

Е. МЕЙЛИХ

Иоганн
Штраус





Lehem Strauss

Е. МЕЙЛИХ

Йоганн Штраус



Из истории венского вальса

Издание 4-е, дополненное



ИЗДАТЕЛЬСТВО „МУЗЫКА“
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1975

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Светлая, искрящаяся, несущая людям радость музыка Иоганна Штрауса пользуется в нашей стране огромной популярностью и непреходящей любовью. К сожалению, литература о классике венского вальса очень бедна. Вышедшая в 1962 году книга Е. Мейлиха «Иоганн Штраус. Из истории венского вальса» была по существу первым на русском языке обстоятельным очерком о жизни и творчестве великого австрийского композитора. Она вызвала многочисленные доброжелательные отклики читателей. Второе и третье дополненные издания были также тепло встречены любителями музыки. В 1966 году книга вышла в переводе на латышский язык.

Данное, четвертое издание приурочено к 150-летию со дня рождения композитора. В нем значительно расширен раздел, посвященный пребыванию Штрауса в России; интерес представляют изыскания последних лет. Добавление новых материалов при сохранении общего объема книги неизбежно привело к сокращению некоторых разделов предыдущего издания.

Выражаем искреннюю признательность Музыкальному отделу Общества австрийско-советской дружбы и Штраусовскому обществу в Вене за присланные материалы, использованные в настоящем издании.

ГЛАВА I

ЗАРОЖДЕНИЕ ВЕНСКОГО ВАЛЬСА

Вена. Огромный манящий город. Неотразим блеск его дворцов и памятников, неповторимо очарование улиц и парков, молчаливых хранителей памяти творивших здесь гениев — Гайдна и Моцарта, Бетховена и Шуберта. С благоговением произносит человечество эти имена. С любовью вспоминает весь мир и Иоганна Штрауса, прославившего в своих прекрасных вальсах образ старой, доброй Вены.

И седой красавец Дунай, плавно несущий свои воды, кажется лазурно-голубым потому, что таким воспел его бессмертный «король вальса». И венский лес выглядит таинственно-прекрасным благодаря «музыкальным сказкам» великого чародея, звучащим по всему свету.

Штраус глубоко чувствовал прелесть придунайской столицы, всей душой любил ее яркую, живописную и своеобразную красоту. В нежных и задушевных мелодиях его вальсов, словно в легкой дымке, воскресает Вена XIX века, такая, какой она ему казалась сто лет назад.

Вена и Штраус. Как тесно переплелись в сознании людей эти два слова! Вена неотделима от Штрауса, как немислим Штраус вне своего родного города. Поэтому и рассказ о великом творце вальсов мы начали с Вены. Словно пышный лотос выросла она из вод Дуная. Чудесными творениями архитектуры украсились его берега. А над ними высоко в небо вознесся собор св. Стефана — воплощение человеческой мечты, вырвавшейся из оков средневековья.

Музыкальная жизнь Вены стара как сам город, родившийся еще в эпоху римского господства. Шли века, на смену костяным флейтам и металлическим кимвалам легионеров здесь зазвучали песни миннезингеров Вальтера и Пейхардта фон Рейенталь, Вальтера фон Фогельвейде, а также профессиональных музыкантов, объединившихся в конце XIII века в корпорацию «Братство св. Николая». Члены братства ревниво охраняли привилегию городских музыкантов и не допускали в свои ряды пришельцев. Профессия передавалась от отца к сыну, возникали династии музыкантов, которые несли венцам веселые или лирические папевы, звучавшие под аккомпанемент волынки, лютни, цитры. Добродушное подтрунивание, шутки всегда были в Вене в большом почете, и музыканты часто сочиняли злободневные куплеты, повествующие в юмористическом духе о городских происшествиях.

Среди бродячих певцов поистине бессмертным можно назвать Августина. Жил ли он в действительности, или эта колоритная фигура — порождение народной фантазии, стремящейся объединить в одном лице разрозненные впечатления и сведения о многих музыкантах, — трудно сказать. Но выразительная статуя, изображающая Августина с волынкой под мышкой, по сей день украшает одну из красивейших площадей австрийской столицы. Согласно народной молве Августина можно было встретить всегда — днем и вечером, в любую погоду — с неизменной волынкой на улицах или в кабачках, услаждающим своим пением многочисленных слушателей. Он был смел и находчив, не терял присутствия духа ни при каких обстоятельствах, ни перед кем не робел. Даже страшная «черная смерть» — чума отступила перед ним: во время эпидемии, обрушившейся на город, не очень трезвый Августин умудрился проспять всю ночь в яме, куда бросали умерших от чумы, что не помешало ему утром встать, как ни в чем не бывало, здоровым и бодрым. Другим памятником народному музыканту явилась известная песенка «О, мой милый Августин».

Таковыми же бодрыми и веселыми были и музыканты последующих поколений — неизменные спутники венцев в дни отдыха и празднеств, на загородных гуляниях, площадях города, в кабачках, кофейнях и ресторанах,

выраставших в XVII веке на каждом шагу. В кофейнях выступали небольшие капеллы — ансамбли, объединявшие 4—5 музыкантов, играющих на скрипках, лютнях, флейтах, барабанах. К этому времени «Братство св. Николая» уже потеряло монополию в бытовой музыке города: в конце XIV века оно разрешило пришлым музыкантам выступать в Вене за небольшую плату, внесенную в фонд корпорации. Таким образом яркие, многообразные напевы Альп и Тироля, Словакии и Венгрии, Боснии и Далмации постепенно стали привычными и вошли в обиход венской музыки.

Жизнь тем временем шла своим чередом. Вена становилась центром большой музыкальной культуры. Все, что Европа создавала нового и ценного в области музыки, звучало в Вене. Театры предоставляли свои сцены выдающимся деятелям итальянской оперы. Вэнцы знакомились с операми-серия («серьезными» операми) неаполитанских композиторов. Итальянские певцы покоряли слушателей замечательным бельканто — плавным, выразительным, изящным пением. Проникала в Вену и комическая опера-буффа, с ее стремительным развитием сюжета и характерной сентиментальностью. Оперное творчество Бононини, Порпоры, Лотти, Гассе находило в Вене горячих почитателей. Прижилась и французская музыка. Достаточно назвать танец французского происхождения менуэт, ставший обязательной частью большинства дивертисментов, серенад и, наконец, симфоний венских композиторов-классиков. Вена получила музыкальную «дань» и из Турции: в военные оркестры (а в Австрии их было множество) широко проникли не только инструменты, но и специфические обороты янычарской музыки.

Особенно близкой вэнцам была родственная музыкальная культура Германии. Отсюда пришел зингшпиль. Возникший в середине XVIII века не без влияния английской «оперы нищих», этот жанр, в котором сочеталась разговорная речь с пением и танцами, противопоставлял себя придворно-аристократическому театру. Он нашел горячих поклонников в лице видного немецкого просветителя Лессинга, а затем величайшего поэта Гёте, написавшего ряд текстов для зингшпилей. В зингшпиль влились немецкие народные песни и танцы, простые по мелодическому рисунку, ритму, гармонизации, обычно

куплетной формы. Своей демократичностью этот жанр привлек многих композиторов серьезной музыки, от Иоганна Гиллера, основателя знаменитых симфонических концертов в лейпцигском Гевандхаузе, до Кристиана Нефе — будущего учителя Бетховена. Не меньший интерес проявляли венские любители музыки к достижениям мангеймской симфонической школы. Произведения, созданные для оркестра композиторами придворной капеллы в Мангейме (большинство из них были чехи), положили начало жанру классической симфонии.

Жители Вены с их любовью к музыке, потребностью музицирования жадно воспринимали все новое, что из других стран приносила Евтерпа в их родной город. В Вене все это переосмыслялось, переоценивалось, что-то отбрасывалось, что-то сохранялось, развивалось. В симфонической музыке родилось замечательное направление, известное под названием *венской классической школы*. Начиная с симфоний композиторов старой венской школы — Монна и Вагензейля, а особенно в творчестве венских классиков Гайдна и Моцарта, этот жанр синтезировал достижения едва ли не всех жанров, бытовавших до тех пор. Прочно опираясь на народные мелодии и ритмы (в большей степени, чем мангеймцы), венские композиторы-классики подняли симфонию до уровня крупных музыкальных полотен, способных обобщить огромную гамму мыслей, чувств, идей. Одним из источников их творчества служил животворный родник венской городской песни.

Пересаженный на венскую почву, зингшпиль претерпел значительные изменения. Здесь, где любители музыки привыкли к более разнообразным и развитым формам музицирования, он усложняется. В отличие от немецкого зингшпиля, построенного на куплетных песнях, в венском появились арии и ансамбли, обогатилась оркестровая партитура. Тем самым венский зингшпиль приблизился к опере.

Высокая музыкальная культура прочно входила в быт города. Правда, симфоническая музыка оставалась привилегией имущих классов, исполнялась в салонах знати и на утренних концертах, так называемых академиях, куда вход разрешался избранной публике. Но вокально-симфонические жанры, такие, как мессы, реквием, звучали в церквах, а театральные — и в первую очередь

зингшпили — в 70-х годах XVIII века постепенно стали достоянием широких кругов городского населения.

