, предстоит принять на себя. Он ясно обрисовал нам ситуацию, как она представлялась его воображению. Он сказал: «Полк разделен на три эшелона. Каждое из этих подразделений, находящихся на расстоянии ста метров друг от друга, имеет свою особую задачу. Первый эшелон, естественно, будет растоптан. Вторым сдержит натиск врага, а третий его уничтожит». Теперь мы были в курсе дела. В первом эшелоне лежал я, и у меня имелось еще достаточно времени, чтобы постараться представить себе, как это выглядит на самом деле, когда тебя топчет конница. Вскоре выяснилось, что страх был напрасен, так как тревога оказалась ложной. Жаль было куриного бульона!

На следующее утро действительно состоялось наше первое сражение с арьергардом противника. Опять нам велели примкнуть штыки и приказали атаковать лежавший на расстоянии нескольких сот метров от нас лес. С криком «ура!» мы бросились вперед. Я споткнулся и напоролся на собственный штык, основательно рассекший мне левую руку между большим и указательным пальцами. Кровь обильно потекла из раны и пропитала мне мундир, к которому я прижимал руку. Один из моих товарищей помог мне с перевязкой, в то время как другие вокруг нас падали под пулеметным огнем и градом шрапнели.

Тех раненых, которым не могли оказать помощь в полевом лазарете, отправили в Ахен, где они распространили слух, будто

их товарищ Буш получил тяжелое ранение в живот. Различными путями и в разных вариантах это известие дошло до моей жены, которая с нашим полугодовалым сыночком жила теперь у своих родителей в Менгерингхаузене. Она собралась немедленно ехать в Ахен, чтобы навести справки, но вовремя была успокоена телеграммой; однако через два дня ее снова ввергло в отчаяние официальное письмо с соболезнованием по поводу героической смерти ее супруга. Целых две недели моя жена пребывала в страхе, вызванном этой ужасной неизвестностью, в то время как я бодро шагал дальше вместе со своей частью, не подозревая, какие волнующие последствия спровоцировал мой пропитанный кровью мундир.

Однажды вечером мы прибыли в Пёлькапелле, где должны были переночевать. После утомительного перехода по узкому, то бугристому, то размытому дождем шоссе, которое было так забито артиллерией и походными колоннами, что для пехоты едва хватало места, мы в самом деле чуть держались на ногах. Многие из нас, свалившись от усталости в придорожные канавы, так и остались там лежать, и мне самому удалось не отстать лишь потому, что я во время последнего отрезка пути привязал себя ремнем к передку артиллерийского орудия, которое и тащило меня за собой на буксире. У всех нас было одно-единственное желание: спать, спать.

В Пёлькапелле глухой ночью то и дело приходилось спотыкаться о спящих людей, телами которых были запружены все улицы и площади, так что для вновь прибывших уже, казалось, не могло найтись ни одного квадратного метра свободной поверхности. Никто не подозревал о том, что менее, чем в километре отсюда, в Лангемарке, в подобных же условиях валялись на земле англичане и французы, в свою очередь ничего не знавшие о происходящем в Пёлькапелле. Как прав был Толстой, когда на страницах «Войны и мира» настойчиво приписывал роль решающего фактора в войне случаю, а не стратегическим знаниям!

Меня задержал разговор с капитаном. Все было погружено в глубокий сон, когда, освободившись, я стал искать место для ночлега внутри церкви, чтобы на несколько часов дать отдых измученному телу. Церковь была так же переполнена, как и весь Пёлькапелле. Сопровождаемый дружной руганью потревоженных спящих я наконец нашел себе местечко на хорах возле органа как и подобало музыканту, где сейчас же растянулся и заснул. Я спал так крепко, что когда наконец проснулся, церковь, к моему величайшему ужасу, оказалась уже пустой. Сотни моих товарищей успели ее покинуть, а я даже не заметил шума, которым должен был сопровождаться общий подъем. Увидев, что нахожусь один в полуразбитом нефе, я, сгорая со стыда, поспешно кинулся разыскивать своего доброго капитана и нашу роту. Я настиг их в конце поселка. К этому времени все уже были разделены на обычные три взвода. По росту я относился к первому взводу;

однако перестраиваться было некогда, и капитан с раздражением указал мне место в самом конце третьего.

Столь часто описанная впоследствии атака лангемаркской газовой фабрики молодыми воинами добровольческого полка началась. Оба первых взвода моей роты были введены в бой; третий же, в котором, к своему стыду, оказался я, получил приказ временно оставаться в резерве, в качестве артиллерийского прикрытия. Через несколько часов вернулись остатки обоих взводов. После огромных потерь с нашей стороны атака была отбита; многие мои друзья и товарищи были убиты или тяжело ранены. Мой крепкий сон, без малейших стараний с моей стороны, спас мне жизнь или, по меньшей мере, не дал сделать из меня калеку. Сознание этого отнюдь не делало меня в тот день счастливым. Никто тогда не считался с опасностью, и, заботясь о сохранности собственной персоны, можно было лишь прослыть презренным трусом.

Чтобы загладить скверное впечатление, которое могла произвести моя сонливость, я попросил капитана направить меня в дозор, сопряженный с достаточными опасностями. Ползком одолев лежавшую под обстрелом возвышенность, я проник в стоявшую на ней крестьянскую усадьбу, влез в дымовую трубу и попытался разглядеть боевую ситуацию на непросматривавшейся снизу местности. Однако наши войска в таком количестве и так неорганизованно отступали, что всякая попытка составить себе представление о какой-либо определенной боевой обстановке оказывалась напрасной.

В значительном беспорядке мы отошли на несколько километров назад к деревне Остнѣвкерке, где и собрались к полудню. Когда мы построились, капитан увидел, что у меня нет портупеи и штыка. Я потерял их, когда ходил в дозор. Перед лицом нового «нарушения воинской дисциплины» терпение капитана лопнуло, и он закричал: «Немецкий солдат не теряет свою портупею!» Мои нерешительные оправдания не произвели на него никакого впечатления. Он был в ярости на меня, а я на него.

В этом настроении я вместе со всеми снова двинулся на Лангемарк. Так как вражеский шрапнельный огонь все усиливался, мы окопались за живой изгородью, пытаясь спасти свои головы, а если удастся, и остальные части тела. О своих соседях никто не думал.

Неожиданно я услышал возле себя чей-то голос, который умоляюще произнес на рейнском наречии: «Господин генераль-музикдиректор, я пел у Вас в ахенском хоре и всегда Вас так уважал! Я очень боюсь. Можно мне в час опасности говорить Вам *ты?*» — «Конечно, почему бы нет?» — прокричал я в ответ. Однако бедному парню было от этого не много проку. Спустя полчаса он был мертв.

Ах, какая преступная нелепость была во всем этом! Английские колониальные солдаты шли на нас, ошестинив штыки, гордо,

смело и без малейших попыток искать укрытия. Вокруг меня раздавалась сумасшедшая пальба. Я вскинул ружье, но вдруг вспомнил, что у меня нет портупей и патронов. Кто-то проорал: «Подними с земли, около тебя валяется чья-то портупея!» То валялась моя портупея, которую я потерял! Случайность войны привела меня обратно на тот самый квадратный метр, на котором я лежал утром.

В пылающем, почти полностью разрушенном Пёлькапелле я наткнулся вечером на своего капитана. Обрадованный, он воскликнул: «Слава богу, Буш, Вы живы!» Я стал навтыжку и отпортовал: «Добровольец Буш имеет честь доложить о своем возвращении с портупеей». — «Вы осел», — сказал капитан. Но теперь наши хорошие отношения были восстановлены.

Началась позиционная война, лишь время от времени прерывавшаяся небольшими вылазками. Однажды внезапно появился тот самый толстый полковник, который устроил нам под Рауселаре бессонную ночь и лишил нас куриного бульона. На этот раз он приказал нам штурмовать соседнюю траншею. Наше возражение, что там окопались наши собственные войска, он объявил ложью, а нас самих назвал трусами. Размахивая в воздухе револьвером, он пригрозил перестрелять нас и, сердито фыркая, помчался в другое место отдавать подобные же приказы.

Поскольку мы оказались без офицеров и были предоставлены самим себе, я взял на себя командование переходом через участок, на территории которого мы окопались между двумя речушками; я отдал распоряжение примкнуть штыки и приказал всем прыгать из окопа, как только сосчитаю до трех. Успех моей воинственной акции был весьма убедителен. Прокричав «три» и «ура!», я выпрыгнул из окопа в сопровождении *одного* солдата. Другие были умней и остались внутри. Одним из выстрелов моему спутнику тут же раздробило нижнюю челюсть. Сам я бросился в наполненную водой воронку от гранаты, где до наступления сумерек служил мишенью для вражеского пулемета.

Под покровом темноты я пополз обратно и в зарослях кустарника нашел своего раненого товарища Штрауха, лежавшего без сознания. Я приволок его в полевой госпиталь. Заодно, пользуясь случаем, я дал обработать должным образом собственную рану на руке, лечением которой до сих пор по-настоящему не занимался, отчего ее состояние заметно ухудшилось.

К моменту моего возвращения из госпиталя обстановка в окопе изменилась. Рассеявшиеся воинские части удалось, наконец, собрать вместе, заново их организовать и возместить потери, понесенные среди офицеров и рядового состава. Я снова лежал в яме среди своих прежних товарищей — тех, что еще уцелели после боев, — когда сквозь полузабытье (или полусон) услышал вблизи чей-то благозвучный голос. По-видимому, он принадлежал инспектирующему офицеру, и я обратил внимание на его легкий пафос.

«Если это не голос актера,— сказал я себе,— значит я не имею никакого понятия о театре».

Я поднялся на ноги и увидел перед собой подполковника, который тотчас воскликнул: «Боже мой! Буш! Вы-то что здесь делаете?» Я тоже мгновенно его узнал. Его фамилия была Гримм, но не ее я вспомнил прежде всего. В свое время, будучи кадровым офицером, он вышел в отставку в чине майора и уже достаточно пожилым человеком поступил на сцену ради одной актрисы, с которой был связан всю жизнь. Как только началась война, его снова призвали на военную службу, а теперь назначили командиром моего полка. Как вскоре обнаружилось, он был выдающимся офицером и, что важнее, образованным и хорошим человеком, быстро завоевавшим любовь своих подчиненных. На протяжении войны он не раз бывал ранен и своими достижениями, равно как и личными качествами, заслуживал большего признания, чем то, которым, благодаря странным моральным принципам его начальства, был в конце концов удостоен. Когда я с ним познакомился, он под псевдонимом Отто Прованс играл в составе приехавшей на летний сезон в Пирмонт труппы одного маленького придворного театра. Мы часто совершали тогда совместные прогулки и подружились. И вот теперь на фронте неожиданно встретились как командир полка и рядовой солдат-доброволец.

Во второй половине того же дня ординарец отвел меня в штаб-квартиру полка. Стог сена, стоявший в нескольких сотнях метров позади нашего окопа, служил прикрытием помещения, в котором жили командир и его адъютант. После длившегося неделями сидения в окопах это жилье показалось мне отелом люкс.

Меня назначили боевым ординарцем, так что я мог теперь жить в более сносных условиях в непосредственной близости от штаба. Однако мою новую должность никак нельзя было назвать «прибежищем для лодырей». Напротив, мы, ординарцы, днем и ночью должны были осуществлять связь с воинскими частями, беспрестанно пересекая незащищенное пространство и подставляя себя под пули врага без малейшей возможности использовать какое бы то ни было прикрытия. Когда я приступил к своим обязанностям, то делил их с пятью другими ординарцами. Прошло несколько дней, и нас осталось только двое.

Позиционная война обусловила перерыв в боевых действиях, длившийся под Лангемарком почти до апреля 1915 года и, не считая мелких перестрелок и патрульных стычек, лишь один раз, в декабре 1914 года, внезапно нарушенный более крупной акцией. Сильный артиллерийский обстрел, продолжавшийся весь день, разрушил тыловые коммуникации и часть еще обитаемых крестьянских домов, в их числе остатки того, где я теперь находился со штабом полка. Французские солдаты старших возрастов атаковали окопы, занятые нашим полком. Бедняги увязли в насыщенной грунтовыми водами глинистой почве, столь характерной для Фландрии, и были уничтожены самым жалким образом.

Между тем потери с немецкой стороны, особенно среди офицерского состава, также были значительны, и рассчитывать на их быстрое возмещение не приходилось, а потому на следующий день после этой атаки подполковник возложил на меня командование шестой ротой. Он откровенно признался мне, что повышением в чине я обязан не столько своим воинским достоинствам, сколько определенным способностям и опыту в области обхождения с «массами». Прежде всего он надеялся, что я смогу удержать позицию и позабочусь о «бодром состоянии духа» своих бойцов.

Холодной декабрьской ночью я отправился искать свою роту, шлепая в сопровождении денщика по глинистой жиже, на метр заполнявшей траншеи. Вверенное моим попечениям подразделение насчитывало в своем составе около шестидесяти человек; они окопались в равнинной земле картофельного поля и по пояс торчали в воде. С вражеской стороны открылся бешеный артиллерийский огонь, разрушивший одну из плотин, благодаря чему в наши окопы дополнительно устремился целый ручей. Теперь мы по самое горло стояли в ледяной воде, совершенно беззащитные перед снарядами противника, уничтожившими половину отданных под мое начало рядовых.

Поскольку всякая связь со штабом была исключена, я под свою ответственность приказал ночью отойти на несколько метров назад и попытаться вырыть новую траншею. Но и это оказалось напрасным. С первым же нажимом лопаты из земли выступила вода, и нечего было думать о создании какого бы то ни было укрепления или укрытия. В следующую ночь нас сменили, решив вольным шагом отправиться в Остньёвкерке, расстояние до которого не превышало трех километров. Такую дистанцию человек в нормальных условиях может одолеть в полчаса. Однако в ту ночь мне понадобилось на это целых четыре часа, и большую часть пути я прополз на четвереньках, так как после почти пятидесятичасового пребывания в ледяной воде тело было совершенно обессилено.

Мой денщик, не остававшийся со мной в траншее, реквизировал для меня комнату в относительно мало пострадавшей крестьянской усадьбе и ждал меня там. Обитатели дома бежали, захватив с собой почти все свое добро; тем не менее все же нашелся большой бак для кипячения белья, в котором можно было выкупаться. Денщик притащил посылки с подарками, присланные мне с родины. Изумление и чувство благодарности овладели мной, когда я увидел двадцать пять десятикилограммовых пакетов — два с половиной центнера даров! Они отнюдь не состояли из одних только презираемых нами носков и напульсников, связанных старыми дамами, но в избытке содержали также шампанское, икру и другие лакомства; кроме того там были целые литры одеколона, не говоря уж о сигарах, сигаретах и других сокровищах, про существование которых мы давно забыли.

Часом позже я из беспомощного существа, почти животного, которое едва могло передвигаться, снова стал человеком и, в шелковом белье, в новой одежде, с лицом, избавленным от щетины, опять был возвращен цивилизации и даже культуре, поскольку в посылках было еще и множество хороших книг. Я тотчас же собрал своих наиболее близких боевых товарищей, и, приобщившись к моей роскоши, они, как и я сам, быстро позабыли все бедствия последних недель.

На долю полка выпало слишком много испытаний, поэтому он нуждался в более продолжительном отдыхе и пополнении, и нас отослали на привал в Рёмбеке, предместье Рауселаре. Наши представления об отдыхе основательно расходились с представлениями военного руководства. Едва мы оказались в состоянии снова держаться на ногах, как началась немилосердная муштра, заставлявшая нас иногда тосковать по окопам. Правда, для меня настали лучшие времена, когда в январе 1915 года я был произведен в офицеры и окончательно утвержден начальником шестой роты.

В Рёмбеке генерал, командовавший нашим армейским корпусом, поместил свою штаб-квартиру в замке, идиллически расположенном посреди великолепного парка. В вечер нашего вступления в городок подполковник Гримм и его адъютант, университетский профессор, были приглашены к трапезе. Выяснилось, что генерал любит музыку, и на следующий вечер меня вызвали в замок.

Ввиду быстроты, с которой я был повышен в чине, моя офицерская униформа еще не была доставлена, так что подполковник одолжил мне брюки, а адъютант — мундир. После того, как оба они тщательно оглядели меня со всех сторон, полковой ординарец отвез меня в замок на одноколке.

Генерал оказался приветливым жизнерадостным человеком, говорившим на чисто швабском диалекте. После превосходного ужина я, хоть и успел к тому времени несколько отвыкнуть от рояля, сыграл «Лунную» сонату Бетховена и кое-что другое, вслед за чем генерал, сопровождаемый своим начальником штаба, повел меня в соседнюю комнату. Денщик принес новую бутылку французского шампанского и гаванские сигары, и жизнь предстала мне в самом розовом свете.

Генерал благосклонно осведомился о моих военных впечатлениях и сказал, что охотно выслушал бы из уст фронтового солдата критику наших боевых успехов. Тем самым он позволил мне осуществить мое страстное желание. Уже давно я мечтал о возможности выложить напрямик в какой-нибудь высшей инстанции все, о чем я давно уже думал, но до сих пор не имел случая высказать вслух. Вся атмосфера вечера, шампанское, хорошая сигара, любезность так сердечно ворковавшего со швабским акцентом генерала и видимое расположение, с которым на меня поглядывал несколько более сдержанный начальник штаба, — все это развязало мне язык. Я принялся красноречиво объяснять, что наша полевая артиллерия никуда не годится, что она стреляет по

собственным окопам чаще, чем по вражеским, и до сих пор не в состоянии уничтожить огневую пулеметную позицию неприятеля, действующую вблизи нашего фланга, в результате чего мы терпим бессмысленные потери. Я говорил о никчемности инженерных войск, которые, вместо того, чтобы помочь нам строительством окопов, заставляют нас неделями прозябать в грязи и лужах. Я жаловался на плохое довольствие и на многие другие недостатки. Увлечшись, я не замечал, что доброжелательный начальник штаба записывает мои обличительные речи. Я заключил свою впечатляющую тираду тем, что пригласил господина командующего генерала посетить окопы нашего полка, единственного, в котором, благодаря заботам моих командиров и трудолюбию моих товарищей все-таки сохраняется максимально возможный порядок. Генерал с благодарностью принял приглашение.

Когда, в восторге от приятно проведенного вечера, я вернулся домой, была поздняя ночь. Уже через несколько часов после этого, — примерно в шесть утра, — меня вызвали к командиру полка. Он сидел за завтраком в обществе своего адъютанта и ему не терпелось узнать подробности моего визита в замок. Я обстоятельно доложил обо всем и с гордостью добавил, что мне удалось уговорить генерала посетить наш полк, как только мы снова вернемся на позиции.

Подполковник Grimm побледнел. Адъютант тактично вышел из комнаты. Grimm, поднявшись во весь рост и упершись ладонями в стол, заорал мне в лицо: «Милостивый государь, Вы что, спятили? Или Вы, — тут последовали некоторые невоспроизводимые эпитеты, — до сих пор не знаете, что первейшее стремление каждого офицера должно состоять в том, чтобы близко не подпускать к себе начальство? Ведь эти молодчики стараются доказать свое право на существование; и так они суют свой нос во все, что их совершенно не касается. Подобное посещение всегда чревато бедой! Я месяцами стараюсь отвести его от нас всеми возможными способами. А теперь Вы, несчастный, специально еще зовете к нам этого старого дурака!» В отчаянии бедняга рухнул обратно на стул. Я стоял перед ним, как изваяние. Внезапно он снова вскочил и гаркнул: «Снимайте штаны, Вы! Угораздило же меня, старого осла, ссудить их Вам! Небось в подштанниках Вы бы туда не побежали, Вы... Вы...» Он махнул рукой. Долго сидел он на своем стуле, опустив голову. Потом, несколько овладев собой, произнес: «Добейтесь, чтобы Вас пригласили еще раз и отговорите генерала от посещения. Как Вы это сделаете — Ваше дело; но только позаботьтесь о том, чтобы этот субъект не попадался мне на глаза».

Я вернулся к себе на квартиру, где меня уже ожидало письменное приглашение снова явиться сегодня в замок поужинать. Труднейшая часть моей задачи, таким образом, решилась сама собой. Теперь необходимо было отговорить генерала.

Я решил обратиться за советом к двум офицерам генерального штаба, также бывшим в числе гостей на вчерашнем ужине, и откро-

венно признался им в том, что натворил. Оба в один голос со смехом порекомендовали мне вернуть в разговор с генералом замечание о том, что окопы кишат вшами и крысами. Он будто бы не испытывает страха перед пулями и гранатами, но панически боится паразитов и грызунов и при виде их мгновенно спасается бегством. Хотя я еще ни разу не видел у нас в окопе крысу или вошь, это не помешало мне сразу же после ужина вывести в своем рассказе целый зверинец этих тварей. Я добился того, что командир, содрогнувшись от отвращения, сейчас же отдал приказание поставить 236-му резервному пехотному полку необходимое количество порошка от насекомых и стрихнина для уничтожения крыс. О результатах этих мер он приказал доложить ему. Свой визит к нам он отложил до той поры, когда это бедствие будет уже полностью ликвидировано.

Мы позаботились о том, чтобы небольшой выводок крыс и маленькая коллекция вшей всегда были у нас под руками.

Назначение меня начальником роты было сопряжено с выдачей мне лошади, что с самого начала сильно умерило мою радость от повышения в чине. Лошади удивительные животные. Будучи наделены от природы четырьмя ногами, они почему-то норовят обойтись одной парой конечностей, а другой имеют обыкновение болтать в воздухе. Любой человек, лишенный спортивного таланта в такой же степени, как я, имел все основания опасаться лошадок. Меня посадили на молодого, только что взятого из нового пополнения жеребца, и знакомый мне по моим посещениям замка офицер генерального штаба, руководивший обучением, поручил мне возглавить кавалькаду.

Часто приходится слышать, будто животные умнее человека. Во всяком случае проблемы свободы воли для моего коня не существовало. У него была свободная воля, которую он отчетливо выказал, как только я взобрался ему на спину. Не желая этого терпеть, он понес и сбросил меня на землю. Повторные попытки имели тот же результат и в конце концов сделали меня на долгое время небоеспособным. В то время как полк снова отправился на позиции, меня оставили в Рёмбеке на попечение моего денщика. В городке расквартировался чужой полк, и я был целиком предоставлен собственным мыслям, поскольку безобидная деятельность коменданта гарнизона, которую на меня теперь возложили, почти не занимала времени.

Мое идилическое существование неожиданно нарушила официальная бумага из штаба дивизии. Она гласила: «Ваше высокоблагородие, в недавней личной беседе с его превосходительством господином командующим генералом Вы высказали различные замечания в адрес командования 26-го резервного корпуса. Поскольку господину командиру дивизии непонятно, что именно при этом имело в виду Ваше высокоблагородие, Вам предлагается в течение двенадцати часов представить подробное донесение с присовокуплением наброска плана местности и проч., и проч.».

Упомянутым здесь командиром дивизии, подчиненным командующего нашим армейским корпусом, был генерал фон К., пользовавшийся высоким покровительством кайзера Вильгельма⁸⁸

Антагонизм ли между Севером и Югом служил причиной ненависти швабского аристократа к прусскому юнкеру, была ли она вызвана деловыми разногласиями или чем-нибудь еще,— оставалось фактом, что его превосходительство фон Х. и генерал фон К. жили между собой как собака с кошкой. Швабу должна была доставить особое удовольствие возможность насолить пруссаку, когда он передал ему мою критику фронтовых порядков.

Что такое набросок местности, я представлял себе весьма смутно; мне было совершенно неизвестно, как за него приняться. Мой денщик, уже не раз помогавший мне выпутаться из неприятностей, был смышленным парнем из Кёльн-Ниппеса; но он изучал сапожное ремесло и был так же далек от изобразительного искусства, как я сам. В этом отчаянном положении мне вспомнились слова одного из моих старших товарищей, считавшего, что подобные работы для начальства надо всегда стараться делать как можно более красочными и обязательно пользоваться при их выполнении линейкой. Поэтому я купил линейку вместе с большим количеством цветных карандашей и засел за работу. В результате получилось произведение, соединившее в себе разные стили и различнейшие эпохи. Недостаток перспективы роднил его с древнекитайскими гравюрами на дереве; у французских импрессионистов я заимствовал пуантилистскую технику; для тех участков местности, которые теперь представлялись мне уже недостаточно ясно, я использовал рембрандтовский «clair-obscur» *. К этому я добавил еще штриховку с помощью линейки. К концу отпущенного мне двенадцатичасового срока работа была завершена и отослана.

Потянулись дни тревожного ожидания. Между тем в штабе дивизии словно бы потеряли ко мне всякий интерес, как видно, разuverившись в возможности узнать от «его высокоблагородия» что-либо ценное в военном отношении. К тому же имелись другие заботы, так как готовились первые газовые атаки. Я был свидетелем этих атак в марте или апреле 1915 года и не хочу писать об их ужасных последствиях.

Длившееся неделями окопное существование в сырой фламандской земле не прошло бесследно для моего здоровья. У меня началась сильная невралгия, сопровождавшаяся лихорадкой, и я был отправлен для лечения назад, в Германию.

Когда я прибыл из Ипра на родину, мой тесть на вокзале Менгерингхаузена хлопнул меня по плечу и сказал: «Да, да, поговорка права: погибают лучшие».

Много месяцев я провел сначала в ахенском госпитале, а затем в другом месте, на водах, но все без толку: сильные, мучительные боли не поддавались лечению. В течение года я каждые

* Светотень (фр.)

три месяца проходил через всевозможные медицинские комиссии, и в конце концов меня объявили негодным к военной службе.

Однако это означало не окончательное увольнение из армии, а перевод на гарнизонную службу в маленьких среднегерманских городах. Между тем я продолжал числиться ахенским городским музикдиректором, лишь призванным на военную службу, и, как военный, часто получал теперь отпуск, чтобы заниматься своей музыкальной деятельностью в Ахене.

Западный пограничный город, лежавший так близко к театру военных действий, что порой оттуда отчетливо была слышна канонада, разместил у себя тридцать шесть лазаретов, и потребность в музыке, стремление к возвышенному или хотя бы даже просто желание отвлечься от постоянного гнетущего чувства страха и ужаса были здесь особенно сильны. Я дирижировал концертами, зачастую в пользу Красного Креста и других надобностей военного времени. В конце января 1917 года я предпринял с одним из ахенских хоров концертную поездку на фронт, приведшую нас почти к самому Ипру. В Лилле, Дуэ, Камбре и Брюсселе мы исполняли «Времена года» Гайдна.

В апреле 1916 года в камерном концерте в Ахене я играл вместе с Регером его Вариации на тему Моцарта и Пассакалию для двух роялей, не подозревая о том, что это окажется последним выступлением мастера и моего друга. Через четыре недели в офицерском казино в Рудольфштадте я прочел известие о его внезапной смерти. Еще только восемь дней назад в расположенной по соседству Йене я побывал у него в доме, приобретением которого он так гордился. Я воспринял смерть Регера не только как личную утрату, но и как величайший удар судьбы, постигший современное музыкальное творчество. Во время кремации Регера мы с Адольфом сыграли Largo из его последней Сонаты c-moll. Мне пришли тогда на память слова, которые Грильпарцер⁸⁹ написал для надгробия на могиле Франца Шуберта: «Смерть похоронила здесь богатое сокровище и еще гораздо большие надежды».

Я вернулся в наш маленький гарнизон к исполнению своих обязанностей. Тамошняя солдатская жизнь часто напоминала мне сказку о Хензеле и Гретель. Государство — Баба Яга — оберегало, лелеяло и, насколько позволяли уже довольно ощутимые в то время продовольственные ограничения, откармливало солдата, пока он не становился достаточно «упитанным», чтобы его можно было сожрать, то есть отправить на фронт в качестве пушечного мяса. Многочисленные врачебные комиссии регулярно «прочесывали» гарнизонные города, чтобы каждого мало-мальски подлечившегося в госпитале солдата снова объявить годным к строевой службе. Однако мое физическое состояние никак не позволяло «знахарям» предложить мне новую возможность погибнуть героической смертью. На третьем году войны уже ни один нормально мыслящий солдат не мог бы пожелать ее продолжения.

Мой опыт войны помог мне осознать лживость политики, ее заведомый обман, в котором более или менее участвовали все, на ком лежала ответственность за войну 1914 года. В гарнизоне, помимо другой работы, мне приходилось также выполнять обязанности офицера-пропагандиста; в связи с этим мне для ознакомления выдавали на руки различный статистический материал (например, о боевых успехах подводных лодок). На основе этого материала я должен был регулярно читать лекции тем военнослужащим, которые пока еще не могли быть возвращены на фронт или вообще годились только для гарнизонной службы. Успех моих выступлений был крайне ничтожен. Тому, о чем я рассказывал своим подчиненным, вынужденным посещать эти «лекции», не верили ни я сам, ни мои слушатели, по большей части тюрингские мастеровые-надомники или рейнские горняки, которым их здравый смысл простых людей давно помог догадаться, что положение на фронте вовсе не столь благополучно, как это стараются им внушить их лейтенант. Я бывал рад, когда эти мучительные для меня, бессмысленно затраченные часы оказывались позади и я мог вернуться к своему роялю или углубиться в партитуры и книги.

Я задавался вопросом, имело ли бы смысл (если бы до этого дошло дело) еще раз ставить на карту жизнь, призвание и работу ради идеалов, которые в ходе войны становились для меня все более и более сомнительными. В одной нейтральной стране один из моих коллег, еще годы спустя хранивший восторженное отношение к военному ремеслу, как-то в разговоре с Бузони⁹⁰ сказал ему, будто стал сочинять гораздо лучше и интересней с тех пор, как, участвуя в обороне страны, провел некоторое время на фронте в роли полковника. На это Бузони ответил с печальным юмором: «В таком случае, насколько иначе мог бы сочинять Бетховен, если бы ему довелось побывать хотя бы капралом!»

ШТУТГАРТ

«Освоишься ты вмиг,
Чуть лишь в себя поверишь».
Гёте. «Фауст» ⁹¹

В начале 1918 года, будучи лейтенантом в Гере, я узнал об уходе Макса фон Шиллингса ⁹² с поста руководителя Штутгартской придворной оперы и написал тамошнему генеральному интенданту ⁹³ фон Путлицу о своем желании принять участие в конкурсе на замещение этой должности. На этот шаг меня как художника толкнуло, главным образом, известное любопытство к оперному искусству. При наличии большого числа конкурентов я с моим крошечным опытом в этой области почти не имел оснований рассчитывать на успех. Однако, к своему большому удивлению, я получил телеграмму, приглашавшую меня приехать в Штутгарт, чтобы представиться лично.

То, как меня принял Путлиц, показательно для тогдашнего режима, при котором суверен всю ответственность за руководство сценой, обязанной своим существованием его щедротам, целиком и полностью возлагал на одно-единственное доверенное лицо. Беседа, которая состоялась у меня с Путлицем в его элегантном кабинете, помещавшемся в здании Королевского придворного театра, длилась не более пяти минут. Мое предложение продирижировать пробным спектаклем в качестве гастролера было отклонено как ненужное, и я стал королевским вюртембергским придворным капельмейстером ⁹⁴.

Вернувшись в отель и не успев еще окончательно прийти в себя, я срочно вызвал телеграммой жену. Вдвоем с ней мы бродили по улицам Штутгарта. Гористый швабский город понравился нам чрезвычайно, чего нельзя сказать об Опере. Вечером мы пошли послушать «Травиату»; наши впечатления от спектакля были знаменательны тем, что отражали присущую нам тогда односторонность представлений, определявшихся привычкой к «абсолютной» музыке ⁹⁵. Нас не только разочаровал уровень исполнения, недостатки которого можно было объяснить трудностями военного времени; нас ужаснул дух самого произведения. Мы нашли его тривиальным. Ария Жермона-отца во втором акте до такой степени нас рассмешила, что мы опрометью покинули театр.

Возвращаясь домой, мы услышали звуки «Benedictus» из бетховенской «Торжественной мессы», донесшиеся до нас сквозь полуоткрытые двери церкви. Тоска по «чистой» музыке, близкой мне с детства, охватила меня с такой силой, что я, совсем как если бы продал душу черту, стал глубоко раскаиваться в сделанном шаге, связавшем меня с оперой. Нам пришлось самым серьезным образом поразмыслить, чтобы не поступить опрометчиво и решиться все-таки сделать попытку поближе подойти к опере. Этой попыткой я занят по сей день.

После пожара, уничтожившего старое здание Штутгартского придворного театра, увлекавшиеся искусством король и другие меценаты дали (по инициативе барона фон Путлица) необходимые средства на постройку двух новых театральных помещений — большой и малой сцен. Оба здания, построенные еще до первой мировой войны, принадлежали к числу красивейших театров Германии — как по своим архитектурным достоинствам, так и благодаря счастливому местоположению посреди дышавшего атмосферой изысканности старинного, хорошо ухоженного дворцового парка.

Королевская придворная капелла в общем была оркестром среднего качества. Однако в лице первого концертмейстера Карла Вендлинга⁹⁶, ученика Иоахима, она располагала совершенно выдающимся музыкантом. Между прочим, ранее Вендлинг был известен как концертмейстер Майнингенской придворной капеллы и Бостонского симфонического оркестра, а кроме того, приглашенный Хансом Рихтером, многие годы руководил группой первых скрипок в Байрёйте. Я обязан этому вдумчивому, тонкому и к тому же еще необычайно обходительному человеку существенным обогащением своего опыта и знаний в результате драгоценного общения с ним. Весть о том, что этот благородный человек и в более поздние, дурные времена оказался на высоте, порадовала меня, хотя и вовсе не удивила.

Заслуги моего предшественника, Макса фон Шиллинга перед Штутгартской оперой были связаны прежде всего с той атмосферой высокой культуры, которой он сумел здесь добиться. Благодаря его усилиям тут имелся выдающийся ансамбль певцов, среди которых были, к примеру, такие имена, как Хелене Вильдбрунн, Зигрид Хофман-Онегин⁹⁷, тенора — американец Джордж Мидер и норвежец Карл Эстvig⁹⁸.

Первой оперой, которой в июле 1918 года я продирижировал в Штутгарте, была «Тристан и Изольда»; я испытал радость, когда, в результате этого дебюта и предшествовавшего ему симфонического концерта, общественное мнение признало молниеносный выбор Путлицем моей кандидатуры удачным.

Несмотря на отрадное сознание всеобщей симпатии, сопровождавшее мою деятельность в Штутгарте с первого до последнего дня, начиналась эта деятельность не под самой счастливой звездой. Война клонилась к своему катастрофическому концу;

вспыхнула ужасающая эпидемия испанского гриппа, ежедневно уносившая множество человеческих жизней, в Штутгарте так же, как и повсюду. Всеобщая апатия, неуверенность каждого в завтрашнем дне, который мог оказаться последним в жизни, усугубленные бедственным экономическим положением страны и недостатком продуктов питания, поначалу не способствовали созданию радостной рабочей атмосферы.

В начале ноября 1918 года мы с режиссером N, увлекшись экспериментальными идеями жившего в Женеве театрального художника Аппиа⁹⁹, попытались использовать в новой постановке вагнеровского «Золота Рейна» световую проекцию, до той поры почти не применявшуюся. Наши осветители, понятным образом, еще не успели как следует овладеть новой для себя техникой, и в результате жилище богов, изображение которого в виде замка, имевшего форму остроконечного конуса, должно было быть спроецировано на экране полукруглого горизонта сцены, на первом представлении оказалось перевернутым вверх ногами — макушкой книзу, а основанием кверху. К тому же Валгалла¹⁰⁰ изрядно раскачивалась, что тоже не слишком способствовало успеху нашего новшества.

Другой фокус, до которого, насколько мне известно, вообще еще никто не додумывался, состоял в том, что мы взяли и всунули трех балетных девиц в специальные «плавательные» аппараты, а поющих дочерей Рейна заставили прятаться за скалой и не показываться. Балерины, хорошо выучившие музыку, храбро кувыркались в Рейне, имитируя при этом пение и беззвучно, но старательно артикулируя текст, чтобы придать обману иллюзию правдоподобия. Рецензенту одной крупной газеты такой разрыв с традицией очень не понравился. Он писал: «...и получилось так, что хоть они и шевелили ртами, звук, однако, выходил из совсем противоположного конца». Известный очень остроумный сатирический журнал «Кляддерадач»¹⁰¹ весьма наглядно прокомментировал сию злополучную критику.

Во время генеральной репетиции «Золота Рейна» у меня произошел неожиданный серьезный конфликт с Путлицем. Напрасно прождав долгое время, чтобы зрительный зал, как обычно, погрузился во тьму, я наконец узнал о том, что по желанию королевы в течение всего Вступления зал должен оставаться освещенным, давая возможность высокой особе разглядывать публику. Придя в ужас, я стал ссылаться на совершенно обратные предписания Вагнера. Путлиц вскочил и зашипел на меня: «Может быть, вы хотите уговорить ее величество отказаться от своего желания?» — «С величайшим удовольствием, — парировал я, — пожалуйста, сегодня же, немедленно устройте мне аудиенцию». Путлиц сердито стоял на своем: «Вас постигнет неудача». Повысив голос, он заявил: «Зал останется освещенным вплоть до поднятия занавеса». — «А я, Ваше превосходительство, оставляю зал, если темнота не наступит до взятия первой ноты».