Под влиянием возросших музыкальных потребностей и вкусов ансамбли, выступавшие в кафе и винных погребках, тоже меняли репертуар. Наряду с народными песнями и танцами, они исполняли марши, арии из зингшпилей и несложные переложения оперных увертюр. В зажиточные дома их приглашали исполнять серенады и ноктюрны, дивертисменты и кассации — произведения, предназначенные для праздников, приемов, семейных торжеств.

К концу XVIII века в Европе назрела революционная ситуация. Уже были ощутимы первые толчки великого народного землетрясения, разрушившего многовековой трон Бурбонов. Однако европейские правители не хотели и не умели трезво оценить неуклонный ход истории. Исключением являлся Иосиф II австрийский. Умный и дальновидный политик, последователь Монтескье и Вольтера, поборник просвещенного абсолютизма, он предпринял ряд прогрессивных реформ с целью успокоить брожение умов и утихомирить революционные настроения. Среди его установлений было обязательное начальное образование, дотация Театру национального зингшпиля, принятие Венского городского театра на государственный бюджет, улучшение материального и правового положения артистов. После недолгого царствования Иосифа II, наследник престола Франц II отменил эти эдикты. Реакция усилилась. Даже наполеоновские войны ничего не изменили. Австрийский двор предпочитал идти на территориальные потери, выплату контрибуции, уступки французскому императору во всем, только бы не прибегать к помощи народа, готового в порыве национального самосознания защитить свою страну. Свержение Наполеона и заключение Священного союза¹ не принесли облегчения народу, тирания окончательно закалила страну, политическая апатия становится господствующим настроением австрийского общества. Под неусыпным оком «великого канцлера» князя Меттерниха, безраздельно правившего империей, настойчиво и тщательно искореняется любой росток инакомыслия и воль-

¹ Священный союз — реакционная коалиция России, Австрии и Пруссии, заключенная в 1815 г. после победы над Наполеоном.

подумства. Страх перед «революционной крамолой» диктует самые нелепые ограничения духовной и культурной жизни. Достаточно одного неосторожного слова, чтобы цензура запретила газету или закрыла театр. «Духовная пища, которая разрешалась народу, отбиралась с самой тщательной предосторожностью и отпускалась до крайности скупно. Повсюду воспитание находилось в руках католического духовенства... Периодической печати совершенно не существовало... Что касается литературы... то ее сфера за сто лет нисколько не расширилась...»¹

В музыке, искусстве чутком, с тонким общественным слухом, социально-политические сдвиги отражались особенно отчетливо. Внешне, правда, все обстояло как будто благополучно: в большом оперном театре в роскошной постановке шли оперы Россини, в театрах поскромнее ставились любимые венцами зингшпили. И все же Вена, бывшая в течение десятилетий признанной музыкальной столицей Европы, постепенно утрачивала роль законодательницы музыкальных вкусов. Все реже появлялись произведения, насыщенные высоким гуманизмом. Испытаниям подверглась героическая тема. С огромными трудностями Бетховену удалось продирижировать в 1824 году своей Девятой симфонией с хором на оду «К радости» Шиллера. Но в Бетховене была сильна идейная закалка юных лет. Он был современником революции, а в искусстве — ее знаменосцем. Для поколения венских музыкантов, родившихся на рубеже XVIII—XIX веков, французская революция стала уже достоянием истории. На их глазах проходила реставрация. Надвигалась эпоха реакции и мрака. Над городом зловещей тучей навис габсбургский орел, придавивший своими мрачными крыльями прекрасную столицу.

В этих сложных исторических условиях возникло и стало бурно развиваться новое направление в искусстве — *романтизм*. В творчестве австрийских композиторов тревога о судьбах и путях человечества, тематика высокого гуманизма Бетховена уступают место интересу к простому человеку.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8. Изд. 2-е. Госполитиздат, М., 1957, с. 33

От других европейских столиц Вена отличалась также своими патриархальными традициями. Отчасти это объяснялось многочисленностью мелкобуржуазных групп населения, накладывавших определенный отпечаток на общественную жизнь города. В Австрии особенно сильны были мещанские настроения «бидермайерства».¹ Очень типичные для Вены того времени, они отражали тягу бюргерства к тихой, уютной жизни, его чувства, ограниченные, но искренние, мысли, недалекие, но честные, характер спокойный, непосредственный. Эти черты проникают в «венский романтизм», воспевающий простого человека и ищущий свою опору в народном творчестве. Отсюда и возникает интерес к народным сказаниям, народной поэзии, народному театру (зингшпиль властно утверждается на сцене венских театров) и народной музыке. Стремление отобразить нового героя в его обычной обстановке заставляет молодых композиторов еще теснее связать музыкальную речь с народными мелодиями. Это ярко отразилось в произведениях Шуберта, творчество которого формировалось под одновременным влиянием благородных традиций венских классиков и народной музыки.

В эти годы в блестящей Вене композиторы все больше и больше обращаются к камерным жанрам, не рассчитанным на массовую аудиторию. Совершенно естественным было и бурное развитие развлекательной и, в частности, танцевальной музыки, ставшей наиболее доступной для широких слоев городского населения.

Вена издавна увлекалась народными танцами. В них находило свое выражение своеобразное чувство патриотизма венцев, никогда не порывавших с родным «сельским» творчеством. Тяготение населения к общественной активности также находило выход в танцах — этом самом массовом виде народного искусства. В танцах проявлялись неиссякаемый оптимизм народа, его живой юмор, нежный лиризм, гордое любование силой и ловкостью.

Да, танец вмещал в себя многие чувства и чаяния простых людей. Не удивительно, что он становится неотъемлемой традицией национального быта Вены. Люди

¹ Бидермайерство — от имени Бидермайера, героя произведений популярного в бюргерской среде писателя Эйхродта.

танцевали повсюду: на площадях и в парках, на ярмарках и во дворах, под музыку шарманщиков, уличных певцов, бродячих скрипачей и гитаристов. Особенно охотно танцевали в ресторанах, которые после закрытия ряда театров, клубов и собраний стали едва ли не единственным местом, куда устремлялись уставшие за день горожане. Выступавшие здесь капеллы исполняли разнообразную танцевальную музыку. Вэнцам горячо полюбили и лендлер, и чешская полька, и венгерский чардаш. Особенно лендлер — трехдольный танец из юго-западных областей Австрии и Германии. Танец этот очень старый. Менялась его музыка, трансформировался хореографический рисунок танца, даже название. Так, в Баварии и Верхней Австрии в пору возникновения его называли немецким танцем, в других местах — лендлером или лендерером, от слова *ландль*, что по-немецки буквально означало *провинция*, а фактически — довольно обширную область, примыкавшую к Альпам, куда входили Тироль и соседние с ним земли, населенные немцами, австрийцами, швейцарцами.

Танец возник из пантомимы, изображавшей обряд сватовства: по существу это была сценка, в которой с помощью поклонов и жестов предстала картина знакомства юноши и девушки, приглашения к танцу, наконец, сам танец, разумеется, небыстрый, вежливый, степенный, как подобает такому торжественному событию. Пары танцующих почти не прикасались друг к другу — руки были необходимы для пояснения происходящего.

С течением времени танец утратил обрядовое значение и принял черты бодрого, веселого кружения. К началу танца юноша подходил к понравившейся ему девушке, склонял голову в почтительном поклоне, целовал руку своей избраннице и уводил ее в круг. Там, держа за руку танцующую с ним, он вращал ее вокруг себя, в то же время проходя по кругу вместе с другими танцующими. Передвигаясь, юноша ставил на пол всю ступню, притопывая в такт музыке, а так как ритм трехдольный, нечетный, эти притопывания приходились то на правую, то на левую ногу. Девушка при быстром движении слегка приподымалась на носок.

Последующая эволюция танца примерно такова: темп становился все более быстрым. Танцор поддерживал партнершу во время кружения не одной рукой, а двумя,

и не за руку, а за талию. Все большее значение приобретали движения ног, вращения на каблуке и носке. Девушка не только приподымалась на носок, но подпрыгивала и, поддерживаемая партнером, словно взлетала, чтобы плавно опуститься со следующим ритмическим акцентом музыки. Танцующие приблизились друг к другу: это было необходимо для того, чтобы достичь полного единства все усложнявшихся движений. Так, лендлер все более и более отдалялся от обрядовых истоков, превращаясь в *лирический танец*, вошедший в историю культуры под названием *вальс*. Ему и суждено было полонить сердца вэнцев.