К сожалению, через некоторое время свой пост оставил сам Путлиц, с которым у нас до этого инцидента было полное взаимопонимание, человеческое и профессиональное. Как аристократ, он считал себя обязанным быть верным присяге, данной им своему королю, и, несмотря на собственные довольно сильные либеральные склонности, не желал служить новому режиму ¹⁰².

Мое новое начальство меня вполне устраивало, а государственная форма правления, поскольку она не затрагивала интересов искусства, была мне тогда безразлична. Но не могла быть безразличной мне, как и всякому другому порядочному немцу, судьба моего отечества. Проигрыш в войне и вызванное им всеобщее разорение причиняли мне боль и огорчали меня ничуть не меньше, а может быть и больше, чем многих других. Разница между мной и огромным большинством моих соотечественников определялась различным пониманием и оценкой тех причин, которые привели к столь плачевному положению вещей. Я начал задумываться над ними, оказавшись на войне, куда пошел очень легковерно, даже с огромным воодушевлением. Я стал видеть эти причины в засилии известных клик и каст, извлекавших из войны личную выгоду или питавших к ней безответственное пристрастие.

Вюртемберг всегда считался демократическим краем. Пришедшее теперь здесь к власти правительство, большинство политических деятелей в котором составляли учителя, секретари профсоюзов и люди из народа, всячески старалось проявлять заботу о поддержании культуры. Контингент чиновников различных министерств большей частью остался прежним. Среди таких чиновников был тайный советник фон Й., удостоившийся теперь чести стать для социал-демократического министра культуры Хеймана правой рукой в вопросах театра. Не имея никакого понятия о сути сложного оперного искусства, но движимый сознанием служебного долга, он непрестанно требовал отчета за отчетом по любым, даже мельчайшим поводам. На то, чтобы заниматься собственно театром и его основной задачей, а именно подготовкой и выпуском хороших спектаклей, почти не оставалось больше времени. Однажды, потеряв терпение, я, как мне казалось, предельно убедительно растолковал ему, какой ущерб это наносит делу. Когда я замолчал, господин тайный советник дружелюбно посмотрел на меня сквозь очки и сказал с сильнейшим швабским акцентом: «То, что Вы мне рассказали, господин государственный музикдиректор, чрезвычайно интересно. Теперь напишите обо всем этом рапорт!»

Персонал государственного театра избрал в конце концов свое «доверенное лицо», однако *моим* доверием это лицо не могло похвастаться. Поэтому я торчал в театре с раннего утра до позднего вечера. Однажды в темноте кулис я услышал разговор двух рабочих сцены, рассуждавших обо мне. На чистейшем швабском диалекте один из них произнес: «Знаешь, он, должно быть, неудачно женат, раз никогда не бывает дома!»

Вюртембергским государственным театрам все настоятельней была необходима твердая рука нового генерального интенданта. Бесчисленные кандидаты претендовали на эту должность. Чтобы избежать преждевременной огласки, все заинтересованные лица, в том числе и бернский интендант Альберт Кеэм, который с соблюдением строжайшей секретности прибыл для переговоров в Штутгарт, давали клятвенное обещание молчать. Особенное внимание было обращено на то, чтобы не допустить посредничества театральных агентств. С вокзала Кеэм отправился в отель «Маркардт», чтобы переодеться для визита к министру. Не успел он сесть в ванну, как в дверь постучали. В щель просунулась всем хорошо знакомая физиономия театрального агента Франкфуртера. «Ну, как я это обстригал?» — спросил он. Надо прямо сказать, что услуга «господина тайного комиссионного советника» Франкфуртера стоила тех десяти процентов жалованья, которые новому интенданту предстояло теперь выплачивать ему в течение нескольких ближайших лет!

Постепенно послевоенная обстановка стала более спокойной. Певческий концертный зал, служивший до сих пор лазаретом, больше уже не должен был расточать свою великолепную акустику на то, чтобы вторить человеческим стенаниям. Он стряхнул с себя свою пахнущую хлороформом печаль и, обретя приветливый вид, снова мог служить музам. Теперь, как после всякой войны, несмотря на продолжающиеся материальные трудности, потребность в хорошем искусстве была особенно сильна.

Вероятно многие жители Штутгарта помнят, как при объявлении годового абонеента из двенадцати симфонических концертов, страстно жаждавшие музыки практичные швабы притащили с собой несколько походных кроватей и поставили их ночью у кассы, где должны были продаваться эти абонементы, чтобы с утра вовремя оказаться на месте.

В лежавшем неподалеку от Штутгарта городке Мюльакере один богатый еврей-меценат выстроил праздничный зрительный зал, располагавший совершенно современной сценой, так что мы могли играть там «Свадьбу Фигаро» и «Фиделио»¹⁰³. На портале зала, подаренного им своим согражданам после заключения версальского договора, восторженный поклонник искусства и патриот велел высечь надпись: «И все-таки! 1920».

В курортном местечке Фройденштадт, расположенном в вюртембергском Шварцвальде, также благодаря инициативе влюбленных в искусство людей — образованного бургомистра Бляйхера и энергичного владельца отеля Эрвина Лютца — была осуществлена постройка театра, в котором Штутгартская опера могла устраивать свои гастролы. Правда, для этого здесь часто требовалось наличие у исполнителей запаса доброй воли и мужества. Построенные в трудное время, этот театр и его сцена были так миниатюрны, что на представлении «Фиделио», во время картины в темнице, достаточно дородная Леонора при выходе на сцену опрокинула

тему «Буш и музыка» и пропеть его на мотив известной песни. Приз я вручил одному философски настроенному восходящему «Шиллеру», который хриплым голосом, но с искренней убежденностью, спел:

Фриц Буш, по ком с ума всяк сходит,
Коль возникнуть, шум лишь производит!

Сам я был еще молодым человеком, чуть за тридцать. Я разделял чувства и настроения молодежи, радуясь, когда представлялась какая-нибудь возможность сотрудничества с ней. Во время своих гастролей во Франкфурте я обратил внимание на темпераментно игравшего молодого скрипача оперного оркестра, о котором я узнал, что его фамилия Хиндемит ¹⁰⁸, и что он сочиняет «современную» музыку. Я решил осуществить в Штутгарте премьеру его первых сценических произведений, — небольших одноактных опер, одна из которых имела очень диковинное название, располагавшее к разнообразной игре словами: «Убийца, надежда женщин» (автором либретто этой оперы был художник Кокошка). Два других одноактных сочинения, написанных на тексты Франца Бляя ¹⁰⁹ и еще одного либреттиста экспрессионистского направления, назывались «Нуш-Нуши» и «Святая Сусанна».

Хотя мне было не занимать смелости для вступления в единоборство с «хранителями печати», отстаивающими святость традиций, я все же не решился взяться за третье из этих произведений, отличавшееся полной непристойностью. Дело ограничилось двумя первыми, и мне было совершенно достаточно того скандала, который вызвало их исполнение, чтобы не захотеть настоящей бури общественного негодования, в которую этот скандал наверняка бы перерос, вздумай я поставить третью оперу-«малютку».

«Надежда, убийца женщин» или, скорее, «Женщины, убийцы надежды», — а может быть допустимо и так: «Женщины, надежда убийцы»? — нет, нет: «Убийца, надежда женщин», — эта совместная работа гениального пишущего стихи живописца и очень талантливого композитора прошла еще сравнительно спокойно, вероятно потому, что никто не мог понять содержания действия пьесы. Зато, напротив, в «Нуш-Нуши» действие было предельно ясным и недвусмысленным. Любимая жена магараджи не смогла устоять перед чарами генерала, занимавшего весьма высокий пост при ее супруге и к тому же считавшегося его близким другом. Проведав тайну, властелин впал в величайшую ярость и приказал лишить предателя его мужских аксессуаров. Слава богу, акт оскпления, ярко переданный в оркестре, происходил все же за кулисами. Но когда затем стражники выволакивали толстого генерала на сцену, и он должен был выдержать исполненный глубокого упрека взгляд своего повелителя, у солирующего тромбона в оркестре звучала цитата из второго акта «Тристана и Изольды», воспроизводившая выходную фразу короля Марка: «И это мне, Тристан?.. Это, Тристан, мне!» ¹¹⁰

Вообще-то швабы не отличались чрезмерным чистоплюйством, тем более в тогдашнее, послевоенное время, когда многое оказалось дозволенным, и вряд ли бы выказали особую щепетильность в отношении сюжета. Зато они обнаружили полнейшую нетерпимость (и сегодня я должен признать их правоту) к оскорблению священных духовных ценностей, каковое было усмотрено ими в использовании цитаты из «Тристана». Разразился скандал, который, подлив масла в огонь, раздули набросившиеся на эту тему газеты, восстанавливая общественное мнение против виновника. Я был им и не отрицал этого. По сути дела, вся история была бурей в стакане воды. Ее простили и забыли — тем охотней, что не оспаривались другие, положительные результаты моего руководства оперой. Но и в дальнейшем, следуя завету Вагнера: «Дети, творите новое, новое!», — я продолжал исполнять произведения современных композиторов, таких как Бузони⁹⁰, Шрекер, Браунфельз, Шёк¹¹¹, и это обходилось уже *более благополучно*, чем в случае с молодым Хиндемитом.

Поиски менее известного произведения в прежней оперной литературе привели меня к «Борису Годунову», который, после единичной давней попытки поставить его в Германии, не прижился на немецкой сцене. В Штутгарте спектакль имел прочный успех, продолженный впоследствии получившей известность в стране и за рубежом дрезденской постановкой этого произведения.

Однако прежде всего я постарался тщательным и любовным исполнением искупить свое поспешное, в корне ошибочное суждение о Верди, которого теперь, оценив по достоинству, считал величайшим среди музыкальных драматургов. Штутгартские новые постановки «Трубадура», «Отелло» и «Фальстафа» послужили основой для того вердиевского ренессанса, какой несколько позже, под влиянием Дрездена, определил репертуарные планы немецких театров.

Мы были счастливы в Штутгарте и считали, что навсегда пустили здесь корни. Природа и люди, здешний образ жизни — все одинаково нам нравилось. Часто вспоминали мы ту отвратительную дождливую ночь, когда состоялось наше окончательное, хоть пока и в «меблированном» варианте, переселение сюда. (Ахен находился еще в руках оккупационных войск, и прошло немало времени, прежде чем мы смогли получить от бельгийцев свое имущество, которое они вернули нам в полной сохранности, включая чудовищный портрет кайзера Вильгельма с закрученными кверху усами; когда-то, в одном из младших классов школы, мне всучили его в качестве награды. Его потерю я бы преспокойно перенес.) На всем долгом пути от вокзала (тогда этот путь приходилось совершать пешком), пока ледяные капли били нас по лицу, мы неприязненно думали о наемном холодном жилище, куда торопились со своим маленьким усталым мальчиком. Между тем нас ожидало чудо. Хорошие люди натопили печи и постелили постели. словно груда рождественских подарков лежало множество

глиняный кувшин, в который Эрвин Лютц для подкрепления и к радости томимого жаждой Флорестана велел налить литр хорошего баденского вина.

В Швабии, особенно в ее столице Штутгарте, даже в самые тяжкие времена царил интенсивная духовная жизнь. Нужда и лишения послевоенных лет ничуть не повлияли на плодотворнейшее общение между людьми. У нас устанавливались контакты с выдающимися представителями других искусств, как Кокошка и Пёльциг ¹⁰⁴, с членами «Баухауза» ¹⁰⁵ в Дессау, с писателями и сотрудниками книжного магазина местного штутгартского издательства. Хотя швабы в массе своей и не обладают той врожденной музыкальной одаренностью, которой наделены, например, венцы или рейнляндцы, им, однако, в силу их глубокой интеллектуальности и душевной чуткости свойственна готовность к восприятию, позволяющая охотно слушать даже труднодоступную, а то и нарочито усложненную музыку.

Интендант Кеэм и доктор Отто Эрхардт ¹⁰⁶, новый оперный режиссер, оба были большими поклонниками Ханса Пфицнера ¹⁰⁷, которому премьера его «Палестрины», состоявшаяся в Мюнхене под управлением Бруно Вальтера, принесла величайший в его жизни успех. Было решено поставить это произведение в Штутгарте.

Композитор славился своим тяжелым характером. Я, собственно, больше был знаком с его полемическими статьями, чей тон часто граничил с озлобленностью, и больше был наслышан о пфицнеровских причудах, чем имел представление о его музыкальных произведениях, которые при беглом ознакомлении с ними не особенно мне понравились. Однако «Палестрина», несмотря на некоторые длинноты, произвел на меня большое впечатление. У нас в распоряжении был хороший состав исполнителей, и мы с нетерпением ожидали приезда композитора. Наши ожидания оправдались в полной мере. Ханс Пфицнер оказался именно таким человеком, как нам его описали: всем недовольным, обижающимся, едва вы успевали открыть рот, и, несмотря на свои пожилые годы, после первой же репетиции неизменно влюбляющимся в очередную исполнительницу юного сына Палестрины Игино. Он приводил труппу в отчаяние своей привычкой лезть с преждевременными замечаниями во время черновых репетиций. Но, невзирая на все его странности, мы продолжали работать с увлечением, и «Палестрина» имел в Штутгарте также полный успех.

Следующим летом я вел личные переговоры с Пфицнером в его имении на озере Аммерзее по поводу возможности постановки другой оперы композитора — «Роза из сада любви». После штутгартского успеха он принял меня с той любезностью, какая только была ему доступна, и вызвался в тот же вечер сыграть мне на рояле все произведение. Присутствующие гости, как он меня заверил, будут рады услышать оперу в его исполнении, а я могу в нем участвовать, взяв на себя вокальные партии.

Должен признаться, что к числу радостей моей профессии, вообще-то говоря, я не могу отнести необходимость слушать, как композиторы валяют мне на рояле свои сочинения. Обычно они бывают в бóльшем восторге от своей манеры исполнения, чем я, предпочитающий слушать профессиональную игру, а еще больше -- сам, в спокойной домашней обстановке, листать партитуру и разбираться в ее достоинствах. Поэтому, уверенный в своем чтении с листа, я предложил Пфицнеру, что сам буду играть на рояле, тогда как он исполнит партии певцов. Пфицнер недоверчиво проворчал: «Очень печально, но Вы же совсем не знаете произведения!» Я самонадеянно заявил, что плачу ему по десять пфеннигов за каждую фальшивую ноту, какую только возьму в течение вечера.

Все шло хорошо, пока, примерно через сорок страниц, в каком-то очень оживленном месте Пфицнер слегка не опоздал перелистнуть ноты. Я не смог вовремя разглядеть сложный аккорд со многими дубль-диезами и с силой хватил мимо. Пфицнер мгновенно вцепился мне в руку. «Итак, мне причитается с вас полторы марки», — сказал он ехидно. Желчный юмор Пфицнера был мне абсолютно несимпатичен. Об этом композиторе как-то раз остроумно и безжалостно сказал Рихард Штраус: «Если это дается ему с таким трудом, зачем он тогда вообще сочиняет?»

В последующие годы я дирижировал многими произведениями Пфицнера, как в концертах, так и в оперном театре, и продолжал испытывать глубокое уважение к серьезности и искренности его композиторского творчества даже тогда, когда не мог согласиться с его взглядами, изложенными им в многочисленных литературных трудах. По причинам, не представляющим интереса для повествования, мы впоследствии крепко разругались, и почти десятилетние отношения между двумя людьми, по складу своих натур совершенно чуждыми друг другу, прервались.

Швабы питали заметное пристрастие к Брукнеру, причем их любви к мистическому и глубокомысленному особенно отвечали медленные части его симфоний. Публика, посещавшая мои концерты, всей душой откликнулась на проведение брукнеровского фестиваля. Когда вскоре после него мы повторили Седьмую симфонию в швабском университетском городе Тюбингене, восторгам, особенно среди учащейся молодежи, не было конца. Студенческая корпорация «Норманния» зазвала меня на пирушку, где я смог убедиться в справедливости одного милого стишка об одаренности швабского народа:

Ни Шиллер нам, ни Уланд,
Ни Гегель и ни Гауф
Не в редкость: ими всюду
Хоть пруд пруди у нас.

Во время веселья «желторотые» новички получили от старосты корпорации задание сочинить за пять минут двестише на

приготовленных для нас подношений в виде редчайших по тому времени вещей. К ним были прикреплены визитные карточки с именами людей, которых мы едва знали, а то и не знали вовсе. Они приветствовали нас. С той самой ночи мы полюбили Штутгарт.

Прибежищем в голодное время, прелестным местечком для дружеских собраний после спектаклей и концертов, равно как и для доверительных бесед в укромных маленьких нишах с изящно накрытыми столиками, часто служила таверна «Эльзасец», непохожая на обычный ресторан. Ее хозяин, Эрнст Видман, страстный театрал, был прежде фокусником и не забыл этого занятия. Время от времени, к громадному удовольствию гостей, он преподносил им удивительнейшие трюки, демонстрируя прекрасное владение сложной техникой искусства магии. При этом он не ограничивался тем, что извлекал из рукава достаточно банального живого кролика. Он умел наколдовать еще и жареных свиней, а в придачу к ним — целый ряд других вкусных вещей, мало доступных в те годы. Нельзя умолчать о том, что обслуживание в «Эльзасце» отличалось известной пристрастностью. В этом каждый мог убедиться, слыша, как кельнерша громко выкрикивала в сторону кухни различные заказы. Они звучали либо: «Шницель!», либо: «Шницель для театра!», что должно было уже о чем-то говорить. Если же раздавалось: «Шницель для генеральмузика-директора!», то это означало настоящую достопримечательность на тарелке. Все в мире могло идти кувырком, — приветливому и добрейшему Видману при содействии его очаровательной супруги волшебным образом удавалось создать у себя в таверне уютную домашнюю обстановку, навсегда оставшуюся у нас в памяти.

Хорошо было в Штутгарте. Либеральные настроения общества, делавшие почти неощутимыми религиозные и кастовые противоречия, столь заметные в других частях Германии, создавали счастливую атмосферу непринужденности и сердечности, какую мы не встречали больше ни в одном из немецких городов. Однако было еще слишком рано загадывать вперед, и сам я был еще слишком далек от «швабского» возраста *, слишком молод и непоседлив, чтобы обосноваться здесь раз и навсегда. Если до той поры моя жизнь и быстрая профессиональная карьера протекали без особых помех, то впереди еще были тяжкие заботы и суровая борьба.

Зимой 1920 года я получил приглашение из Дрездена дирижировать концертом саксонской Штатскапеллы ¹¹². Примерно за восемьдесят лет до этого Рихард Вагнер, в свою бытность саксонским придворным капельмейстером, учредил ежегодные циклы симфонических концертов, проходивших в здании Дрезденской оперы. В последние годы, после смерти Эрнста фон Шуха, ими руководил Фриц Райнер ¹¹³. С течением времени, как это случается

* Непереводимый каламбур: шутовское выражение Schwaben alter (нем.) «швабский возраст» — означает «зрелый возраст».

с каждым, у него появились противники, и на зимний сезон 1920/21 года был приглашен целый ряд дирижеров-гастролеров, в том числе я.

На дрезденском вокзале, несмотря на очень ранний утренний час, меня с известной торжественностью встретили шестеро господ, составлявших правление оркестра. Они проводили меня в отель, где состоялся завтрак, во время которого были произнесены две речи. В первой, обращенной ко мне, говорилось об оказанной мне чести дирижировать столь прославленным оркестром, чья более чем четырехсотлетняя история ведет свое начало еще со времен Мартина Лютера. Во второй я в ответ обещал приложить все старания к тому, чтобы не обмануть ожиданий такой ситательной корпорации. В оркестровой яме великолепного здания Оперы для встречи со мной собрались все сто двадцать семь музыкантов Штатскапеллы. Те из них, кто не был занят в репетиции, пересели в качестве слушателей в партер, и я начал со Второй симфонии Брамса. Когда я завершил первую половину репетиции, заполненную полуторачасовой интенсивной работой над первой частью, правление оркестра проследовало вместе со мной в мою уборную, чтобы держать там третью речь. Ее содержание сводилось к тому, что Капелла только что единогласно решила поручить мне в дальнейшем шесть своих симфонических концертов, если я окажу ей честь взять их на себя.

Несмотря на достаточно большой опыт работы с разнообразнейшими оркестрами, во время этой репетиции я невольно испытал какое-то особенно радостное чувство и подъем сил. Дрезденская капелла имела неоспоримую репутацию одного из первых оркестров мира. Уже одно богатство его состава вызывало изумление: наряду с обширной струнной группой — шестерное дерево; такое количество медных, что одних только валторнистов я насчитал двенадцать человек. Меня поразили необычайная, ранее никогда не слышанная мной красота звучания, а также исключительная смычковая техника струнных; равной ей по совершенству и законченности я, пожалуй, больше не встречал ни в одном другом оркестре.

За те несколько дней, которые отделяли первую репетицию от концерта, мне пришлось убедиться, что в городах с развитой музыкальной культурой успех артиста может быть решен задолго до его публичного выступления и без всякого содействия прессы. С самого начала «цеховое» мнение музыкантов, распространяющееся среди публики, создает особую атмосферу сочувствия и предвкушения радости, растущее общее возбуждение, разрешающееся в вечер концерта триумфальным аншлагом.

Словно в каком-то опьянении возвращался я в Штутгарт после этого своего первого дрезденского концерта, и слух мой долго еще был наполнен великолепным звучанием оркестра. Практичный Регер сказал мне однажды: «Существует лишь одноединственное доказательство истинного успеха: немедленное по-

вторное приглашение!» Если это верно, то я мог быть доволен своим дрезденским успехом. Помимо повторного приглашения, полученного мной от Капеллы, ко мне обратился также заведующий оперной труппой Шайдемантиль (в прошлом известный певец)¹¹⁴ с предложением занять пост генеральмузикдиректора⁷³ Дрезденской государственной оперы.

Незадолго перед тем я подписал в Штутгарте новый долгосрочный контракт, и сами мы были очень привязаны к этому городу. В течение нескольких недель я утешал себя мыслью о компромиссе, состоявшем в том, чтобы дирижировать дрезденскими симфоническими концертами во время своего отпуска, обусловленного контрактом, а от руководства тамошней Оперой отказаться и продолжать жить в Штутгарте. Но вот, после моего второго концерта в Дрездене, передо мной предстал бывший генеральный интендант саксонских придворных театров граф Зебах и со своей стороны включился в игру — умней, чем это мне могло тогда показаться. Зебах сказал, что чрезвычайно заинтересован в моем приезде в Дрезден, но только в том случае, если я одновременно приму на себя руководство Оперой. Преследуя эту цель, он уже успел убедить саксонское министерство взять в ведение государства те шесть ежегодных симфонических концертов, которые на протяжении десятилетий являлись делом самой Капеллы; теперь привилегия выбирать дирижера была у нее отобрана и перешла в государственные руки. Государство же (т. е. министерство) намеревалось утвердить для этих концертов лишь такого дирижера, который взял бы на себя и Оперу. Недостатка в настойчивости и умении добиваться исполнения своих требований у графа Зебаха не было, с самого начала нашего разговора мне это стало ясным. В то время в Дрездене еще продолжалось междуцарствие, при котором, как ранее в Штутгарте, о судьбе государственного театра без особого успеха пеклись рабочие советы. Хотя граф и не занимал уже официальной должности, он все еще пользовался достаточным авторитетом, чтобы исподволь влиять на командные инстанции, доказывая им правоту своего мнения и добиваясь нужного ему результата.

Зебах сам называл себя «дитя театра» и утверждал, будто лишь несколько мгновений решили дело так, что он не появился на свет в ложе парижской «Оперы»¹¹⁵. Его отец был тем самым саксонским посланником, который в шестидесятые годы выказывал радушное отношение к Вагнеру, находившемуся там в ссылке, и, насколько мне известно, прилагал неоднократные усилия к его возвращению в Германию. Мать моего графа, будучи страстной любительницей оперного искусства, непосредственно перед тем, как ей предстояло разродиться, поехала в парижскую Оперу слушать «Тангейзера»¹¹⁶, однако начавшиеся родовые схватки заставили ее поспешно вернуться домой.

«Дитя театра» во всех отношениях, в том числе и физически, выросло в крупную личность. Как-то раз к нему в кабинет вошел

посетитель; Зебах предложил ему стул, которым гость, несмотря на долгие уговоры, не соглашался воспользоваться. Когда граф, уже не скрывая раздражения, сказал: «Да сядьте же, наконец!» — то услышал в ответ: «Невозможно, пока Ваше превосходительство стоит». — «Но я же сижу!» — воскликнул граф с отчаянием.

Он обладал чувством юмора, большим опытом и незаурядным умом. В течение нескольких десятилетий он с редким умением руководил обоими придворными театрами Дрездена, Оперой и Драмой, — выказывая при этом любовь к персоналу, внимание к его житейским нуждам, великодушие и рассудительность. Мы с ним часто жалели, что не имели возможности сотрудничать, поскольку Зебах, как и Путлиц, после революции 1918 года отказался от своего поста. Но еще многие годы («...Попробуй запретить прясть шелкопряду!»¹¹⁷) на всех наиболее интересных оперных спектаклях, а часто и на обсуждении репертуарного плана театра его можно было видеть в интендантской ложе, откуда он время от времени выходил затянуться своей неизменной сигаретой. Так как курение в здании театра было строжайше запрещено, он удалялся в неосвещенный переход, соединявший зрительную часть театра со сценой, на каменном полу которого стоял высокий ящик с песком. Идя по этому переходу, частенько можно было видеть вспыхивающий во мраке огонек сигареты и самого Зебаха, благодаря своим элегантно-длинным ногам полустоя сидевшего на ящике. По окончании спектакля там оказывалось великое множество окурков. Несмотря на приблизительно сорокалетнюю разницу в возрасте мы стали хорошими друзьями и были ими на протяжении ряда лет, до самой смерти Зебаха.

Оказавшись поставленным перед еще более трудной дилеммой, чем в первый раз, возвращался я теперь, после своего второго концерта и последовавшей за ним беседы с графом, в Штутгарт. Я вполне отдавал себе отчет в том, что мне предстояло здесь потерять. Если, тем не менее, я в конце концов все-таки решил вопрос в пользу Дрездена, то меня склонило к этому не столько честолюбие тридцатидвухлетнего человека, сколько желание музыканта заменить хорошую тирольскую скрипку, на которой ему приходилось играть до сих пор, скрипкой Страдивариуса.

Ночь напролет проговорили мы с моим другом, советником министерства Фрейем, одинаково горячо желавшим блага как мне, так и театрам милого ему Штутгарта, находившимся теперь в его подчинении. Мы не видели выхода. У обоих было тяжело на душе, когда, наконец, под утро он поднялся и не без тоски в голосе процитировал: «Ступай, тебя не держу я!»¹¹⁸

Тем самым был решен вопрос о моем отъезде в Дрезден в конце сезона 1922 года. Это одновременно наполнило меня чувством радостного ожидания и привело в состояние какой-то особой подавленности, с которой я не мог совладать. Ее преодолению не способствовало и полученное мной в то время анонимное письмо из Дрездена, несомненно написанное кем-то, хорошо знакомым

с музыкальной жизнью Саксонии, и предостерегавшее меня вполне серьезным образом от переезда в Дрезден. Мой неизвестный корреспондент приводил множество примеров из многолетней музыкальной истории этого города в доказательство того, что каждому руководителю Дрезденской оперы обязательно приходилось столкнуться с неблагодарностью, несправедливостью и даже подвергнуться преследованиям. В частности, он напоминал мне о том, что пришлось пережить в Дрездене Рихарду Вагнеру¹¹⁹. Неприятное письмо удивительным образом перекликалось с тайным беспокойством, владевшим мной в те дни.

Некоторое время спустя после принятия мной дрезденского приглашения заболел и скончался Никиш, оставив в музыкальной жизни Германии ничем не восполнимую брешь. Вместо Никиша я несколько раз дирижировал тогда оркестром Гевандхауза¹¹⁹ в Лейпциге, этом классическом очаге благороднейших музыкальных традиций, — городе, которым Германия могла гордиться, пока оттуда не были удалены памятник Феликсу Мендельсону и самый дух немецкой культуры.

Моим последним спектаклем в Штутгарте была заново поставленная «Летучая мышь», и это вызвало недовольство некоторой части швабской прессы: от меня, дескать, никак не ожидали, что я способен проститься со Штутгартom под звуки оперетты! Критику, написавшему эти строчки, было одинаково невдомек и то, что «Летучая мышь» является также мастерским произведением искусства, и то, что во время этой веселой музыки у меня щемило сердце от глубокой тоски.

Расставание со Штутгартom далось нам нелегко. В последующие годы я часто туда возвращался и каждый раз испытывал при этом те же самые радостные чувства, какие неизменно и так щедро дарил мне Штутгарт с самого первого дня моего появления в нем. Сегодня, на другом континенте, думая об ужасных разрушениях, постигших этот прекрасный и горячо любимый город, я вспоминаю об одном пережитом мною там весеннем дне 1918 года.

Лучезарным воскресным утром, наступившем после мрачной ночи, в продолжение которой одна воздушная тревога сменяла другую, нас заставил подскочить внезапный взрыв, за которым последовали продолжительные треск и грохот разваливающихся зданий. Недалеко от нас, на Хойштайгштрассе, воздушный налет разрушил дома, под обломками которых были погребены жившие там люди. С тех пор прошло тридцать лет, которые должны были бы знаменовать собой более чем четвертьвековой культурный прогресс. Вместо этого Германия, после краткого периода восстановления, оказалась отброшенной на целые столетия назад. Под развалинами погребено теперь и все то, чего мы, единодушные в своих стремлениях молодые люди, каждый в меру своих скромных сил, сумели добиться тогда за короткое и прекрасное время в Штутгарте; там же похоронены и наши надежды.

НАЧАЛО РАБОТЫ В ДРЕЗДЕНЕ (1922—1924)

Хотелось бы толпу мне позабавить:
Любой ведь жаждет праздника себе.
Они сидят уже с поднятыми бровями,
Готовы насладиться чудесами.

Гёте. «Фауст», ч. 1. Пролог в театре.

Из веселого и прелестно расположенного среди гор и лесов Штутгарта, который, несмотря на свою протяженность и на большую роль в индустрии, особенно в строительном деле, не утратил характера старого, уютного швабского провинциального города, мы переехали в гораздо более пышный Дрезден. Вместо неприязательной, но добротной фахверковой архитектуры перед нами было знаменитое барокко дрезденских строений из песчаника; вместо приветливой бюргерской атмосферы — церемонный дух столичного города ¹²¹. Некая бессодержательная светскость оставалась характерной для известных кругов, уже лишенных своего привилегированного придворного статуса. Наряду с этим имелось, конечно, очень хорошее, образованное бюргерство. Лучший тип саксонцев был представлен скромным средним сословием, в том числе людьми педагогической профессии; обычными для этого слоя общества были полная энтузиазма любовь к музыке и жертвенный идеализм.

Ко времени нашего переезда в Дрезден инфляция была в разгаре. Мой годовой доход вначале равнялся двумстам тысячам марок, и никто не мог сказать, сколько это означало на самом деле. Это были инфляционные деньги, стоимость которых падала с каждым днем; поэтому уже на протяжении ближайших месяцев жалованье стало исчисляться в миллионах и биллионах. Само собой разумеется, последствия этого обесценивания денег весьма неблагоприятно сказывались на первоначальных условиях моей работы, подобно тому как осложняли ее подобные же послевоенные трудности в Штутгарте. Даже второстепенные певцы постоянно старались выхлопотать себе отпуск, чтобы иметь возможность съездить в соседнюю Чехословакию на гастроли, так как тамошний гонорар на многие недели обеспечивал им и их семьям лучшее существование, чем то, которое позволял им вести весь их годовой немецкий заработок.

Поскольку в Дрездене у меня пока что состоялось только два концерта, которыми я дирижировал как гастролер, мне ничего не было известно о здешней Опере, кроме ее всемирной славы. С нею были связаны имена отдельных артистов интернационального масштаба. Бóльшая часть певцов оставалась мне незнакомой.

Для открытия сезона был выбран «Фиделио» Бетховена. Еще во время летнего отдыха я получил от генерального интенданта телеграмму с лаконичным вопросом: «Кто будет первой Леонорой?» Обширная труппа Дрезденской оперы располагала пятью исполнительницами для этой щекотливой партии. Каждая из певиц отвечала какому-нибудь одному из многочисленных требований, предъявляемых ролью, свидетелем совершенного воплощения которой на сцене, по всей вероятности, еще вообще никому не доводилось быть. В лице первой из этих дам, носившей прославленное имя, труппа имела наделенную чувством и воображением актрису, которая произвела на меня большое впечатление. Только, к сожалению, ее уже нельзя было считать самой молодой, а ее вокальное несовершенство вынуждало быть благодарным, если во время пения она понижала не более, чем на полтона. У другой певицы был чудесный голос, но немыслимая фигура; третья имела безупречную фигуру, зато отнюдь не замечательный голос. Четвертая, наделенная и фигурой и голосом, была так близорука, что без очков с толстенными стеклами не могла поддерживать контакт с дирижером. Молодая пятая певица, соединявшая в себе прекрасный голос со всеми прочими необходимыми качествами, ни в малейшей степени не обладала, однако, ни вокальной техникой, ни опытом. Она была принята в труппу как «надежда будущего». Ею она и осталась.

Решить издали вопрос о столь важном назначении было невозможно. Поэтому сначала я хотел отделаться молчанием. Только на повторную депешу я досадливо телеграфировал в ответ: «Старшая». Таким образом я обеспечил себе покой до прибытия в Дрезден, рассчитывая выбрать певицу для Леоноры уже на месте, после более близкого знакомства с обстановкой. Не прошло еще и недели после начала репетиций «Фиделио», а вслед за ним также «Кавалера розы»¹²² и «Майстерзингеров», как раздался экстренный телефонный звонок из государственной канцелярии, и мне было предложено на следующий же день, в пятницу, быть в Берлине и дирижировать там филармоническим оркестром на торжественном вечере в честь празднования годовщины принятия конституции Германской республики¹²³. То было личное желание президента Германии, чтобы музыкальную часть торжественного акта возглавил я.

Государственный секретарь, находившийся у телефона, не счел уважительным мой довод, что я не имею возможности выехать в разгар репетиций «Фиделио», за два дня до своего первого оперного спектакля в Дрездене. Он заметил недовольно: «Если бы вам приказал его величество германский кайзер, вы бы уже сидели

в поезде. Желание же президента Германии вы считаете возможным игнорировать». — «Вы ошибаетесь! — сердито прокричал я в ответ. — Хорошо, я приеду. Но в воскресенье у меня здесь „Фиделио“. В субботу утром я должен репетировать.» — «Самой собой разумеется, господин генеральмузикдиректор. Ночной поезд...» — «Исключено. На него я не попаду: он уйдет раньше, чем окончится торжество. Вы должны предоставить мне автомобиль для возвращения в Дрезден.» — «С удовольствием.»

Встречавший меня на Анхальтском вокзале чиновник государственной канцелярии бросил озадаченный взгляд на мой красный галстук, который я надел совершенно неумышленно. Было видно, что этот цвет, да еще в сочетании с черно-белым, показался ему малопривлекательным.

Торжество в честь конституции, на котором в качестве почетного гостя присутствовал Герхарт Гауптман ¹²⁴, сидевший в ложе президента Германии, состоялось, а когда оно закончилось, то выяснилось, что об автомобиле для моего возвращения начисто забыли. Радужному начальнику полиции удалось, наконец, раздобыть открытое такси, на котором я и укатил прямо как был, во фраке. Вскоре я заметил, что за пределами Берлина бравый шофер не имел никакого представления о дороге. Поскольку я ничем не мог ему помочь, то решил немножко поспать. Проснувшись, я увидел, что мы приближаемся к Дессау, — городу, где меня абсолютно не ждали на генеральную репетицию «Фиделио». В конце концов к утру мы все-таки добрались до Дрездена, и мне, чтобы быть пунктуальным, ровно в десять пришлось начать репетицию во фраке же.

Незадолго до меня был утвержден в должности генеральный интендант Дрезденских государственных театров, доктор Альфред Ройкер из Цюриха. С ним мы проработали бок о бок одиннадцать лет вплоть до нашего совместного ухода в 1933 году. На эту должность, которой помогали очень многие, Ройкер был приглашен, главным образом, благодаря ходатайству Зебаха и, заняв ее, проявил максимум познаний и опыта. Одержимый страстью к театру, он в шестнадцать лет примкнул к странствующей труппе и вскоре стал выступать на небольших сценах; позднее он работал в Праге вместе с Анджело Нойманом ¹²⁵, оказавшим на него решающее влияние и многому его научившим. После этого он около двадцати лет был интендантом в Цюрихе. Непритязательный в жизни, он не знал ничего другого, кроме служения долгу, отдавая этому все свои незаурядные способности.