Предшественники вальса во многом отличались между собой в зависимости от местности, где они бытовали; отличались и их мелодии. Достаточно сопоставить приземистую, собственно немецкую песню, с ее грубоватой поступью, сравнительно узким диапазоном и простейшим ритмом,— с тирольской песней, основанной на характерных противопоставлениях разных регистров, мелодия которой захватывает огромный диапазон (иногда более двух октав), с богатым и сложным, чаще всего пунктирным ритмом, чтобы убедиться в их принципиальном различии. И, конечно же, первый вид вальса вызывал к жизни движения спокойные, размеренные, чинные, в то время как второй — быстрые, ловкие, скачкообразные. Но было и нечто неизменное, общее для обоих: во-первых, трехдольность, во-вторых, общность гармонии на целый такт. В танце это выражалось непременно кружением. Вот почему еще в XVI веке, когда говорили о мелодии танца, ее всегда называли по местности, где она родилась — немецкой, тирольской, штирийской и т. д. Танец же называли Rundtanz, Roller, Dreher и позднее — Walzer, что с разными оттенками всегда означало *круговой, вертящийся*. Один из самых ранних примеров такого рода музыки находим в нотном сборнике, изданном в 1681 году и озаглавленном «Венские партиты». Прошло еще более 100 лет, пока над нотным текстом появилось слово Вальс.

В 1787 году общество, заботящееся о развитии оперного театра в Вене, объявило конкурс на лучшую оперу, которая смогла бы понравиться слушателям и поправить материальные дела театра. Среди соискателей был и Моцарт, представивший на конкурс оперу «Свадьба

Фигаро». Увы, этот шедевр не взволновал почтенных членов жюри. Зато их покорила опера «Редкая вещь» испанского композитора Мартин-и-Солера, особенно финал II действия, где четыре героини — Лубия, Тита, Кита, Лида — танцевали под музыку, так и озаглавленную Вальс. По окончании этого эпизода раздались громкие аплодисменты присутствовавших. Судьба оперы была решена: она завоевала первое место. Неожиданные лавры окрылили композитора, уже успевшего побывать в Италии, и он направился в Петербург, где надолго обосновался как придворный композитор Екатерины II и преподаватель музыки в театральном училище.

Успех вальса не был случайной вспышкой, не нашедшей отклика у широкой аудитории. Восторженно принятый слушателями оперы, он завоевал симпатии горожан, перейдя с оперной сцены в балльные залы, сады и к уличным музыкантам. В течение доброго десятка лет эта музыка очаровывала влюбленных в нее венцев. Опера давно сошла с репертуара, а вальс по-прежнему напевали и играли повсюду. Его издавали под названием «Редкая вещь», но уточняли при этом — «Венский вальс», по-видимому, чтобы подчеркнуть, что он написан в размере $\frac{3}{8}$, а не $\frac{3}{4}$, как обычно писались немецкие танцы. Разница весьма существенная. Размер $\frac{3}{4}$ настраивал на иной метр, соответствующий чередованию трех долей в такте, каждая из которых воспринималась реально, как единица измерения времени. Иное дело размер $\frac{3}{8}$, где за единицу счета принят весь такт, а не отдельная его доля. Как увидим далее, именно эта особенность оказалась едва ли не самой существенной, самой специфической для венского вальса.

Путь вальса к всеобщему признанию был нелегким. Уже его предшественники — дреер, роллер — были враждебно встречены церковниками. В одной книге XVI века с оригинальным заглавием «Благопристойный трактат о непристойном танце», принадлежавшей перу Иоганна Мюнстера, можно прочесть о том, что юноши, приглашая девушек танцевать, не только кланялись, не только жали им руки, но и... «целовали их в губы». В Саксонии церковь настояла на издании полицейского предписания, запрещавшего во время танца вольные движения, при-

ближение танцующих друг к другу, декольтированные платья и т. п.

Как всякое новшество, идущее из народа, новый танец был враждебно встречен в придворно-аристократических салонах, и чем больше он распространялся, тем больший гнев вызывал у почитателей старины и блюстителей этикета. Острую сатиру на вальс находим в прессе Франции середины XVIII века, когда новый танец считался пределом непристойности и скабрёзности. Но и значительно позднее вальс оставался нежелательным гостем в великосветском обществе. В 1816 году лондонская газета «Таймс» в отчете об очередном бале в королевском дворце сетовала на то, что туда был допущен (по-видимому, впервые) новый «чувственный и непристойный танец» вальс. В самодержавной России, где вальс широко распространился в последней четверти XVIII века, его «проблема» была решена очень просто: при Павле I предписанием полиции запрещалось «употребление пляски, вальсеном именуемой».

По мере укрепления нового класса — буржуазии — вальс прокладывал себе все более широкую дорогу в музыкальной жизни Европы, постепенно вытесняя другие распространенные в то время танцы. Особенно острым оказалось его соперничество с менуэтом. К началу XIX века менуэт окончательно утратил первоначально свойственные ему народные черты. Действительно, в чопорном и жеманном менуэте трудно было угадать веселый хороводный народный танец, возникший во французской провинции Пуату двумя столетиями раньше. Музыка его стала тяжеловесной, статичной: три доли такта — три аккорда — три разные гармонии. Правда, менуэт с его богатыми мелодическими возможностями способствовал борьбе гомофонной музыки (утверждавшей главенствующую роль одной мелодии, сопровождаемой аккомпанементом) с несколько устаревшей в бытовых жанрах полифонической музыкой (где сталкивались самостоятельные, равные по своему значению мелодии). В этом заключалась его прогрессивная роль. К концу же XVIII века новый тонус общественной жизни подверг менуэт серьезным испытаниям из-за присущей ему статичности.

Моцарт в одной из лучших своих опер, «Дон-Жуане», остроумно противопоставляет светскому менуэту народ-

ный танец вальс. Хотя менуэт в течение десятилетий утвердился как постоянная часть симфонического цикла, Бетховен отказался от него в своих симфониях, начиная со Второй (1803 г.); его заменило скерцо, в котором порой и проявлялись черты вальса. В произведениях венских классиков видно, как вальсовые элементы проникали в менуэт, что приводило к демократизации старинного салонного танца. Там, где в менуэте открыто звучали интонации народной песни, она начинала диктовать менуэту свои законы, заметно изменяя его специфику.

Легче всего проследить эту эволюцию в менуэтах Гайдна, в симфонические и инструментальные сочинения которого часто вливались народно-песенные элементы. Обычно это происходило в средней части танца, так называемом трио; аккомпанемент в этих случаях приобретал вальсовый вид, с характерным чередованием басового звука и двух одинаковых аккордов, относящихся к одной и той же гармонии. Именно такое сопровождение встречается во всевозможных (часто — анонимных) сборниках народных песен, где приведены бытовавшие в немецких и австрийских землях мелодии с несложным сопровождением на клавишных инструментах, гитаре, арфе и др.

Любопытно, что вальсы, проникая в произведения венских классиков под названием немецких танцев, еще только нащупывают характерный аккомпанемент типа бас — два аккорда. Часто, особенно у Бетховена, встречается мелодизированный пижний голос, звучащий как подголосок, или чередование трех одинаковых аккордов на протяжении всего такта. Впрочем, ни у Гайдна, ни у Моцарта, ни у Бетховена вальс не становится ведущим жанром. Для них это всего лишь инструментальный «пустячок», дань домашнему музицированию.

Совсем по-иному оценили вальс деятели музыкального романтизма. В заповитом Европу танце они увидели жанр, способный выразить мечтательность, лиризм, полетность, нежные чувства и бурные страсти, народные и фантастические образы. В первой трети XIX века вальс как поэтическая картинка, психологически насыщенная пьеса привлекает композиторов-романтиков — Шуберта и Вебера, Шумана и Шопена, Листа и Берлиоза — и прочно утверждается в их произведениях.

Творчество этих композиторов ознаменовало начало нового этапа борьбы вальса с менуэтом.

У Франца Шуберта оба танца формально сосуществуют. Но насколько свежее, оригинальнее, теплее его вальсы! Едва ли не каждый из них — жемчужина, в которой переливаются самые тонкие краски палитры великого романтика. Иногда это вальс-песня, где с неповторимой простотой и непосредственностью выражается искреннее чувство. Во многих вальсах привлекает оригинальное, красочное созвучие, ярко расцвечивающее музыкальную ткань произведения. Свежо и неожиданно звучат у Шуберта модуляции, всегда вызывающие чувство удивления и восхищения. В вальсах Шуберта особенно наглядно выступают многонациональные истоки его творчества. Тут и типично немецкий танец с простым, тяжеловесным аккомпанементом, и игривая мелодия тирольского вальса с его оригинальными скачками (так называемые «йодлер»). В одном вальсе — ажурная легкость штирийского танца, в другом — своеобразный славянский колорит, в третьем — безупречное сочетание стилистических особенностей, различных по национальным истокам мелодий. В них и происходит становление *венского вальса*, в дальнейшем окончательно откристаллизовавшегося в творчестве Ланнера и Штрауса-отца и достигшего вершины в произведениях Штрауса-сына. Особенность венских вальсов Шуберта составляет главным образом гибкий и капризный ритм. Это, как правило, самостоятельные пьесы, четко делящиеся на две-три части.