Ростом он не уступал Зебаху. В работе был практичнее его, менее порывист, но порой ему недоставало решительности, желательной для руководителя театра. Зато он был воплощенной надежностью. Его способность помнить о мельчайших взятых им на себя обязательствах была невероятной. Как-то раз, выведенный из себя беспомощностью одного технического работника, я сказал Ройкеру, что не могу дальше работать с этим человеком. Признав

мою правоту, Ройкер ответил, что ему очень трудно избавиться от служащего, занимающего бессрочную должность. Тем не менее он обещал попытаться его уволить, но предупредил, что это станет возможным не раньше, чем через два года. После этого я оставил свое бесполезное возмущение. Спустя два года Ройкер вошел в мой кабинет и сказал: «Ну вот мы и избавились от Икса». Все, за что он брался, он упорно доводил до конца. То, что мы не всегда сходились с ним во мнениях, само собой вытекало из полной противоположности наших натур. Когда я, по мнению Ройкера, вел себя слишком бурно, он имел обыкновение цитировать: «Не легкомыслен — был бы я не Телль»¹²⁶. Мне же назвать его подходящим, на мой взгляд, именем не позволяла двадцатидвухлетняя разница в возрасте. Его обычное выражение «Полный мрак!» стало крылатой фразой в театре и в дружеском кругу.

Характер и поведение Ройкера были безупречны; безупречны были его моральная чистоплотность и та порядочность, с какой он распоряжался доверенным ему имуществом, в особенности государственными деньгами, когда ему приходилось пользоваться ими в служебных целях. Во время бесчисленных поездок, предпринимавшихся им в интересах Дрезденских государственных театров, он имел бесспорное право на железнодорожный билет второго класса и на проживание в лучших отелях. Однако он принципиально ездил третьим и поселялся скромно. Точно так же, если невозможно было обойтись без такси, он никогда не задержал бы его дольше, чем требовалось для служебных надобностей, — или же добросовестно возместил бы разницу из собственного кармана. Он самоотверженно следил за соблюдением режима экономии средств, предписанного государством. Собственные руки он держал абсолютно чистыми, не позволяя себе ни малейшим неоправданным расходом увеличить и без того тяжкое бремя боровшейся с разрухой страны. Можно было понять его возмущение, когда в это бедственное время бесцеремонные приезжие артисты-гастролеры, живя в качестве гостей Дрезденской оперы в отеле «Бельвю», пытались отнести на счет саксонской государственной казны свои завтраки с шампанским. К подобным злоупотреблениям Ройкер проявлял полнейшую нетерпимость: оскорбленное чувство приличия совершенно выводило из себя этого уравновешенного человека, и, предельно разгневанный, он выказывал тогда ожесточенную непреклонность.

К сожалению, даже опытность Ройкера и знание им человеческой природы не остановили меня от глупейшего в моей жизни шага. Когда в 1922 году он приезжал в Штутгарт вести со мной переговоры о заключении контракта, я потребовал и с его помощью добился от саксонского правительства пожизненной должности, какую, между прочим, занимал здесь в свое время Рихард Вагнер. Не подозревая об этом, я выдвинул то же обоснование, что и он: будто бы бессрочно занимаемый пост должен придать руководителю Оперы больший авторитет в глазах труппы. Насколько оп-

равдались в этом отношении надежды моего великого коллеги, каждый интересующийся может узнать из его автобиографии «Моя жизнь»¹¹⁹. Во всяком случае я, благодаря своему притязанию, попал из огня да в полымя.

Отношение окружающих ко мне как к государственному служащему и оценка ими моих действий оказались совсем иными, чем если бы я работал на основе частного договора. Семена отдельных превратных суждений проросли и дали со временем пышные всходы. Зависть и ненависть — вот тот горький урожай, который мне пришлось в конце концов пожинать.

Когда в 1922 году я вступил в свою должность, сомнениям и опасениям не было места, ни малейшая тень не омрачала ничьей радости, — ни моей собственной, ни всех остальных. Дрезден, куда привела меня судьба, был таким местом, где удивительнейшим образом сошлись воедино достоинства природы, искусства и хороших традиций, что само по себе создавало все условия для успешной работы. Уже один внешний вид здания Оперы вызывал приподнятое настроение. Земперовская¹²⁷ постройка была жемчужиной подлинно королевской красоты. Вместе с фантастической по своей архитектуре дворцовой церковью, Цвингером¹²⁸, Эльбой и Брюльской террасой¹²⁹ в небольшом отдалении, она придавала облику города абсолютную неповторимость. Столь же замечательным было и то, что находилось внутри здания Оперного театра, начиная с роскошного благородно-праздничного зрительного зала и кончая обширными владениями сцены, отличавшейся всем мыслимым техническим совершенством и располагавшей беспримерным по богатству фондом театральных принадлежностей.

Здесь налицо были все предпосылки для того, чтобы после преодоления обусловленных временем трудностей, — а это казалось уже не за горами, — возродить Дрезденскую оперу в ее прежнем блеске. Почтенная Штатскапелла сохранилась в целостности и сохранности; ансамблевое единство, виртуозность и звуковое величие этого оркестра восхитили меня с первого же раза, едва я его услышал. Главное внимание мне предстояло уделить более деликатному, хрупкому и недолговечному по своей природе певческому контингенту, который за время голода и междуцарствия уподобился запущенному саду. И в этой неравноценной по составу среде имелся ряд уникальных певцов-актеров, масштаб которых оправдывал первенствующее (по сравнению с большинством других оперных сцен Германии) значение Дрезденской оперы. Когда удавалось объединить этих артистов в одном и том же спектакле, достигались такие художественные результаты, которые лишней раз укрепляли мою веру в возможность идеального оперного исполнения.

Все свои еще молодые силы я решил употребить на то, чтобы добиться на основе имеющихся условий максимального успеха. Повсюду царил энтузиазм, пресса восторженно отзывалась

о новом руководителе Оперы, от которого ожидали чудес. «Habe-
mus Papam», * — писал критик большой газеты правого направ-
ления. Другая, левая, сравнивала меня с царем Мидасом, который
все, к чему притрагивался, превращал в золото.

Было совершенно ясно, что этот пароксизм окажется недолгим.
Критик, углублявшийся в античность, вскоре появился с паке-
том симфоний, которые должны были превратиться благодаря
моему исполнению в золото. Другой господин рецензент требовал
прежде всего жертвоприношений своему божеству — Рихарду
Вагнеру; если же богослужения в его честь были достаточными,
то жрецу не следовало забывать и о творениях сына божества,
Зигфрида ¹³⁰. Впоследствии он объявил излишним включение мной
в репертуарный план такой «ничтожной поделки», как «Бенвенуто
Челлини» Берлиоза ¹³¹, и поклялся не слушать этого произведения
до тех пор, «пока „Лежсебока” или „Герцог Сорвиголова” Зиг-
фрида Вагнера не встретят со стороны генеральмузикдиректора
надлежащего внимания». После того как провалились настойчи-
вые попытки третьего референта пристроить свою убогую до-
ченьку в Государственную оперу на амплуа первой субретки,
критическое перо папаша стало оплакивать отсутствие у руко-
водителя Оперы представления о хороших голосах и о подлин-
ном стиле бельканто.

Гораздо меньше проблем, чем с оперой, — даже совсем мало
проблем, — было связано с двенадцатью ежегодными симфоничес-
кими концертами, которыми, не считая единичных гастролей
Рихарда Штрауса, Зигмунда Хаузеггера ¹³² и Отто Клемперера ¹³³,
по традиции должен был дирижировать сам генеральмузикдирек-
тор. Вкусы публики, посещавшей концерты, были чрезвычайно
консервативны. Мои непрестанные попытки познакомить дрезден-
ских музыкантов и любителей музыки с наиболее ценными дости-
жениями современного творчества наталкивались на полнейшее
холодное равнодушие. Здесь хотели слушать классиков и роман-
тиков, которыми могли неумоимо наслаждаться. Однако,
в отличие от штутгартской публики, всегда чуткой и восприимчи-
вой, здешней аудитории была свойственна некая отчетливо ощу-
тимая самодовольная пресыщенность. Даже лучшие, нередко
выдающиеся достижения Штатскапеллы, которые должны
были бы восхищать музыкантов, воспринимались всеми как на-
столько сами собой разумеющиеся, что после сенсаций моих пер-
вых концертов лишь очень немногие слушатели еще утруждали се-
бя выражением восторга.

В противоположность своему соседу, лейпцигскому Геванд-
хаузу, в чьих программах регулярно фигурировали солисты, Дрез-
денская капелла, согласно здешнему обычаю, главную роль в сво-
их концертах отводила оркестру и дирижеру. Лишь время от вре-

* «Имеем папу» (лат.) — слова из традиционной фразы, которой возвещается
избрание нового папы римского.

мени в этих концертах появлялись всемирно-известные пианисты Шнабель⁶¹, Зауэр, Эгон Петри¹³⁴, скрипачи Губерман, Сигети, Франц фон Вечей¹³⁵, в скором времени после того умерший, или же мой брат.

Большую радость во время его повторного выступления мне доставила встреча с Рудольфом Серкиным¹³⁶, тогда приблизительно восемнадцатилетним пианистом, которого несколько раньше, когда тот был еще почти ребенком, Адольф привозил с собой в Штутгарт. В Дрездене его исполнение Пятого Бранденбургского концерта Баха вызвало особенный энтузиазм, проявленный слушателями сразу же после того, как он с неслыханной по силе и напряжению выразительностью сыграл большую каденцию в конце первой части. Нетрудно было уже тогда предсказать Серкину большую будущность. Возможно, однажды мой брат был снова недоволен своим партнером-пианистом, или же тот заболел,— так или иначе, Адольф, находясь в Вене, был занят поисками замены, когда друзья обратили его внимание на ученика фортепианного педагога Роберта — совсем юного высокоодаренного Серкина. За ним поехали домой. К ужасу посланного, оказалось, что в это самое время Руди вместе с группой других истощенных недоеданием детей, направленных каким-то благотворительным обществом на отдых и поправку здоровья, должен был уже находиться в поезде, отправлявшемся во Францию. Друзья Адольфа едва успели вытащить из вагона этого тщедушного, серьезного вида застенчивого пятнадцатилетнего мальчика с черными щетинистыми волосами и смысленным взглядом. Два музыканта, чьи человеческие и художественные склонности в высшей степени обеспечивали им взаимопонимание, нашли тогда друг друга для последующего постоянного сотрудничества. Если бы поезд на Венском вокзале дал свисток отправления чуточку раньше, они, вероятно, так бы никогда и не встретились.

Великолепные дрезденские симфонические концерты для большей части публики были всего лишь приятным добавлением к зимнему оперному сезону и, говоря словами Пауля Беккера, служили еще одним «средством, способствующим общению». Дрезден был и остался театральным, более того, оперным городом. Вместе с Ройкером я прежде всего прилагал старания к тому, чтобы закрепить в репертуаре театра ряд значительных оперных произведений, которые в Дрездене были неизвестны или редко исполнялись. К ним относился «Отелло» Верди, не шедший здесь десятилетиями и теперь возобновленный в очень оригинальной постановке. В этом вердиевском спектакле были заложены основы того исполнительского стиля, которому годы спустя предстояло достигнуть максимальной законченности в берлинской постановке «Бал-маскарада». Пока же главным отличием моих ранних дрезденских достижений в области оперного исполнения от всех, имевшихся у меня прежде, был тот несравненный блеск, который ему придавало звучание оркестра.

За «Отелло» последовал пфицнеровский «Палестрина», премьера которого состоялась в присутствии композитора, ни в малейшей степени не изменившегося со времен Штутгарта. Только его привычное дурное настроение еще усугубилось плохим физическим самочувствием. Чтобы развеселить ворчливого, но не чуждавшегося радостей хорошо накрытого стола и доброй бутылки красного вина композитора, его повели в отличный ресторан, где он начал с того, что полчаса гонял взад-вперед кельнера. Долго и понапрасну советовался он с самим собой и с нами, что заказать? Ему хотелось съесть шницель, но, озабоченный своим желчным пузырем, он отменил заказ. Заказали рыбу, и она точно так же была отослана обратно. В конце концов, раздосадованный, он решил выбрать что-нибудь пресное и совсем легкое. Едва он это проглотил, как, сделавшись блее полотно, встал из-за стола и удалился. Вернувшись после продолжительного отсутствия, он в изнеможении опустился на свой стул и слабым голосом сообщил, что его желудок не смог удержать даже «легкого». Уничтожающий взгляд достался логике, заметившему при этом известии: «Маэстро, в таком случае вы с равным успехом могли бы съесть шинцель».

Антипод Пфицнера в искусстве, Ферруччо Бузони, с которым мне, к сожалению, слишком поздно довелось познакомиться и стать его почитателем, был тогда уже тяжело больным человеком. Все же я имел счастье еще при жизни композитора, в 1922 году, осуществить дрезденскую премьеру его одноактной оперы «Арлекин». Бузони умер перед тем, как в мае 1925 года у нас состоялась премьера его последнего, самого значительного произведения — «Доктора Фауста»⁹⁰.

Важнейшим событием оперной жизни первой дрезденской зимы 1922/23 года был «Борис Годунов» Мусоргского. Уже в Штутгарте я пришел к пониманию того, что тамошняя экспрессионистская постановка, противоречившая историческому материалу, была промахом. Мои неустанные поиски подходящего режиссера неожиданно привели к тому, что я нашел его в лице одного русского музыканта, явившегося ко мне в кабинет с просьбой о контрамарке. Скоро в результате моих расспросов выяснилось, что это дирижер, которому гораздо чаще, чем мне, случалось дирижировать «Борисом Годуновым», да к тому же еще и в России¹³⁷. С актерским талантом, свойственным его народу, он тут же продемонстрировал мне сцену венчания на царство. Маленький, жалкий на вид и тощий человечек бросился в моем кабинете на пол, приложился к нему лбом и, казалось, не собирався снова подняться. В партитуре, сразу же после того, как смолкает звон кремлевских колоколов, обозначена генеральная пауза, которую я, играя на рояле, недостаточно выдержал, ибо не придавал ей особого значения. Удивленный тем, что мой русский продолжает неподвижно лежать на полу, я спросил, что означает его поведение. Он очень взволнованно сообщил мне, что во время этой музыкальной паузы Шаляпин, классический исполнитель роли

царя Бориса, на глазах у хранящего молчание народа с торжественной страстностью целовал русскую землю.

Данный пример убедил меня в том, насколько несостоятельным должен оказаться немецкий режиссер перед лицом трудностей, связанных с постановкой этой оперы. К ужасу Ройкера и вопреки его отчаянному сопротивлению, я тут же, не сходя с места, поручил постановку «Бориса Годунова» своему занятому посетителю. То что он необыкновенно подходил для этой задачи, было очевидно. Ройкер хорошо предвидел, какие осложнения внесет в спокойный процесс работы труппы характер этого очень одаренного чужака. Я же, напротив, жил только той минутой и горел желанием сотрудничать с русским.

У берлинского кабаре «Синяя птица» Ройкер похитил наделенного весьма богатым воображением художника Худякова, тоже русского. Ему предстояло сделать нам декорации для «Бориса Годунова», и с этой целью он своевременно прибыл в Дрезден. Свой азиатский темперамент Худякову трудно удавалось подчинить усидчивой работе; сдав очень хорошие эскизы для сцены в Кремле, художник внезапно исчез, потихоньку возвратившись в Берлин. Ройкер опять извлек его оттуда, и работа возобновилась. Но однажды ранним субботним утром ко мне в кабинет вошел вахтер и попросил меня сходить в буфет: «Там вы кое-что увидите, господин генеральмузикдиректор!» Я увидел, что добропорядочное помещение, предназначенное для поглощения сосисок и скромных порций пива в маленьких кружках, буквально залито шампанским. Рабочие сцены, уборщицы, пожарные — все со стаканами в руках — пребывали в состоянии более чем рискованном. Худяков, в качестве устроителя пира восседавший на столе и с чисто русским размахом чувств, без разбора обнимавший и лобызавший всех подряд, тотчас же стал приглашать к участию в попойке «батюшку и голубка» (то бишь меня), попеременно плача и смеясь при этом. Шампанское буквально лилось рекой. К сожалению, мне пришлось положить конец веселью и отправить Худякова в постель. Я только успел вытянуть из него новость, что он заключил блестящий контракт в Соединенных Штатах и что часть аванса, полученного им в виде всесильных тогда, в 1923 году, долларов, он тут же выложил на устройство этого банкета для «друзей».

Он собирался на другой же день сесть на пароход в Бремене. К «Борису» у него пропал всякий интерес, — ему «больше ничего не приходило в голову». Поскольку мне необходимо было иметь оставшиеся картины, я как бы невзначай завлек его вечером в декорационный зал театра, где было приготовлено все, что требовалось для окончания работы, включая крепкий кофе и сигареты. К немалому удивлению художника, я его там запер. На следующее утро, когда я пришел его выпустить, все до единого эскиза были готовы, а благодущный сын степей не выразил мне ни малейшей обиды за свое заточение. Уезжая, он забыл получить гонорар, так

что Дрезденская государственная опера до сих пор остается его должником.

Гениальное произведение имело необычайный успех, обеспечивший «Борису Годунову» прочное место в немецком оперном репертуаре. Возрождение его на нашей сцене привлекло к себе внимание также и за границей, в результате чего Дрезденская опера стала первым немецким театром, принявшим после войны участие в международном цюрихском фестивале, куда в 1923 году мы были приглашены со своим «Борисом». В дальнейшем за этой гастролью последовали другие, как в том же городе, так и по случаю дней Лиги наций в Женеве.

На подмостках Дрезденского театра воцарилась жизнь — таково было общее утверждение, вновь и вновь повторявшееся прессой, в том числе зарубежной. Мы ставили много произведений молодых композиторов. Бузони, в связи с «Арлекином», рекомендовал мне своего ученика Курта Вайля¹³⁸, и в Дрездене состоялась премьера его короткой оперы «Протагонист». За Вайлем последовали Кшенек¹³⁹, Хиндемит¹⁰⁸, Бранд¹⁴⁰ и другие.

Трудней было решить вторую столь же важную и даже более неотложную для нормальной деятельности Оперы задачу — добиться максимально совершенного исполнения текущего классического репертуара. В особенности это касалось Моцарта, упрек в очевидном недостатке любви к которому у генеральмузикдиректора (!) я, до поры до времени, вынужден был сносить молча. Подлинная же причина, по которой произведения Моцарта редко появлялись тогда в нашем репертуаре, в расчет не принималась. Она заключалась в неукомплектованности ансамбля солистов, который хотя и располагал целым рядом выдающихся оперных мастеров (иначе быть не могло), не имел, однако, необходимого для исполнения моцартовских произведений количества молодых певцов с красивыми голосами и достаточной культурой. В других театрах дело обстояло подобным же образом, большей частью даже еще хуже, чем у нас. Вот мы и занялись имевшими переменный успех поисками молодых талантов. Несомненным результатом этих поисков явилось лишь сильное недовольство «старой гвардии» дрезденской оперной труппы.

В интересах искусства я проходил мимо множества понятных с человеческой, но не с деловой точки зрения чувств и переживаний своих сотрудников. Самому мне не были свойственны ни ложное понятие о престиже, ни болезненное самолюбие; я не мог понять этого и в других людях, а потому не умел их щадить. Я не был ни придирой, ни хулителем, скорее наоборот. Я только «всегда бывал неудовлетворен», ибо постоянно обманывался в своей надежде найти наилучшее.

Двери Дрезденской оперы распахнулись для каждого, кто мнил себя обладателем таланта. В первые годы я еще до такой степени надеялся на возможность необычайных открытий в этой области, что установил ежедневные прослушивания на сцене и, с течением

времени, самолично проверил тысячи певцов. Отобранный мной действительно пригодный материал был немногочислен. Зато я испытал невеселое удовлетворение от того, что никто из отвергнутых мной претендентов на звание «преемника великих» не добился в этом смысле ничего достойного упоминания и в других местах. Приходилось примириться с фактом, что певец, в какой-то мере приближающийся к идеалу, явление чрезвычайно редкое.

В 1925 году, в момент наибольшего скопления трудностей в решении как художественных, так и внутриорганизационных вопросов, связанных с работой Дрезденской оперы, я имел счастье найти сотрудника, оказавшего мне существенную помощь. Эриху Энгелю довелось быть в шарлоттенбургском¹⁴¹ Оперном театре музыкальным ассистентом Лео Блеха¹⁴², Бруно Вальтера и других дирижеров. Он приобрел необычайно широкую известность в немецком оперном мире, далеко за пределами своей тогдашней работы, ибо выдающиеся успехи редко остаются незамеченными, даже если достигаются где-нибудь в тиши. Отказавшись от собственной дирижерской карьеры, этот необычный человек, подвизавшийся в необычной роли, поставил свои разносторонние знания на службу деятельности, смысл которой не только не исчерпывался официальным названием его должности — «руководитель музыкальных занятий по разучиванию певческих партий», но лишь едва им обозначался. Вплоть до нашего совместного отъезда из Дрездена и в течение всего длительного сотрудничества со мной в «Театро Колон» в Буэнос-Айресе¹⁴³ он выполнял свою задачу совершенно неподражаемым образом. Его культура, эрудиция и неподкупная объективность в сочетании с таким огромным трудолюбием, какое только можно себе представить, делали Энгеля уникальным явлением. В буквальном смысле «добрый ангел»*, он взял теперь в свои руки и то дело, которое до сих пор часто отвлекало меня от моих прямых обязанностей. Он стал регулировать дотоле ничем не ограниченные прослушивания, жалкие результаты которых были несоизмеримы с затрачиваемым мной временем. Отныне он и оба других дирижера предварительно отделяли «плевела от пшеницы»¹⁴⁴, чтобы показывать мне лишь настоящие таланты. Кроме того, за каждое прослушивание стала теперь взиматься плата в размере десяти марок, шедшая на общественные нужды. Тем самым были поставлены разумные границы нашей «доступности».

Однажды, когда после утомительной репетиции «Тристана» я собирался идти домой, ко мне в кабинет вошел дирижер Куцшбах. На своем саксонском диалекте он обратился ко мне с такими словами: «Господин генеральмузикдиректор, мы опять резали двадцать человек. Все молчат. Только один страшно буйствует и говорит, что заплатил десять марок, чтобы спеть самому генеральмузикдиректору. Сделайте милость, послушайте этого

* Игра слов: Энгель (Engel) по-немецки означает *ангел*.

типа, чтобы у нас не было неприятностей. Никому неизвестно, на что способен такой малый. Поет он ужасающе». Я пошел в партер, который, несмотря на неурочный час (около половины третьего пополудни), был изрядно заполнен любопытными; в театре быстро становится известным, если «что-нибудь случилось». На сцену вышел низкорослый, хилого вида парень и на мой вопрос, что он собирается спеть, объявил: «Любишь ли меня». Это, мол, сочинение Линке, которое он знает «на память». Через две минуты он был вызван в мой кабинет, где я выдал ему несколько «любезностей» по поводу его бесстыдства. Ухмыльнувшись, он ответил мне на это: «Не сердитесь, господин генеральмузикдиректор. Видите ли, я собственно служу на мыловаренной фабрике в Пирне; ну а мой хозяин то и дело мне говорил: „Если ты споешь самому генеральмузикдиректору, я уплачу десять марок“. Вот мне и пришлось побеспокоить Вас самих!» И с хитрой улыбкой он добавил: «Кроме того, я ведь никуда не выхожу без чемоданчика с нашим мылом; ну так вот, когда я спел и ваши камерные певцы¹⁴⁵ стали ужасно смеяться, то — что бы Вы думали, господин генеральмузикдиректор? — я им тут же продал на целых двадцать четыре марки мыла!»

Не всегда было легко сохранять терпение и владеть своими нервами, когда ежедневно, несмотря на штат сотрудников, подчас незаурядных, приходилось отвлекаться на всякие мелочи многообразной жизни театра. Пока что условия работы ведущих оперных сцен Германии и Австрии, таких как берлинская, дрезденская, мюнхенская, венская, становились все более тяжелыми. Одной из причин было то, что они лишились прежней поддержки монархов в виде щедрот и наград. Но если неизбежный дефицит все же стал погашаться крупными субсидиями из государственной или городской казны, то ничем не мог быть компенсирован такой стимул, как притягательность титулов и орденов, которая, хоть это и кажется удивительным, для многих певцов играла раньше решающую роль при заключении контрактов.

Конкурентную борьбу за ангажирование ценных артистов теперь, когда именно бережливость являлась высшим законом государства, можно было выиграть лишь путем встречного взвинчивания окладов, которые благодаря этому достигли вскоре неправдоподобных размеров. В конце концов по инициативе деловитого Ройкера удалось зафиксировать через Немецкое театральное общество максимальный гонорар за единичное вечернее выступление, составлявший для пользующихся наибольшим спросом певцов тысячу марок в установленной валюте. Это, однако, не гарантировало от разного рода махинаций и надувательств.

Изрядно отравляли нам жизнь многочисленные частные антрепризы, пышным цветом разросшиеся в одном лишь Берлине. Вот характерный пример: чтобы удержать у себя особенно привлекательную Розалинду для новой постановки «Летучей мыши»¹⁴⁶, мы вынуждены были закрыть глаза на ее, так сказать, парал-

тельные выступления в Берлине. Там она исполняла эту роль в ревю, которое такой большой человек, как Макс Райнхардт ¹⁴⁷, к сожалению (хотя и успешно), сделал из «Летучей мыши», в то время как у нас этой певице приходилось иметь дело с классической, оригинальной редакцией. Другую помеху в работе руководителей театров можно сформулировать так: кто платит, тот желает высказывать свое мнение. Если прежде, в зависимости от степени разумения сиятельного мецената, это могло быть приятным или досадным побочным фактором, то теперь вмешательство целого синклита самых разнородных личностей, составляющих ландтаг ¹⁴⁸ и аппарат государственных служащих, оказалось гораздо большим злом. Граф Зебах был не только первым, но, возможно, единственным в Дрездене, кто быстро осознал, насколько неблагодарной становится в эти послевоенные годы задача руководителя большой оперной сцены. Присущее ему чувство справедливости постоянно побуждало его вступаться за нас с Ройкером, когда нам угрожало стать жертвами чьих-нибудь глупых или злонамеренных действий.

Несмотря на все, я испытывал безоговорочное восхищение при виде той помощи, которую, как нечто само собой разумеющееся, государство и городские власти оказывали театрам в самое тяжелое время, когда из частных средств им не перепало ни пфеннига. Первоначально обязанные своим существованием милости или прихоти отдельных князей, Драма и гораздо более дорогостоящая Опера сделались в 1918 году собственностью народа, который вполне сознавал свою ответственность перед этим наследием; то был один из немногих вопросов, по которым в молодой республике царил единодушие. Это относилось не только к единичным театрам с мировой известностью. Точно так же около семидесяти или восьмидесяти маленьких городов считали для себя делом чести дальнейшую поддержку своих театров, вопреки всем трудностям стремясь не допустить, чтобы зачахла одна из прекраснейших ветвей немецкой культуры.

И сегодня на развалинах Германии повсеместно, во всех зонах, повторяется то же самое. В годы эмиграции, когда мне пришлось увидеть, как сцены иностранных театров (не сплошь, но очень часто) служат деляческим интересам или развлекательным целям, я, имея возможность сравнивать, до конца осознал, чем мы обязаны Веймарской республике, которая всегда оставалась верной шиллеровскому пониманию театра как «нравственного учреждения».

Волнения и уличные бои, пережитые нами в начале 1919 года в Берлине и последующей весной в Штутгарте, окончательно утихли примерно лишь к концу 1923 года. Вплоть до этого времени атмосфера инфляции, затрудняя жизнь, а тем более занятия искусством, омрачала радость от сознания того, что там и сям разбитые оковы отжившей традиции давали простор творчеству молодых и всему новому. Социальные, материальные и политические

невзгоды и неурядицы угнетали всех без исключения. Обстановка того времени, отмеченная множеством противоречивых тенденций (в немецком Рейхстаге заседали члены двадцати четырех партий!), создавала удобную почву для того, чтобы любой подоспевший болтун, любой преследующий личные интересы писака мог вываливать на нее свой навоз. Однажды многочисленное собрание на большой Оперной площади пыталось сорвать вечерний спектакль. С этой целью ко мне была направлена делегация, которую с помощью доводов рассудка удалось все же образумить. Естественно, что перед лицом столь бедственного положения страны радоваться не приходилось. Спустя несколько месяцев Гитлер предпринял свой мюнхенский путч¹⁴⁹, благодаря чему в том злополучном году его имя впервые стало известно широкой общественности. Своевременным устранением зачинщика тогда пока еще удалось предотвратить грозившее миру несчастье.

БАЙРЁЙТ Интермеццо



Рихард Вагнер. «Валькирия», I акт.

«Милостивый государь!

Еще при жизни Ханса Рихтера госпожа Козима¹⁵⁰ уполномочила меня заниматься комплектованием оркестра для байрёйтских фестивалей. Пока что мне неизвестны жалобы на то, будто я плохо справляюсь с этим поручением. Таким образом, я не нуждаюсь в Вашей помощи. Что же касается радости личного знакомства, о которой Вы упоминаете в Вашем письме, то, напротив, применительно к своей особе я вовсе не уверен в том, что должен придавать значение такой возможности. Мне говорят, что Вы хорошо дирижируете сочинениями Регера и Брамса, двух композиторов, которых я вполне ценю. Но способны ли Вы, да к тому же в Байрёйте, справиться с произведением вагнеровского синтетического искусства, следует еще доказать.

С совершенным почтением д-р Карл Мук¹⁵¹»

Это письмо я получил в начале 1924 года, то есть когда Зигфрид Вагнер предоставил мне честь после десятилетнего перерыва вновь открыть «Майстерзингерами» Байрёйтский театр. Не будучи знаком с особенностями характера Мука, я предложил старшему коллеге, сравнительно недавно после долгого отсутствия вернувшемуся из Америки, свою помощь в подборе оркестровых музыкантов. Этим я думал оказать услугу Байрёйту, поскольку во время своих многочисленных гастрольных поездок по Германии планомерно знакомился с новым пополнением оркестров, неизвестным Муку. Вот я и сел в лужу со своим желанием принести пользу фестивалю, с самого начала оказавшись в дураках!

Приглашение дирижировать в Байрёйтен, помимо личной чести, какую оно означало, позволяло осуществить мое сокровенное желание: получить доступ туда, где должны были иметься наибольшие художественные возможности для реализации всех вагнеровских требований.

Я приехал в Байрёйт прекрасным июньским днем, около пяти часов утра. Прямо с вокзала я устремился к фестивальному холму. В лесу позади простого красного здания из кирпича, где

в этот ранний час царило глубочайшее молчание, я повалился на траву и, забыв о своем дрезденском сане, стал дурачиться как настоящий немецкий простофиля Михель¹⁵². Я радовался предстоящей работе, лучше которой нельзя было придумать, и дал себе клятву отнестись к порученному делу со всей серьезностью, со всем рвением; короче, мной безраздельно владело воодушевление музыканта, стоящего перед новой, большой задачей.

Примерно в восемь часов раздалось хоровое пение. В примитивном деревянном бараке началась хоровая репетиция «Майстерзингеров»; ее проводил профессор Хуго Рюдель¹⁵³, руководивший в Берлине соборным хором и хором Государственной оперы. Хористы и хористки были набраны в различных оперных театрах Германии, причем принимались во внимание не только голосовые качества, но также рост и фигура певцов. То, что я сейчас слышал, должно было быть второй или третьей хоровой спевкой. Что мешало мне тут же принять в ней участие? Я поднялся с травы и направился к бараку.

Мы с Рюделем не были знакомы, хотя я, конечно, знал о том, что он является музыкантом и хормейстером первейшего ранга. Через окошко я увидел дородного мужчину с жидкими усиками, который, стоя за большим роялем, необычайно темпераментно репетировал сцену драки. Войдя внутрь и приблизившись к Рюделю, я сказал: «Позвольте представиться: моя фамилия Буш, я должен здесь...» Рюдель, всецело поглощенный своей работой, резко оборвал меня: «Ступайте к тенорам!» — «Простите, что мешаю, — пытался я объяснить, — я должен здесь...» Однако до продолжения фразы «...дирижировать „Майстерзингерами“» дело опять не дошло, потому что он заорал на меня: «Проклятие, черт возьми! Отправляйтесь во вторые тенора, я жду Вас уже несколько дней!»

У меня не хватило духу мешать далее этому усердному человеку, и я отправился ко вторым тенорам. Один из певцов протянул мне свою хоровую партию и любезно показал в ней то место, которое сейчас репетировалось. Через некоторое время, в течение которого я успел здорово напеться, Рюдель внезапно захлопнул крышку рояля, глубоко и раздраженно вздохнул (поговаривали, что он начинает свой день не с чашки кофе, а с полбутылки бургундского, но, думаю, это было слегка преувеличено) и сказал: «Господа, так не пойдет! Я не отважусь показать такой хор генеральмузикдиректору Бушу, когда он впервые придет сюда. Я с ним незнаком, но знаю, что он очень требователен. Когда он услышит, как вы тут каркаете, он сейчас же уедет обратно. Надо репетировать отдельно. Одни тенора!»

Таким образом, стоя среди полусотни богатырей, я вынужден был продолжать петь свою партию до самого перерыва. После этого, уже не давая себя перебить, я объяснил Рюделю, что являюсь тем самым генеральмузикдиректором Бушем, который должен дирижировать здесь «Майстерзингерами». Старик поблед-

нел. Для него, проведшего большую часть жизни в стенах Берлинской придворной оперы, титулы еще кое-что значили. Мне пришлось помочь ему выйти из неловкого положения, предотвратив его извенения в присутствии окружавших нас хористов и тем заслужив немного доверия к себе.

Я пригласил его пообедать со мной в отеле «У почты», где велел охладить бутылку его любимого рейнвейна. В час дня мы встретились за столом, и я мог бы быть заподозрен в преувеличении, если бы сказал, в котором часу мы расстались. Во всяком случае к тому времени в ресторане оставался один-единственный кельнер, которого мы с трудом добудились, а в саду уже светило летнее утреннее солнце. Рюдель и я сделались друзьями. На протяжении этих часов я узнал много интересного из его воспоминаний. Прежде всего он рассказывал мне о своих впечатлениях от работы с Хансом Рихтером и другими великими мастерами в Байрёйте и Берлине. Он пообещал мне, что, когда разучит с хором сцену драки, тот будет в состоянии петь ее а *carrella*. Я, в свою очередь, держал пари, что солисты, которые в этом финале обычно плутуют или вообще не открывают рта, на этот раз не пропустят ни малейшей реплики и тоже смогут петь без всякой инструментальной поддержки.

«Совсем разные вещи: петь верно или неверно!». Уставившись на меня своими водянисто-голубыми глазами, он почти угрожающим тоном говорил мне эти слова всякий раз, когда фиксировал довольно частые неточности певцов в ансамблевых кусках, не обещавших личного успеха солистам. В итоге оба мы выиграли это пари. Я так основательно прошел с солистами оперу, что, когда мы соединили их с хором, обе группы пропели свои партии безукоризненно. Мне самому пришлось провести для этого около ста индивидуальных занятий с певцами, так как предоставленные в мое распоряжение вспомогательные силы оказались довольно-таки неважными. Хуже то, что и сами певцы были небезупречными, чего я заранее опасался. Недостаток красоты и свежести звучания голосов могла компенсировать лишь исключительная точность исполнения.

Когда Мук начал свои репетиции «Парсифаля»¹⁵⁴, я сразу же обратил внимание на то, что и здесь многое обстоит не так, как следует. Менее ценные, но честолюбивые оркестранты уселись впереди, тогда как отличные музыканты, ради мира и спокойствия, удовольствовались последними пультами. Поэтому для «Майстерзингеров» я рассадил музыкантов по-своему. После первой репетиции, на которой Мук присутствовал в качестве слушателя, он подошел ко мне и воскликнул: «Да это же совсем другой оркестр! Ваши духовики гораздо лучше моих!» И вот для своих дальнейших репетиций «Парсифаля» он потребовал, чтобы первые голоса духовых играли те же исполнители, что и у меня, из-за чего в оркестре тотчас же родились ревность и зависть. Одни радовались тому, что заслужили признание *обоих* дирижеров,

но сердились на отсутствие особой платы за двойную занятость. Другие были озлоблены незаслуженным по их мнению оттеснением на задний план. Дружно шипели все. Состоялось собрание оркестра, где, как обычно, верх одержали наименее стоящие музыканты, поскольку умели шире всех открывать рты. Им удалось утвердить вотум недоверия Муку и мне, но нас это мало трогало.