Большинство вальсов Шуберта носит явную печать импровизационности. Общительный композитор был душой небольшого кружка друзей, куда входили музыканты, поэты, артисты. «Сам он никогда не танцевал, — вспоминал один из них, — но всегда готов был сесть за фортепиано и часами импровизировать прелестнейшие вальсы. Понравившиеся ему он повторял по несколько раз, чтобы запомнить их и позднее записать».¹

Возможно, многие из этих бессмертных миниатюр так и не дошли бы до нас, если бы издатели не настаивали, чтобы Шуберт записывал свои импровизации. В ту пору

¹ Г. Гольдшмидт. Франц Шуберт. Жизненный путь. Музгиз, М., 1960, с. 183.

потребность в вальсах была огромной. В Вене этот род творческой продукции пользовался невиданным спросом. Издатели всеми силами старались утолить жажду общества в танцах. Появилось даже новое слово *Walzersucht* — *потребность в вальсе*. Издавались огромными тиражами сборники танцев. В них можно найти творения Бетховена и Шуберта рядом с произведениями А. Гировеца, Д. Вебера, И. Вальха, Ф. Шнейдера, В. Фарбаха и ремесленническими поделками Пиксиса, Пайера, Шоберлехнера и др.

Особенно усердствовали издатели перед зимним карнавалом. В канун Нового года нотный рынок наводнялся вальсами, экоссезами, контрдансами и другими танцами, приносившими издателям (а не авторам!) огромные барыши. В погоне за количеством многие композиторы стряпали вальсы, используя любую запомнившуюся им мелодию. Основой для вальса служили народные песни, романсы, отрывки оперных арий, темы популярных увертюр или симфоний. Сходило все, особенно, когда издатель придумывал броское, заманчивое, как ему казалось, название сборника. Витрины нотных магазинов пестрели обложками с такими заглавиями, как «Гирлянды», «Снова приветствуем вас», «Всерьез и в шутку» и даже «Тесней держитесь вместе», что следовало понимать, разумеется, в буквальном, физическом смысле.

Вальсы Шуберта тоже не избежали этой участи и были названы, помимо его воли, «Сентиментальными», «Благородными», в одном случае вальсами, в другом — лендлерами и т. п. в том же духе. Так обстояло и с заголовком «Почтительное подношение прекрасным венкам. — Венский дамский лендлер», придуманным издателем Диабелли и вызвавшим возмущение композитора. Достаточно взглянуть на рекламные объявления в венских газетах того времени, чтобы удостовериться в путанице, которую вносили издатели в определение жанра и национальной принадлежности того или иного танца. В «Винер Цейтунг» (19 января 1823 г.) можно прочесть, например, такое объявление: «У Зауэра и Лейдесдорфа... торговцев художественными и музыкальными товарами в Вене, Кертнерштрассе, 941, появились: Новая танцевальная музыка «Карнавал 1823 года» — сборник оригинальных *немецких танцев* (!) для фортепиано в двух тетрадах К. Черни, Горжалки, Лейдесдорфа, Памера, Пайера,

Пенселя, Пиксиса, Прейзингера, Шоберлехнера, Штейна, Шуберта и Воржишка... В ближайшее время эти *вальсы* (!) появятся в аранжировках для фортепиано в четыре руки и для других инструментов».¹

Так что же это были за произведения, принадлежавшие перу доброй дюжины совершенно не сопоставимых ни по масштабу дарования, ни по творческому направлению композиторов? Немецкие танцы? Вальсы? Издателей и продавцов нот этот вопрос не волновал. Можно ли после этого удивляться забавному случаю, который произошел с вальсом, бытовавшим под нелепым названием «Траурный». Узнав от друзей о бурном успехе этой очередной новинки, Шуберт воскликнул:

— Какой это осел догадался сочинить «Траурный вальс»? — И был немало удивлен, узнав, что это его собственное произведение, которое издатель снабдил таким кощунственным эпитетом.

Вэнцы горячо любили вальсы Шуберта, их переписывали, наигрывали и напевали. Поэтичные, преисполненные глубокого лиризма, они были все же слишком коротки, чересчур камерны, чтобы уносить в стихию танца, как этого требовали вкусы публики. Поэтому вальсы Шуберта, как и многих других композиторов, издавались сериями, образуя гирлянды, цепочки вальсов (их называли *Walzerketten*, *Walzerkränze*). Это давало возможность удлинять танец. «Гирлянды» состояли обычно из 5—6 вальсов, написанных в одной тональности и завершались кодой. Но такое объединение, даже при наличии вступления и коды, носило случайный, формальный характер, так как между танцами не было тематической или какой-либо иной смысловой связи.

Новую страницу в историю вальса вписал Вебер. Его «Приглашение к танцу» для фортепиано (1819) — крупная концертная пьеса, созданная на основе вальса и насыщенная большим психологическим содержанием. Она вызывает различные, глубоко эмоциональные переживания. Этому помогают и обилие контрастных вальсовых ритмов, и расширение отдельных частей, и развитые вступление и кода. В вальсах, входящих в «Приглашение к танцу», Вебер использует новые ритмы, способствующие

¹ Жизнь Франца Шуберта в документах. Музгиз, М., 1963, с. 293 (курсив мой. — Е. М.).

щие укрупнению формы. Основной ритмической единицей становится не доля, а *целый такт*, и, естественно, весь период значительно расширяется.

В «укрупнении» вальса, приближении его к танцевальной сюите Вебер пошел значительно дальше Шуберта, приблизив вальс к типу венского. Но и «Приглашение к танцу» не отвечало требованиям подлинно танцевальной музыки. Полная нежных чувств и бурных порывов, интимности и всплесков эмоций, музыка «Приглашения...» вызывала глубокие переживания; ее хотелось внимательно слушать, а слушая — размышлять, наслаждаться ее поэтичностью. В этом смысле Вебер проложил путь вальсам Шопена.

К новому танцу предъявлялись иные требования: он должен был сочетать нежность и страстность с непосредственностью народного танца.

Победное шествие вальса в XIX веке объясняется в большой мере тем, что он был танцем эпохи, вызвавшей к жизни новое течение в искусстве — романтизм. Безудержному вихрю бурных страстей, грез и мечтаний романтиков как нельзя лучше соответствовал нескончаемый вихрь вальса.

В противовес четкой и строгой форме менуэта — танца классицизма, вальс казался бесконечным, его фигуры как бы не имели ни начала, ни конца. Опьяняющая сила все убыстряющегося вальсового ритма уносила партнеров далеко от танцевального зала, от светских условностей, придавая им ощущение близости и единства, словно на всем земном шаре, во всем круговороте вселенной, в этой всеобщей невесомости они были одни и могли опереться только друг на друга. Вальс перестает быть просто развлечением. Он становится лирическим излиянием эмоций танцующих.

Вальс танцуют все. Венский конгресс 1815 года прославился не только тем, что перекроил карту Европы и водрузил над континентом знамя реакции, но и тем, что его участники в продолжение пяти месяцев самозабвенно танцевали, причем — забавный парадокс! — танцевали именно «крамольный» вальс — танец ненавистного им «третьего сословия». Когда на одном из многочисленных балов «вальсирующего конгресса» кто-то полушутя предложил вспомнить старый, добрый менуэт, то, если верить мемуарам графа Гард-Шамбона, он ока-

зался единственным, кто смог изобразить этот «танец предков».

А жизнь бюргеров, ремесленников, простого люда, казалось, вообще неотделима от вальсовой стихии. Где можно было забыть разочарования, трудности повседневной жизни, как не в вихре вальса?

Вот почему в Вене открываются все новые и новые блестящие бальные залы. Плата за вход умеренная, вкусный ужин вполне по карману среднего бюргера, а царившая вокруг роскошь, затейливая иллюминация и задорная музыка дают иллюзорное ощущение обеспеченности и благополучия, делают его хотя бы на час равным сильным мира сего.

С наслаждением танцевали венцы в «Лунном сиянии», «Новом свете», зале Шперля, достопримечательностью которого был просторный и красивый летний сад. Но все эти увеселительные заведения меркли перед великолепием бального комплекса «Аполло». Его открытие предшествовала шумная реклама, невероятные слухи усиливали любопытство венцев. И не удивительно, что в тот день, когда распахнулись его двери, тысячные толпы устремились туда, несмотря на то, что в первый вечер плата за вход была в пять раз выше обычной. Усиленные наряды конной полиции с трудом удерживали людской поток. Ведь «Аполло» мог вместить «всего лишь» 4000, от силы — 5000 человек.

Круглый голубой ресторанный зал «Аполло», весь в зеркалах, разделенных пилястрами, со светящимися карнизами и потолком, расписанным картинами на мифологические сюжеты, поражал посетителей. На каждом из ста столиков были установлены миниатюрные действующие фонтаны в виде дельфинов или живописных романтических руин. Удивлению не было конца, когда венцы увидели множество других залов, меньших по размерам, но не менее богато убранных, кондитерские, украшенные горными пейзажами, оранжерею с цветущими тропическими растениями, красивые бассейны, сады с искусственными рощами и беседками, обвитыми зеленью, огромные танцевальные залы с невидимыми глазу оркестрами, где музыка лилась нескончаемым потоком, словно из небытия.

Современники писали, что ни в одной другой стране среднее сословие не развлекается так, как в Вене, хотя

девальвация форинта, растущая дороговизна доставляли много тревог. Было подсчитано, что ежевечерне каждый четвертый венец посещает танцы, будь то в «Аполло», у Шперля или в пригородных трактирах. Действительно, бюргеры танцевали самозабвенно, словно волны вальса уносили с собой их беды и заботы. Недаром Меттерних охотно давал разрешение на открытие все новых и новых танцевальных залов. «Когда народ танцует, он не опасен», — коварно улыбаясь говорил канцлер. (В этих словах была доля правды, но правды ограниченной: доказательством этому послужили события 1848 г.)

С переходом из народной среды в городские бальные залы с блестящим и скользким паркетом, вальс претерпел определенные изменения. Его движения стали сглаживаться. Прыжки постепенно сменились скольжением, поддержка дамы кавалером приняла более светский, «благородный» характер. Это было не жеманство, а выражение лирических чувств. Отдалившись от прыжка, танцевальный взлет стал легким, парящим. В нем сосредоточилась огромная эмоциональная сила и вместе с тем — нежность. Кавалер рыцарски, бережно поддерживал даму, подчеркивая грациозность, воздушность ее движений.

Вальсы исполняет бесчисленное множество оркестровых танцевальных капелл различного состава: если в кабачках они по-прежнему состоят из 4—5 музыкантов, то большие коллективы насчитывают 20 и более артистов. Ведущий инструмент музыкальных ансамблей — излюбленная романтиками скрипка, самый певучий, страстный и нежный инструмент, словно специально созданный для исполнения мелодий вальса. Руководитель ансамбля тоже скрипач, и, вне зависимости от того, играет ли на своем инструменте или дирижирует смычком, он управляет и оркестром и танцующими, объединяя всю эту танцевальную стихию. Не удивительно, что многие из руководителей музыкальных капелл становятся популярными фигурами в жизни города. Успех или банкротство бального зала, ресторана зависят зачастую от того, сумел ли глава капеллы стать признанным авторитетом, любимцем посетителей.

В крупных бальных залах обычно выступают отличные музыканты-профессионалы — Ф. Гильмар, Й. Лабицкий, Я. Прохазка, П. Весельский. Залы поскромнее, где

проводит досуг народ попроще, тоже имеют своих неизменных капельмейстеров. Здесь ценятся острые соленые шутки, неумолимость маэстро и оркестра, играющих на рассвете с тем же огнем, с тем же веселым рвением, что и в начале вечера. Вот почему Игнаца Памера знают все. Он был трудным, неуживчивым человеком, умудрился перессориться со всеми владельцами танцевальных залов, вынужденных, несмотря на это, наперебой приглашать его. Ничего не поделаешь, публика любила Памера и шла слушать именно его. Когда высокий, стройный, широкоплечий, со скрипкой в руке, он поворачивался лицом к залу, слушателям казалось, что перед ними появился новый, современный Августин. Самые банальные, посредственные мелодии оживали под его смычком, становились напевными, волнующими. Памер, конечно, как и все руководители оркестров, и сам писал лендлеры, вальсы, польки. Зал горячо аплодировал, как только раздавались первые звуки его «Танцев из Линца», воскрешающих мелодии народных гуляний Верхней Австрии. Коронным номером было исполнение вальса «Счастливое воспоминание о Хюттельбергском пиве», когда после каждой из пяти частей танца маэстро, под восторженные приветствия аудитории, осушал большую кружку пива.

Но самым важным, самым ценным, что сделал Игнац Памер, было то, что он в своей капелле преподавал основы мастерства двум скрипачам, вписавшим первую блистательную страницу в историю венского вальса — Йозефу Ланнеру и Йоганну Штраусу. Эти два музыканта с разнохарактерным дарованием и сходной судьбой, дружившие и враждовавшие между собой со всей импульсивностью и страстностью самобытных и талантливых натур, вошли в людскую память и в историю музыки бок о бок, нераздельно друг от друга. Ланнера и Штрауса объединяло все: и породившая их социальная среда, и жанр сочиняемой ими музыки, и аудитория, для которой они творили.

ЙОЗЕФ ЛАННЕР И ИОАНН ШТРАУС-ОТЕЦ

Йозеф Ланнер родился 12 апреля 1801 года в пригороде Вены, в скромной семье перчаточника. Тихий и впечатлительный мальчик больше всего любил бродить целыми днями по полям и лесам, окружавшим город и вплотную подступавшим к его окраинам. С детства он был наделен редким даром видеть и чувствовать природу. Его притягивало плавное течение Дуная, мерный шум его вод, красочная игра света и тени на зеленых лугах, пение птиц и шуршание трав. К полудню он направлялся в город, но не к нарядным площадям, величественным памятникам, роскошным дворцам. Он искал пережитки средневековья в быстро растущей столице — небольшие переулки с высокими, покрытыми мхом стенами домов, с тяжелыми дубовыми воротами, ведущими в большие дворы, где открыто и шумно текла жизнь их обитателей. Вечером он спешил со сверстниками к пригородным ресторанам, слушал игру скрипачей, смотрел на танцующие пары. Сам он очень рано начал играть на клавесине, флейте, скрипке. С большим чувством и вкусом исполнял Йозеф народные танцы и песни, мелодии старой Вены. Вскоре он стал писать музыку, проникнутую любовью к родному городу и трогательной привязанностью к его обычаям, к начинающему уходить в прошлое патриархальному быту. Эти пьесы в аранжировках для различных инструментов пока звучали только в домашнем музицировании, среди небольшого круга знакомых бюргерских семей.

Мертвая тишина воцарялась, как только он начинал играть. Искреннее и неизменное одобрение слушателей придавало молодому музыканту уверенность в своих силах, в том, что он станет музыкантом-профессионалом. И он делает решительный шаг: обращается к Игнацу Памеру. Удача сопутствует ему: Памер принимает молодого Ланнера в свой оркестр, насчитывающий 26 музыкантов. Правда, работать у Памера нелегко, его необузданные вспышки гнева приводят поначалу в ужас робкого юношу. Но зато какая школа жизни! Какая замечательная возможность окунуться в самую гущу тан-

цевальной музыки, понять и почувствовать желания, стремления публики, постичь секрет успеха! Как-то Памер привел на репетицию нового музыканта. Этот 15-летний юноша с бледным матовым лицом, черными, как уголь, глазами и вьющейся копной темных кудрей был Иоганн Штраус. Так впервые встретились будущие закадычные друзья и заклятые враги.

Сведения о семье и детстве Иоганна Штрауса самые неясные и противоречивые. До недавнего времени считалось, что его отец погиб, когда сыну был год, и мальчика воспитал отчим. По последним данным, основанным на тщательных документальных изысканиях. Иоганн Микаэл Штраус — дед будущего маэстро, в конце XVIII века приехал из Будапешта и обосновался в Леопольдштадте, пригороде Вены.¹ Его сын — Франц Боргас Штраус — уже владел бойким трактиром «У святого Флориана» на Флосгассе, 7. Здесь 14 марта 1804 года и родился Иоганн Батист Штраус, которому было суждено стать первым королем вальса. Ему было 4 года, когда отец переехал со своим трактиром на Вайнтраубгассе («улицу виноградной лозы»), примыкавшую непосредственно к Леопольдштадтскому театру. Казалось, жизнь улыбалась семье: в доме царили мир и согласие, дела шли в гору. Но это длилось недолго: три года спустя умерла мать — Барбара Доллман, — честная добрая женщина, согревавшая Иоганна своей лаской. Все пошло под откос. Через полтора года отец привел в дом новую жену — Катарину Фельдбергер, а когда мальчику исполнилось 12 лет, труп Франца Штрауса нашли в Дунае. Дальнейшей судьбой Иоганна и его старшей сестры Эрнестины занялся опекун Антон Миллер.

Так или иначе детство Иоганна неотделимо от родительского трактира, где он впервые услышал звуки музыки. Мальчик рос, как все дети пригорода: школа, игры с ровесниками. Как только день близился к вечеру, Иоганн спешил домой, вернее — в остерию. Здесь всегда толпились посетители. Холодное свежее пиво, вкусные сосиски, штрудель, начиненный изюмом и орехами, не были единственными достопримечательностями заведе-

¹ O. Schneidereit. Johann Strauss und die Stadt an der schönen blauen Donau. VEB Lied der Zeit. Musikverlag, Berlin [1972], S. 22.

ния: посетителям правилась царившая здесь приветливость, непринужденность, исключавшая, однако, грубые или неуместные выходки. А, главное, то, что всегда можно было услышать приятную музыку. В трактире часто выступали популярные в Вене «арфисты» — бродячие актеры и певцы, исполнявшие под аккомпанемент арфы одноактные пьесы с переодеваниями. Зрители эмоционально воспринимали эти коротенькие спектакли, и игра актеров зачастую вознаграждалась то оглушительным хохотом, то искренними слезами умиления. В сопровождении неизменной арфы звучали и забавные монологи, и веселые песенки, дуэты.