Гораздо большие неприятности принесла мне моя статья о будущем фестивалей, которую я поместил в «Байрёйтских листках». Последствия переворота 1918 года, равно как политических и социальных потрясений последующих лет, еще не были преодолены и далеко не благоприятным образом отражались на общенемецкой оркестровой культуре, некогда заслуженно прославленной. В Северной Америке кроме Бостонского симфонического оркестра, еще задолго до войны занявшего свое выдающееся положение, имелся теперь целый ряд других первоклассных оркестров, ничуть не уступавших лучшим оркестрам Германии. Я осмелился констатировать этот факт. Однако особенное внимание я уделил в этой статье одному человеку, чьи выдающиеся достижения привел в пример немецким музыкантам: речь шла об Артуро Тосканини. После войны ему удалось полностью реорганизовать миланскую «Скала»¹⁵⁵ и быстро поднять ее на прежнюю высоту. Следствием моих восторженных ссылок на великого итальянца явилось обвинение меня в «недостатке национальных чувств».

Зигфрид сказал мне, что Тосканини довел до сего сведения свое величайшее желание — дирижировать в Байрёйте. Ради этого он был бы готов на любые жертвы. Я самым настойчивым образом посоветовал немедленно пригласить маэстро принять участие в фестивале 1925 года, предложив ему дирижировать «Тристаном и Изольдой». В ответ я услышал: «Иностранцу не место в Байрёйте!» Мои возражения не привели ни к чему, так как Зигфрид Вагнер мог быть очень упрямым. Он боялся также, что Тосканини, слишком непреклонный в своих требованиях, окажется невыносимым в совместной работе, а проще говоря, нарушит безмятежность байрёйтской атмосферы. Несколькими годами позднее непреклонность иностранца Тосканини принесла Байрёйту славу и финансовый успех, которые могли прийти к нему раньше.

К сожалению, надо сказать, что после того, как первоначальный отвод был пересмотрен и признан необоснованным, тот же Ванфريد¹⁵⁶ впал в противоположную крайность, а именно в своего рода тосканиниевскую истерию, не знавшую никаких границ. Создавалось прискорбное впечатление, будто фестиваль-ный театр никогда не знал Ханса Рихтера, Феликса Мотля или Карла Мука.

Между тем в процессе нашего сотрудничества у нас с Муком установились наилучшие отношения. Закончив оркестровую репетицию, я мог просить его откровенно сказать мне свое мнение,

поскольку впечатление от звучания и оценка равновесия между оркестром и сценой неодинаковы у сидящего в зале и у стоящего за пультом. Это особенно дает себя знать при глубокой посадке оркестра, когда стоишь, утопая в самой гуще звуковой массы. Критика Мука бывала дельной и резкой, что, однако, не мешало ему наряду с недостатками отмечать и достоинства. Его умные и верные замечания я до сих пор еще вспоминаю с благодарностью.

Но вот наступило открытие фестиваля — спектакль «Майстерзингеров», подготовленный с любовью и величайшей тщательностью. Каждый был проникнут ощущением значимости момента, когда над сценой Рихарда Вагнера, впервые после десятилетнего перерыва, вновь поднялся занавес.

Никто не подозревал, какой номер во время представления собирался отколоть с этим занавесом театральный бес. Когда после очень удачно прошедшего первого акта я, дождавшись светового сигнала на пульте, начал второй, занавес точно в установленном такте пошел вверх. Поднявшись на полметра, он остановился и, повисев в задумчивости несколько мгновений, стыдливо поспешил снова опуститься. За закрытым занавесом подмастерья уже вовсю пели свой «Иванов день». Затем наступило молчание, и мне пришлось остановиться. Но теперь занавес решил не медлить. Уже во втором такте Вступления он молниеносно взвился в высоту. Наступил черед ожидания для подмастерьев, а ждать им пришлось целых двадцать шесть тактов, предшествующих началу их пения. Чтобы чем-нибудь заняться, они схватили метлы и стали мести сцену. Никогда за все время существования Байрёйтского театра, — ни до, ни после этого случая, — она не была подметена так основательно.

Вся моя радость улетучилась. По окончании акта я, позеленев от злости, кинулся к Зигфриду. Улыбающийся и довольный, он в нескольких легкомысленным тоном сказанных словах попытался приуменьшить серьезность случившегося.

Я приготовился прочесть в международной прессе возмущенные отклики на это немыслимое для Байрёйта происшествие. Однако ни слова упрека не появилось, — вероятно потому, что с последним звуком первого акта все критики и репортеры сорвались с места и наперегонки помчались в город к немногим имевшимся в наличии телефонам, стараясь по возможности опередить друг друга с «сенсационным» сообщением о возрождении Байрёйта. По-видимому, никто из них не слушал второго акта.

Я не обманулся в том, что возможно такое исполнение «Майстерзингеров», которое с максимальной полнотой отвечало бы моим намерениям, и строптивый занавес не смог этому помешать. Оркестр был великолепен, рюделевский хор пел замечательно, превосходная постановка и режиссура Зигфрида Вагнера отличались высоким мастерством. Одаренность этого человека, особенно в массовых сценах, не вызывала сомнений.

Еще один момент, значение которого нельзя недооценивать, играл в Байрёйте существенную роль: наличие прекрасно разбирающейся в искусстве публики, от внимания которой не ускользала ни одна подробность, так что малейшая погрешность исполнения не могла остаться незамеченной и безнаказанной. Многие здешние слушатели ничуть не уступали в этом отношении аптекарю из Гармиша ¹⁵⁷, который, приехав однажды в Вену, потребовал у Рихарда Штрауса, своего друга и соседа, объяснений по поводу того, что во втором акте «Майстерзингеров» у маэстро не играла третья труба, причем, как одобрительно подчеркивал Штраус, упрек был справедливым. «Этот отравитель,— рассказал он,— хотел уличить меня в том, что за полвека я не успел как следует выучить партитуру!» Точно так же и я был вынужден признать правоту некоего адвоката из Гамбурга, который, прослушав одну из репетиций, сделал мне замечание, что мои первые скрипачи недостаточно четко оттеняют различие между двумя восьмыми и последующей триолью.

Наряду со множеством иностранцев, для которых Байрёйт был буквально местом паломничества, здешнюю аудиторию составляли представители всех слоев народа в самом широком смысле этого слова. Неослабое заинтересованное внимание чутких и понимающих слушателей — необходимое условие для достижения идеальных художественных результатов. Здесь оно имелось. Подчас перед лицом того замечательного и неповторимого, с чем ей доводилось столкнуться в Доме фестивалей ⁴², всякая критика вынуждена бывала умолкнуть. Случались моменты, когда чудилось, будто над нами витает дух Рихарда Вагнера — этого феномена, который, по словам Томаса Манна, «с точки зрения художественной потенции был едва ли не беспримерным, возможно величайшим талантом во всей истории искусства». Где еще можно было увидеть праздничную поляну в последнем акте «Майстерзингеров» столь же истинно праздничной, как тут, где она простиралась перед нами, сверкая великолепием и роскошью в полном согласии с предписаниями самого Рихарда Вагнера? Где так же, как здесь, соблюдались и читались мельчайшие динамические или сценические указания Мастера, как его благоговейно называли в Ванфриде?

Когда во втором акте «Гибели богов» люди Гунтера «сломая голову взбегали по различным горным тропам» ¹⁵⁸, как им велит композитор, когда вместо неповоротливой, равнодушно поющей группы хористов, остерегающихся вывихнуть себе ногу в деревянно-картонных горах, веселая необузданная толпа диких молодых великанов с роскошными голосами ликуя возглашала:

Рейн дождался радостных дней:
С угрюмостью Хаген расстался своей,

то — да, можно было ликовать! У нас захватывало дух, и ощущалось присутствие гения.

Тем больней мне было вновь и вновь испытывать впоследствии разочарование, оттого что близкое, уже почти осязаемое совершенство оставалось недостижимым из-за засилья ложных представлений о верности и постоянстве.

Как и Дрезден, Байрёйт испытывал нехватку хороших певцов, что слишком часто и весьма огорчительным образом снижало впечатление от спектаклей. Ничто не могло быть более странным, ибо в то время не существовало на свете ни одного артиста, который не стремился бы участвовать в Байрёйтских фестивалях. Впрочем, это и затрудняло поиски действительно лучших исполнителей. Нельзя было брать любого, кто попадется под руку, а следовало искать и искать. Зигфрид Вагнер справедливо считал, что ценность оперного артиста должна определяться не только качеством голоса, но всей совокупностью его индивидуальных данных. Например, исполнитель партии Зигфрида должен был быть высоким и стройным, а не весить сто сорок килограммов. Эвхен¹⁵⁹ должна была быть молоденькой девушкой. Моя же, хоть и отличавшаяся большой музыкальностью, не только не была ею, но к тому же приближалась к упомянутой категории тяжеловесов. Да и вообще справедливое условие внешнего соответствия роли лишь в редчайших случаях сочетается с прочими требованиями, предъявляемыми к певцу. И Тосканини, которому в 1930 году больше повезло с составом исполнителей в «Тангейзере», чем мне в «Майстерзингерах», ничего не мог поделать с тем, что его прекрасно выглядевший главный герой пел так, будто Дом фестивалей был заурядным городским театром среднего пошиба.

Если тот или иной идеальный артист все же имелся в наличии, то другие, не худшие, ждали, пока их пригласят. Почему этого не происходило? Беда, даже трагедия, состояла в том, что обитатели Ванфрида отличались в данном отношении удивительной глухотой. Утрированная, пристрастная приверженность шла во вред искусству. Здесь, вразрез с принципами вечного революционера, которому Байрёйт обязан своим возникновением, любили держаться определенного круга певцов и одобряли все, что ни делали «наши» или «наши замечательные...». В ответ на мои неустанные критические высказывания и полезные предложения здесь только улыбались.

Несмотря на то, что в этом решающем вопросе мы не могли прийти к согласию, отношение ко мне в Ванфриде было хорошим. Однажды я был приведен к госпоже Козиме. Она возлежала на оттоманке и в свои восемьдесят восемь лет все еще могла похвастаться необыкновенно красивой головой с роскошными глазами. Как часто случается со старыми людьми, она жила в мире представлений весьма многолетней давности. Хотя я был представлен ей как дирижер «Майстерзингеров», она прежде всего спросила меня о том, какое у меня впечатление о деятельности Ханса Рихтера²⁷. Затем она пожелала знать мое мнение о Мариан-

не Брандт, Скариа ¹⁶⁰ и других корифеях, давным-давно отошедших в мир иной. Я, как мог, постарался выпутаться из затруднительного положения.

На одно из повторных представлений «Майстерзингеров» госпожа Козима, по ее настоянию, была доставлена в единственную ложу Дома фестивалей, находившуюся в распоряжении семьи, откуда внимательно прослушала один акт.

После первых спектаклей меня весьма сердечно пригласили снова дирижировать в Байрёйте тем же произведением в 1925 году. Едва вернувшись в Дрезден, я принялся письменно донимать Байрёйт дальнейшими уговорами привлечь к работе лучших певцов. Я прилагал к этому все старания. И вновь они не увенчались ни малейшим успехом.

Зимой Зигфрид Вагнер приехал в Дрезден, чтобы дирижировать там концертом в Доме промышленности. В числе прочего он исполнил симфоническую поэму собственного сочинения под названием «Счастье». Ее поэтическое содержание он счел нужным предварительно изложить публике в устной форме. Если его утверждению, что не существует единого представления о счастье, недоставало оригинальности, то этого никак нельзя было сказать о заключительном тезисе, гласившем, что истинное счастье — геройская смерть! Тут мы снова не сошлись с ним во мнениях. Еще не прошло и десяти лет с тех пор, как под Ипром на моих глазах погибали сотни молодых людей. Ни один из них не посчитал бы эту смерть истинным счастьем своей жизни. После того как Зигфрид все же возвел ее в идеал, я понял, почему несколькими месяцами раньше он однажды, приглашая меня в Ванфрид, многозначительно заметил при этом, что я увижу там «величайшего из немцев». Он подразумевал генерала Людендорфа ¹⁶¹ и был искренно удивлен тем, что я не выказал никакого интереса к подобной встрече, откровенно предпочтя ей репетицию «Майстерзингеров».

Теперь я внезапно вспомнил, как впервые в жизни увидел свастику на стенах и заборах в окрестностях Ванфрида. Тогда ее вид вызвал во мне лишь какое-то неприятное ощущение, не более.

Дрезденский визит Зигфрида ничего не прояснил. После его отъезда все должно было остаться по-прежнему. Мое непереносимое желание улучшить состав певческого ансамбля он считал всего лишь прихотью симпатичного, но чересчур усердствующего человека.

В течение особенно напряженного дрезденского сезона 1925 года у меня не было ни малейшей передышки для спокойного обдумывания и принятия важных решений. С приближением лета все нарастали мой внутренний протест и нежелание ехать в Байрёйт, пока там не произойдут фундаментальные перемены. Без них моя работа становилась бессмысленной, лишенной радости и энтузиазма — двух условий, необходимых мне для плодотворного

труда, быть может, больше, чем многим моим коллегам. Слишком поздно я расстался с надеждой на изменение умонастроений в Ванфриде и лишь за несколько недель до начала репетиций написал Зигфриду Вагнеру о своем отказе от Байрёйта.

Этим шагом я его очень обидел, о чем еще сегодня сожалею, и тем сильнее, что он умер уже через несколько лет после моего мимолетного появления в Байрейте. Зигфрид был приветливым и добрым человеком, не желавшим никого огорчать, и я сам был бы рад избавить его от огорчения. Руководство «Майстерзингерами» на фестивале 1925 года было передано Муку, и Рюдель ворчал. Моя точка зрения на ситуацию в Байрёйте нисколько не изменилась.

Между тем разразилась вторая мировая война, превратившая бóльшую часть Германии в развалины. Скромное красное здание на Фестивальном холме осталось пощаженным. Поселится ли там когда-нибудь вновь дух Рихарда Вагнера?

не Брандт, Скариа ¹⁶⁰ и других корифеях, давным-давно отошедших в мир иной. Я, как мог, постарался выпутаться из затруднительного положения.

На одно из повторных представлений «Майстерзингеров» госпожа Козима, по ее настоянию, была доставлена в единственную ложу Дома фестивалей, находившуюся в распоряжении семьи, откуда внимательно прослушала один акт.

После первых спектаклей меня весьма сердечно пригласили снова дирижировать в Байрёйте тем же произведением в 1925 году. Едва вернувшись в Дрезден, я принялся письменно донимать Байрёйт дальнейшими уговорами привлечь к работе лучших певцов. Я прилагал к этому все старания. И вновь они не увенчались ни малейшим успехом.

Зимой Зигфрид Вагнер приехал в Дрезден, чтобы дирижировать там концертом в Доме промышленности. В числе прочего он исполнил симфоническую поэму собственного сочинения под названием «Счастье». Ее поэтическое содержание он счел нужным предварительно изложить публике в устной форме. Если его утверждению, что не существует единого представления о счастье, недоставало оригинальности, то этого никак нельзя было сказать о заключительном тезисе, гласившем, что истинное счастье — геройская смерть! Тут мы снова не сошлись с ним во мнениях. Еще не прошло и десяти лет с тех пор, как под Ипром на моих глазах погибали сотни молодых людей. Ни один из них не посчитал бы эту смерть истинным счастьем своей жизни. После того как Зигфрид все же возвел ее в идеал, я понял, почему несколькими месяцами раньше он однажды, приглашая меня в Ванфрид, многозначительно заметил при этом, что я увижу там «величайшего из немцев». Он подразумевал генерала Людендорфа ¹⁶¹ и был искренно удивлен тем, что я не выказал никакого интереса к подобной встрече, откровенно предпочтя ей репетицию «Майстерзингеров».

Теперь я внезапно вспомнил, как впервые в жизни увидел свастику на стенах и заборах в окрестностях Ванфрида. Тогда ее вид вызвал во мне лишь какое-то неприятное ощущение, не более.

Дрезденский визит Зигфрида ничего не прояснил. После его отъезда все должно было остаться по-прежнему. Мое непереносимое желание улучшить состав певческого ансамбля он считал всего лишь прихотью симпатичного, но чересчур усердствующего человека.

В течение особенно напряженного дрезденского сезона 1925 года у меня не было ни малейшей передышки для спокойного обдумывания и принятия важных решений. С приближением лета все нарастали мой внутренний протест и нежелание ехать в Байрёйт, пока там не произойдут фундаментальные перемены. Без них моя работа становилась бессмысленной, лишенной радости и энтузиазма — двух условий, необходимых мне для плодотворного

труда, быть может, больше, чем многим моим коллегам. Слишком поздно я расстался с надеждой на изменение умонастроений в Ванфриде и лишь за несколько недель до начала репетиций написал Зигфриду Вагнеру о своем отказе от Байрёйта.

Этим шагом я его очень обидел, о чем еще сегодня сожалею, и тем сильнее, что он умер уже через несколько лет после моего мимолетного появления в Байрейте. Зигфрид был приветливым и добрым человеком, не желавшим никого огорчать, и я сам был бы рад избавить его от огорчения. Руководство «Майстерзингерами» на фестивале 1925 года было передано Муку, и Рюдель ворчал. Моя точка зрения на ситуацию в Байрёйте нисколько не изменилась.

Между тем разразилась вторая мировая война, превратившая бóльшую часть Германии в развалины. Скромное красное здание на Фестивальном холме осталось пощаженным. Поселится ли там когда-нибудь вновь дух Рихарда Вагнера?

ДРЕЗДЕНСКИЕ ГОДЫ (1925—1933)

Руководствуйся в основном
двумя следующими истинами:
во-первых, что внешние предметы
не соприкасаются с нашей душой,
неподвижно существуя вне ее, и,
следовательно, в нарушении своего
душевного покоя всегда виноват
только ты сам;
а во-вторых, что все, что ты ви-
дишь, очень быстро изменяется
и больше уже никогда не сущест-
вует... Помни всегда: мир есть пре-
вращение, жизнь — воображение.

Марк Аврелий ¹⁶²

После того как благодаря выпуску рентной марки ¹⁶³ и другим вспомогательным хозяйственным мерам в 1924 году удалось наконец покончить с внутривнутриполитическими потрясениями Германии, всюду наступило некоторое успокоение, что благотворно сказалось и на музыкальной жизни, до тех пор влачившей трудное существование.

Одна из заслуг генерального интенданта Ройкера состояла в том, что сразу же после своего назначения он восстановил контакты Дрезденской оперы с Рихардом Штраусом, в течение многих лет остававшиеся прерванными. Штраус, премьеры опер которого прошли почти исключительно в Дрездене под управлением Эрнста Шуха, принес блестящий успех и этому большому дирижеру, доверил нам теперь первую постановку своей камерной оперы «Интермеццо». Умный и опытный композитор прекрасно сознавал все преимущества Дрездена, облегчавшие его произведения дальнейшее шествие по оперным сценам. Всемирная слава великолепного оркестра здесь дополнялась такими качествами, которых не могло быть в суматошных столичных городах, вроде Берлина, с их вечным переизбытком художественных событий и каждодневных сенсаций, а именно: известной аристократической замкнутостью и сосредоточенностью, шедшими на пользу показываемому произведению. Все лучи, как в фокусе, сходились на нем *одном*, придавая ему особый блеск.

Штраус знал, что дух этой редкой собранности сообщался и «затравленной» газетной братии. В идиллической, полной очарования атмосфере старого Дрездена, вернувшейся туда на несколько коротких, обманчиво счастливых лет, ничто не отвлекало этих обычно замученных, разрывающихся на части людей. Они не прибегали на спектакль запыхавшись в последний момент откуда-то издалека, а уютно сидели себе в прелестном отеле «Бельвю» рядом с Оперой. В совершенно спокойной обстановке они могли изучать подлежащее обсуждению произведение, обмениваться мнениями со своими коллегами, стекавшимися в Дрезден со всего света, или — если у какого-нибудь чудака появлялось такое желание — наслаждаться красотами Саксонской Швейцарии и Рудных гор¹⁶⁴, словно бы он приехал сюда отдыхать, а не заниматься своей профессиональной работой. Праздничной настрой, похожий на легчайшее приятное опьянение, овладевал критиками не меньше, чем публикой. Кто из тех, кому довелось быть свидетелем дрезденских премьер, мог бы отрицать этот факт? Многие должны с тоской вспоминать счастливую и беспечную атмосферу тех дней. Рихард Штраус умело использовал ее в интересах собственного успеха.

Удовлетворяя требованиям автора при постановке «Интермеццо», мы пригласили на главную женскую роль в этом произведении (т. е. на партию супруги придворного капельмейстера Шторха, сиречь Штрауса! *) высоко ценимую им Лотту Леман и обещали с возможной достоверностью представить на сцене его роскошное гармишское жилище, в котором разыгрывается значительная часть действия. Интимный характер произведения побудил нас перенести его исполнение на более скромную по размерам сцену драматического театра.

Изучение партитуры доставило мне большое удовольствие, ибо музыкальная фактура этой оперы отмечена такой тщательностью работы и таким мастерством, которые не могут не захватить музыканта. Гораздо меньше нравилась мне беззастенчивая откровенность написанного самим Штраусом либретто, в основу которого легли личные переживания композитора, хотя Макс Райнхардт и назвал однажды это либретто, не в пример мне, «чрезвычайно талантливым». Слышать, как в конце оперы супруги Штраус после постоянной домашней грызни распевают в фадиез мажоре сентиментальную кантилену на слова «И все же это счастливый брак», было мне не по нутру. Несмотря на это, исполнять с виртуозным оркестром и первоклассными солистами непринужденно льющуюся, проникнутую воодушевлением и весьма крепко скомпонованную музыку доставляло удовольствие. Я был очень рад возможности завязать с Рихардом Штраусом более тесное личное знакомство, которое до тех пор было лишь шапочным. Он приехал в Дрезден в конце октября 1924 года, когда

* Шторх (Storch) по-немецки аист, Штраус (Strauss) — страус.

шли уже последние репетиции, и тут оказалось, что в музыкальном отношении мы отлично понимаем друг друга. Штраус с большой прямоотой высказывался по профессиональным и общехудожественным вопросам. Он не только охотно выслушивал от меня критические замечания, но нередко сам интересовался моим мнением о тех или иных деталях сочинения.

Среди выдающихся музыкантов, которых мне довелось знать достаточно близко, Рихард Штраус стоит совершенно особняком. Уже его внешность и человеческая сущность, казавшиеся вполне ординарными, на самом деле отличались противоречивостью. Если представить себе его часто соблазнявшую карикатуристов голову с выпуклым лбом, посаженную на удлиненное, слегка наклоненное вперед туловище и почти лишенные выражения водянисто-голубые глаза, может создаться впечатление простоватой, даже пошловатой внешности, особенно на основании портретов юношеских лет. Однако она, эта внешность, умела преображаться в незаурядную, обнаруживая взамен будничной незначительности величие простоты гениального человека. Точно так же и его дирижирование являет собой удивительную, ни с чем не сравнимую смесь флегматичности и обусловленной мастерством простоты, никоим образом не лишенной волевого начала. Вволнованность в этом дирижерском искусстве почти никогда не выявляется. Зато порой она способна охватить слушателей. В таких случаях возникает ощущение непосредственного контакта с гением. В чем тут секрет, не объясняют ни степенная манера дирижирования с намеренно скупыми движениями красивых умных рук, ни равнодушное выражение лица этого крупного, холеного человека. Когда я вступил в более близкие отношения со Штраусом, ему было уже шестьдесят, и мои впечатления о нем целиком связаны с его преклонным возрастом. В молодости он, говорят, дирижировал с необычайным воодушевлением, темпераментно, зачастую прямо-таки напористо.

Несмотря на здоровый цвет лица, являющийся результатом правильного образа жизни, и на естественную жизнерадостность, Штраус не имел решительно ничего общего с теми, кого называют «детьми природы». На первый взгляд он производил впечатление важного господина; его можно было принять, например, за президента банка. Предположить же, что перед вами художник — самый блестящий и самый многогранный талант во всей современной музыке ¹⁶⁵ — вы бы ни за что не могли. При взгляде же на Регера каждый тотчас заключал, что видит перед собой регента хора, неразлучного с органной скамьей. Кстати, этот в сто раз более глубокий музыкант, как никто другой, преклонялся перед штраусовской гениальностью (прежде всего — в отношении мастерства оркестровки). Между тем, невозможно себе представить больших антиподов, чем мистически настроенный Регер, исполненный религиозной самоуглубленности, и мирской жизнелюб Штраус. Последний отвечал на высокую оценку со стороны

Регера безоговорочным признанием легкости и контрапунктического совершенства, с которыми тот творил. Подобно тому как это сделал однажды Вагнер в письме к Листу, Штраус признался в своем письме к Регеру, что завидует его столь огромным способностям. Впрочем, в одном отношении оба баварца были едины — в пренебрежительной оценке сочинений Густава Малера, с какой я никак не могу согласиться. Случаю было угодно, чтобы они высказали мне ее в почти одинаковых словах на одинаковом баварском диалекте: «Поверьте, Буш, Малер — это вообще никакой не композитор. Он только очень большой дирижер».

Недостаток подлинной эмоциональной теплоты, которым часто страдает музыка Штрауса, ощущался самим композитором; ему были точно известны те места в его произведениях, где он скатывался к сентиментальному и пошлому. Ничто не могло быть для него неприятней, чем если дирижеры, в том числе весьма знаменитые, «купались» в его лирических излияниях и таким образом мучительно кололи ему глаза его же грехами. Сам он, чем старше становился, тем безучастней и незаметней старался проскочить во время дирижирования подобные эпизоды, словно бы стыдясь, что сочинил их. Несмотря на это, он продолжал и дальше писать аналогичные вещи, лишняя раз обнаруживая тем самым противоречивость своей натуры. Когда в Гармише он сыграл мне свою «Елену Египетскую»¹⁶⁶, первое исполнение которой планировалось в Дрездене, и попросил меня откровенно поделиться своим мнением, я не побоялся сказать ему между прочим, что «Песнь Дауда» в ре-бемоль мажоре кажется мне слишком банальной, и что ему бы следовало тщательней взвешивать подобные «идеи». Он ничуть не стал оспаривать этого замечания и даже с видимым удовольствием повторил его своей вошедшей в это время жене, но затем добавил, презрительно и цинично: «Это нужно для горничных. Поверьте мне, дорогой Буш, что народ не ходил бы на „Тангейзера“, если бы там не было „Песни о вечерней звезде“, или на „Валькирию“ без „Зимних бурь“¹⁶⁷... Да, Да... это нужно».

Разгадать загадку штраусовской натуры, которая, являясь носителем изумительнейших дарований, не была, однако, проникнута и одержима ими, как то имеет место у других больших художников, а и в самом деле лишь «носила» их наподобие костюма, который можно с себя снять, — этого не удалось сделать ни мне, ни кому-либо другому. Сильная приверженность материальным интересам делала его типичным представителем капитализма и заклятым врагом социальных переворотов, неспособным ни на какие жертвы. Нередко казалось, будто эти интересы, включая мещанское увлечение своими на весь свет знаменитыми партиями в скат¹⁶⁸, где он чрезвычайно редко давал себя обыграть, говорили его сердцу больше, нежели музыка.

Что это впечатление было обманчиво, становилось ясным во время спокойных интимных бесед, например, когда речь

заходила о его любимом композиторе Моцарте. Я вспоминаю, как однажды в своем кабинете в здании Оперы я проходил с первым кларнетистом Штатскапеллы моцартовский кларнетовый Концерт, когда вошел Штраус, находившийся в Дрездене в связи с подготовкой какой-то премьеры. После этой репетиции мы долго говорили с ним о чуде, именуемом Моцарт. Его сольминорный струнный Квнтет Штраус назвал тогда вершиной всей мировой музыки.

Сам он был отличным пианистом и охотно рассказывал, как ему посчастливилось играть моцартовский фортепианный концерт в Майнингене под управлением Ганса фон Бюлова. Меня он постоянно уговаривал устроить цикл вечеров, где были бы исполнены все двадцать восемь клавирных концертов этого мастера, из которых один прекрасней другого. «Лучше всего,— добавлял он,— чтобы вы при этом совсем не дирижировали, а сами бы играли их на рояле и импровизировали каденции».

С 1924 года Рихард Штраус регулярно гостил в Дрездене. Помимо премьерных постановок «Интермеццо» и «Елены Египетской» в репертуаре театра были также все остальные его сценические произведения, большей частью заново разученные, которыми он и сам дирижировал в качестве гастролера; исключение составлял лишь его оперный первенец «Гунтрам», партитуру которого он закопал в саду своего гармишского дома, поставив над ней столбик с эпитафией, гласившей: «Здесь покоится добродетельный и благонравный юноша Гунтрам, миннезингер¹⁶⁹, жестоко убитый симфоническим оркестром собственного отца».

Его тяга к Дрездену, где он всегда любил бывать, еще усилилась, после того как один наш общий приятель, пожилой холостяк, увлекавшийся искусством, предоставил к услугам композитора, уставшего от жизни в отеле, апартаменты в своем прекрасном комфортабельном доме. Здесь, в привычной для себя домашней обстановке, пользуясь услугами отличного лакея, а не равнодушных кельнеров, и наслаждаясь всеми удобствами, какие мог ему предложить уклад жизни нашего, тогда очень состоятельного, друга — еврея Альберта Зоммера, Рихард Штраус чувствовал себя как нельзя лучше. В музыкальной комнате этого дома он в феврале 1933 года прочел нам либретто своей «Молчаливой женщины»¹⁷⁰, после чего сел за рояль и, вытащив из кармана блокнот с эскизами, сыграл для нас конец произведения.

Между Штраусом и мной сложились очень сердечные, даже дружеские отношения, которые стали еще более тесными, когда он посвятил доктору Ройкеру и мне, как представителям Дрезденской оперы, свою «Арабеллу». Штраус не упускал случая выразить свое удовлетворение сотрудничеством со мной как дирижером его произведений, отзываясь о моей работе с исключительной, подчас чрезмерной теплотой. Со своей стороны я настолько восхищался его деятельностью в искусстве, его вновь

и вновь ошеломлявшей меня даровитостью, что не придавал серьезного значения его менее симпатичным особенностям. Они проявлялись с такой наивной откровенностью, настолько, казалось, не имели ничего общего с хитростью или изменной расчетливостью, что невозможно было обижаться. Случай, имевший место за несколько месяцев до премьеры «Елены Египетской», должны были бы меня насторожить: в них ясно проявилась та бесцеремонность, на которую Штраус был способен. Однако я не представлял себе, во что она может вылиться в дальнейшем. Он, чьи убеждения находились в резком противоречии с идеологией национал-социализма, на практике уже десятилетиями придерживался ее главного принципа: «Оправдано то, что выгодно мне».

В 1927 году по приглашению Вальтера Дамроша¹⁷¹, этого ветерана среди американских дирижеров, я впервые дирижировал оркестром, позднее вошедшим в состав Филармонического¹⁷²⁻¹⁸⁰. Вторично я был приглашен туда на сезон 1927/28 года и в течение трех месяцев стоял во главе оркестра.

В 1929 году я получил известие о внезапной кончине своего отца от паралича сердца.

Смерть моего отца соответствовала характеру жизни этого неугомонного человека. Он опять занялся переездом. Новый, только что выстроенный дом в Бохуме имел прекрасную мастерскую, где отец собирался мастерить свои скрипки. Горю нетерпением разместить инструменты и оборудование, он примчался туда ранним утром, чуть ли не бегом одолев крутой уличный подъем. Войдя в дом, он сказал строительным рабочим: «Ребята, мне нехорошо. Я прилягу. Подложите мне под голову скрипичный футляр, чтобы я мог немножко поспать». Так он и заснул вечным сном на полу своей мастерской.

Своеобразная позиция отца по отношению к житейским делам еще раз напомнила о себе после его смерти. По дороге в Бохум, куда я направился отдать последний долг старшего сына своему доброму отцу, у меня перед глазами прошли воспоминания о его жизни и о нем самом. При этом я почувствовал себя в затруднительном положении, не зная, как осуществить последнюю волю отца, высказывавшуюся им неоднократно. Сколько раз он говорил мне: «Позаботься о том, чтобы, когда я умру, катафалк везли галопом. Всю свою жизнь я вынужден был гоняться за людьми; пусть хоть раз и они побегут за мной».

Если это его желание, как и некоторые другие, осталось неисполненным, то во время погребения он все-таки взял реванш. Когда мы были детьми, мы часто просили отца, не выносившего священнослужителей любых вероисповеданий, изобразить нам, как старый пастор бездарно читает проповедь на библейские слова: «Два апостола пошли в Эммаус».

«Любезная паства,— так начинал отец, стоя на столе и закутавшись в черный платок,— было ли их в самом деле двое? Не могло ли их быть трое или четверо? — Нет, их было двое.

Написано ясно: два апостола пошли...», — и далее следовал подобный же вздор, доставлявший нам, детям, громадное удовольствие.

Когда, охваченные искренней скорбью окончательной разлуки, мы собрались у гроба отца, появился старый беззубый пастор, открыл библию и начал патетически декламировать: «Два апостола пошли в Эммаус». У нас было такое чувство, будто отец стоит перед нами и, смеясь, подмигивает нам: «Только не принимайте все это всерьез!»

В конце 1929 года я поехал в Лондон дирижировать концертом. На следующее утро после лондонского концерта, в понедельник, я из-за большого уличного движения на Пикадилли упустил поезд, шедший на континент. Поэтому, невзирая на бурную осеннюю погоду, я забронировал место на ближайший самолет, что встретило категорический протест со стороны одной моей старинной штутгартской приятельницы, приезжавшей послушать наш концерт из Ливерпуля. Женских слез не мог выносить не только Толстой. Сдавшись на ее горькие стенания, я с досадой возвратил в кассу купленный билет. Через несколько часов в вечерних газетах я прочитал под крупными заголовками сообщение о том, что упомянутый самолет сразу за Кройдоном¹⁸¹ ударился в тумане о скалу и сгорел вместе со всеми пассажирами.

Во время своей второй поездки в Америку я установил контакты и завязал дружеские отношения с представителями американской интеллигенции, в первую очередь, естественно, с музыкантами. Такое наше личное знакомство в сочетании с репутацией Дрезденской государственной оперы побудило Дамроша, все еще полного юношеской инициативы и новых идей, выдвинуть в высшей степени интересный план. Он уговорил администрацию Джульярдова фонда¹⁸² с его огромными возможностями пойти на создание при Дрезденской опере американской оперной студии. Лучшие из молодых певческих талантов Америки, которыми она так богата, должны были бы знакомиться там с немецкой оперной традицией; участие в спектаклях дало бы им владение стилем и опыт. Двери этой студии могли быть открыты также и для местных дарований. Благородный проект, которым я думал осчастливить Дрезден в виде приятного сюрприза, привезенного из Штатов, разбился о равнодушие и провинциально-патриотические интересы властей. Непонятливость и удивление, с которыми я воспринял эгоистичные и мелочные аргументы, выдвинутые против этого дела, лишь доказывали мое незнание человеческого убожества, хотя мне было уже под сорок.

Вместо рухнувшего предприятия все же был создан частный американский курс пения, основанный на взаимном глубоком уважении и дружественных чувствах обеих сторон и означавший выигрыш для Дрездена и для нас. Так же, как регулярно поступали многие его соотечественники, начиная с лета 1928 года в Дрезден

стал ежегодно приезжать нью-йоркский вокальный педагог Уильям Вилонат в сопровождении своего толкового ассистента Сиднея Дайча.

Постоянно занятый поисками талантов и в особенности интересуясь хорошими голосами, я завязал в Нью-Йорке знакомства с известными учителями пения, которые, в свою очередь, были весьма заинтересованы в показе мне своих подвинутых учеников. Трагикомический опыт общения с некоторыми «воспитателями вокала» убедил меня в том, что в лице представителей этой профессиональной касты имеешь дело с особой разновидностью человеческой породы. В Лейпциге один варвар заставлял своих учеников каждый раз перед началом занятий передвигать из одной комнаты в другую тяжелый стайнвеевский рояль, чтобы «возбудить дыхательную деятельность». Это еще ничто в сравнении с эстетом и фанатиком из Штутгарта, о котором утверждали, что его метода не может обойтись без... плевательницы! Его ученики должны были воспользоваться этим прибором, прежде чем открыть рот, чтобы запеть, например, «Heilige Hallen»¹⁸³ Моцарта. И сама великая, но слепо уверовавшая в непогрешимость своих педагогических принципов Лилли Леман¹⁸⁴ принуждала обладательницу ярко выраженного низкого альты (по моему совету занимавшуюся у этой корифейки, с которой я был дружен) петь обе арии Царицы ночи¹⁸⁵ для полного овладения своим голосовым аппаратом. Когда после года занятий несчастная девушка жидким, дрожащим голосом пропела мне: «Мечь бушует в моем сердце»¹⁸⁶, я только и мог, что признать ее правоту.