Неменьший успех выпадал на долю маленьких оркестров «шрамель», названных так по имени братьев Шрамель, создавших квартет из двух скрипок, гитары и кларнета. Репертуар подобных ансамблей состоял из хорошо знакомых венцам народных мелодий. Но музыканты подавали эти мелодии очень искусно, в новом звучании, поражая слушателей выразительностью исполнения, полной синхронностью и удивительной игрой ритма.

В трактире играли и обычные небольшие ансамбли, дарящие слушателям и ритмически упругие танцевальные мелодии, и нежные напевы, словно приглашающие отдохнуть, расслабиться после напряженного трудового дня. Незатейливые обработки народных песен севера и юга империи — ее многочисленных и столь непохожих друг на друга областей, одними посетителями воспринимались как сладостное воспоминание о родных местах, другими — как экзотика далекого неведомого края.

Зачастую, в разгар веселья, хозяин, большой любитель помузицировать, переставал заниматься обслуживанием клиентов и присоединялся к музыкантам, чтобы исполнить вместе с ними несколько пьес. Он особенно любил тихое, приглушенное звучание скрипок. Его счастьем не было предела, когда оркестранты, засунув салфетки между струнами и грифом, играли «полушепотом» популярные мелодии. Знаменитую песню Венцеля Мюллера «Есть в мире только одна столица, только одна Вена» он любил страстно и всегда просил сыграть, щедро угощая исполнителей сосисками и пивом. Эту песню Иоганн слушал в детстве чаще всего. Можно смело сказать, что она заменила ему колыбельную. Ве-

ликолепная песня, она и сегодня живет в народном репертуаре. Некогда ее напевал Гайдн, Гёте включил в одну из пьес, поставленных им в Веймарском театре, а Моцарт говорил, что под такой музыкой и сам охотно поставил бы подпись.

Маленький Иоганн так заслушивался музыкой, что засыпал, сидя в уголке зала, и тогда мать уносила его в постель. С детства он мечтал стать музыкантом. Будучи еще ребенком, водил палочкой по дощечке, делая вид, что играет на скрипке. Позже, когда ему купили детскую скрипку, он сам начал учиться играть. Садился рядом с музыкантами, следил за их игрой, запоминал мелодии, и, хотя не знал нотной грамоты, недурно повторял отдельные танцы.

Со скрипкой он не разлучался. Тайком приносил в школу, прятал под партой, а иногда, забывшись, начинал во время урока тихонько перебирать струны. Его школьный учитель, большой любитель музыки, обратил внимание на игру Иоганна и, вместе с некоторыми постоянными посетителями трактира, актерами и музыкантами, советовал родителям дать мальчику музыкальное образование. Но отец хотел, чтобы Иоганн приобрел солидное ремесло, имел твердый заработок, не зависящий от капризов моды, и отдал его на обучение к переплетчику. Мальчик не возражал. Ему казалось, что работая с книгами, он весь день сможет читать, а вечером — играть на скрипке. Действительность оказалась иной. Целыми днями надо было под надзором хозяина мастерской что-то делать — резать, клеить, и все это — без передышки. К вечеру он так уставал, что мгновенно засыпал, не успев даже дотронуться до любимой скрипки. Подобная жизнь не была создана для избалованного мальчика, не привыкшего к дисциплине и труду.

Как-то вечером, когда после рабочего дня хозяин с домочадцами и мастерами сел ужинать, Иоганн, захватив свое единственное сокровище скрипку, покинул опостылевший ему дом. Он решил не возвращаться к отцу из боязни, что его вновь водворят в переплетную мастерскую, и пошел пешком в соседний Каленберг. Там было много харчевен, пивных и кофеен, и музыканты всегда были нужны. Изголодавшись по свежему воздуху, мальчик гулял по садам до самой ночи и, устав, лег недалеко от дороги, обняв свою скрипку. Здесь его

случайно нашел скрипач Полишанский, друг семьи, часто проводивший вечера «У св. Флориана» и настаивавший, чтобы Иоганна учили музыке. На домашнем совете было принято компромиссное решение: Иоганн должен закончить курс обучения у переплетчика, но одновременно ему разрешалось заниматься игрой на скрипке с Полишанским.

К этому времени в жизнь мальчика пришло большое горе: трагически погиб отец. Мальчик остался совсем один и теперь должен был рассчитывать только на себя. Он играл как одержимый, по многу часов в день, стараясь наверстать упущенное. Природная одаренность взяла свое. Когда через год Полишанский представил его Памеру, тот согласился взять его к себе. Так, с дипломом переплетчика, который никогда не пригодился, и с очень скромными навыками скрипичной техники Иоганн Штраус вступил в жизнь. Что же он еще имел кроме этого? Во-первых, поющую и танцующую Вену, пригороды, примыкавшие к крупнейшему увеселительному парку Пратеру, наполненные звуками музыки, которые он впитывал, можно сказать, с молоком матери; мелодии звенели в его душе, как песни соловья. Во-вторых, природа наделила его качествами, особенно ценными в условиях общества, в котором он жил — энергией, силой воли, трудолюбием, умением бороться с превратностями судьбы, брать жизнь «за рога», завоевывать ее пусть даже в трудных сражениях.

Штраус понимал, что, как музыкант, он всего лишь самоучка, но чувствовал также, что владеет чем-то значительно большим и важным для творчества, а знания — их он еще успеет приобрести на практике. Некоторое время Иоганн играл в оркестре Памера, выступавшего в «Золотой груше». Но работать с придиричвым и капризным маэстро становилось все труднее и труднее. Первыми подняли флаг восстания два чеха — братья Драханек — скрипач и гитарист. К ним примкнул Ланнер, также игравший на скрипке, и новорожденное трио, отпочковавшись от капеллы Памера, превратилось в «шрамель». Вскоре к ним присоединился молодой альтист Иоганн Штраус, а затем и виолончелист. Квнтет стал искать для себя подходящую концертную площадку.

Молодые музыканты хорошо и со вкусом исполняли произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, но



центральное место в программах занимали танцы самого Ланнера. Как далеки были его вальсы от звучащих повсюду лендлеров и старых вальсов, по фактуре близких менуэту. От них вальсы Ланнера отличались так же, как легкие кисейные платья от тяжеловесных кринолинов. Гибридный менуэт-вальс, с громоздкими аккордами на всех трех долях такта в аккомпанементе, был порождением далекого прошлого. Его не могло преобразить даже обращение композиторов к интонациям народных песен. Талантливому Ланнеру удалось найти путь, следуя по которому он наделил новыми чертами старый танец. Главное, что характеризует его вальсы — их триединство: единая в такте гармония, новая, продиктованная ею фактура аккомпанемента (бас и два аккорда) и, как следствие — новый метроритм, в котором усиливается роль первой, сильной доли такта при ослаблении роли двух других долей. Отсюда — иная пластика музыки, ее легкость, ажурность.

Ланнер умел облагородить самую обыденную, тривиальную мелодию, найти в ней что-то неповторимое, благодаря чему музыка становилась возвышенной, изящной. Это могли быть со вкусом исполненный мелодический оборот, какое-то украшение, капризная ритмическая формула, неожиданная модуляция. Такая музыка никого не оставляла равнодушным и не удивительно, что ее, вместе с толпами горожан, с удовольствием слушали и композитор Шуберт, и поэт Грильпарцер, и драматург Раймунд,— артисты, музыканты, художники, видевшие в преображенных народных танцах искусство, близкое им, романтикам. Ансамбль Ланнера дарил своим почитателям красоту, делал их причастными к музыкальному искусству, близкому и всем понятному. Конечно, были и скептики. Очарованные концертом, расходясь по домам, они все же сетовали на убыстряющийся темп танца, усложняющийся ритм и непривычную гармонию. Но их одинокие голоса тонули в гуле всеобщего восторга.

Ланнер сочинял быстро и легко. Его вальсы, которые он с ребячьей гордостью записывал на листках бумаги под заголовком «Божьей милостью Йозеф Ланнер», сразу становились достоянием Вены. Издатели Антонио Диабелли и Тобиаш Хаслингер выпускали их массовыми тиражами; среди лучших ранних вальсов Ланнера «Лендлеры из Дорнбаха» (соч. 9) и «Вальсы Терпсихоры» (соч. 12).

Со дня создания шрамеля Ланнер и Штраус стали неразлучными. Всюду их можно было видеть вместе. Это была крепкая дружба молодых людей, совершенно различных по натуре. Мягкий, сентиментальный, склонный к созерцательному мировосприятию Йозеф любил и опекал своего пылкого, импульсивного, вечно готового к действию младшего товарища, который платил ему искренней взаимностью. Впрочем, вкусы их были схожими. Оба обожали музыку, но любили и веселые пирушки, танцы до упаду, шумные ночные прогулки по спящей Вене во главе ватаги хохочущих юнцов. Неистощимые на выдумки, они доставляли немало хлопот жителям своего квартала: то утром оказывались снятыми вывески магазинов, то над кондитерской вдруг появлялась мрачная реклама похоронного бюро, то за ночь у исторической статуи вырастали усы и борода. Но достаточно было приятелям появиться и начать с милой

улыбкой раскланиваться с соседями, как все проделки им прощались.

Самым смешным было то, что несмотря на успех и хорошие заработки, они часто оставались без гроша. Не только не могли заплатить кредиторам, оркестрантам, переписчикам нот, но даже булочки на завтрак покупали в долг. Бывало, что даже единственный, оставшийся на двоих фрак им приходилось надевать по очереди. Но беззаботных повес это мало огорчало. Ланнер напевал какую-нибудь мелодию, Штраус ее тут же записывал, за чашкой кофе ее гармонизовали и оркестровали, через полчаса вальс был у Хаслингера, а друзья отправлялись в загородный ресторан истратить гонорар.

Безудержная любовь к увеселениям, умение быстро тратить деньги ничуть не мешали молодым музыкантам добиваться все новых и новых творческих успехов. 1 мая 1824 года их ансамбль дал концерт на перекрестке аллей Пратера, сломив традицию, согласно которой «на свежем воздухе» выступали только духовые оркестры или бродячие певцы. Прошло немного времени, и маленькая капелла выросла в оркестр, насчитывавший поначалу 12, а позже — и более 20 музыкантов. Владельцы танцевальных залов наперебой старались заполучить себе ланнеровский оркестр. «Моцарта танцевальной музыки», как метко прозвали венцы Ланнера, хотели услышать все.

Настал день, когда не в силах удовлетворить все возраставший спрос, Ланнер принимает роковое для себя решение разделить капеллу на две части и во главе одной из них поставить неизменного друга и заместителя Иоганна Штрауса. Иоганну исполнилось 20 лет, из них уже более пяти было безраздельно отдано музыке. Работая с Памером и Ланнером, он познал особенности и тонкости мастерства, а главное, почувствовал, что может не хуже своих учителей не только играть, но и сочинять музыку. Когда Ланнер был переутомлен или нездоров, Штраусу уже не раз приходилось писать вместо него очередные повинки. Таким образом, обязанности капельмейстера он уже исполнял не как дублер друга, а как самостоятельный маэстро.

Основной резиденцией ланнеровской капеллы остается трактир «Черный козел», штраусовский филиал обосновывается «У пылающего петуха» — излюбленном

месте отдыха венских офицеров. Однако оба оркестра играют и в других танцевальных залах, а в праздники появляются в течение одной ночи в двух-трех местах. Публика, посещавшая оба ресторана, скоро почувствовала разницу и в сочинениях и в манере исполнения двух маэстро. «Если Ланнер — ровное тепло камина, то Штраус — нестерпимый жар костра», — говорили одни. «Ланнер очаровывает, Штраус покоряет», — вторили им другие. «Ланнер — ангел вальса, Штраус — его демон», — добавляли третьи. Действительно, контраст был разительным. Голубоглазый, белокурый, с округлым девичьим лицом, Ланнер словно звал слушателей следовать за ним в мир сладких грез, в идиллический райский уголок, где среди полевых цветов милая девушка протягивает в глиняном кувшине волшебный эликсир мечтаний. Слушать Ланнера, впитывать его музыку — какое наслаждение! А «У пылающего петуха» черноокий, огненный Штраус вел оркестр с вулканической энергией. Он не приглашал, а заставлял следовать за ним, обещая безудержное веселье, радость, наслаждение жизнью. Безостановочно, не давая передохнуть, опомниться, он увлекал за собой на волнах вальса. Слушать Штрауса, быть во власти его музыки — какое ни с чем не сравнимое счастье! Каждый дирижер имел своих обожателей и поклонников. Вскоре город разделился на два лагеря: ланнеровцы рьяно спорили со штраусовцами, всячески доказывая преимущества старшего, главного дирижера. Это, конечно, не способствовало укреплению дружбы двух музыкантов. Трения становились неизбежными, начали возникать перепалки.

Ощувив первые признаки славы, уверенный в своих силах, Штраус решает отделиться от Ланнера, работать самостоятельно. Он недоволен гонораром, да и положение второго его больше не устраивает. Ланнер, конечно, оказывает сопротивление, он не желает никаких изменений, а тем более — ухода Штрауса. Однако ему приходится уступить. Настал вечер последнего совместного концерта. Далеко за полночь, когда в большом зале почти не оставалось посетителей, Ланнер, выпив с горя не одну бутылку рислинга, выступил с прощальной речью. Начав в высокопарных, хвалебных тонах, он перешел на упреки. Обидчивый и вспыльчивый Штраус резко возражал. В их диалог вмешались музыканты.

Пошли в ход смычки и скрипки, и, к восторгу присутствующих, ссора превратилась в свалку. Только когда посыпались осколки громадного зеркала, занимавшего всю стену зала, рукопашная прекратилась. Иозеф и Иоганн расстались врагами. Вернувшись домой и сожалея о случившемся, Ланнер написал вальс «Расставание». На заглавном листе он добавил несколько многозначительных слов о своих переживаниях. Но мирный музыкальный призыв остался без ответа: Штраус не обратил внимания на протянутую руку. Отношения оказались прерванными.

Вскоре Иоганн женился. Уже давно он был влюблен в Анну Штрейм — дочь владельца ресторана «У пылающего петуха», высокую, стройную брюнетку, с красивыми чертами лица и большими карими глазами. Страстная любительница музыки и танцев, Анна была отменной гитаристкой. Офицеры, посещавшие ресторан, настойчиво ухаживали за ней. Но с того дня, как появился Иоганн со своим оркестром, она перестала замечать кого-либо, кроме молодого маэстро. Анна была неизменной слушательницей не только концертов, но и репетиций капеллы. Ей первой играл Штраус свои новые пьесы, в ее суждениях чувствовались верное чутье, музыкальный вкус. Иоганн уже не мыслил дня без приветливой улыбки Анны. Беззаботная, веселая холостяцкая жизнь к этому времени уже потеряла для него свою прелесть. Он решает создать семью. Молодая чета после медового месяца, проведенного в деревне, возвращается в Вену и поселяется в большом, похожем на казарму доме в Леопольдштадте. В просторном зале проходят репетиции оркестра, шкафы и полки забиты нотами — печатными и рукописными партитурами. Работать придется много — ведь Штраусу предложен шестилетний ангажемент у Шперля, и маэстро собирается показать на что он способен; его будут слушать не мастеровые и приказчики, а высококультурная публика, среди которой немало знатоков итальянской оперной и венской классической музыки.

Штраус уверен в том, что источник его музыкальной фантазии неистощим. Хуже обстоит с теорией. Молодой композитор регулярно, как школьник, посещает уроки контрапункта, гармонии, оркестровки, основ композиции Игнаца Зейфрида, ученика Моцарта и друга Бетховена.

Результаты были разительны. В первых пьесах, написанных после разрыва с Ланнером, например в «Вальсе голубей», при всем очаровании их мелодики, еще заметна бедность оркестрового убранства. В последующих сочинениях все больше проявляется умение гармонизации и инструментовки. Штраус искусно подбирает контрастирующие по ритму танцы для составления вальсового цикла. Плавным переходом замедленного ритма в быстрый, прихотливой игрой оркестровых красок композитор добивается сочетания свежести и разнообразия с целостностью и органичностью произведения.

Скрипка — глашатай и выразитель вальса. Поэтому яркие вальсовые мелодии обогащаются современными достижениями скрипичной техники: быстрыми пассажами, захватывающими широкий диапазон, большими, часто повторяющимися скачками, трелями, всевозможными украшениями. Среди сочинений Штрауса конца 20-х годов эти новаторские черты наглядно выступают в вальсах «Филомелы» («Соловьи», соч. 82), «Сесилия» (соч. 120, на мотивы «Крейцеровой сонаты» Бетховена) и в «Демонах» (соч. 149); в последнем обращает на себя внимание острый ритм, характерный именно для венского вальса: в нем происходит слияние обычного трехдольного ритма в аккомпанементе с удвоенным трехдольным ритмом в мелодии (иными словами — два такта в мелодии воспринимаются как один, вдвое крупнее; такой ритм встречался у Шуберта, Ланнера и нашел применение не только у Штрауса-отца, но и у Штрауса-сына, через творчество которого проник и в русскую музыку — в вальсы Чайковского, Глазунова, а позднее — в вальсы Глиэра, Дунаевского, Хачатуряна). По сей день радуется слух вальс «Бал юристов» (соч. 134). В нем и ожидание танца, и пьянящий восторг убыстряющегося круговорота.

Невиданным успехом у венцев пользовался вальс Штрауса «Лорелея». И не удивительно. Никогда еще в основе танца не слышалась столь выразительная мелодия широкого дыхания. Она звучала подлинным гимном легендарной русалке Лорелее — прекрасной, гордой, недоступной, какой она являлась в воображении многих поэтов, драматургов, художников. Из дымки времен вставала высокая, светловолосая, голубоглазая немецкая Валькирия — прообраз народной германской

красоты. Словно вырвавшись на простор, мелодия разрушала привычную форму (восьмитакт), удваивая ее размеры. Впечатление широкого потока усиливалось от гармонизации (тониическое трезвучие занимает 8 тактов). Такая музыка годилась не только для танца. Ее хотелось слушать, следить за движениями волшебного смычка маэстро, петь вместе с ним, повторяя все изгибы мелодии, отдаться во власть ее течения. Лучшим вальсом Иоганна Штрауса-отца называл «Лорелею» великий венгерский композитор и пианист Ференц Лист.