Если еще можно извинить заблуждение большой артистки, желавшей развить в других такие же феноменальные возможности, какими обладала она сама, то вообще в области вокального обучения постоянно имеют место непростительные, даже криминальные вещи. Шарлатан вплотную соседствует с идеалистом, неуч — с мастером, не устающим изучать законы этого сложнейшего инструмента — человеческого голоса.

К мастерам принадлежал Вилонат. Осознанное умение соединялось в нем с безошибочной интуицией, позволявшей ему точно определить границы голоса и выжать из него максимальные по качеству результаты. Разносторонняя культура, общительность, соединенная с очаровательным юмором, и редкий дар покорять людей делали его в высшей степени привлекательной личностью. Целая толпа боготворивших его девиц и молодых людей следовала за ним в Дрезден, привнося туда атмосферу, сходную с атмосферой «Концерта» Германа Бара¹⁸⁷. Лишь строгое достоинство этого необыкновенно деятельного человека заставляло восторженную молодежь держаться в рамках приличия.

Каждый год по окончании дрезденского учебного курса ученики пробовались в Оперу. Один молодой человек с прекрасной наружностью едва успел пропеть первые такты Вольфрама

(«Подобно смерти сумрак кроет землю») ¹⁸⁸, как я тут же предложил ему ангажемент, настолько великолепно он исполнял это по звуку и выразительности, да к тому же еще и с необычным для таких случаев самообладанием. Это был Нельсон Эдди, который, к нашему сожалению, отклонил предложенный контракт, — случай не обыденный для Дрездена. Как я слышал, он нашел себе впоследствии выгодную работу в Голливуде.

В июне 1925 года Дрезденская опера снова выступала на фестивале в Цюрихе, на этот раз со штраусовским «Интермеццо». В заключение фестиваля ожидался приезд Тосканини с оркестром театра «Ла Скала». Летним вечером огромная толпа скопилась у дверей концертного зала, остававшихся закрытыми. Выяснилось, что Тосканини, ввиду мошеннических махинаций импресарио, отказался от концертов. Мой цюрихский коллега Фолькмар Андрэ ¹⁸⁹ узнал, что он с друзьями и музыкантами отправился в маленький итальянский ресторанчик, и мы последовали туда за ним. Через несколько минут Тосканини и я вели оживленную беседу о музыке, хотя мне и по сей день неясно, как. Оба мы тяжело страдали от последствий строительства Вавилонской башни ¹⁹⁰. Наш обмен мнениями основывался на пестрой смеси вагнеровского немецкого, которым пользовался Тосканини, и скромных запасов моего ломаного итальянского, с обеих сторон поддерживавшихся громким пением и энергичной жестикуляцией. Достигнутый тогда контакт, речевой базис которого впоследствии улучшился, сохранялся более двадцати лет. Я бы мог назвать его дружбой, длившейся до тех пор, пока, с годами, Тосканини не ограничил свои связи лишь самым интимным кругом лиц, став малодоступным для всех, кто не добивался его общества особенно настойчиво.

Не только в «Ла Скала», где я дирижировал рядом концертов при участии Серкина и собственного брата в качестве солистов, но и во время остальных моих итальянских гастролей в Риме, Флоренции и Венеции, а также в Дрездене и потом еще во многих других местах я вновь и вновь встречался с Тосканини. Однажды в полной тайне, без всякого предупреждения маэстро прикатил в Дрезден на своем автомобиле, чтобы послушать заново подготовленного здесь «Дон-Жуана», вызвавшего некоторую сенсацию. Когда, несмотря на это, я не упустил случая посетовать на состояние оперного дела, — как у нас, так и вообще, — Тосканини, вздохнув, ответил мне в утешение: «Саго amico, io lo faccio da quaranta-tre anni!..» * В другой раз он так же неожиданно-негаданно объявился в Дрездене, чтобы присутствовать на спектакле вердиевской «Силы судьбы», совершенно забытой тогда в Германии и подготовленной мной в новой редакции с несколько свободным, но очень поэтичным переводом

* «Дорогой друг, я делаю это (т. е. жалуясь на то же самое. — Д. Д.) уже сорок три года!..» (итал.).

Франца Верфеля. Тосканини собственно потому приехал послушать у нас эту оперу, что она имела в Дрездене необычайный успех, в то время как в Италии, по его словам, сколько он ни пытался ее исполнять, она неизменно терпела полное фиаско. Будто бы каждый итальянец считал, что эту оперу «сглазили», и открещивался от «порчи» всей пятерней. Когда мы с Тосканини беседовали об этом, вошел Георги, театральный служитель, и сообщил: «Господин генеральмузикдиректор, сегодня не будет „Силы судьбы“, потому что фройляйн Зайнемейер заболела. Нам придется давать „Елену Египетскую“».

«Сглаз»! Что было толку в пятерне? Оставляя в стороне эту единственную постигшую ее неудачу, надо сказать, что «Сила судьбы» относилась к числу таких спектаклей, которые, казалось, приближались к идеалу оперного искусства. В лице незабываемой, к несчастью очень рано умершей Меты Зайнемейер¹⁹¹ мы располагали выдающейся исполнительницей Леоноры, равно как и остальных эмоционально насыщенных лирико-драматических партий в операх Верди и других, менее значительных итальянских композиторов. В «Андре Шенье»¹⁹² она была трогательной Мадленой. Ее голос, очень напоминавший голос Ретберг¹⁹³, хоть и не был доведен до такого же технического совершенства, как у той, отличался зато несравненной одухотворенностью, тем, что многие называют «слезами в голосе». Нельзя было выбрать лучшей эпитафии для надгробия Меты Зайнемейер, чем последние слова «Силы судьбы»: «Душа живет»¹⁹⁴.

В свои счастливые вечера Дрезденская опера имела также и наилучшего партнера для этой певицы, — исполнителя партий Альваро, Дона Карлоса, Отелло, Андре Шенье; редчайшее сочетание великолепных голоса и внешности позволили бы ему развиваться в идеального оперного артиста, если бы злополучный темперамент и роковая слабохарактерность не уготовили этому прекраснейшему тенору и красивейшему на немецкой оперной сцене человеку печального конца карьеры. Его голосовые данные и талант я считал заслуживающими того, чтобы попытаться использовать их для нашей Оперы, однако это оказалось неблагоприятной задачей, и попытка трагически окончилась крахом. В борьбе со всеми злыми силами, не оставлявшими в покое этого человека, мне все-таки удалось добиться от него некоторого, хоть и незначительного по сравнению с его возможностями, количества выступлений, всегда угрожаемых, всегда негарантированных, часто поставленных на карту в момент выхода на сцену, но совершенно неповторимых.

С течением времени оперная труппа значительно увеличилась и улучшилась. К выдающимся представителям различных амплуа, поступившим еще при Шухе и теперь находившимся в расцвете своих возможностей, присоединились колоратурное сопрано Эрна Бергер¹⁹⁵, меццо-сопрано Марта Фукс¹⁹⁶, тенор Макс Лоренц¹⁹⁷, а также сильный, к несчастью рано сошедший со сцены бас Ивар Андерсен.

С помощью хороших режиссеров, в частности, очень сведущего доктора Отто Эрхардта ¹⁹⁸, а иногда также и усилиями опытной режиссуры самого Ройкера нам удавалось осуществлять репертуарный план, охватывавший в отдельные годы до семидесяти пяти опер и балетов. Такие театральные художники, как Фанто и Манке брали на себя заботу о достойном оформлении. Был один сезон, в течение которого мы поставили десять вердиевских шедевров. От генделевского «Ксеркса» до «Петрушки» Стравинского у нас можно было услышать почти все ценное, что существовало в литературе для музыкального театра, включая балеты.

Между тем Дрезденская опера достигла того блеска и музыкального совершенства, на какие только была способна первоклассная немецкая оперная сцена в рамках существовавшей системы. Когда вспоминаешь о том потрясающем впечатлении, какое в течение долгого времени неизменно производили спектакли вроде «Бориса», «Силы судьбы» или дышавшего мрачным великолепием «Дона Карлоса», о той приподнятости, какая отличала, например, «Фальстафа» ¹⁹⁹, «Дон-Жуана» или прекрасное исполнение «*Così fan tutte*» ²⁰⁰ с участием (в качестве гастролера) Эдиты Фляйшер-Энгель ²⁰¹ очень ценимой Тосканини, то невольно спрашиваешь себя, чего же еще не хватало? Совсем недавно один солидный американский музыкант в кругу своих коллег и учеников рассказывал при мне о дрезденских оперных вечерах как о чем-то невообразимо прекрасном, почти легендарном.

Это была сущая правда. Оглядываясь назад, я задаюсь вопросом, почему так редко случались мгновения, когда я чувствовал себя вполне счастливым. Я мог бы им быть, если бы занимал должность первого дирижера оперы, а не ее директора, несшего ответственность за любую мелочь.

Что касается больших премьерных постановок и отдельных заново переставлявшихся спектаклей, то здесь мне еще удавалось как-то сбалансировать разнообразные, в оперном деле плохо поддающиеся учету факторы. Но в отношении каждодневного репертуара это было неосуществимо. Когда во время референдума, проведенного в те дни среди деятелей оперного театра, самым горячим желанием руководителя оперы я назвал желание «давать спектакли не ежедневно, а три, от силы четыре раза в неделю, остальное же время посвящать репетициям», то я как бы предвосхитил достигнутое позднее за рубежом, в частности в Буэнос-Айресе («Театро Колон»), понимание художественных преимуществ сезонной системы работы ¹⁴³ перед громоздким и неповоротливым аппаратом большой немецкой оперной сцены.

Многолетний опыт убедил меня в том, что с понятием «опера» связано широкораспространенное заблуждение. Ее принято считать легкоприготовляемой и нескоронорящейся пищей для народа. Как раз наоборот. Называемое «оперой» синтетическое

произведение искусства является прихотливейшим и деликатнейшим продуктом, какой вообще когда-либо был создан в результате человеческой тяги к искусству. Как заметил в 1932 году в своей критической работе об опере один знаток, для ее правильной организации не существует окончательного рецепта. Я согласен с его выводом: «Явившись на свет из парадоксальности, опера всегда останется прекрасной загадкой». Примерно то же самое, только в более прозаичной форме высказали мы с Ройкером в небольшой статье, написанной нами на основе десятилетнего сотрудничества: «Результат деятельности оперного руководства всегда, даже в лучшие времена, характеризуется огромным разрывом между задуманным и достигнутым».

«Лучше» тех времен, когда я руководил оперой, еще никогда не бывало. Начало этой моей деятельности совпало с революцией, разразившейся вслед за проигранной войной, а дрезденское десятилетие мы вынуждены были определить в нашей статье как период, «который, начавшись инфляцией, окончился величайшим во всей истории экономическим кризисом». Этот кризис, имевший своим источником Уолл-стрит, явился новым ударом судьбы, постигшим Германию и другие страны. Депрессия мирового рынка вынудила государство ввести строжайшую экономию средств. В пределах Дрездена эта мера была гораздо ощутимей, чем, например, в Берлине. Там, в столице, все-таки легче шли на то, чтобы переплачивать деньги первоклассным, а потому часто неумеренным в своих требованиях певцам, в расчете на их притягательную силу, тогда как Ройкеру приходилось в бессильной ярости ссылаться на установленный для гонорара максимум и на ограничительные предписания.

Другой момент, затронутый в нашей статье, касался «трудностей, связанных с заботой о так называемых „обязательных“ спектаклях каждодневного репертуара». Сравнение с Берлином и Веной показывает, что там, наряду с ведущим дирижером, всегда работают еще один или несколько дирижеров первого ранга. Иначе в Дрездене. Стоило мне, спустившись с высот того или другого удачного исполнения, которым я мог гордиться, окунуться в будничную атмосферу рядового спектакля вроде «Марты», «Баттерфлай» или «Фра-Дьяволо»²⁰², как моему слуху и зрению опера зачастую представляла такой, какой она не должна быть. Мне претила мысль, что какой-нибудь понимающий слушатель, вчера переживший в Дрезденской опере исполнение всех своих желаний, сегодня мог бы, опьяненный счастьем, пойти на один из *этих* спектаклей, которые, однако, «являются подлинным показателем исполнительского уровня сцены с меняющимся репертуаром».

Обоим моим коллегам по дирижерскому пульту это не претило; они благоразумней, чем я, считались с существующими обстоятельствами. Это были добротные, опытные капельмейстеры,

истинные последователи Райсигера, о котором с большим комизмом рассказывает Рихард Вагнер²⁰³. Порывов и взлетов с их стороны ждать не приходилось.

Экономия не являлась единственным тормозом, задерживавшим развитие, тем более что можно было надеяться освободиться от нее со временем, как это уже имело место раньше. Гораздо большим тормозом была система, которая, завязнув в традициях и привычках, оставалась недоступной для срочно необходимых реформ. В других государственных оперных театрах условия были почти идентичными, с тем вышеупомянутым отличием, что там одновременно сотрудничало по несколько крупных дирижеров. Не имело большого смысла менять место работы, как мне тогда предлагали (сначала в Берлине, а потом в Вене). Например, в любом немецком государственном театре вопрос художественного оформления спектаклей и качества декораций неимоверно осложнялся тем, что был отдан на откуп ремесленникам, часто дельным и работающим. Так как занимаемая ими должность была учреждена государством как пожизненная, от них невозможно было избавиться, если они не воровали серебряных ложек. Конечно, они старались делать лучшее, на что были способны, однако от них нельзя было требовать ни фантазии, ни оригинальности, особенно если дело касалось какой-нибудь чуждой им темы. Несмотря на твердую и решительную поддержку со стороны Ройкера, мне каждый раз стоило огромных трудов, сопряженных с невероятной затратой сил и нервов, добиваться приглашения со стороны передовых, незаурядных художников и архитекторов. В результате подобных усилий возникли, между прочим, прекрасные, хоть и недостаточно цельные декорации Слефогта к моцартовскому «Дон-Жуану», оформление хиндемитовских спектаклей, сделанное Кокошкой¹⁰⁴ эскизы Хекрота²⁰⁴ к «Дону Карлосу», декорации Пёльцига¹⁰⁴ и Преториуса²⁰⁵ и оригинальное, вызвавшее большие споры «Кольцо нибелунга» Штрнада²⁰⁶, а также удачные импровизации россиянина Худякова. Однако это были исключения.

Я нажил себе врагов, поскольку часто не умел скрыть недовольство и неодобрение. Также и то, что я, постоянно стремясь к обновлению и освежению облика оперы в соответствии с духом времени, привлек к работе очень одаренного режиссера Йозефа Гилена²⁰⁷ из драматического театра, озлобило против меня труппу Государственной оперы.

Вместе с Ройкером и Энгелем я снова и снова обдумывал, как добиться необходимых усовершенствований. Так как прежде всего нужно было поднять уровень повседневного исполнения, я подавал одно заявление за другим, чтобы за счет соответствующего сокращения размеров моего оклада был приглашен для сотрудничества со мной еще один оперный дирижер — такой, как Лео Блех или Отто Клемперер; на худой конец можно было привлечь какого-нибудь молодого капельмейстера, наделенного

дарованием и энтузиазмом. Я охотно отказался бы от многих своих гастрольных поездок, если бы таким путем смог добиться, чтобы на нашей сцене шли исключительно представления, отвечающие вагнеровским требованиям к опере, как к синтетическому произведению искусства. Я пытался сделать то, что осуществили Малер в Вене и Тосканини в миланской «Ла Скала»: провести полную реорганизацию исторического оперного заведения, невзирая ни на личные интересы засидевшихся там столь «надежных» артистических сил, ни на «высиженные» ими права. Мои усилия не достигли цели. Инерция оказалась непреодолимой. Борьба за осуществление своих художественных намерений, хоть и не всегда безуспешная, с годами становилась для меня все более трудной. Все реже покидало меня сознание «огромного разрыва между задуманным и достигнутым».

Тут я познакомился с Карлом Эбертом²⁰⁸. Я увидел в берлинской Государственной опере, новым интендантом которой он был, его постановку «Похищения из сераля» Моцарта, и общий результат его работы, несмотря на отдельные моменты утрировки, настолько меня восхитил, что отныне мной целиком завладела мысль о сотрудничестве с этим человеком. Примечательно, что Эберт, который до сих пор знал меня не более, чем я его, загорелся тем же желанием после того, как увидел меня в Дрездене за дирижерским пультом. При первом же удобном случае он предложил мне место генеральмузикдиректора в своем театре, однако тогда я не мог решиться оставить Дрезден. Многое было начато там с большим увлечением и еще не завершено. Несмотря ни на разочарования, ни на успехи, мной владело такое чувство, будто я еще в большом долгу перед этим, возможно, самым аристократическим из художественных очагов Германии.

Поводом для первой совместной работы с Эбертом послужил Зальцбургский фестиваль 1932 года²⁰⁹. Мне предстояло дирижировать там «Похищением из сераля» Моцарта, и я поставил условием своего участия приглашение на эту постановку Эберта в качестве режиссера. Взаимопонимание между нами оказалось настолько полным, что он, в свою очередь, предложил мне взять на себя подготовку в его театре новой постановки вердиевского «Бал-маскарада» и в дальнейшем дирижировать там этой оперой. Третьим в нашем союзе был гениальный театральный художник Каспар Нсер²¹⁰, который присущей ему смесью наивности и плутовства заставил нас пережить немало веселых минут.

Уже в Зальцбурге мы с Эбертом начали оживленный обмен идеями касательно «Бал-маскарада». Эти недели интенсивнейшей подготовительной работы, когда в обществе двух незаурядных театральных деятелей у меня оказалась возможность, дав волю фантазии, но сохраняя глубоко уважительное отношение к произведению, до мелочей планировать характер и особенности будущей оперной постановки, я отношу к прекраснейшим моментам своей творческой биографии. Они имели воздействие и на наше даль-

нейшее сотрудничество с этим большим режиссером, приведшее в последующие годы к необыкновенным результатам. Конечно, впоследствии у нас не обходилось и без разногласий, когда, по моему мнению, Карл Эберт собирался совершить насилие над музыкой,— ибо, перефразируя одно из моцартовских изречений, необходимо признать, что все-таки «режиссура должна быть послушной дочерью музыки»²¹¹. Но, поскольку мы оба умели подчинять личные интересы интересам дела, то всегда снова приходили к взаимопониманию.

Карл Эберт, отличавшийся высоким ростом и хорошей внешностью (что отлично сознавал сам), прежде чем занять пост интенданта (сначала в Дармштадте, а потом в Берлине), был прекрасным драматическим актером. Он занялся оперной режиссурой потому, что его особенно привлекала связь музыки и слова. Как я искал режиссера, так он был занят поисками дирижера. Постановка «Бал-маскарада» в Государственной опере превратилась в событие, о котором долго с редким единодушием вспоминали во всем мире и не забыли еще сегодня. В высшей степени точное, хотя и поданное в несколько причудливой форме описание этого вечера сделал рецензент «Франкфуртской газеты»²¹²: «Публика аплодировала бешено. В этот удивительный оперный вечер не было и в помине того налета усталости, который присущ нашей театральной жизни. Театр явно жизнеспособен, когда это подлинный, сочный, демонический театр. Демон правил оперой господина профессора Эберта в Шарлоттенбурге. Они играли, лицедействовали, музицировали и пели как одержимые... Ничья рука не застывала в оперной позе. Маски превратились в лица. Душевно сломленная после саморазоблачения Немет²¹³ стоит так потерянно, как не стояла еще ни одна оперная героиня... Очень кстати слуга устанавливает на столе светильник, заполняя этим игровую паузу во время оркестрового эпизода. Усиливая динамичность конца акта, слуги вбегают с плащами для синьоров, собирающихся в путь. После убийства на балу разом сбрасываются все маски, ставшие теперь ненужными. Это театр!.. На переднем плане гости застывают в оцепенении. Но в самой глубине огромного помещения еще продолжают танцевать закутанные в серое сивиллы²¹⁴... пока свершившееся убийство не дойдет и до их сознания. Тогда, наконец, останавливается всякое движение. И Ричард поет лебединую песнь прощения. Трагедия! Рассудочные люди плачут в Шарлоттенбурге».

Я вспоминаю об этом вечере, как о впервые за четырнадцать лет моей оперной деятельности осуществившейся мечте, которую я упорно не переставал лелеять. Здесь я убедился, что мои усилия и надежды были не напрасны, что опера отнюдь не изжила себя, а, напротив, способна впредь, как и раньше, производить живейшее воздействие на людей, даже потрясать их.

В Дрездене такое развитие событий было воспринято с неудовольствием. Ничто не могло быть понятней желания, чтобы по-

добный успех имел место в собственном театре. У меня зародилась последняя надежда, что этот пример окажет благотворное воздействие на мою обросшую традициями аристократическую сцену.

Осенью 1932 года в берлинской Государственной опере один аншлаг следовал за другим. Интерес к «Бал-маскараду» был таким стойким, что можно было давать его подряд, день за днем; это подтверждало мою многократно высказывавшуюся в Дрездене точку зрения, что спектакли высочайшего качества являются в то же время и наиболее выгодными в экономическом отношении. Для интеллектуальных кругов Берлина, среди представителей которых не нашлось бы человека, не побывавшего на нашем спектакле, он означал начало новой оперной эры. Открылась перспектива. Но нацисты захлопнули дверь.

СТОЛКНОВЕНИЕ С НАЦИОНАЛ-СОЦИАЛИЗМОМ И ПРОЩАНИЕ С ГЕРМАНИЕЙ

В 1930 году я поехал на несколько недель в санаторий, находившийся в городке Нассау, недалеко от Кобленца. Злободневная политика меня никогда особенно не интересовала, хотя судьба и будущее моего отечества после войны занимали меня постоянно. Я держался в стороне от всякой партийной борьбы, разделяя мнение Гёте, «что человеку больше подходит самому поступать справедливо, чем пекся о том, чтобы справедливость наступила»²¹⁵.

В один прекрасный день я увидел нацистские плакаты со свастикой и надписью: «Евреям вход воспрещен!», зазывавшие на собрание в зале местной гостиницы. Я пошел туда и увидел, что зал украшен пунцовым полотнищем и теми же символами в виде изломанного креста. Вдоль стен стояли люди из штурмовых отрядов, молодые здоровые парни, одетые в униформу, которую я до тех пор еще ни разу не видел. В качестве единственного оратора («Дискуссия запрещена!») выступил некий пастор Мюнхмейер, который по причине половой распущенности лишился своего места даже в условиях отличавшейся достаточной терпимостью Веймарской республики, однако национал-социалистская партия сочла его достойным того, чтобы он был направлен в Рейхстаг как ее представитель от Хессен-Дармштадского избирательного округа. Я вспоминаю его грязные истории, о которых тогда много говорили, причем один остроумный депутат от социал-демократов окрестил его «Инспектором Третьей империи по мясу». То, что говорил Мюнхмейер, было легко опровержимой глупой болтовней в духе сквернейшей демагогии со всем набором ее приемов и выражений. Горожане и крестьяне, сначала державшие себя нерешительно, постепенно все больше и больше воодушевлялись речью оратора, и под конец он мог насладиться успехом, который был достигнут самыми дешевыми средствами и который я предвидел с мучительной тревогой. С чувством отвращения я ушел прочь.

Это было единственное собрание национал-социалистской партии, на каком я присутствовал, и думаю, что ничего не потерял, пропустив другие.

Зато как дотошный немец я купил «Майн кампф» Гитлера и прочел эту книжку со всей добросовестностью. Как в дальнейшем

будет видно, ее чтение оказалось мне полезным. Мое до тех пор инстинктивное неприятие национал-социалистских партийных доктрин после изучения гитлеровской книжки превратилось в сознательную враждебность. Хотя мне было известно, что, как правило, мораль и политика — разные вещи, в данном случае я не мог молчать. Я считал не только своим правом, но и обязанностью как можно недвусмысленней бороться с аморальным новым учением. Мои совершенно открытые высказывания на тему о национал-социализме, которые я позволял себе в продолжение ближайших двух лет, как выяснилось в марте 1933 года, усердно записывались людьми из моего окружения и в конце концов составили содержание обвинительного акта на нескольких машинописных страницах, размноженного и широко распространенного в немецком театральном мире задолго до того, как мне с большим трудом удалось увидеть его самому. Было бы невозможно отступить от своих замечаний, добросовестно зафиксированных партийными доносчиками из так называемых «ячеек».

В течение 1932 года партия поняла, что она не может рассчитывать на мое сотрудничество в построении своего «Третьего рейха». Следуя известному принципу: «кто не со мной, тот против меня», она оставила благосклонно-выжидательную позицию, которую занимала до сих пор, и перешла в атаку. Выборы приносили нацистам все возраставшее большинство в саксонском ландтаге, достигшее наконец достаточной силы, чтобы иметь возможность налагать вето на бюджет государственных театров, который ежегодно заново утверждался на многодневных совещаниях при ревностном участии всякого встречного и поперечного. Моя ничуть не скрываемая антипатия привела к открытым нападкам национал-социалистских газет, становившихся все более влиятельными.

В 1932 году я дирижировал в Берлине концертом, где в качестве солиста выступил Мечислав Хоржовский, прекрасный музыкант и пианист, с которым мы познакомились у Тосканини дома, в Милане; к участию в этом концерте я привлек дрезденскую Штатскапеллу. Хоть ничего, кроме хлопот и неприятностей, эта затея не могла мне принести, я не пожелал отказаться от ее осуществления. Пополнение оставшейся в Дрездене части оркестра, необходимое для обеспечения шедших параллельно с концертом оперных спектаклей, Куцшбах произвел за счет учеников и учениц Оркестровой школы при саксонской Штатскапелле. То ли в шутку, то ли по рассеянности, он, отвечая на вопрос молодых дам о форме одежды, сказал, что им следует играть в смокингах, — недоразумение тем более безобидное, что, благодаря глубокой посадке оркестра, публика не могла видеть «сумасбродных девиц». Смехотворная вещь, происшедшая в мое отсутствие и без моего ведома, повлекла за собой однако предложение о вынесении мне вотума недоверия, сделанное нацистской партией в ландтаге. Куцшбах признал свою оплошность, извинился передо мной и был готов

публично разъяснить суть дела. Я не видел в этом необходимости. Теперь меня уже не особенно удивило, когда в дрезденских скандальных листках появились заголовки вроде «Человек со странными наклонностями» и тому подобный вздор. Впрочем, по количеству такого рода газетенки Дрезден удерживал за собой первенство во всей немецкой бульварной прессе.

Источником информации нацистских газет являлся второй суфлер Государственной оперы. Осенью 1932 года Ройкер принял на эту должность некоего «доктора» Бёрнера. С момента его появления в театре стали предаваться гласности всевозможные сплетни. Они касались не только моей особы, но еще в большей мере административного аппарата и других представителей художественного руководства, затрагивая их самые секретные и не подлежащие разглашению действия. Подробности, известные лишь посвященным, на другой же день после заседаний появлялись с язвительными комментариями в нацистском листке «Дер фрайхайтскампф».

В мартовские дни 1933 года инкогнито господина Бёрнера раскрылось самым блестящим образом. Оказалось, что он вовсе никакой не доктор, а крупнейший нацистский шпик — первая «ячейка», внедренная в Государственные театры Дрездена.

Вероятно, я совершал ошибку, отказываясь опротестовать в прессе нападки по своему адресу, лживость которых нетрудно было бы доказать. Я считал это ниже своего достоинства. Недостатка не было не только в оскорблениях, но и в одновременно с ними сыпавшихся на меня отовсюду предложениях вступить в национал-социалистскую партию. За несколько дней до решающих событий моя жена отклонила визит одного барона, члена партии, приславшего после этого письменное требование внести «существенную денежную сумму в поддержку движения». Мы резко ответили, что, за исключением Армии спасения, не поддерживаем никакую партию, и меньше всего ту, в которой состоит он.

Национал-социалистские ячейки, образовавшиеся в Опере и охватившие своей деятельностью даже моих ближайших сотрудников, продолжали поставлять партийной прессе обильный материал, который та неукоснительно использовала для пасквилей о моей персоне. Мне скоро надоело читать эту чушь. Дрезден становился мне все более и более противен, и неустанные повторные приглашения от Карла Эберта начинали приобретать для меня серьезное значение.

Страшнее, чем последовавшее по настоянию нацистов «аннулирование» моего оклада, — мера, которая в условиях пока еще державшегося правового государства осталась только на бумаге, — было осуществленное на деле сокращение бюджета Оперы на одну треть. Оно принудило нас к дополнительной экономии, повлекшей за собой в первую очередь увольнение некоторых младших членов труппы. Прелестная девушка слезно упрашивала меня отменить приказ об освобождении ее от работы, чего я не в состоянии был сделать. Несколькими днями позже она фигурировала

среди участников национал-социалистского «Культурного вечера» и значилась на его афише как член партии.

Вскоре после этого в генеральной интендантуре передо мной положили на стол пространную бумагу, адресованную премьер-министру, на которой красовалась свастика и автором которой был некий гауляйтер Куно Мейер. Согласно содержанию этой бумаги наша уволенная молодая коллега, фройляйн Хильдегард Тауше, была таким талантом, каким Дрезденский оперный театр едва ли располагал даже в свои лучшие времена, а ее непризнание являлось лишь результатом вредного образа мыслей генеральмузикдиректора Буша. Куно Мейер требовал от имени партии, чтобы приказ об увольнении немедленно был отменен, иначе он сочтет необходимым предпринять дальнейшие шаги против Оперы.

Я счел нужным написать ответ Мейеру. К моей великой досаде Ройкер и советник министерства Ройтер воспрепятствовали отправке этого письма, в ложной надежде спасти путем осторожности то, что я считал уже окончательно потерянным. В письме я, между прочим, писал:

«Как мне сказали, Вы, многоуважаемый господин Мейер, являетесь фабрикантом искусственных удобрений, тогда как я уже двадцать лет считаюсь специалистом оперного дела. Поэтому я предлагаю Вам решить дело Тауше таким образом, что Вы займетесь своим навозом, а мне предоставите заботы о моем.

С совершенным почтением —

Фриц Буш, саксонский генеральмузикдиректор».

Я постарался, чтобы мой неотправленный ответ гауляйтеру Мейеру получил самую широкую огласку; я рассказал о нем в Роутери-клубе²¹⁶, членом которого я состоял, и распространил его в самом театре. В обоих местах у нацистов были их ячейки; я не сомневаюсь, что член партии Мейер, хоть и не получил моего письма, все же составил себе полное представление о его содержании.

Кажется, в январе 1933 года меня вызвал к себе премьер-министр Шик. Я ценил его за свободную от предрассудков гуманность и за то понимание, с которым он относился к нашим оперным проблемам. В меньшей степени мне нравилось его слишком мягкотелое, по моему мнению, руководство саксонской внутренней политикой перед лицом все возраставших притязаний нацистов. Как это очень часто бывает, либеральная терпимость обернулась здесь слабостью, поощрявшей бесцеремонного и ничем не скованного в своих действиях противника ко все более наглým требованиям. Шик считал себя обязанным предупредить меня о последствиях моего враждебного по отношению к нацистам поведения. У него не было сомнений в том, что через несколько недель наступят радикальные политические перемены и правление Германией перейдет в руки национал-социалистов. Моему интенданту и мне следует ждать тогда немедленного отстранения от своих должностей. Как ему уже известно, первый будет заменен драматическим

актером Поссе. Далее он сказал буквально следующее: «Я боюсь, что вас, дорогой господин генеральмузикдиректор, зашьют в мешок и бросят в Эльбу, если вы в последний момент не решите полностью изменить свое поведение и пойти на уступки».

Я выразил полное доверие к предсказаниям премьер-министра, и он не нашел возражений на мое замечание, что ему самому, хоть он и осторожный противник системы, грозит опасность разделить мою участь. Однако я его заверил, что позабочусь о том, чтобы вместе с собой потащить ко дну еще двух штурмовиков, подхватив одного справа, а другого слева.

В конце февраля я поехал на гастроли в Копенгаген. На обратном пути, 6 марта, в день выборов в рейхстаг я под вечер прибыл в Берлин и перед отходом дрезденского поезда имел на Анхальтском вокзале разговор со своим зятем. Я поведал ему удивительный сон, который неделю назад приснился мне в Копенгагене. Сам я не был суеверным, но на Рудольфа Серкина, которому я при встрече также рассказал о своем сне, он произвел жуткое впечатление. В этом сне мне отчетливо предстали те драматические события, которым суждено было разыгаться в моей жизни через несколько дней. Мой зять, который занимался моими делами как адвокат и в то же время был моим хорошим другом, выслушав меня, покачал головой. Зная о напряженной дрезденской ситуации, он настоятельно посоветовал мне стараться не допустить никаких поспешных и необдуманных шагов, что бы ни случилось.

Грузный, толстый офицер-штурмовик в сверкающей новой униформе поднялся передо мной в вагон-ресторан. Когда я спросил своего зятя, кто, собственно, оплачивает весь этот шик, он ответил: «Ты».

Я подсел к Отто Клемпереру, который ехал на гастроли в Будапешт. Мы с давних пор были хорошими коллегами, и я его уважал. Кто знает импульсивную натуру Клемперера, легко может себе представить, что он и не подумал стесняться в выражениях или сдерживать силу своего голоса. Я тоже не принадлежал к числу тех, кто, находясь в возбуждении, умеет говорить тихо. От слуха сидевшего поблизости офицера-штурмовика не могло ускользнуть ни одно слово из нашей беседы, которая отнюдь не свидетельствовала о симпатиях говоривших к нацистскому движению, успеху Гитлера и будущим порядкам в Германии под властью нового режима.

Сойдя с поезда в Дрездене, я узнал, что имя толстого офицера-штурмовика Манфред фон Киллингер; несколько дней спустя он на короткое время сделался преемником премьер-министра Шика и в качестве такового должен был осуществить первые направленные против меня меры. Я был не вправе обижаться на него за ту позицию, которую он при этом занял.

Во вторник 7 марта я находился в генеральной интендантуре, помещавшейся в Ташенбергском дворце. Ощущалось неуютное

спокойствие перед бурей, предгрозовое настроение, которое в течение дня становилось все заметней.

Необъяснимыми показались трудности, возникшие у моей жены при попытке обменять в этот вечер наши служебные места в Опере на контрамарки в Дrame,— процедура, являвшаяся совершенно обычной на протяжении одиннадцати лет. Служащий, ведавший местами, без конца переспрашивал ее, окончательно ли она решила не присутствовать этим вечером на оперном представлении? Причину этого нам еще предстояло узнать.

Примерно в пять часов пополудни я отправился в Оперу, чтобы подготовиться к вечернему спектаклю «Риголетто». Листая партитуру, я невольно обратил внимание на то, что снаружи — на прилегающих улицах и на Оперной площади — беспокойно; говорили, будто над зданием Оперы подняли флаг со свастикой. Я твердо решил, что не дам никаким внешним событиям помешать моей внутренней собранности, необходимой для предстоящего исполнения.

Для устранения музыкальной неряшливости, неминуемо появляющейся в процессе эксплуатации репертуара, я имел обыкновение перед началом каждого моего спектакля собирать у себя в кабинете певцов. Около семи часов позвонила одна наша близкая знакомая, собиравшаяся посетить спектакль. Она со слезами заклинала меня покинуть здание театра, так как слышала выкрики: «Смерть Бушу!» Как всегда, в семь часов я начал ансамблевую репетицию с певцами, находившимися уже в весьма нервном состоянии. Внезапно отворилась дверь. Вошел до зубов вооруженный штурмовик. «Пожалуйста, господин генеральмузикдиректор, отпустите на минутку певцов для участия в торжественной церемонии». «С неохотой,— сказал я,— репетиция мне крайне необходима. Поэтому пришлите господ артистов как можно скорее обратно».

Минут десять я смотрел в окно на противоположный фасад Картинной галереи, пока мои певцы не вернулись. Вскоре после этого появился второй штурмовик, гигантского роста парень, и попросил меня (в гораздо менее любезном тоне, чем первый) следовать за ним на сцену. Там, на небольшом возвышении, спиной к зрительному залу стоял актер драматического театра, отечного вида рабелепный человек и плохой комедиант, который на театральных подмостках играл лишь мелкие характерные роли, зато в партии получил ответственную большую роль; рядом с ним находился его приятель, такое же ничтожество. Перед ними полукругом стояло человек пятьдесят-шестьдесят штурмовиков с безупречной выправкой и в полном вооружении. В кулисах столпились пожарники, гардеробщицы и рабочие сцены, которые, как обычно, явились в театр за час до начала спектакля; там же я увидел нескольких оркестрантов. Перед этой импровизированной аудиторией актер разглагольствовал о взятии власти Гитлером, о золотых временах, наступающих для искусства и для личного бла-

гополучия каждого, а также о том, что я не гожусь для достижения подобных целей и меня следует считать уволенным. Моим преемником он назвал капельмейстера Куцшбаха, а его заместителем капельмейстера Штриглера. Крики «Ура! Хайль!», при которых все руки, кроме моей, взметнулись вверх, завершили «торжественную церемонию». Несколько злорадных взглядов скользнуло по мне, стоявшему в стороне во фраке, с заложенными за спину руками; пока сцена не опустела, я не тронулся с места.

Вежливо, но настоятельно актер попросил меня дирижировать спектаклем. Поэтому певцам пришлось в третий раз собраться в моем кабинете, и через некоторое время, по окончании возобновленной репетиции, они были отпущены начинать спектакль.

Тем временем приехали интендант и советник министерства и были поставлены мной в известность о происшедшем. Я направился к дирижерскому пульту. Публика состояла почти исключительно из штурмовиков и членов партии. Как выяснилось, национал-социалистская партия с утра раздала билеты на этот спектакль своим членам по школам Дрездена.

Едва мое появление было замечено, как поднялся яростный рев: «Долой Буша! — Предателя вон!»; выжидая, пока утихнет шум, я стоял за пультом с поднятой палочкой. Оркестранты саксонской Штатскапеллы, которые одиннадцать лет назад единодушно избрали меня руководителем, бледные молча сидели на своих местах. Скандал все нарастал, гам усиливался, за спиной у себя я слышал шум драки. Единичные штатские лица, кричавшие в мою защиту «Да здравствует Буш!», сцепились со штурмовиками. Одного члена Певческого общества учителей, часто певшего под моим управлением и всегда выказывавшего мне искреннюю приверженность, штурмовики сгребли в охапку, угрожая сбросить с яруса.

Я не оборачивался. Так как рев не умолкал и волнение не собиралось улегаться, через несколько минут я покинул оркестровую яму и пошел в интендантскую ложу, где интендант и советник министерства были свидетелями происходящего. Вызвали капельмейстера Штриглера, чтобы он дирижировал спектаклем вместо меня.

В тот момент, когда я собрался идти домой, в ложу вошел канцелярский служитель и с самым серьезным видом посоветовал мне воспользоваться боковым выходом к отелю «Бельвю». Будто бы у главного подъезда, которым я пользовался обычно, стояли штурмовики, собиравшиеся напасть на меня при выходе. Я поблагодарил верного интенданта за предложение проводить меня, но счел нужным отказаться от этого. Точно так же я не видел причин для того, чтобы протискиваться через запасной выход, а, напротив, считал себя вправе воспользоваться той же дорогой, которой ходил до сих пор в течение одиннадцати лет.

У выхода не оказалось никого, кто хотел бы меня убить. Я поехал домой, где моя младшая дочурка как раз укладывалась

спать. Она расплакалась, внезапно увидев перед собой отца, которому в этот час было место в Опере. Ее утешило, однако, то, что я, как она выразилась, «не получил тумака». Моя жена, которой предназначалось сидеть в первом ярусе среди нацистов и беспомощно наблюдать, как будут со мной обходиться, пошла в тот вечер вместе с нашим сыном в Драму. Едва начался спектакль, как к ней подошел наш знакомый, муниципальный советник, и шепнул ей, что в Опере «что-то происходит». Жена и сын помчались домой, куда я уже несколько минут как успел вернуться. Друзья, присутствовавшие при инциденте в Опере, выпили с нами по бокалу шампанского; мы имели обыкновение отмечать таким образом всякое небудничное событие, независимо от его характера — радостного или печального. Когда мы так сидели всей компанией, позвонил корреспондент крупного американского информационного бюро. В виде краткого резюме я дал ему отчет о происшествии, а также о его причинах. Мое сообщение было немедленно опубликовано немецкой и международной прессой. В начале марта 1933 года в стране еще существовала известная свобода печати, так что события в Дрезденской государственной опере, в зависимости от политических взглядов или личного мужества ответственного редактора, могли быть комментированы сочувственно или враждебно. Смело откликнулась «Дойче альгемайне цайтунг»²¹⁷, опубликовав статью под заголовком: «Посредственность задирает голову».

Той же ночью я продиктовал своему сыну несколько машинописных страниц, в которых опроверг возведенную на меня ложь. Эти листки, с одной стороны, не оставляли сомнения в моей любви к Германии, а с другой — утверждали мое право на свободу собственного мировоззрения. Этот текст на другой же день был размножен и разослан друзьям и недругам, всем подряд.

До сих пор на протяжении моей быстрой карьеры я вынужден был защищаться лишь от человеческой назойливости, лести и подхалимства, знакомых каждому любимцу публики, но ни разу от серьезного выпада против моей персоны, несмотря на нередкие профессиональные стычки и борьбу. Теперь сразу установилась обратная картина. Я повсюду встречал косые взгляды; ненависть ко мне, распространявшаяся даже на моих детей в школе и на преданных нам слуг, достигала такой степени, что переходила уже в угрозу физической расправы. Обреченный на вынужденное безделье, я с каждым днем все больше ощущал себя человеком без родины и морально конченным субъектом. Голоса тех, у кого тогда, в условиях уже ясно обозначавшейся системы насилия, еще хватало мужества вступаться за меня, терялись в потоке помоев.

Атака со стороны нацистов вовсе не явилась для меня неожиданностью. После того как я долгое время доставлял себе искреннее удовольствие, бросая вызов врагу, я должен был быть готовым к его контрудару. Что меня возмущало, — это способ, которым

он был нанесен. Для коварного нападения, столь же действенного, сколь тщательно подготовленного, было выбрано мое рабочее место, чтобы уничтожить меня на виду у всего света.

В субботу 11 марта я покинул Дрезден и поехал в Берлин. Я приехал туда в самый раз, чтобы оказаться свидетелем того, как Карла Эберта прогонят с его должности. Когда мы вечером сидели с ним за столом в ресторане «Кемпински», Эберту сообщили, что Шарлоттенбургская опера занята штурмовиками. Он сейчас же поспешил туда, но не был впущен, а на другой день узнал о своей отставке.

Некоторое время спустя в Берлин приехал Рихард Штраус, и у нас состоялось совещание с Титъеном²¹⁸, генеральным интендантом Прусских государственных театров, по поводу «Арабеллы»²¹⁹. Титъен защищал интересы своего отсутствующего коллеги и друга Ройкера. Штраус заявил, что, само собой разумеется, он разрешит премьеру этого посвященного нам обоим произведения только в постановке Ройкера и лишь под моим управлением. Мое замечание, что со мной он может не считаться, Штраус решительно отверг. Если я наотрез отказываюсь дирижировать в Дрездене, то пусть это будет где-нибудь в другом месте. Иного решения вопроса для него не существует. Когда Штраус это говорил, он несомненно был вполне искренен. Много лет спустя наши общие друзья заверили меня, что он действительно пытался сдержать слово, по всей форме запросив свое произведение обратно, но что, в конце концов, ему пришлось уступить требованиям договора. Сам же я так и не знаю, что тогда произошло. Довольно скоро после встречи у Титъена я узнал из газет, что «премьера оперы Рихарда Штрауса „Арабелла“ состоится в Дрездене 1 июля под управлением Клеменса Крауса²²⁰ и в постановке Йозефа Гилена».

В решающие периоды жизни я несколько раз сталкивался с явлением удивительных совпадений временного характера. Обдумывая свое положение, я вспомнил о неоднократных приглашениях дирижировать в Буэнос-Айресе. Я то решался сообщить туда, что теперь не занят, то отказывался от этой мысли. На следующий день после того, как разъяснилась ситуация с Дрезденом, мне позвонила жена, вернувшаяся туда в беспокойстве о детях и доме. По приезде она обнаружила телеграмму, в которой «Театро Колон» выражал желание ангажировать меня на предстоящий сезон, начиная с июля. Блаженное чувство наступающей свободы наполнило меня, как человека, который, оказавшись засыпанным землей, увидел наконец вдали первый проблеск дневного света. Однако я все еще слишком был поглощен своей навязчивой идеей, чтобы по достоинству оценить предложение из Южной Америки.

Довольно наивно мне мерещилось публичное восстановление моей чести. Однако очень скоро выяснилось, что политика «третьего рейха» не может допустить такого прецедента. Об опровержении или разоблачении распространяемой насчет меня лжи нечего

было и думать. Национал-социализм многих людей довел до безумия. Я, вздумавший искать чести у бесчестных, был в числе первых, с кем это случилось. На протяжении этих мрачных недель я боролся за восстановление своего доброго, замаранного клеветой имени музыканта и человека, не понимая бессмысленности и тщетности своих действий. Но очень скоро я образумился. Это произошло в тот момент, когда мне была возвращена свобода решения.

В Германии существовало еще одно место, по своему значению не уступавшее Берлину. Титъен завел речь о Байрёйте. Тосканини, как поборник поставленных под угрозу идеалов свободы, только что подтвердил свою гуманную позицию телеграммой в защиту своих подвергшихся преследованию коллег. В связи с этим Титъен, являвшийся также главным художественным руководителем байрёйтских фестивалей, счел крайне сомнительным, чтобы маэстро изъявил готовность по-прежнему сотрудничать там. «Я убежден, что Тосканини не приедет,— сказал он.— Госпожа Уинифред Вагнер ²²¹ забудет неприязнь, которую к Вам еще питают в Ванфриде после Вашего отказа в 1925 году. Это я Вам обещаю. Вы будете дирижировать там вместо Тосканини».

Меня словно громом поразило; я что-то пробормотал в ответ Титъену и ушел.

Дьявол привел меня на вершину горы и сказал: «Все это я могу тебе дать...» ²²² Он держал мою реабилитацию в своей руке: каждый без исключения узнал бы о том, что не давало мне покоя ни днем, ни ночью. Рука протягивала мне все, чего я желал, и я знал, что не приму этого.

Человек, чей отказ ожидался в Байрёйте, на собственной шкуре испытал, что такое деспотизм. Он не желал иметь с ним никакого дела. Меня же, чья позиция в этом вопросе была столь же неприемлима, как и его, считали способным предать свои убеждения. Над моим сопротивлением национал-социализму посмеивались как над мимолетным неповиновением столь многих, старавшихся теперь заключить с ним мир,— тех, что дули на снятый с огня суп, готовясь его проглотить.

Да как же можно было ожидать этого от меня? Как-то вечером, во время нашей прогулки по темному зоологическому саду, моя жена внезапно процитировала из вердиевского «Фальстафа»: «Что такое честь? Какой от нее прок?» ²²³ Тем самым она дала мне тот толчок, которого до сих пор не хватало, чтобы понять: честь либо имеют, либо нет. Никто не может ее нам дать или отнять ее у нас. С этого момента происшедшие события стали отодвигаться для нас на задний план. Мы освоились с мыслью покинуть Германию и занялись приготовлениями к отъезду.

КОДА

Первым покинул страну наш девятнадцатилетний сын; во Флоренции, на «Маджо Фьорентино»²²⁴ он встретился с Карлом Эбертом, чтобы остаться при нем в качестве ученика режиссера. Дочерям было сказано, что мы решили отправить их в колледж, в Англию. Еще в первые дни после того, как дрезденский скандал облетел мировую прессу, мы получили оттуда трогательные заверения в сочувствии и готовности помочь.

Страшно взволновало детей наше сообщение о том, что сами мы отправляемся в Южную Америку. Я дал туда свое согласие после того, как, несмотря на неблагоприятное время и уже состоявшиеся ангажементы певцов Зальцбургом и Байрёйтом, мне все же удалось собрать ансамбль первоклассных солистов. Я имел также возможность взять с собой Эберта, Энгеля и уволенного в Дрездене очень одаренного венгерского пианиста-концертмейстера Роберта Кински. Самым молодым членом нашей экспедиции должен был стать мой сын, чтобы на первых порах в качестве неоплачиваемого ассистента режиссера продолжать в «Театро Колон» свое обучение.

Мысленно я уже засучил рукава, предвкушая радость снова приняться за работу. Так как я занимал в Дрездене государственную должность, дававшую право на значительную пенсию, мы почти не делали никаких сбережений. Все, чем мы располагали за границей, были несколько тысяч швейцарских франков, которыми нам предстояло покрыть первые расходы.

Ввиду травли, которой я подвергался в Дрездене, меня беспокоил вопрос получения паспортов; однако нам выдали их беспрепятственно. За каждый паспорт следовало уплатить по двести имперских марок²²⁵. В расчете на всю семью это составляло тысячу марок «оборотного капитала», оказавшегося необходимым для того, чтобы начать строить новую жизнь.

В начале мая я повез своих дочерей в Англию. Германию я больше не увидел.

После нескольких дней пребывания у английских друзей я отправился через Голландию дальше, в Цюрих. Сначала я остановился у чудесной супружеской четы Райф; это были наши старые друзья, чье сердечное гостеприимство на протяжении десятиле-

тий довелось испытать несметному числу артистов. Томас Манн назвал этот дом № 24 по Мифен-штрассе «приютом гениев».

Вечера я часто проводил в отеле «Дольдер», где нашел себе пристанище мой друг Альберт Зоммер. Еще не прошло и четверти года с тех пор, как в своем изысканном доме он оказывал прием и почести Рихарду Штраусу и Герхарту Гауптману. Теперь этот дом был разграблен саксонскими членами нацистской партии, а его владельцу было запрещено возвращение на родину. Кроме доктора Зоммера я встретил в «Дольдере» всемирно известного берлинского защитника по уголовным делам доктора Альсберга²²⁶, превратившегося в меланхоличного, надломленного человека, спустя несколько недель после этого покончившего с собой.

В Цюрихе я получил приглашение от Тосканини на прием, который он устраивал в своем арендуемом у итальянского аристократа доме на одном из Борромейских островов на Лаго Маджоре²²⁷. Хотя мои братья предложили, чтобы я поехал туда вместе с ними и Серкиным, я сначала отказался. События последних недель слишком измотали меня. Однако моя жена, которая еще занималась в Германии ликвидацией наших обязательств, уговорила меня в письме принять приглашение, так как надеялась, что это рассеет мрачное состояние моего духа. Таким образом я решил все же поехать в Палланцу²²⁸.

На острове я, к своему ужасу, застал сотни людей, возбужденно обсуждавших тогдашние времена. Кроме музыкантов здесь были также писатели, в том числе Эмиль Людвиг, Эрих Мария Ремарк²²⁹ и многие другие. Чувствуя себя не в состоянии находиться в гуще толпы, я стал прогуливаться по обширному саду. Внезапно я натолкнулся на Тосканини, который делал то же самое. Как видно, он был бы не прочь избавиться от «духов, которых вызвал». Для него это было не так-то легко. Едва мы успели обменяться несколькими словами, как ему принесли телеграмму, которую он со вздохом взял и поднес к своим слабым глазам, чтобы прочесть. «Scusi*, — сказал он, — это для вас, от синьоры». Я прочел и объяснил маэстро, с любопытством ожидавшему рядом, что моя жена знала, как неохотно я отправился на большой многолюдный прием. «Поэтому она телеграфирует мне всего три слова: „Corragio, tesor mio” **». Это начало одной итальянской солдатской песенки, которую Тосканини, разумеется, знал, и мы оба рассмеялись.

«Останьтесь-ка сегодня вечером здесь, после того как гости разъедутся, — сказал Тосканини. — Мне бы очень хотелось с Вами поговорить». Я почувствовал, что он чем-то сильно озабочен. Когда мы потом оказались одни в его комнате, он показал мне письмо от Гитлера, где тот выражал радость в связи с возможностью «приветствовать в скором времени в Байрёйте великого маэстро дружественной итальянской нации».

* Извините (итал.).

** «Храбрись, мое сокровище» (итал.)

За несколько лет до этого престарелый маэстро подвергся форменному нападению со стороны фашистских банд. Со мной случилось подобное же, быть может, еще худшее. Мы оба, он и я, пришли к пониманию того, что мнимо опозоренная честь — ничто по сравнению с настоящим позором служить злу. То, что сейчас угнетало Тосканини, с юных лет теснейшим образом связанного с искусством Рихарда Вагнера и являвшегося его величайшим интерпретатором, была забота о будущем идеи байрёйтских фестивалей. Именно ею был продиктован вопрос, который он мне задал: «Как поступит Байрёйт, если я откажусь?»

«Тогда пригласят *меня*, маэстро», — сказал я.

Тосканини онемел от неожиданности. «Точнее сказать, меня *уже* пригласили. Титъен, полагая получить Ваш отказ, уже беспокоился об этом».

Я полюбовался его удивлением и со смехом добавил: «Конечно, я откажусь так же, как вы».

Тосканини закрыл рот, остававшийся открытым от изумления, и буркнул своим хриплым, печальным голосом: «Eh, caro amico!» *

Мы оба погрузились в молчание, охваченные чувством глубокой скорби.

Через несколько дней моя жена приехала в Базель, и я рассказал ей о беседе с Тосканини. Гуляя в окрестностях Базеля, мы не отрывали взора от нашей родины Германии, которая в последний раз простиралась перед нами вдали. Если бы оказалось, что Тосканини тем временем привел в исполнение свое намерение отказаться, то мне в любую минуту могло прийти приглашение.

Мы переправились в Цюрих и в «Дольдере» встретились с друзьями.

После обеда раздался звонок из Берлина. У телефона был Титъен: «Тосканини только что отказался от Байрёйта. Согласны ли Вы дирижировать? Я приглашаю Вас от имени госпожи Уинифред Вагнер».

«Передайте госпоже Вагнер большую благодарность. Я благодарю также вас, дорогой господин Титъен. Но через две недели я уезжаю в Буэнос-Айрес. Вы, конечно, понимаете, что слово, которое мы даем, надо держать».

Титъен согласился со мной целиком и полностью.

В тот же вечер я встретил моего старинного друга Бронислава Губермана. Мы говорили о только что случившемся и дивились ловкости гестапо, которое умудрилось без всяких окольных путей и запросов прямоком застигнуть меня в «Дольдере» — отеле, где я лишь иногда бывал в гостях. Я твердо установил, что в дом Райфов никто не звонил.

В этот момент меня снова позвали к телефону. На сей раз это был мой брат Адольф. Тосканини осведомился у него, «что

* «Ээ, дорогой друг!» (итал.).

предпринял бы Фриц после того, как он, Тосканини, отказался бы от Байрёйта?»

Я обещал тотчас же известить маэстро. Пока мы обдумывали итальянский текст, мою жену осенила внезапная идея: «Телеграфируем просто продолжение песенки „Corragio, tesor mio”!»

Таким образом, прибавив только «No rifiutato anch'io»*, мы послали телеграмму маэстро Тосканини в Палланцу:

L'armata se ne va,
Se non partiss' anch' io,
Sarebbe una viltà!**

Брешь в Байрёйте заткнул Рихард Штраус.

В Милане мы встретились с супругами Эберт. Эрих Энгель и его жена Эдита Фляйшер должны были присоединиться к нам в Вильфранше²³⁰. Наш сын приехал из Рима. Только моей жене приходилось отстать от нас на неопределенное время. При благоприятных обстоятельствах она вместе с обеими нашими девочками должна была позже последовать за нами.

15 июня 1933 года «Граф Бьянкамано» покинул гавань в Генуе, чтобы увезти нас в новый мир.

* «Я отказался тоже» (итал.).

** [Я отказался тоже]

Коль выступает полк,
Мне трусом слыть негоже.
Идти велит мне долг!

Букв.: «Коль армия выступает, с моей стороны было бы низостью остаться!» (итал.).

КОММЕНТАРИЙ

¹ *Жан Поль (Jean Paul)*, псевдоним; наст. фам. и имя *Рихтер (Richter) Иоганн Пауль Фридрих* (1763—1825), нем. писатель (новеллист, романист, эссеист).

² *Анклав* (франц. *enclave*, от лат. *inclavare*, запира́ть на ключ) — государство или его часть, расположенные внутри территории другой страны.

³ *Прямоугольное фортепиано* (нем. *Tafelklavier*, т. е. рояль в форме стола) — старинный рояль с прямоугольным корпусом. Появился в середине XVIII в. и был в ходу до начала нынешнего столетия. (Нередко в прямоугол. фортепиано превращали клавикорды, заменяя в них щипковый механизм на молоточковый.)

⁴ *Буш (Busch) Адольф Георг Вильгельм* (1891—1952), нем. скрипач, композитор и педагог. Гастролировал во многих странах мира. Преподавал в Германии, Швейцарии и США. В 1919 г. организовал струнный квартет и был его руководителем. Руководил также камерным оркестром в Англии. Выступал в дуэте с пианистом Р. Серкиным и в трио с Р. Серкиным и своим братом, виолончелистом *Германом Бушем* (р. в 1897 г.). Снискал всеобщее признание как интерпретатор музыки И. С. Баха, Л. Бетховена и И. Брамса. Издал в своей редакции сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха. Автор ряда муз. произведений в различных жанрах.

⁵ «*Sonata facile*» (итал.) — «Легкая соната». В тематическом каталоге сочинений Моцарта (*Köchel-Verzeichnis*) значится под номером 545.

⁶ *Май (May) Карл* (1842—1912), нем. писатель, автор приключенческих романов в духе Фенимора Купера и Брет-Гарта.

⁷ *Рейнлендер* (нем. *Rheinländer*), иначе баварская или прыжковая полька (нем. *bayerische Polka* или *Hüpfel-Polka*) — поныне бытующий в Германии бальный танец XIX века в двухчетвертном метре.

⁸ В системе среднего образования Германии *народная школа* была школой низшего типа (с 8-летним обучением) и предназначалась для детей из «простых» сословий. *Реальная гимназия* относилась к числу привилегированных учебных заведений (с 9-летним обучением).

⁹ *Буш (Busch) Вильгельм* (1832—1908), нем. художник и поэт. Исключительной популярностью в Германии пользуются его юмористические истории в рисунках — графические сюиты, сопровождаемые краткими стихотворными комментариями. В них остроумно и с большим мастерством высмеивались ханжество, лицемерие, самодовольство и прочие пороки общества и человеческой натуры. Одной из самых популярных серий является история об озорных проделках двух неугомонных мальчишек — Макса и Морица.

¹⁰ *Страдивариус, Страдивари (Stradivari) Антонио* (1644 или 1648/49—1737), знаменитый итал. скрипичный мастер, ученик Николо Амати. Изготавливал также альты и виолончели. Всего им сделано более 1100 инструментов. В наши дни известны около 540 скрипок, 12 альтов и 50 виолончелей Страдивариуса, однако

подлинность некоторых из них оспаривается. Скрипки Страдивариуса отличаются от скрипок Амати и Гварнери большей яркостью звучания. Рецепт мастера (основанный на сочетании выбора древесины с особенностями пропорций частей инструмента), не являвшийся в то время секретом, давно утрачен.

¹¹ «Директор театра Штризе» — ставшее нарицательным имя некоего антрепренера бродячей труппы, употребляемое в ироническом значении (наподобие русского слова «халтурщик»).

¹² «Трубач из Зекингена» («Der Trompeter von Säckingen») — опера Виктора Эрнста Несслера (1841—1890), пользовавшаяся в своё время громадной популярностью в Германии. Премьера: Лейпциг, 1884 г. В 1889 г. была поставлена в Петербурге.

¹³ В отличие от реальной гимназии в Зигене, где Ф. Буш обучался до той поры, гимназия в Зигбурге была классической (т. е. гимназией высшего типа, но также с 9-летним обучением).

¹⁴ Хумпердинк (Humperdinck) Энгельберт (1854—1921), нем. композитор и педагог. Был ассистентом Вагнера в Байрёйте. Преподавал в Барселоне и Кёльне. В 1900—1920 гг. руководил классом мастерства в Берлинской академии искусств. Автор ряда опер, мелодрам и пантомим (большей частью на сказочные сюжеты). Наибольшей известностью пользуется опера «Хензель и Гретель» (либретто сестры композитора Адельгейд Ветте по сказке братьев Гримм). Премьера: Веймар, 1893 г.

¹⁵ Трио, в данном случае — средняя часть марша.

¹⁶ Гюрцених — основной концертный зал в Кёльне. Его двухэтажное здание было построено в XV в. и предназначалось для празднеств и танцевальных вечеров. С 1857 г. там стали даваться регулярные концерты (Гюрцених-концерты) с участием Гюрцених-оркестра и Гюрцених- хора. Первыми дирижерами концертов были Фердинанд Хиллер и Фриц Штайнбах. Полностью разрушенное во время второй мировой войны здание Гюрцениха было восстановлено в 1952—1955 гг. Внешний вид постройки остался прежним, но концертный зал перестроен и модернизирован.

¹⁷ «Еще чернила не просохли» (нем. «Ganz frisch noch die Schrift?» — «Und die Tinte noch nass?» — букв. «Только что написано?» — «И чернила еще мокры?») — реплики Бекмессера и Закса из оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мастера пения» (д. III, сц. 3).

¹⁸ Грош (нем. der Groschen) — монета достоинством в 10 пфеннигов.

¹⁹ Таузиг (Tausig) Карл, Кароль (1841—1871), польск. пианист, по нац. чех. Ученик Листа. Отличался выдающейся техникой. Жил и работал в Германии. Автор множества фортепианных транскрипций чужой музыки. Сделал клавира-сцуг оперы Вагнера «Майстерзингеры». Издал в своей редакции ряд фортепианных произведений композиторов XVII—XIX вв., в том числе этюды Клементи «Gradus ad Parnassum» («Ступень к Парнасу»).

«Майстерзингеры» — общепринятое сокращ. название оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мастера пения» («Die Meistersinger von Nürnberg»). Премьера: Мюнхен, 1868 г., дир. Х. фон Бюлов.

²⁰ Ханс Закс (нем. Hans Sachs) — герой оперы Вагнера «Нюрнбергские мастера пения», башмачник, поэт и певец (майстерзингер).

²¹ Vivace (итал.) — оживленно, муз. термин для обозначения быстрого темпа.

²² Кантус фирмус (лат. cantus firmus, букв. «твердое», сильное, т. е. устойчивое, неизменное пение) — мелодия, служившая в XV—XVI вв. основой фактуры хорового произведения и остававшаяся неизменной на всем его протяжении. Обычно записывалась в нотах крупными, выдержанными длительностями и поручалась тенору, с чем и связано название самого голоса: tenere (лат.) означает «держатель», «тянуть».

²³ Единица — высший балл в нем. школе.

²⁴ Кода (итал. coda, т. е. хвост) — заключит. раздел муз. произведения.

²⁵ Штайнбах (Steinbach) Фриц (1855—1916), нем. дирижер и композитор. С 1902 г. — городской капельмейстер и директор консерватории в Кёльне; в 1914 г. переехал в Мюнхен. Был признанным интерпретатором музыки Брамса.

²⁶ Хиллер (Hiller) Фердинанд фон (1811—1885), нем. дирижер, пианист, композитор, педагог и муз. писатель. Друг Ф. Мендельсона-Бартольди, был хорошо знаком с Керубини, Россини, Шопеном, Листом, Мейербером, Берлиозом и др. выдающимися музыкантами. Основал Кёльнскую консерваторию и был ее директором (1850—1884); руководил Гюрцених-концертами (см. примеч. 16). Автор около 200 муз. произведений и большого количества работ о музыке; много раз переиздавался его «Учебник гармонии и контрапункта».

²⁷ Вюльнер (Wullner) Франц (1832—1902), нем. дирижер, пианист и композитор. Сменил Х. Бюлова на посту дирижера Придворной оперы в Мюнхене, дирижировал там премьеры «Золота Рейна» (1869) и «Валькирии» (1870) Р. Вагнера. Был придворным капельмейстером и худож. руководителем консерватории в Дрездене, директором консерватории и руководителем Гюрцених-концертов в Кёльне. Автор значительного количества муз. произведений (гл. образом для хора и оркестра), а также речитативов к «Оберону» Вебера. Издал ряд симфоний Гайдна и мотетов Баха, написал трехтомные «Хоровые упражнения Мюнхенской музыкальной школы», неоднократно издававшиеся впоследствии (последнее издание — Гамбург, 1953—1954 гг.).

Рихтер (Richter) Ханс (1843—1916), австр. дирижер, пианист и валторнист. Был капельмейстером мюнхенского и венского Придворных оперных театров, дирижером Филармонических концертов и концертов Общества друзей музыки в Вене. В 1876 г. продирижировал в Байрёйте «Кольцом нибелунга» Р. Вагнера и с тех пор стал главным дирижером Байрёйтских фестивалей. Был пропагандистом творчества Вагнера в Англии, регулярно дирижируя его операми в лондонском театре «Ковент-Гарден». На протяжении многих лет руководил симфоническими концертами в Лондоне, Бирмингеме и Манчестере, где поселился в 1897 г.; в 1912 г. вернулся в Байрёйт.

²⁸ Мюнхенские премьеры «Золота Рейна» (1869) и «Валькирии» (1870) состоялись по требованию покровителя Вагнера, баварского короля Людвига II вопреки воле композитора, задумавшего тетralогию «Кольцо нибелунга» (куда входят эти оперы) как цельное произведение и не желавшего до полного завершения цикла показывать отдельные его (уже готовые) части. На указанных премьерах Вагнер не присутствовал.

²⁹ Бюлов (Bülow) Ханс Гвидо фон (1830—1894), нем. дирижер, пианист, композитор и муз. писатель. Был придворным капельмейстером и директором Королевской музыкальной школы в Мюнхене, где дирижировал премьеры «Тристана» (1865) и «Майстерзингеров» (1868) Р. Вагнера; руководил Майнингенским придворным оркестром и «Абонементными концертами» в Гамбурге; был дирижером Берлинского филармонического оркестра. В отличие от прежних дирижеров, для которых капельмейстерские обязанности были лишь дополнением к их композиторской деятельности, Бюлов избрал своим основным занятием именно дирижирование, а композицией занимался как побочным делом. Поэтому его можно считать первым профессиональным дирижером в современном значении этого слова.

³⁰ Тосканини (Toscanini) Артуро (1867—1957), итал. дирижер, оказавший огромное положительное влияние на современное музыкальное исполнительство. Свободному обращению с авторским текстом, лежавшему в основе романтической интерпретации, он противопоставил строгое следование партитуре, т. е. максимально точное исполнение всех указаний композитора с целью наиболее полного раскрытия его замысла. Руководя с таких позиций миланским театром «Ла Скала» (1921—1929), добился замечательных результатов и, победив традиционный музыкальный произвол певцов этой оперной «цитадели», поднял художественный уровень ее спектаклей на огромную высоту. Благотворное влияние Тосканини испытала на себе и возглавлявшаяся им (1908—1915) нью-йоркская «Метрополитен-опера». Не меньшей была его роль и в воспитании двух крупнейших симфонических оркестров США — Нью-Йоркского филармонического (1926—1928) и Эн-Би-Си (1937—1954). С Тосканини связаны также яркие эпизоды Байрёйтского и Зальцбургского фестивалей. Под управлением Тосканини состоялось первое исполнение Седьмой симфонии Д. Шостаковича за рубежом (США, 1942)

³¹ *Битва при Маренго* — сражение, в котором Наполеон Бонапарт одержал окончательную победу над австрийцами; состоялась 14 июня 1800 г. возле итал. деревни Маренго в долине реки По.

³² «*Тристан*» — общепринятое сокращ. название оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда» (нем. «Tristan und Isolde»). Премьера: Мюнхен, 1865 г., дир. Х. фон Бюлов.

³³ *Кляувелль (Klawiell) Отто Адольф* (1851—1917), нем. композитор, пианист и муз. теоретик, преподавал в Кёльнской консерватории ф.-п., теорию и историю музыки. В 1905 г. стал заместителем директора консерватории. Автор симф. и камерн. муз. произведений, песен, двух опер и ряда музыковедческих работ.

³⁴ *Фридберг (Friedberg) Карл* (1872—1955), нем. пианист, окончил консерваторию во Франкфурте-на-Майне (в числе его учителей была Клара Шуман) и университет в Гейдельберге. Успешно концертировал как солист и как участник камерных ансамблей. В 1904 г. стал профессором Кёльнской консерватории. В 1914 г. переехал в США, где был педагогом Джульярдовой муз. школы и заведывал фортепианным отделением Института музыкального искусства в Нью-Йорке. Являлся участником известного трио Фридберг — Флеш — Беккер.

³⁵ *Кнаппертсбуш (Knappertsbusch) Ханс* (1888—1965), нем. дирижер. Признанный интерпретатор музыки Брукнера и Вагнера, часто дирижировал на Байрёйтских фестивалях. Был генеральмузикдиректором в Мюнхене, но в 1936 г., подвергшись гонениям со стороны нацистов, переехал в Вену, где возглавил Государственную оперу. После 1945 г. вновь гастролировал в Мюнхене и др. городах Европы.

³⁶ *Вайнгартнер (Weingartner) Феликс Пауль фон* (1863—1942) австр. дирижер, композитор и пианист. Работал в различных городах Германии, Австрии и Швейцарии. Высокая профессиональная требовательность и прямолинейность часто приводили к конфликтам с исполнителями и руководством концертных организаций и оперных театров. Одним из них был и упоминаемый далее конфликт с берлинским Каим-оркестром (см. примеч. 45). Помимо большого количества муз. произведений Вайнгартнеру принадлежит также ряд литературных трудов, в том числе широко известные работы «О дирижировании» и «Советы относительно исполнения классических симфоний». Огромный интерес представляют его двухтомные «Воспоминания» («Lebenserinnerungen»).

³⁷ *Бог Фро (Froh)* — бог радости, действующее лицо (тенор) в муз. драме Вагнера «Золото Рейна».

³⁸ *Малер (Mahler) Густав* (1860—1911), австр. композитор и дирижер. Автор симфоний и вокально-симфонич. произведений. Руководил оперными театрами Будапешта, Гамбурга, Вены, Нью-Йорка («Метрополитен-опера»).

Никиш (Nikisch) Артур (1855—1922), венг. дирижер, композитор, муз.-общ. деятель. В 1895—1922 гг. руководил Гевандхауз-оркестром в Лейпциге. Наряду с этим регулярно гастролировал в Европе и Америке. Неоднократно выступал в России. Был выдающимся интерпретатором музыки Чайковского, особенно его Пятой и Шестой симфоний.

³⁹ «*Домашняя*» симфония (итал. Sinfonia domestica) — произведение Рих. Штрауса, оп. 53, 1903 г.

⁴⁰ *Уциелли (Uzielli) Лаццаро* (1861—1943), итал. пианист. Жил и работал в Германии. Был участником известного кёльнского трио Уциелли — Эльдерлинг — Грюцмахер (позже Фойерман). Пользовался большим авторитетом как педагог. В числе его учеников были также нем. дирижер Ханс Кнаппертсбуш и англ. композитор Сирилл Скотт.

⁴¹ *Фонтане (Fontane) Теодор* (1819—1898), нем. писатель, автор социально-психологических романов. Приведенные Ф. Бушем слова неоднократно произносит в романе «Эффи Брист» отец главной героини. Ими же заканчивается роман («А это уж совсем темный лес»).

⁴² *Байрёйт (Bayreuth)*, административный центр Верхней Франконии (одного из округов Баварии). С 1876 г. здесь проходят регулярные Байрёйтские фестивали (Bayreuther Festspiele), посвященные операм Рих. Вагнера. Спектакли даются на сцене *Дома фестивалей* (Festspielhaus), который специально для этой цели был построен композитором на средства, предоставленные ему многочисленными вагнеровскими обществами и баварским королем-меценатом Людвигом II.

Дом фестивалей обладает уникальной акустикой, обусловленной тем, что оркестровая яма почти целиком расположена под сценой; благодаря этому мощный вагнеровский оркестр даже в самых насыщенных по звучанию эпизодах никогда не заглушает певцов. Положительно влияет на акустику помещения также деревянная обшивка стен зрительного зала. Здание Дома фестивалей на Зеленом холме было наскоро сложено из красного кирпича и снаружи имело малопривлекательный в архитектурном отношении вид. Лишь в 1951 г. постройку оштукатурили, укрепили и расширили. Сам Вагнер руководил только двумя первыми фестивалями (1876 и 1882 гг.). Руководство последующими тринадцатью фестивалями (1886—1906 гг.), осуществляла вдова композитора, *Козима Вагнер*. В дальнейшем во главе Байрёйтских фестивалей стояли: сын Вагнера Зигфрид (10 фестивалей с 1908 по 1930 гг.) и его вдова Уинифред Вагнер (12 фестивалей с 1931 по 1944 г.). Затем наступил семилетний перерыв, вызванный реакцией мировой общественности на имевшую место узурпацию музыки Вагнера фашизмом, и с 1951 г. руководить Байрёйтскими фестивалями (теперь ежегодными) стали внуки Вагнера Вольфганг и Виланд. После смерти брата (1966) фестивалями руководит один Вольфганг Вагнер.

Послевоенный период Байрёйтских фестивалей ознаменовался резким переходом от традиционных сценических решений (основанных на предписаниях самого композитора) к условно-стилизованной, обобщенной манере, что придало постановкам новый, современный облик и возродило интерес к Байрёйту во всем мире. Основой репертуара почти всех Байрёйтских фестивалей было и остается «Кольцо нибелунга». Наряду с ним наиболее регулярно исполняются «Парсифаль» (до конца 1913 г. за Байрёйтом сохранялось монопольное право на исполнение этой оперы), «Майстерзингеры» и «Тристан». Участие в Байрёйтских фестивалях считается почетным и свидетельствует о высоком профессиональном престиже артиста. За пультом байрёйтского Дома фестивалей стояли такие выдающиеся дирижеры, как Х. Рихтер, Ф. Мотль, К. Мук, Р. Штраус, В. Фуртвенглер, Г. Абендрот, А. Тосканини, Г. Караян и др.

⁴³ «Гибель богов», точнее «Сумерки богов» (нем. «Götterdämmerung») — четвертая (заключительная) опера в тетралогии Рих. Вагнера «Кольцо нибелунга». Премьера: Байрёйт, 1876 г., дир. Х. Рихтер.

⁴⁴ *Гевезиус* (Gewesius) — от выражения «viel Gewese um etwas machen» (нем.), т. е. «поднимать много шума из-за пустяков» (Gewese — манера держать себя). Опера Ф. Вайнгартнера «Генезиус» названа именем ее главного героя, придворного актера римского императора Диоклетиана (III—IV вв. н. э.). Либретто автора по мотивам неиспользованного оперного либретто Х. Херринга «Геминианус» («Geminianus»). Премьера: Берлин, 1892 г., дир. автор.

⁴⁵ *Каим-оркестр* (Kaim-Orchester) — симф. оркестр г. Мюнхена (Münchner Philharmoniker), существующий с 1893 г. Его основателем был Франц Каим (Franz Kaim, 1856—1935), нем. историк литературы, надворный советник, сын фортепианного фабриканта. Каим-оркестр был создан и содержался им на собственные средства. Для выступлений своего оркестра Каим выстроил также собственный зал. В 1908 г. Каим-оркестр был реорганизован в Оркестр Концертного объединения (Konzertverein-Orchester). Ф. Вайнгартнер работал с Каим-оркестром в 1898—1905 гг.

⁴⁶ «Горная» симфония (нем. Bergsinfonie) — по-видимому, речь идет о симф. поэме Ф. Листа «Что слышно на горе» (франц. «Ce qu'on entend sur la montagne») по В. Гюго, 1847—1857 гг.

⁴⁷ Мотль (Mottl) Феликс (1856—1911), австр. дирижер и композитор. Страстный поклонник музыки Вагнера, один из основных дирижеров Байрёйтских фестивалей. Дирижировал операми Вагнера в нью-йоркской «Метрополитен-опера». Был дирижером венской Академии музыки и Мюнхенской оперы. В числе других произведений написал три оперы. Издал клавиры большинства опер Вагнера с постановочными ремарками композитора, сделанными им в Байрёйте.

⁴⁸ Гёц (Goetz) Герман (1840—1876), нем. композитор. Автор комической оперы «Укрощение строптивой» (по Шекспиру). Премьера: Мангейм, 1874 г. Другая его опера — «Франческа да Римини» — осталась незаконченной. Писал также оркестровую и камерную музыку.

⁴⁹ В финале I акта «Дон-Жуана» Моцарта на сцене одновременно играют три маленьких оркестра, каждый в своем метре и ритме.

⁵⁰ Ганди Мохандас Карамчанд (1869—1948), выдающийся деятель нац.-освободит. движения Индии. В 1927—1929 гг. выпустил в свет двухтомную «Автобиографию», имеющую подзаголовок «The story of my experiments with truth», т. е. «История моих экспериментов с правдой» (в рус. пер.— Моя жизнь. М., 1959).

⁵¹ «Кто как плюется и как крахтит», точнее, «Как он откашливается и как сплевывает» (нем. «Wie er gäuspert und wie er spruckt») — цитата из трилогии Ф. Шиллера «Валленштейн» (ч. I, «Лагерь Валленштейна», с. 6).

⁵² Баусснерн (Bausznern) Вальдемар фон (1866—1931), нем. композитор и дирижер хора. Был директором Высшей муз. школы в Веймаре и Консерватории во Франкфурте-на-Майне, а затем вторым секретарем берлинской Академии искусств. Автор большого количества хоровых и камерных произведений, восьми симфоний и пяти опер. Издал в собрании сочинений П. Корнелиуса две его оперы («Багдадский цирюльник» и «Сид»), а третью, незавершенную («Гунлэд»), закончил.

⁵³ Вальтер (Walter) Бруно, псевдоним; наст. фам. и имя Шлезингер (Schlesinger) Бруно Вальтер (1876—1962), нем. дирижер, один из крупнейших оперных дирижеров XX в. В начале своей карьеры некоторое время дирижировал в рижском Немецком театре. Впоследствии руководил Гевандхауз-оркестром в Лейпциге, а после установления в Германии фашистского режима уехал сначала в Австрию, где возглавил Венскую государственную оперу, а затем во Францию. С 1939 г. поселился в США. Автор ряда муз. произведений и литерат. сочинений о музыке, а также автобиографии (Тема с вариациями. Воспоминания и размышления. М., 1969).

⁵⁴ Р. Вагнер был дирижером Немецкого театра в Риге в 1837—1839 гг.

⁵⁵ Принц Тамино — герой оперы Моцарта «Волшебная флейта». Полюбил принцессу Памину, увидев ее портрет. Чтобы завоевать руку Памины, должен был преодолеть ряд испытаний; в этом ему помогла волшебная флейта, укрощавшая своим звучанием злые силы.

⁵⁶ Фахверковые дома (нем. Fachwerk, от Fach — секция и Werk — сооружение) — типичный для средневековой Зап. Европы вид построек. Их основой служил каркас, образованный системой горизонт., вертикал. и наклонных дерев. брусьев, промежутки между которыми заполнялись камнем, кирпичом, саманом и др. строит. материалом. Рисунок переплетения элементов деревянного каркаса придавал зданию характерный облик, выполняя наряду с конструктивной функцией также и декоративную.

⁵⁷ «Веселая вдова» (нем. «Die lustige Witwe») — оперетта венг. композитора Ференца Лерара (Franz Lehár, 1870—1948). «Разведенная жена» (нем. «Die geschiedene Frau») и «Веселый крестьянин» (нем. «Der fidele Bauer») — оперетты австр. композитора Лео Фалля (Leo Fall, 1873—1925).

⁵⁸ Ибах (Ibach) — старейшая нем. фирма по производству фортепиано. Была основана в 1794 г. Иоганном Адольфом Ибахом (1766—1848). До 1869 г. изготовляла также органы.

⁵⁹ Allegro (ит.) — муз. термин для обозначения быстрого темпа.

⁶⁰ «Предельно быстро.— Еще быстрее» («So rasch wie möglich.— Noch schneller.») — обозначения темпа в начале и в конце I части Сонаты для ф-п. g-moll op. 22 Р. Шумана.

⁶¹ Шнабель (Schnabel) Артур (1882—1951), нем. пианист и композитор. Выдающийся интерпретатор музыки Л. Бетховена, Ф. Шуберта и И. Брамса. Пользовался также международной известностью как педагог. В своем композиторском творчестве придерживался атонального принципа. Автор симфонии, ф-п. концерта и ряда камерных произведений.

⁶² Альбер (Albert) Эжен д' (1864—1932), нем. пианист и композитор, ученик Ф. Листа. Выдающийся исполнитель фортепианных произведений Бетховена. Автор 21 оперы, из которых наиболее известной и репертуарной является «Долина» («Tiefland»). Премьера: Прага, 1903 г., дир. Лео Блех.

⁶³ «Браконьер, или Голос природы» (нем. «Der Wild schütz oder die Stimme der Natur») — опера Густава Альберта Лорцинга (Lortzing, 1801—1851), нем. композитора, дирижера, певца и актера. Премьера: Лейпциг, 1842 г.

⁶⁴ Геллерт (Gellert) Христиан Фюрхтеготт (1715—1769), нем. писатель-моралист. В качестве эпиграфа здесь взята в сокращенном виде его басня «Художник» («Der Maler»).

⁶⁵ *Diminuendo* (ит.) — муз. термин, означающий постепенное ослабление громкости.

⁶⁶ Линке (Lincke) Пауль (1866—1946), нем. композитор, дирижер и нотный издатель. Автор многочисленных произведений в жанре легкой музыки (песни, танцы, марши, фарсы, оперетты). Долгие годы был связан с крупнейшим берлинским варьете, театром «Аполло» как главный дирижер и постоянный композитор. Для пропаганды собственных сочинений основал в Берлине нотное издательство «Аполло». Пользовался громадной популярностью в широких кругах населения, объясняемой исключительной доходчивостью его музыки, в общем достаточно примитивной.

⁶⁷ Шопенгауэр (Schopenhauer) Артур (1788—1860), нем. философ-идеалист. Приводимая Ф. Бушем в качестве его изречения фраза не является цитатой; это упрощенная формулировка развиваемого в 1-й главе «Афоризмов к философии жизни» («Aphorismen zur Lebensweisheit») Шопенгауэра тезиса, согласно которому решающим фактором в судьбе человека следует считать его натуру (каков он есть), а не то, чем он обладает («что у него есть») и кем он представляется другим людям («кем он является»).

⁶⁸ Речь идет о «Музыке к драматической поэме Дж. Байрона „Манфред“» (ор. 115) Р. Шумана, требующей участия чтецов, хора (с солирующими голосами) и оркестра.

⁶⁹ Вюльнер (Wullner) Людвиг (1858—1938), сын Франца Вюльнера (см. примеч. 27). Нем. драматич. актер, певец (баритон), скрипач, пианист, композитор, дирижер, а также филолог. Обучался в Кёльнской консерватории и университетах Мюнхена, Берлина, Страсбурга. Всеми перечисленными специальностями владел в полной мере, как профессионал, и занимался ими на практике. Однако наибольшую известность принесли ему выступления в качестве певца, несмотря на скромные вокальные данные. Две гастрольные поездки Вюльнера в США (1908 и 1909/10 гг.) сопровождались сенсационным успехом, поэтому приводимое Бушем определение «певец без голоса» следует понимать не в ироническом, а хвалебном смысле, как признание мастерства артиста, достигнутого им вопреки ограниченным голосовым возможностям. Уникальная многогранность Вюльнера как художника сочеталась в нем с громадной увлеченностью искусством, благодаря которой он живо откликался на любое интересное событие музыкальной жизни, стремясь принять в нем участие с применением одного из своих амплуа.

⁷⁰ Стайнвей — инструмент америк. фирмы по производству фортепиано «Стайнвей и сыновья» (англ. «Steinway & Sons»), основанной в Нью-Йорке в 1853 г. Генрихом Штайнвегом (Steinweg, 1797—1871), выходцем из Германии. Филиал фирмы в Гамбурге (с 1880 г.). Слова Регера о том, что Ибах (см. примеч. 58) платит больше, чем Стайнвей, подразумевают денежную сумму, которую конкурирующие фирмы выплачивают в рекламных целях известным артистам, чтобы те, выступая в концертах, играли только на инструментах данной фирмы.

⁷¹ «Сотворение мира» — оратория Йозефа Гайдна по поэме Дж. Мильтона «Потерянный рай» для солистов, хора и оркестра (1798).

⁷² Лидерабенд (нем. Liederabend) — вечер песен, т. е. сольный концерт певца, исполняющего камерные вокальные произведения.

⁷³ Музикдиректор (нем. Musikdirektor) — музыкант, облеченный высшими полномочиями со стороны муниципалитета. Слово возникло как бюргерский эквивалент придворного понятия «капельмейстер» (придворный капельмейстер). Так, напр., И. С. Бах был director musices (лат.) в Лейпциге. В XIX в. звание музикдиректора распространялось на руководителя отдельного муз. учреждения (напр., оркестра или певческого об-ва). Более высокий титул — генералмузикдиректор (Generalmusikdirektor) — впервые появился в Берлине в 1819 г., когда это звание было присвоено Г. Спонтини. В дальнейшем оно стало обычным для обихода оперных театров, где муз. руководство охватывает и координирует

работу нескольких художественных единиц (оркестр, хор, солисты и др.). В ГДР оба титула (музикдиректор и генеральмузикдиректор) присваиваются государственными инстанциями по ходатайству соответствующего культурного учреждения и являются не должностными, а именными (почетными) званиями. Поэтому в одном и том же оперном т-ре могут сотрудничать несколько генеральмузикдиректоров, но лишь один из них является его руководителем (главным дирижером).

⁷⁴ *Карл Великий* (742—814), король франков (зап.-герм. племен), с 800 г. — император. Столицей разноплеменной империи К. В. был Ахен.

⁷⁵ Цитата из «Кротких ксений» (эпиграмм), опубликованных совместно Гёте и Шиллером в 1797 г.

⁷⁶ *А капелла* (итал. a cappella) — хоровое пение без сопровождения.

⁷⁷ *Пассионы* И. С. Баха — «Страсти по Матфею» («Matthäuspassion») и «Страсти по Иоанну» («Johannespassion»), произведения для хора, оркестра и солистов на евангельские тексты.

⁷⁸ *Мюллер* (Müller) *Вильгельм* (1794—1827), нем. поэт-романтик. На его тексты написаны песенные циклы Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь». Для поэзии Мюллера характерны контрастная смена лирических настроений и яркая образность. Язык его стихотворений близок к языку народных песен.

⁷⁹ *Савл* (библ.) — языческое имя апостола Павла. «Из Савла стать Павлом» (нем. «Aus einem Saulus ein Paulus werden») — из противника каких-либо взглядов стать их ярым сторонником и защитником.

⁸⁰ «*Ave vegit [corpus]*» (лат. «Привет тебе, плоть истинная») — начальные слова анонимной стихотворной молитвы (ок. 1300 г.); текст использован Моцартом в его известном мотете (1791, KV 618).

⁸¹ *Ландрат* (нем. Landrat) — управляющий округом.

⁸² *Пьернэ* (Pierné) *Анри Констан Габриэль* (1863—1937), франц. композитор, органист и дирижер. Автор многих опер, ораторий, симфонич. и камерных произведений. Наибольшей известностью пользуется написанная им в 1905 г. оратория (муз. легенда) «Крестовый поход детей», где мастерски использованы возможности детского хора.

⁸³ «*Фрайшюц*» (нем. «Der Freischütz», т. е. «Вольный стрелок») — опера К. М. Вебера. Премьера: Берлин, 1821 г.

⁸⁴ «*Розе-квартет*» — известный в свое время струнный квартет, основанный в 1882 г. австр. скрипачом Арнольдом Йозефом Розе (1863—1946).

«*Чехи*» (нем. «Böhmen», т. е. «Богемцы») — пользовавшийся известностью чеш. струнный квартет, основанный в 1892 г.; партию 2-й скрипки исполнял видный чеш. композитор Йозеф Сук (1874—1935).

⁸⁵ *Тови* (Tovey) *Дональд Фрэнсис* сэр (1875—1940), англ. музыковед, писатель, композитор и пианист. Автор большого количества муз. произведений в разных жанрах (в том числе оперы «Невеста Диониса») и музыковедческих работ. Был постоянным сотрудником «Британской энциклопедии», для которой написал много статей.

⁸⁶ «*Ложь, пошлость, у которых в рабстве все мы, за ним лежали призрачны и немы*» (нем. «Und hinter ihm in wesenlosem Scheine Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine») — цитата из «Эпилога» к шиллеровской «Песне о колоколе», написанного В. Гёте на смерть поэта (1805).

⁸⁷ *Пиндар*, *Пиндарос* (ок. 518—446 гг. до н. э.). древнегреч. поэт и композитор, автор лирических хоровых песнопений, в которых стих, музыка и танец образовывали неразрывное единство. Сохранились лишь четыре книги «Эпиникиев» (хвалебных песен в честь победителей различн. состязаний) и некоторое количество более или менее крупных отрывков из «Пэанов» и «Дифирамбов». Метрика стиха Пиндара отличается сложностью и изысканностью, что, по-видимому, органически сочеталось с ритмикой его мелодий и, возможно, обуславливалось ею. В качестве эпиграфа Ф. Буш взял отрывок из «Гипорхемы фиванцам» (гипорхема, как и пэан, разновидность гимна).

⁸⁸ *Вильгельм II Гогенцоллерн* (1859—1941), герм. император и прус. король, последний монарх Германии. Был свергнут Ноябрьской революцией 1918 г.

⁸⁹ *Грильпарцер (Grillparzer) Франц* (1791—1872), австр. драматург, поэт и новеллист. В его творчестве сочетались черты классицизма, романтизма и реализма. Многие пьесы Грильпарцера были напечатаны посмертно, так как при его жизни были запрещены цензурой. Грильпарцеру принадлежит также ряд теоретических исследований в области эстетики, истории театра и истории литературы.

⁹⁰ *Бузони (Busoni) Ферруччо Бенвенуто* (1866—1924), итал. пианист, композитор, дирижер, педагог и муз. писатель. Жил и работал во многих странах мира (в том числе и в России, где в течение нескольких лет преподавал фортепиано в Московской консерватории), однако большая часть его деятельности прошла в Берлине, куда он постоянно возвращался и где умер, будучи руководителем класса мастерства на композиторском отделении берлинской Академии искусств. В своем творчестве Бузони тяготел к неоклассицизму. Им написано большое количество произведений в различных жанрах, в том числе пять опер две из которых — «Арлекин» (1918) и «Доктор Фауст» (окончена после смерти композитора его учеником Ф. Ярнахом в 1925 г.) — были поставлены Ф. Бушем в Дрездене (см. с. 116 наст. изд.)

⁹¹ «Освоишься ты вмиг, чуть лишь в себя поверишь» (нем. «Sobald du dir vertraust sobald weisst du zu leben») — цитата из трагедии В. Гёте «Фауст» (ч. I; слова Мефистофеля, обращенные к Фаусту перед сценой в кабачке Ауэрбаха).

⁹² *Шиллингс (Schillings) Макс фон* (1868—1933), нем. композитор, дирижер и педагог. С 1908 по 1918 гг. был генеральмузикдиректором в Штутгарте, где осуществил 45 (!) оперных премьер. Позже руководил в Берлине Немецкой государственной и Городской операми. В числе его учеников был Фуртвенглер. Как композитор Шиллингс испытал двойное влияние Вагнера и веристов. Помимо множества других произведений различных жанров написал четыре оперы, в том числе «Мону Лизу».

⁹³ *Генеральный интендант* (нем. Generalintendant), т. е. директор госуд. или муниципального (а ранее и придворного) театра, объединяющего в себе несколько самостоятельных трупп (оперу, драму, балет) и сценических площадок. Для нем. театральной практики такое централизованное подчинение (подобное существовавшей в Петербурге объединенной дирекции императорских театров) является традиционным.

⁹⁴ Штутгарт был сначала столицей герцогства Вюртемберг, возникшего на месте прежнего герцогства Швабия, а с 1805 г. столицей Вюртембергского королевства.

⁹⁵ «Абсолютная» музыка, т. е. музыка, не связанная с каким-либо программным, конкретно-образным содержанием.

⁹⁶ *Вендлинг (Wendling) Карл* (р. в 1875 г.), нем. скрипач. Был концертмейстером ряда оркестров, в том числе оркестра Байрёйских фестивалей, оркестра лондонского оперного т-ра «Ковент-Гарден», Бостонского симфонич. оркестра. С 1909 г. был профессором (а позднее и директором) штутгартской Высшей муз. школы. Возглавлял известный струнный квартет. М. Рeger посвятил В. несколько своих произведений.

⁹⁷ *Вильдбрунн (Wildbrunn) Хелене* (1882—1972), австр. певица (сопрано) с международной известностью. Прославилась в вагнеровском репертуаре. Была профессором Венской академии музыки.

Хофман-Онегин (Hoffman-Onegin) Зигрид (1889—1943), швед. певица (альт) немецкого происхождения. Дебютировала в Штутгарте в партии Кармен. Ее первым мужем был пианист Евгений Онегин, вторым — нем. писатель Фриц Пенцольдт, описавший ее жизнь в книге «Альт-рапсодия». Гастролировала в ряде стран. После 1935 г. жила в Швейцарии.

⁹⁸ *Эстvig (Oestvig) Карл Аагард* (1889—1968), норв. певец (тенор). Учился в Кёльнской консерватории у Ф. Вюльнера и Ф. Штайнбаха. Дебютировал в Штутгарте в 1915 г. в премьерe оперы М. Шиллингса «Мона Лиза». Наиболее был известен в вагнеровском репертуаре. С 1932 г. жил на родине (в Норвегии), где занимался педагогической деятельностью и оперной режиссурой.

⁹⁹ *Аппиа (Appia) Адольф* (1862—1928), швейц. театр. художник. Посвятил

себя решению проблемы сценического оформления вагнеровских опер. Сделанные им в 90-х годах прошлого века новаторские эскизы декораций к «Кольцу нибелунга» были отвергнуты тогдашним консервативно настроенным руководством Байрёйтских фестивалей во главе с Козимой Вагнер. Тем не менее, благодаря выставкам и публикациям, идеи Аппиа получили международную известность. Впервые они были реализованы в базельской постановке «Зигфрида» в 1920 г. (реж. Вельтерлин). В 1923 г. Аппиа самостоятельно поставил на сцене миланского театра «Ла Скала» «Тристана и Изольду» (дирижер А. Тосканини). Опубликовал несколько теоретических работ: «Анализ „Тристана“», «Постановка вагнеровских драм», «Музыка и инсценировка». В Байрёйте признали разработанный Аппиа обобщенно-условный стиль сценического оформления лишь после второй мировой войны (см. примеч. 42).

¹⁰⁰ *Валгалла* (нем. Walhall) — название обиталища богов в тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга». В древней германской и скандинавской мифологии — жилище мертвых, куда верховный бог Один призывает павших в бою воинов и королей, которые развлекаются там поединками и предаются земным наслаждениям.

¹⁰¹ «*Кляддерадач*» (нем. «Kladderadatsch», т. е. «трах-тарарах») — сатирич. журнал, издававшийся в Берлине с 1848 г. Прекратил существование в 1944 г. В 1969 г. открыт заново (Зап. Берл.).

¹⁰² *Служить новому режиму*, т. е. режиму бурж.-дем. Веймарской республики, провозглашенной в феврале 1919 г. на учредительном собрании в Веймаре.

¹⁰³ «*Свадьба Фигаро*» (нем. «Die Hochzeit des Figaro», оригинальное название итал. — «Le nozze di Figaro») — опера Моцарта на итал. текст Л. Да Понте по комедии Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (фр. «La folle journée ou le mariage de Figaro»). Премьера: Вена, 1786 г.

«*Фиделио*» (нем. «Fidelio») — единственная опера Бетховена (название повторяет мужское имя, под которым действует героиня оперы Леонора, преодолевающая в юношу). Премьера: Вена, 1805 г. дириж. автор.

¹⁰⁴ *Кокошка* (*Kokoschka*) *Оскар* (р. 1886), австр. живописец, график, драматург-либреттист и режиссер. Виднейший представитель экспрессионизма в зап.-европейском иск-ве. Одно из самых значительных произведений Кокошки, триптих «Фермопилы» (1954), ярко отражает антифашистские убеждения автора.

Пёльциг (*Poelzig*) *Ханс* (1869—1936), нем. архитектор. Увлекался свободными объемно-пространственными композициями в сочетании с неожиданными декоративными решениями интерьеров. Оказал большое влияние на последующих нем. архитекторов. В 1932 г. создал проект Дворца Советов в Москве. С приходом к власти нацистов лишился права работы.

¹⁰⁵ «*Баухауз*» (нем. Bauhaus, букв. дом строительства). — В 1918 г. в Веймаре нем. архитектор Вальтер Гропиус (1883—1969) объединил школы прикладного и изобразит. иск-ва в единое учебное заведение «Государственный Баухауз», где разрабатывал проблемы современной архитектуры и дизайна. В результате столкновения с консервативными властями Веймара Гропиус перевел «Баухауз» в Дессау, построив здесь для него специальное здание, в котором воплотил свои принципы рационалистич. архитектуры. В числе сотрудников «Баухауза» были художники П. Клее (Klee) и В. Кандинский (Kandinsky).

¹⁰⁶ *Эрхардт* (*Erhardt*) *Отто*, псевдоним; наст. фам. и имя *Эренхаус* (*Ehrenhaus*) *Мартин* (1888—1971), нем. оперный режиссер. Основные этапы его деятельности были связаны с теми же театрами, что и у Ф. Буша. В 1927—1931 гг. был главным режиссером Дрезденской государственной оперы, а до этого тоже работал в Штутгарте (1920—1927 гг.). С приходом к власти нацистов также вынужден был эмигрировать (сначала в Австрию, а затем в Южную Америку, где в 1939—1956 гг. был главным режиссером оперного театра в Буэнос-Айресе). Опубликовал ряд работ по вопросам оперной режиссуры и книгу «Р. Штраус».

¹⁰⁷ *Пфицнер* (*Pfitzner*) *Ханс* (1869—1949), нем. композитор и дирижер. Его творчество отмечено сильным влиянием Вагнера и проникнуто духом пессимизма (Томас Манн даже обвинил Пфицнера в «симпатии к смерти»). Главное произведение — опера «Палестрина» (премьера: Мюнхен, 1917). Кроме нее

Пфицнером написано еще три оперы и много оркестровой и камерной музыки. Он является также автором большого количества статей по вопросам музыкальной эстетики.

¹⁰⁸ *Хиндемит (Hindemith) Пауль* (1895—1963), нем. композитор, муз. теоретик, дирижер, скрипач и альтист (в качестве последнего — участник известного «Амар-квартета»). Оказал большое влияние на развитие современного музыкального творчества. С установлением в Германии фашизма эмигрировал сначала в Швейцарию, а затем в США. Автор очень большого количества муз. произведений в самых различных жанрах, а также книг «Руководство по композиции» и «Мир композитора».

¹⁰⁹ *Бляй (Blei) Франц* (1871—1942), австр. журналист и писатель (комедиограф, критик, эссеист, переводчик). Издавал ряд литерат. журналов. Некоторые псевдонаучные взгляды Бляя критикует В. И. Ленин на страницах «Материализма и эмпириокритицизма». Одной из наиболее известных работ Б. является эссе «Блеск и нищета знаменитых женщин». С приходом к власти нацистов эмигрировал из Германии сначала во Францию, затем в США.

¹¹⁰ *Вагнер*, «Тристан и Изольда», д. II, сц. 3.

¹¹¹ *Шрекер (Schreker) Франц* (1878—1934), австр. композитор и дирижер, автор значительного количества произведений разных жанров, в том числе опер и балетов. В Ленинграде в 1925 г. шла его опера «Дальний звон» (премьера: Франкфурт-на-Майне, 1912 г.). Известностью пользуется оркестровая сюита из балета «День рождения инфанты» (по О. Уайльду). Был директором берлинской Высшей музыкальной школы и руководил классом мастерства на композиторском отделении берлинской Академии искусств. В 1933 г., с приходом к власти нацистов, лишился права работы.

Браунфельз (Braunfels) Вальтер (1882—1954), нем. композитор. Автор оркестровых произведений и нескольких опер, в том числе «Принцессы Брамбиллы» (по Э. Т. А. Гофману), премьера которой состоялась в Штутгарте в 1909 г. Музыка Браунфельза носит следы влияния Брамса и Пфицнера. В период фашистской диктатуры исполнение сочинений Браунфельза в Германии было запрещено, а сам он отстранен от руководства кельнской Высшей музыкальной школой (вернулся на этот пост в 1945 г.).

Шёк (Schoeck) Отмар (1886—1957), швейц. композитор и дирижер. Автор оркестровых, камерных, хоровых произведений, а также нескольких опер («Дон Ранудо де Колибрадос», «Венера» и др.).

¹¹² *Саксонская Штатскапелла (Staatskapelle)* — симф. оркестр Дрезденской государственной (ранее придворной) оперы, существующий с 1548 г.

¹¹³ *Шух (Schuch) Эрнст фон* (1846—1914), австр. дирижер. Более сорока лет (1873—1914) руководил в качестве генеральмузикдиректора Дрезденским оперным театром. Оперная труппа и, особенно, оркестр театра (нынешняя Штатскапелла) достигли при нем очень высокого профессионального уровня. Осуществил в Дрездене премьеры первых опер Рих. Штрауса (в том числе «Саломея», «Электры» и «Кавалера розы»).

Райнер (Reiner) Фриц (1888—1963), дирижер, по нац. венгр. В 1914—1921 гг. был дирижером Дрезденской оперы. С 1922 г. жил и работал в США, где руководил симф. оркестрами Цинциннати, Питтсбурга, Чикаго и дирижировал в «Метрополитен-опера».

¹¹⁴ *Шайдемантиль (Scheidemantel) Карл* (1859—1923), нем. певец (баритон). Сначала пел на сцене Веймарского оперного театра, затем (в течение 25 лет) в Дрезденской опере. Гастролировал во многих городах Германии и регулярно выступал в Лондоне. Был постоянным участником Байрёйтских фестивалей. Занимался педагогической деятельностью и изложил свой опыт в этой области в книгах «Постановка голоса» и «Обучение пению».

¹¹⁵ «Опера», «Гранд-опера» (франц. Grand Opéra т. е. «Большая опера») — основной оперный театр Парижа. Был открыт в 1875 г. на базе существовавшей с 1671 г. Академии музыки.

¹¹⁶ «Тангейзер» — общепринятое сокращ. название оперы Р. Вагнера «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге» (нем. «Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg»). Премьера: Дрезден, 1845 г.

¹¹⁷ «Попробуй запретить прясть шелкопряду!» (нем. «Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen!») — цитата из стихотворной драмы В. Гёте «Торквато Тассо» (д. V, сц. 2).

¹¹⁸ «Ступай, тебя не держу я!» (нем. «Zieh'hin! Ich kann dich nicht halten») — реплика Странника (Вотана) из муз. драмы Р. Вагнера «Зигфрид» (д. III, сц. 2)

¹¹⁹ В 1843—1849 гг. Р. Вагнер занимал в Дрездене почетную должность саксонского придворного капельмейстера, являвшуюся пожизненной. Последнее обстоятельство, давая твердое общественное положение и надежную материальную обеспеченность, в то же время ставило его в унижительную зависимость от дирекции Придворной оперы, с которой у Вагнера были постоянные столкновения на творческой почве. Как активный участник революц. движения 1848 г. (соратник М. Бакунина), Вагнер подвергся преследованию и подлежал аресту. Поэтому в 1849 г. он бежал из Дрездена в Веймар (к Ф. Листу), а затем вынужден был эмигрировать в Швейцарию.

¹²⁰ Оркестр Гевандхауза — один из прославленных оркестровых коллективов, в числе дирижеров которого были Ф. Мендельсон-Бартольди (1835—1847), А. Никиш (1895—1922), В. Фуртвенглер (1922—1928) и др. Гевандхауз — название концертн. общества и зала в Лейпциге (нем. Gewandhaus, букв. «дом одежды», торговое здание, принадлежавшее в прежние времена цеху суконщиков). С 1884 г. концерты стали проходить в новом концертном зале Гевандхауза. В 1944 г. здание было разрушено бомбардировкой. В настоящее время концерты даются в новом помещении, специально выстроенном для Гевандхауз-оркестра.

¹²¹ Церемонный дух столичного города — с 1806 г. Дрезден был столицей Саксонского королевства.

¹²² «Кавалер розы» (нем. «Der Rosenkavalier») — опера Рих. Штрауса (общепринятый рус. перевод названия — «Кавалер роз» — ошибочен.). Премьера: Дрезден, 1911 г., дир. Эрнст Шух.

¹²³ Конституция Германской республики, т. н. Веймарская конституция, была принята 31 июля 1919 г. на учредительном собрании в Веймаре.

¹²⁴ Гауптман (Hauptmann) Герхарт (1872—1948), нем. драматург. Пьесы его широко известны. Многие из них послужили основой для оперных либретто (напр., «Затонувший колокол», опера итал. композитора О. Респиги; «Ткачи», опера чеш. композитора В. Неедлы).

¹²⁵ Нойман (Neumann) Анджело (1838—1910), австр. певец (тенор), режиссер и театр. администратор. В прошлом торговец. Около 15 лет пел в Венской опере, затем был директором оперных театров в Лейпциге, Бремене, Праге. Организовал передвижную оперную труппу («Вагнер-ансамбль»), с которой, исполняя «Кольцо нибелунга» Вагнера и «Фиделио» Бетховена, объехал Германию, Нидерланды, Швейцарию и Италию. В качестве оперного режиссера приглашался в Лондон, Петербург и Москву. Издал «Воспоминания о Р. Вагнере» (1907).

¹²⁶ «Не легкомыслен — был бы я не Телль» (точнее: «Будь я благоразумен, меня б не звали Теллем», нем. «Wär'ich besonnen, hiess ich nicht der Tell») — цитата из драмы Ф. Шиллера «Вильгельм Телль» (д. III, сц. 3).

¹²⁷ Земпер (Zemper) Готфрид (1803—1879), нем. архитектор и теоретик иск-ва. Работал в Дрездене, Париже, Лондоне, Цюрихе, Вене. В своих постройках сочетал элементы архитектуры итал. Возрождения и барокко. К наиболее значительным его работам относятся Оперный театр и Картинная галерея в Дрездене. Автор теоретич. труда «Стиль в технических и тектонических искусствах, или Практическая эстетика».

¹²⁸ Цвингер (нем. Zwinger) — опоясывающая крепость, барочная дворцовая постройка в Дрездене, здания которой окружают большую, вытянутой формы площадь, предназначавшуюся для различных празднеств на открытом воздухе. Возведена в 1711—1712 гг. архитектором М. Пёппельманом (1662—1736). В здании Ц. помещается Дрезденская картинная галерея, а во дворце устраиваются в настоящее время камерные концерты и спектакли (оперные и балетные) с участием артистов Дрезденской оперы и музыкантов Штатскапеллы.

¹²⁹ Брюльская терраса — высокая терраса на берегу Эльбы в Дрездене. Здесь стоял дворец графа Генриха фон Брюля (Heinrich von Brühl, 1700—1763),

влиятельного саксонского вельможи, приближенного курфюрстов Августа II («Сильного») и Августа III. Брюль обладал огромным состоянием и собрал богатейшие коллекции произведений искусства.

¹³⁰ *Сын божества, Зигфрид* — Зигфрид Вагнер (Siegfried Wagner, 1869—1930), третий ребенок и единственный сын Р. Вагнера от заключенного в 1870 г. брака с Козимой фон Бюлов (младшей дочерью Фр. Листа и графини д'Агу). Композитор, дирижер и оперный режиссер. Был женат на приемной дочери известного нем. пианиста Карла Клиндворта (1830—1916) Уинифред Уильямс (Winifred Williams), которая после смерти мужа руководила Байрёйтскими фестивалями (см. примеч. 42). З. Вагнер — автор нескольких опер на собственные либретто сказочного содержания.

¹³¹ *«Бенvenuto Челлини»* («Benvenuto Cellini») — опера франц. композитора Гектора Луи Берлиоза (Hector Louis Berlioz, 1803—1869). Премьера: Париж, 1838 г.

¹³² *Хаузеггер (Hausegger) Зигмунд фон* (1872—1948), австр. композитор и дирижер. Работал главным образом в Германии (Мюнхен, Франкфурт-на-Майне, Гамбург, Берлин). Автор произведений для оркестра и для хора, а также двух опер: «Хельфрид» и «Циннобер» (по повести Э. Т. А. Гофмана «Крошка Цахес»).

¹³³ *Клемперер (Klemperer) Отто* (1885—1973), нем. дирижер и композитор. Выдающийся интерпретатор произведений Г. Малера. Много внимания уделял оперному творчеству Хиндемита и Стравинского. В 1933 г. после установления в Германии фашистской диктатуры эмигрировал в США, где возглавил Филармонический оркестр Лос-Анжелеса. Гастролировал во многих странах мира, в том числе и в СССР. В 1949 г. был дирижером известной постановки В. Фельзенштейна «Кармен» Бизе на сцене берлинской «Комише опер» (с 1954 г. жил в Швейцарии).

¹³⁴ *Зауэр (Sauer) Эмиль* (1862—1942), австр. пианист. Обучался в Московской консерватории у Н. Рубинштейна и у Ф. Листа в Веймаре. На протяжении почти 50 лет (1882—1936) успешно гастролировал в Европе и Америке. Периодически преподавал в Венской консерватории. Автор ряда фортепианных и вокальных пьес. Издал в своей редакции произведения Скарлатти, Листа, Шопена и Брамса. Написал книгу «Мой мир» (нем. «Meine Welt», 1901).

Петри (Petri) Эгон (1881—1962), нем. пианист-виртуоз и педагог. По нац. голландец. Ученик Ф. Бузони. Был также профессиональным скрипачом. Преподавал игру на фортепиано в Англии, Польше, Швейцарии, Германии и США, где поселился в 1939 г. Особенно славился исполнением произведений Баха и Листа.

¹³⁵ *Губерман (Hubermann) Бронислав* (1882—1947), польск. скрипач-виртуоз. До 1933 г. жил в Берлине, затем эмигрировал из Германии. Организовал Палестинский симфонический оркестр, первым концертом которого дирижировал А. Тосканини (1936); тогда же опубликовал «Открытое письмо к нем. интеллигенции», где разоблачал человеконенавистническую природу фашизма. Автор книг «Из мастерской виртуоза» (1912), «Отчизна Европа. Воспоминания» (1932) и др.

Сигети (Szigeti) Йозеф (1892—1973), венг. скрипач. На его муз. развитие большое влияние оказали Й. Иоахим и Ф. Бузони. Гастролировал во многих странах мира. С 1926 г. жил в США. С самого начала карьеры выказал интерес к творчеству современных ему композиторов — Ф. Бузони, А. Казеллы, С. Прокофьева и Б. Бартока. Автор множества скрипичных транскрипций. Опубликовал автобиографию «Привязанный к струнам» (англ. «With Strings Attached», 1947 г.).

Вёчей (Vecsey) Франц (Ференц) фон (1893—1935), венг. скрипач, ученик Е. Хубаи и Й. Иоахима. Начал свою карьеру виртуоза как вундеркинд (в возрасте 8 лет), был одним из выдающихся скрипачей своего времени. Сочинял небольшие виртуозные пьесы для своего инструмента. Жил в Германии и Италии.

¹³⁶ *Серкин (Serkin) Рудольф* (р. в 1903 г.), амер. пианист, сын рус. певца М. Серкина. Учился в Вене. Свою карьеру солиста-виртуоза начал в Берлине. Был постоянным партнером Адольфа Буша (ставшего позднее его тестем);

вместе с А. Бушем и его братом Германом Бушем (виолончелистом) образовал «Буш-Серкин-трио». До 1933 г. жил в Германии и Швейцарии, а затем эмигрировал в США, где сочетал концертную деятельность с педагогической.

¹³⁷ Имеется в виду Исай Александрович Добровейн (1891—1953), дирижер, пианист и композитор. Учился в Москве и Вене. В 1920—1922 гг. был дирижером московского Большого театра. После постановки «Бориса Годунова» в Дрездене был дирижером Народной оперы в Берлине. Затем работал оперным и концертным дирижером в Софии, во Франкфурте-на-Майне, Сан-Франциско; гастролировал в Италии и Венгрии. С 1939 г. был дирижером Гётеборгского оркестрового объединения, а с 1941 г. также и Стокгольмского оперного театра. Автор оперы «1001 ночь» и ряда инструмент. произведений, а также различных транскрипций и аранжировок.

¹³⁸ Вайль (Weill) Курт (1900—1950), нем. композитор. В 1921—1924 гг. был учеником Ф. Бузони в Берлине. Сначала писал инструментальную и вокальную музыку, а затем целиком посвятил себя оперному творчеству. В сотрудничестве с Б. Брехтом развивал стиль зонг-оперы с подчеркнутой социально-критической направленностью. В 1933 г. эмигрировал из Германии сначала во Францию (Париж), затем в США, где стал писать мюзиклы для театра на Бродвее в Нью-Йорке. Наибольшую известность получила его (совместно с Б. Брехтом) обработка «Оперы нищих» Джона Гей (1685—1732), носящая название «Трехгрошовой оперы» (Премьера: Берлин, 1928 г.).

¹³⁹ Кшенек, Кршенек (Křenek) Эрнст (р. в 1900 г.), австр. композитор. До 1937 г. работал в Вене, затем эмигрировал в США. Последовательно представлял в своем творчестве различные течения модернизма. Писал во многих жанрах. Из 14 его опер наибольшей известностью пользуются «Прыжок через тень» (1924), «Джонни наигрывает» (1927) и «Афина Паллада плачет» (1955).

¹⁴⁰ Бранд (Brand) Макс (р. в 1896 г.), австр. композитор. Учился в Вене и Берлине. Организовал в Вене «Мимопластический театр» (театр балета) и занимался выпуском музыкальных фильмов. В 1940 г. эмигрировал в США. Некоторый успех имела его воспевавшая деловой дух 20-х гг. опера «Машинист Хопкинс» (Премьера: Дуйсбург, 1929; в 1931 г. была поставлена в Харькове).

¹⁴¹ Шарлоттенбург (нем. Charlottenburg) — район Берлина (ныне на территории Зап. Берлина), где находился Немецкий оперный театр (Das Deutsche Opernhaus), на месте которого теперь возведено новое здание Немецкой оперы (1961 г.).

¹⁴² Блех (Blech) Лео (1871—1958), нем. дирижер и композитор. Работал в оперных театрах Берлина, Праги и Вены. В 1937 г. эмигрировал сначала в Ригу, затем в Стокгольм, где стал придворным капельмейстером Королевской оперы. В 1949 г. вернулся в Германию, до 1953 г. — генеральмузикдиректор Городской оперы в Зап. Берлине. Автор нескольких опер, оперетты «Соломенная вдова» и ряда камерных, хоровых и симф. произведений.

¹⁴³ «Театро Колон» (испан. Teatro Colon), т. е. «театр Колумба» — существующий с 1857 г. оперный театр Буэнос-Айреса (Аргентина), крупнейший в Южной Америке. Сезон длится с мая по сентябрь. Оперы исполняются на языке оригинала. В спектаклях участвуют лучшие певцы мира. Репетиционный период очень короток. Каждая постановка рассчитана всего на несколько показов, после чего сходит со сцены.

¹⁴⁴ Фраза из евангелия, ставшая крылатым выражением.

¹⁴⁵ Камерный певец (нем. Kammer Sänger) — персональное почетное звание, присваиваемое выдающимся оперным и концертным певцам в ГДР, ФРГ и Австрии. Аналогичные звания существуют для инструменталистов: камерный музыкант (нем. Kammermusiker) и камерный виртуоз (нем. Kammervirtuose). Терминология восходит ко временам придворного музицирования, именовавшегося (в отличие от церковного и театрального) камерным, т. к. им занимались в залах или комнатах княжеских дворцов и замков (итал. camera — комната). Указанные звания играли роль почетных титулов, которыми князья награждали своих особенно отличившихся певцов и музыкантов. В настоящее время этим занимаются соответствующие государственные учреждения названных стран.

¹⁴⁶ «Летучая мышь» (нем. «Die Fledermaus») — оперетта И. Штрауса-сына. Премьера: Вена, 1874 г.

¹⁴⁷ Райнхардт (Reinhardt) Макс, псевдоним; настоящая фам. Гольдман (Goldmann, 1873—1943), австр. режиссер. Начиная деятельность как характерный драматич. актер. Его режиссура характеризуется реформаторскими устремлениями. Трактует театр как самостоятельную, «вторую» реальность, отвергая натуралистическую предметность сценического оформления. Работал гл. обр. в Берлине, Вене и Зальцбурге (был одним из основателей зальцбургских фестивалей). Помимо театральных помещений использовал для своих постановок самые различные площадки: цирковую арену, концертный зал, сцену под открытым небом и даже городскую площадь. Широко применял в драматических спектаклях музыку и хореографию, хотя постановкой собственно музыкальных спектаклей занимался сравнительно редко (оперетты И. Штрауса и Ж. Оффенбаха, оперы Рих. Штрауса, балет Ж.-Ф. Рамо). В 1938 г. эмигрировал в США, где привлек к себе внимание фильмом «Сон в летнюю ночь» с музыкой Ф. Мендельсона-Бартольди (1941).

¹⁴⁸ Ландтаг (нем. der Landtag) — парламент (данной земли).

¹⁴⁹ Мюнхенский путч — провалившаяся попытка гос. переворота, предпринятая в Мюнхене 8—9 ноября 1923 г. вождем нем. фашистов совместно с генералом Э. Людендорфом и группой их приверженцев.

¹⁵⁰ Г-жа Козима, вдова Р. Вагнера (см. примеч. 42 и 130).

¹⁵¹ Мук (Muck) Карл (1859—1940); нем. дирижер. Работал в Швейцарии, Австрии, Германии, Англии, Америке. В течение 30 лет (1901—1930) был дирижером оперы Вагнера «Парсифаль» на Байрёйтских фестивалях. В 1889 г. дирижировал в Петербурге и Москве вагнеровским «Кольцом нибелунга». Во время первой мировой войны был интернирован в США, где работал с Бостонским симф. оркестром. Вернулся в Европу в 1919 г. Был одним из видных дирижеров своего времени.

¹⁵² Михель («немецкий Михель») — собирательное шутливо-ироническое прозвище немцев. Michel (нем.) — сокращ. форма от Michael, имени архангела-покровителя нем. народа, с почитанием которого возможно связано происхождение прозвища (предположительно оно возникло во времена паломничества нем. пилигримов к горе Св. Михаила в Бретани в эпоху средневековья). Символический образ «нем. Михеля» — деревенского увальня в остроконечном колпаке и коротких штанах, олицетворяющего простодушие и неотесанность, — часто использовался политическими карикатуристами и сатириками.

¹⁵³ Рюдель (Rüdel) Хуго (1868—1934), нем. валторнист и хормейстер. Был первым валторнистом Гюрцених-оркестра в Кёльне и в Берлинской королевской капелле. Позднее стал руководителем хора Придворной (затем Государственной) оперы в Берлине. С 1901 г. был постоянным хормейстером Байрёйтских фестивалей.

¹⁵⁴ «Парсифаль» (нем. «Parsifal») — последняя опера Вагнера (название — по имени главного героя). Премьера: Байрёйт, 1882 г., дир. Г. Леви.

¹⁵⁵ Миланский театр «Ла Скала» (итал. «Teatro alla Scala», т. е. «Театр у Скалы»; сокращ. «La Scala») — крупнейший оперный центр Италии. Построен в 1776—1778 гг. по приказу императрицы Марии Терезы взамен сгоревшего Княжеского театра (Teatro Ducale). Название объясняется соседством с церковью «Санта-Мария делла Скала» (итал. «Santa-Maria della Scala»), в свою очередь названной по имени супруги основавшего ее в XIV в. герцога Барнабо Висконти — Реджины делла Скала (Regina della Scala). Здание театра неоднократно перестраивалось. В 1943 г. оно было разрушено бомбардировкой. После восстановления театр заново открылся 11 мая 1946 г. концертом под управлением А. Тосканини (см. примеч. 30), руководившего им прежде. Право выступать в этом театре оспаривают друг у друга лучшие певцы мира. В числе режиссеров, работавших в «Ла Скала», был и такой мастер, как Лукино Висконти.

¹⁵⁶ Ванфрид (нем. Wahnfried) — вила семейства Вагнер в Байрёйте.

¹⁵⁷ Гармиш (нем. Garmisch) — городок (окружной центр) в Верхней Баварии, где с 1908 г. находилась вила Рих. Штрауса.

¹⁵⁸ «Гибель богов», д. II, сц. 3.

¹⁵⁹ Уменьшительное от *Eve* (Ева — имя героини «Майстерзингеров»).

¹⁶⁰ *Брандт (Brandt) Марианна*, псевдоним; настоящие имя и фам. *Мария Анна Бишоф (Bischof, 1842—1921)*, австр. певица (альт). Училась в Вене. Впоследствии совершенствовалась у Полины Виардо-Гарсиа. Около двадцати лет была солисткой Берлинской королевской оперы с титулом королевской камерной певицы (см. примеч. 145). В 1882 г. исполняла партию Кундри в «Парсифале» Вагнера на Байрёйтском фестивале. Выступала в Нью-Йорке. С 1890 г. жила и преподавала пение в Вене.

Скариа (Scaria) Эмиль (1838—1886), австр. оперный певец (бас.). Особенно славился в вагнеровском репертуаре. Пел в оперных театрах Дессау, Лейпцига, Дрездена и Вены, где выступал также в роли режиссера. На премьере «Парсифала» в Байрёйте исполнял партию Гурнеманца.

¹⁶¹ *Генерал Людендорф (Ludendorff Erich, 1865—1937)*, нем. воен. и политич. деятель, генерал пехоты. Во время первой мировой войны, будучи непосредств. помощником генерала-фельдмаршала П. Гинденбурга (начальника Генштаба с 1916 г.), фактически руководил действиями всех вооруженных сил Германии. После ноябрьской революции 1918 г. развернул активную контрреволюционную деятельность, став во главе наиболее реакционных сил Германии. Был участником Капповского (1920) и Гитлеровского (1923) путчей (см. примеч. 149). Защищал доктрину неограниченной, «тотальной» войны. В 1924 г. был избран депутатом Рейхстага от нац.-социалистической партии.

¹⁶² *Марк Аврелий (121—180)*, римск. император (с 161 г.), философ-стоик. В качестве эпитафии Бушем приведен отрывок из 3-й книги его «Размышлений» (философского сочинения, известного у нас также под названием «Наедине с собой»).

¹⁶³ *Рентная марка* — денежная единица Германии в 1923—1924 гг.

¹⁶⁴ Название *Саксонская Швейцария* относится к живописному району Эльбских песчаных гор, занимающему юго-вост. часть территории Дрезденского округа. Ландшафт этой горной местности напоминает природу Швейцарии. *Рудные горы* — горный хребет на границе ГДР и Чехословакии.

¹⁶⁵ Оценку, даваемую Бушем достоинствам Рих. Штрауса, следует считать субъективной и преувеличенной.

¹⁶⁶ «*Елена Египетская*» (нем. «Die ägyptische Helenä») — опера Рих. Штрауса. Премьера: Дрезден, 1928 г., дир. Фр. Буш.

¹⁶⁷ «*Песнь о вечерней звезде*» — романс Вольфрама в III д. оперы Р. Вагнера «Тангейзер»; «*Зимние бури*» (нем. «Winterstürme wichen dem Wonnemond», т. е. «Зимние бури сменились покоем блаженства») — начальные слова любовной песни Зигмунда в I д. оперы «Валькирия».

¹⁶⁸ *Скат* (нем. Skat, от итал. scarto — «отложенный прочь») — карточная игра, требующая специальной колоды из 32 карт (т. наз. «немецкие» или «пикетные» карты). Возникла ок. 1810—20 г. в Альтенбурге из старинной, распространенной среди жителей Рудных гор игры в «баранью голову» («Schafkopf»). В 1899 г. в Альтенбурге был основан Нем. союз игроков в скат.

¹⁶⁹ *Миннезингер* (нем. Minnesinger), букв. — «певец любви». Понятие связано с рыцарской любовной лирикой в средневековой Германии (аналогично франц. понятию трувер).

¹⁷⁰ «*Молчаливая женщина*» (нем. «Die schweigsame Frau») — опера Рих. Штрауса на либретто Стефана Цвейга (по «Ерисиопе» Бена Джонсона). Премьера: Дрезден, 1935 г., дир. Карл Бём.

¹⁷¹ *Дамрош (Damrosch) Вальтер Иоганнес (1862—1950)*, амер. дирижер и композитор, по нац. немец. Его отец, дирижер Леопольд Дамрош (1832—1885), уехал в 1871 г. из Германии (где был близок к кругу Листа — Бюлова — Вагнера — Корнелиуса) в Нью-Йорк и организовал там Ораториальное и Симфоническое общества, а также собрал в «Метрополитен-опера» нем. оперную труппу для пропаганды нем. оперного творчества. Сыграл большую роль в развитии муз. культуры Америки. Вальтер Дамрош продолжил дело отца. Помимо унаследованного от него руководства Оратор. и Симф. обществами основал собственную оперную труппу «Дамрош-опера-компани», выступавшую на сцене «Метрополитен-опера» и других театров США. Реорганизовал Нью-Йоркский филармонический оркестр, слив с ним оркестр Симф. общества, и стоял во главе

этого огромного коллектива с 1903 по 1927 г. Был муз. консультантом Национальной радиокомпании (Эн-би-си). Написал 4 оперы, хоровые произведения, песни, скрипичную сонату. Опубликовал книгу «Моя музыкальная жизнь» (1923)

^{172—180} Оркестр нью-йоркского Симф. общества (New York Symphony Society) был основан Л. Дамрошем в 1878 г. В 1928 г. он вошел в состав Нью-Йоркского филармонического оркестра (Philharmonie-Symphony orchestra of New York), существующего с 1842 г. (Ранее в состав последнего вошел также Нью-Йоркский нац. симф. оркестр).

¹⁸¹ Кройдон (Croydon) — быв. город в англ. графстве Серрей. Ныне городской округ Большого Лондона.

¹⁸² Джульярдов фонд (англ. Juillard Foundation) — денежный фонд, основанный после смерти амер. мецената, торговца хлопком Огастэса Д. Джульярда (1836—1919), завещавшего капитал в размере 20 миллионов долларов для нужд развития муз. культуры в США. На средства этого фонда были открыты Джульярдова муз. школа и основанный В. Дамрошем Институт муз. искусства. Задачами фонда стали также организация концертов для широкой публики и финансовая поддержка «Метрополитен-опера».

¹⁸³ «Heilige Hallen» (нем.), «Святые залы», — имеется в виду вторая ария Зарастро из «Волшебной флейты» Моцарта, начинающаяся словами: «In diesen heiligen Hallen» («В этих святых покоях»)

¹⁸⁴ Леман (Lehmann) Лилли (1848—1929), нем. певица (сопрано). С огромным успехом выступала во многих странах мира. Обладала феноменальными данными, позволявшими ей исполнять партии как драматического, так и колоратурного сопрано. Особенно прославилась в вагнеровском репертуаре. На Зальцбургских фестивалях проявила себя как незаурядный оперный режиссер, поставив «Волшебную флейту» и «Дон-Жуана» Моцарта (во второй из этих постановок сама же исполняла партию Донны Анны). Опубликовала неск. литерат. работ («Мой путь», «Мое певческое искусство» и др.).

¹⁸⁵ Партия Царицы Ночи в «Волшебной флейте» Моцарта написана для колоратурного сопрано.

¹⁸⁶ Точней: «Адская месть кипит в моем сердце» (нем. «Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen»). — начальные слова второй арии Царицы Ночи.

¹⁸⁷ Бар (Bahr) Герман (1863—1934), нем. писатель (драматург, новеллист, эссеист и критик). Был также режиссером у Макса Райнхардта в берлинском Немецком театре (см. примеч. 147). Из большого количества (около 40) пьес, написанных Баром, в настоящее время репертуарной остается лишь одна — комедия «Концерт», где в остроумной и изящной форме высмеивается артистическое тщеславие (подобно тому, как Вилоната всегда сопровождала «свита» из учеников, у Бара «знаменитый» пианист окружен толпой учениц-поклонниц)

¹⁸⁸ «Подобно смерти сумрак кроет землю» (нем. «Wie Todesahnung Dämmung deckt die Lande») — начальные слова романса Вольфрама в опере Вагнера «Тангейзер».

¹⁸⁹ Андрэ (Andreae) Фолькмар (1879—1962), швейц. композитор и дирижер. Более 40 лет руководил симфонич. оркестром Цюриха. Был директором Цюрихской консерватории и почетным президентом Швейцарского Союза музыкантов. Славился исполнением музыки Брукнера. В 1911 г. дирижировал первым исполнением в Милане «Страстей по Матфею» Баха. В 1949 г. удалился от дел. Автор ряда музыкальных произведений, в том числе двух опер: «Ратклиф» (премьера: Дуисбург, 1914 г.) и «Похождения Казановы» (премьера: Дрезден, 1924 г.).

¹⁹⁰ ...страдали от последствий строительства Вавилонской башни («вавилонского столпотворения») — согласно библейской легенде, бог наказал за дерзость строителей Вавилонской башни, которая по их замыслу должна была достигнуть неба. Он смешал языки и наречия, вследствие чего люди, перестав понимать друг друга, не смогли продолжать работу.

¹⁹¹ Зайнемейер (Seinemeyer) Мета (1895—1929), нем. певица (сопрано). Училась в Берлине и там же дебютировала на сцене Немецкой оперы в 1918 г. С 1925 г. до своей ранней смерти пела в Дрезденской государственной опере. Гастролировала в США, Вене, Лондоне. Превосходно исполняла лирико-драматические партии в операх Верди.

¹⁹² «Андрэ Шенье» (итал.-франц. «Andrea Chenier») — опера итал. композитора Умберто Джордано (Umberto Giordano, 1867—1948). Премьера: Милан, 1896 г.

¹⁹³ Ретберг (Rethberg) (собств. Зеттлер) Элизабет (1894—1976), нем. оперная и концертная певица (сопрано). Первоначально обучалась игре на ф-п. С 1915 г. пела в Дрезденской опере. Была первой исполнительницей заглавной партии в опере Рих. Штрауса «Елена Египетская» (см. примеч. 166) В 1922 г. дебютировала в партии Анды на сцене нью-йоркской «Метрополитен-опера», была связана с труппой этого театра до 1942 г. как одна из его самых блестящих лирико-драматических сопрано. С огромным успехом гастролровала во многих странах. Покинула сцену в 1944 г.

¹⁹⁴ «Душа живет» (нем. «Die Seele lebt») — последние слова оперы в нем. переводе Франца Верфеля. В оригинальном итал. либретто Ф. М. Пиаве здесь другой текст: «Salita a Dio», т. е. «Вознеслась к богу».

¹⁹⁵ Бергер (Berger) Эрна (р. в 1900 г.) нем. оперная и концертная певица (колоратурное сопрано). Работала в Дрездене, Берлине, США («Метрополитен-опера»). Гастролровала во многих странах мира. Ее оперный репертуар охватывает около 70 партий, концертный — от произведений классиков и романтиков до Г. Пфизнера, Р. Штрауса, П. Хиндемита. В. Фуртвенглер назвал ее «лучшей певицей из всех, какие у нас есть».

¹⁹⁶ Фукс (Fuchs) Марта (1898—1974), нем. оперная и концертная певица (сопрано; первоначально меццо-сопрано). Училась в Мюнхене и Милане. Работала в Дрездене, Берлине и Штутгарте. Была постоянной участницей Байрёйтских фестивалей (Изоolda, Кундри и Брунхильда). Была удостоена звания камерной певицы (см. примеч. 145).

¹⁹⁷ Лоренц (Lorenz) Макс (1901—1975), нем. певец (тенор). Выдающийся исполнитель теноровых партий в вагнеровском репертуаре. Работал в Дрездене, Нью-Йорке («Метрополитен-опера»), Чикаго. Гастролровал во многих странах мира. Был постоянным участником Байрёйтских фестивалей (Тристан и Зигфрид).

¹⁹⁸ Эрхардт (Erhardt) Отто, псевдоним; наст. имя и фам. Мартин Эренхаус (Ehrenhaus, 1888—1971); нем. оперный режиссер. По образованию философ и скрипач (учился в Мюнхене, Оксфорде, Лондоне). Был режиссером-ассистентом в Байрёйте, затем 1-м режиссером в различных театрах Германии. Режиссер-постановщик премьеры оперы Рих. Штрауса «Елена Египетская» (Дрезден, 1928). В 1933 г. эмигрировал из Германии. Ставил спектакли в Вене, Зальцбурге, Буэнос-Айресе, Чикаго. Опубликовал ряд книг по вопросам оперной режиссуры, а также монографию «Р. Штраус» (1953).

¹⁹⁹ «Дон Карлос» (итал. «Don Carlo») — опера Дж. Верди по одноим. трагедии Ф. Шиллера. Премьера: Париж, 1867 (первонач. либретто — франц.).

«Фальстаф» (англ. «Falstaff») — последняя опера Дж. Верди. Либретто Арриго Бойто по пьесам Шекспира «Виндзорские насмешницы» («The merry wives of Windsor») и «Генрих IV» («Henry IV»). Премьера: Милан, 1893 г., дир. Эд. Маскерони.

²⁰⁰ «Cosi fan tutte» (итал.) «Так поступают все женщины» — комич. опера Моцарта на итал. либретто Лоренцо Да Понте. Полное название: «Cosi fan tutte ossia La scuola degli amanti», т. е. «Так поступают все женщины, или Школа влюбленных». Премьера: Вена, 1790 г., дир. автор.

²⁰¹ Фляйшер (Fleischer) Эдита (р. в 1898 г.), нем. певица (сопрано). Много лет пела на сценах «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке и «Театро Колон» в Буэнос-Айресе. Гастролровала в разных странах Европы и Америки. С 1949 г. — профессор Венской академии музыки.

²⁰² «Марта, или Ричмондский рынок» (нем. «Martha oder Der Markt von Richmond») — опера нем. композитора Фридриха фон Флотова (Flotow, 1812—1883). Премьера: Вена, 1847 г.

«Мадам Баттерфлай» (итал. «Madama Butterfly») или «Чио-Чио-Сан» («Cio-Cio-San», «Cho-Cho-San») — опера итал. композитора Джакомо Пуччини (Puccini, 1858—1924). Премьера: Милан, 1904 г.

«Фра-Дьяволо, или Постоялый двор в Террачине» (франц. «Fra Diavolo ou l'hôtellerie de Terracine») — опера франц. композитора Даниэля Франсуа Эспри Обера (Auber, 1782—1871). Премьера: Париж, 1830 г.

²⁰³ *Райсигер (Reissiger) Карл Готлиб* (1798—1859), нем. дирижер и композитор. Был руководителем (музикдиректором, а затем придворным капельмейстером) Дрезденской оперы с 1826 г. Под его управлением на сцене этого театра состоялась премьера оперы Вагнера «Риенци» (1842). Учредил в Дрездене Абонементные концерты придворной капеллы (оркестра оперного театра). Был пропагандистом музыки Вебера и Бетховена. Автор более 200 музыкальных произведений, в том числе нескольких опер.

На страницах своей автобиографической книги «Моя жизнь» Р. Вагнер многократно иронизирует по поводу ремесленнической деятельности Райсигера. Замечания носят язвительный и, по-видимому, не всегда беспристрастный характер.

²⁰⁴ *Хекрот (Heckroth) Хайн* (1901—1970), нем. живописец и театр. художник. Работал в Германии, Италии («Ла Скала») и Англии, где оформлял также спектакли Глайндборнских фестивалей, первыми руководителями которых были Фр. Буш и К. Эберт.

²⁰⁵ *Преториус (Preetorius) Эмиль* (1883—1973), нем. театр. художник. Особенно много занимался оформлением постановок опер Вагнера и Рих. Штрауса (Байрейт, Вена, Милан). Оказал заметное влияние на современное ему театральное-декорационное искусство в отношении отхода от традиционных решений и поисков новых средств выразительности.

²⁰⁶ *Штрнад (Strnad) Оскар* (1879—1935), австр. театр. художник и архитектор. Работал в Австрии, Германии, Франции, Италии. Оформил большое количество спектаклей Зальцбургских фестивалей. Много внимания уделял совр. оперному репертуару. Был сотрудником и единомышленником Макса Райнхардта (см. примеч. 147). Большинство его архитектурных проектов (в т. ч. проект Дворца Лиги наций для Женевы) осталось неосуществленным.

²⁰⁷ *Гилен (Gielen) Йозеф* (1890—1968), нем. режиссер. Был главным режиссером Дрезденских драматического (1923—1934) и оперного (1934—1936) театров. В 1939 г. эмигрировал в Буэнос-Айрес, где сотрудничал с Отто Эрхардтом (см. примеч. 198). После войны жил в Австрии, работая в Вене и Зальцбурге. Пользовался как режиссер международной известностью и приглашался для постановок в Англию, Францию и Италию.

²⁰⁸ *Эберт (Ebert) Карл* (р. в 1887 г.), нем. режиссер и театр.-администр. деятель (интендант). До эмиграции из фашистской Германии (1933 г.) руководил Городской оперой в Берлине, где привлек к себе внимание реалистическими постановками опер Дж. Верди «Макбет» и «Бал-маскарад». Последняя работа была осуществлена в сотрудничестве с Фр. Бушем, с которым Эберта в дальнейшем связывали многие годы совместной деятельности (Зальцбургский фестиваль, «Театро Колон» в Буэнос-Айресе, Глайдборнский и Эдинбургский фестивали в Англии). В 1936 г. Эберт был приглашен турецким правительством для организации в Анкаре школы оперно-драматического искусства и Турецкого национального театра. После войны руководил оперной студией Южно-Калифорнийского университета в Лос-Анжелесе и некоторое время опять был интендантом берлинской Городской оперы (Зап. Берлин). Затем работал в Нью-Йорке («Метрополитен-опера»). И. Стравинский доверил ему постановку премьеры своей оперы «Похождения повесы» (Венеция, 1951).

²⁰⁹ *Зальцбургский фестиваль* (нем. Salzburger Festspiele), название ежегодных (июль/август) музыкальных фестивалей в австр. городе Зальцбурге (на родине Моцарта). Программа фестивалей включает в себя концерты, оперные, балетные и драматические спектакли с участием австр. и зарубежных исполнителей. Акцент делается на исполнение музыки Моцарта и Рих. Штрауса. В последние годы значительное место отводится также творчеству современных композиторов.

²¹⁰ *Неер (Neher) Каспар* (1897—1962), нем. театр. художник и либреттист. Друг юности Бертольда Брехта. Оформил премьерные постановки его и К. Вайля «Трехгрошовой оперы» (1928) и «Возвышения и падения города Махагонии» (1930). Был также автором декораций для берлинской постановки оперы Л. Яначека «Из мертвого дома» (по «Запискам из мертвого дома» Ф. М. Достоевского). В спектакле по пьесе Б. Брехта «Мужчина есть мужчина» ввел в оформление невысокую, т. н. «брехтовскую» занавеску, оставлявшую видимым для зрителей

весь процесс подготовки сцены к очередному действию. Этим и другими новшествами он осуществлял на практике теоретические положения А. Аппиа (см. примеч. 99) об антииллюзорном театре. Первым стал применять в оперных постановках световую проекцию. Пользовался характерными «нееровскими красками»: приглушенные, часто почти серые тона декораций и на их фоне яркие цвета костюмов и реквизита. Больше всего работал для Немецкого театра в Берлине, Государственной оперы в Вене и Зальцбургских фестивалей, где оформил около 30 драматич. и оперных постановок. Оформлял спектакли также в Милане («Ла Скала») и в Нью-Йорке («Метрополитен-опера»). Писал оперные либретто для К. Вайля и Р. Вагнера-Регени.

²¹¹ У Моцарта это сказано о поэзии («Поэзия должна быть послушной дочерью музыки»)

²¹² «Франкфуртская газета» была основана в 1856 г. и вскоре превратилась в главный печатный орган демократических сил юго-зап. Германии, боровшихся против гегемонии Пруссии, чем вызвала враждебное отношение к себе со стороны Бисмарка. После 1933 г. считалась замаскированным оплотом подпольного сопротивления нацизму, однако ввиду своего международного значения долгое время оставалась незапрещенной. Лишь в 1943 г. по личному распоряжению Гитлера была закрыта.

²¹³ *Немет (Németh) Мария* (1899—1967), венг. певица (сопрано). Дебютировала в Будапеште в 1923 г. в партии Амелии («Бал-маскарад» Верди). В дальнейшем пела в оперных театрах Вены, Лондона, Милана, Парижа, Рима, Берлина, Мюнхена, Праги и на Зальцбургских фестивалях. Исполняла партии как драматического сопрано (Турандот и Тоска в одноим. операх Пуччини, Донна Анна в «Дон-Жуане» Моцарта), так и колоратурного (Констанца и Царица Ночи в «Похищении из Серая» и «Волшебной флейте» Моцарта).

²¹⁴ ...еще продолжают танцевать... сивиллы, т. е. маскарадные гости в костюмах сивилл — легендарных античных прорицательниц (на одной из фресок Микеланджело в Сикстинской капелле Ватикана Дельфийская сивилла изображена в хитоне и развевающемся плаще со свитком в руке).

²¹⁵ Неточная цитата из «Максим и рефлексий» («Maximen und Reflexionen») В. Гёте.

²¹⁶ *Роутери-клуб, Ротарианский клуб*, (англ. Rotary Club, т. е. «вращающийся клуб») — международная мужская неполитическая организация масонского типа. Ее девизом является «идеал служения» в личной, профессиональной и общественной жизни. Существует с 1905 г. Еженедельные заседания происходят поочередно («вращаясь») на дому у каждого из членов местного отделения клуба («ротарианцев»).

²¹⁷ «*Deutsche Allgemeine Zeitung*» (нем.), «Немецкая всеобщая газета» — консервативно-либеральная ежедневная газета, основанная в 1861 г. в Берлине частным лицом (А. Х. Брассом). С 1863 г. перешла в государственное ведение, став печатной трибуной Бисмарка (за что получила прозвище «Листок канцлера» — «Kanzlerblatt»). Затем неоднократно переходила из одних рук в другие, а в 1938 г. стала нацистским органом. Прекратила существование в 1945 г.

²¹⁸ *Титъен (Tietjen) Хайнц* (1881—1967), нем. театр.-администр. деятель, режиссер и дирижер (ученик А. Никиша). До 1922 г. работал театр. дирижером в Трире. Затем был директором оперной труппы в Бреслау, генеральным интендантом Пруссских государственных театров в Берлине и художественным руководителем Байрёйтских фестивалей. После войны занимал пост интенданта Городской оперы в Зап. Берлине, а затем руководил гамбургской Государственной оперой.

²¹⁹ «*Арабелла*» («Arabella») — опера (лирич. комедия) Рих. Штрауса. Премьера: Дрезден, 1933., дир. К. Краус.

²²⁰ *Краус (Krauss) Клеменс* (1893—1954), австр. дирижер. Работал в Австрии и Германии. Известен как незаурядный интерпретатор оперного творчества Вагнера и Рих. Штрауса. Для оперы последнего «Каприччио» закончил либретто, начатое Стефаном Цвейгом. Работал в Австрии и Германии. Гастролировал в Англии, Италии и Южной Америке. Умер во время концертной поездки в Мехико.

²²¹ Вагнер (*Wagner*) Уинифред, вдова сына Р. Вагнера, Зигфрида Вагнера (см. примеч. 130).

²²² Обращение к эпизоду из евангельской легенды об искушении Христа дьяволом.

²²³ Верди, «Фальстаф», д. I, карт. I (отповедь Фальстафа слугам).

²²⁴ «Маджо Фьорентино», точнее «Маджо музыкале Фьорентино» (итал. «Maggio Musicale Fiorentino»), т. е. «Флорентийский музыкальный май» — название ежегодного (май/июнь) муз. фестиваля во Флоренции, в программе которого концерты и оперные спектакли с участием итал. и зарубежных исполнителей.

²²⁵ Имперская марка (нем. Reichsmark) — денежная единица Германии до 1948 г.

²²⁶ Альсберг (*Alsberg*) Макс (1877—1933), один из крупнейших в Веймарской республике защитников по уголовным делам. Видный ученый-юрист, автор ряда трудов по вопросам уголовного права. Окончил жизнь самоубийством.

²²⁷ Борромейские острова — четыре маленьких скалистых острова на озере Лаго Маджоре, 4/5 акватории которого находятся в северной части Италии, а 1/5 — в Швейцарии. Название островов связано с фамилией миланского аристократич. рода Борромео, представители которого в 1630 г. на двух более крупных островах насадили искусственные парки, засыпав бесплодную каменистую поверхность этих островов привозной плодородной землей. На обоих островах множество красивых палаццо, окруженных пышной растительностью.

²²⁸ Палланца (итал. Pallanza) — город в сев. Италии на берегу озера Лаго Маджоре, в живописной, защищенной горами местности. Славится целебным климатом.

²²⁹ Людвиг (*Ludwig*) Эмиль (1881—1948), нем. писатель (с 1932 г. — швейц. подданный, с 1940 г. жил в США). Автор романов, посвященных жизнеописаниям великих людей.

Ремарк (*Remarque, Remark*) Эрих Мария (1898—1970), нем. писатель, автор всемирно-известных романов («На западном фронте без перемен», «Три товарища», «Триумфальная арка» и др.), посвященных антивоенной тематике.

²³⁰ Вильфранш (франц. Villefranche) — франц. город на берегу Средиземного моря, вблизи Ниццы.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Дж. Далгат</i> О Ф Буше и его книге	5
Предисловие	10
Отчий дом и детство	11
Годы учения	44
Рига	57
Курорт Пирмонт	62
Ахен	73
Война	80
Штутгарт	95
Начало работы в Дрездене (1922—1924)	109
Байрёйт (Интермеццо)	123
Дрезденские годы (1925—1933)	132
Столкновение с национал-социализмом и прощание с Германией	148
Кода	158
Комментарий	162

Фриц Буш
ИЗ ЖИЗНИ МУЗЫКАНТА

Редактор *М. А. Элик*
Художник *Н. И. Васильев*
Худож. редактор *Р. С. Волховер*
Техн. редактор *Г. С. Мичурина*
Корректоры *Н. Е. Киселева, Т. В. Львова*

ИБ № 3156

Сдано в набор 17.12.82. Подписано к печати 04.07.83. Формат 60×90 ¹/₁₆.
Бумага кн.-журн. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 11,5.
Уч-изд. л. 12,96. Тираж 10 000 экз. Изд. № 2533. Заказ № 466. Цена 85 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9

Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового
Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евге-
нии Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 198052, г. Ленинград,
Л-52, Измайловский проспект, 29.