Очарование штраусовских вальсов пленяет венцев. Да и не только их. Дань восхищения отдал им и Михаил Иванович Глинка, и Гектор Берлиоз. Трудно представить себе путешественника, посетившего в 30-е годы Вены и не побывавшего на концерте Штрауса. Он становится городской достопримечательностью: идут «на Штрауса» так же, как идут смотреть собор св. Стефана или Шенбруннский дворец. Быть в Вене и не слышать Штрауса значит не увидеть самого интересного в столице Австрии, говорят современники.

С кем только ни сравнивают этого замечательного капельмейстера! Во-первых, с Наполеоном, недавно умершем на затерянном в Атлантике каменистом острове св. Елены, по чья тень в романтическом ореоле будоражит умы молодежи. Казалось бы, что общего между полководцем и капельмейстером? Вероятно, то, что оба были завоевателями, только Наполеон добивался победы оружием, а Штраус — смычком. Во-вторых, с Пганини, чье волшебное искусство было столь чудесно, что, суеверно крестясь, обыватели шептали: «Не иначе, он продал душу дьяволу; простому смертному такое не дано!» В-третьих, со всеми волшебниками, чьи имена сохранились в легендах.

О том, насколько сильна была власть Штрауса над слушателями, рассказывает Рихард Вагнер, посетивший Вену в 1832 году, во время эпидемии холеры. «Был разгар лета... В оживленном большом городе я почувствовал себя скоро совершенно как дома... Я посещал театры, слушал Штрауса, делал экскурсии и, вообще, жил в свое удовольствие... Здешние театральные и музыкальные впечатления оказали на меня, во всяком случае, очень освежающее влияние, и Вена долгое время оставалась для меня представительницей оригинального



самобытного народного творчества... Настоящим же жизненным нервом венского театрального вкуса была опера «Цампа» [Герольда], ежедневно ставившаяся в обоих оперных театрах... И когда, оставив театр в Йозефштадте... мы входили в расположенную тут же Tabagie von Strausslein («Курильня Штраусика»), нам навстречу неслись звуки попури из «Цампы», разыгрываемого под лихорадочным дирижерством самого Штрауса. Эти звуки буквально воспламеняли всю публику. Никогда я не забуду того огня, того близкого к бешенству одушевления, с каким Иоганн Штраус вел оркестр, подыгрывая тут же на скрипке. Этот демон венского музыкального народного духа весь преображался при начале каждого вальса, как Пифия на треножнике. И настоящий стон восторга вырывался из груди публики, опьяненной его музыкой более, чем вином, стон, уносивший волшебного скрипача-дирижера на жуткую высоту. Таким образом, знойный летний воздух Вены



казался мне, в конце концов, насыщенным только «Цампой» и Штраусом».¹

Естественно возникает вопрос: а Ланнер? Что стало с ним в годы молниеносного взлета его вчерашнего друга и сегодняшнего соперника? Означала ли победа одного — поражение другого? Нет. Ланнер продолжал успешно дирижировать и писать танцевальную музыку; более того, успехи Штрауса вызвали взрыв творческой энергии. Написанные им в 30—40-е годы вальсы намного превосходят те, что были созданы в 20-е годы. Это «Пештские вальсы» (соч. 93), в которых гармонично переплетаются звучания славянских и венгерских мелодий; оригинальные по ритму «Штирийские танцы» (соч. 165); поэтичные, словно сотканые из лучей заката «Шенбрунцы» (соч. 200) и др.

¹ Рихард Вагнер. Моя жизнь. Мемуары, т. 1. Петербург, 1911, с. 68.

Ланнер и Штраус расстались. Они не виделись друг с другом, а при встрече отворачивались один от другого. Но, несмотря на это, их объединяла сила во сто крат большая, чем личные отношения: общность творчества. Всю жизнь они работали в едином русле. И, при всем различии их композиторских индивидуальностей, они — создатели единого танцевального жанра — *венского вальса*. В их произведениях 30-х годов выкристаллизовывается специфическая форма вальса, состоящего из последовательности пяти вальсов, обрамленных вступлением и заключением.

Если раньше вступление выполняло лишь роль тональной настройки, то теперь оно разрастается, так как его новое назначение — создание настройки эмоциональной, подготавливающей восприятие всего цикла танцев. Вступление, как правило, носит импровизационный характер, что предоставляет композиторам полную свободу творческой фантазии. В нем появляются ярко очерченные музыкальные образы и настроения, поэтические картинки, пейзажные зарисовки. Иногда образы вступления как-то связаны с названием вальса, но очень редко в них используются мелодии последующих танцев. Скорее наоборот: ради усиления контраста и ритм, и темп вступления явно не вальсовые. В стремлении к индивидуализации каждого танца и особенно образов вступления оба композитора многое заимствовали из арсенала классической музыки, используя достижения Моцарта, Бетховена, Вебера, Россини.

В значительно разросшемся заключительном разделе цикла — финале или коде — контраст вырастает в основной фактор развития музыки. Как в калейдоскопе сочетаются мелодии только что прозвучавших вальсов, а часто и вступления, и все это на едином порыве, на одном дыхании, иногда при ускоряющемся темпе, до тех пор, пока не будут исчерпаны все возможности развития и динамического нарастания, скрытые в музыкальных темах произведения.

Богатым и полнозвучным становится оркестр, выросший до 28 музыкантов. К тому же каждый из них умел играть на разных инструментах, что значительно расширяло красочные возможности оркестра. В нем появились виолончели, деревянные и медные духовые инструменты, арфа. Все это позволило делить скрипки не

на три группы, как раньше, а на общепринятые две. Каждая оркестровая краска, каждый тембр использовались чрезвычайно искусно, что дало возможность вводить яркие контрасты даже при многократных повторениях отдельных эпизодов.

М. И. Глинка в автобиографических «Записках» вспоминает, что во время посещения Вены летом 1833 года «часто и с удовольствием слышал оркестры Ланнера и Штрауса». И, судя по всему, не только слышал, но и творчески воспринимал услышанное. Более того, венские маэстро сумели вызвать в нем новый прилив творческих сил: «Наслышавшись Ланнера и Штрауса,— добавляет Глинка,— не раз пытался сочинять и помню, что тогда изобрел тему, послужившую мне для краковяка в «Жизни за царя».¹

В 1834 году Штраус решил предпринять первую заграничную поездку. Купаясь в лучах славы в своем отечестве, он хочет испытать чарующую силу своих мелодий и в других странах. Его путь лежит в Берлин. Смелый шаг: отношения между Австрией и Пруссией довольно прохладные, в берлинском музыкальном быту вальс только начал пробивать себе дорогу. Общепринятыми танцами по-прежнему считались экоссез, менуэт, гавот. В день первого концерта переполненный зал был поначалу молчалив, насторожен. Это неприятно поразило Штрауса, привыкшего к восторженным приемам венцев. Программа началась вальсом «Изгоняющий сон». Трели флейт, арпеджио скрипок, короткие, острые мотивы кларнетов воссоздавали картину пробуждающегося утра, игру солнечных лучей на водяной глади, пение птиц в прибрежном лесу. Вальс был торжественным приветствием наступающему дню. Не успели отзвучать последние аккорды, как буря рукоплесканий заполнила зал. После каждой пьесы восторги нарастали. Победа была несомненной и полной. Последующие концерты прошли не менее успешно. Николай I, находившийся в гостях у кайзера, пригласил маэстро на гастроли в Петербург. Штраус, надолго ангажированный в Вене, решил отложить эту поездку на более позднее время.

¹ М. Глинка. Литературные произведения и переписка, т. I. «Музыка», М., 1973, с. 260. «Жизнь за царя» — навязанное композитору название его первой оперы «Иван Сусанин».

Успех неизменно сопровождал капеллу в Аугсбурге, Франкфурте-на-Майне, Гамбурге, Дюссельдорфе, Кельне, в Бельгии и Голландии. В Вене дел с каждым днем прибавлялось. Оставаясь у Шперля с основной капеллой, Штраус создал ряд новых музыкальных ансамблей-филиалов. Число музыкантов, работавших под его руководством на разных эстрадах, достигает 200. Справиться с таким объемом работы становилось все труднее. Штраус лихорадочно мечется по городу, выступая то в одном, то в другом месте, исполняя по 2—3 танца, с тем, чтобы везде успеть.

Для этой ненасытной натуры, вечно требующей новых побед, признания только немецких стран мало. Он жаждет европейской славы. А для этого надо покорить столицу искусств, современную резиденцию муз — Париж. Задача заманчивая, почетная, но нелегкая.

В столице Франции музыкальная жизнь бьет ключом. Повсеместно, будь то в Гранд-Опера, Итальянской опере, Опера-комик или на симфонических концертах, эстрадах и в салонах, где выступают виртуозы, безраздельно господствует молодая романтическая школа. Первокласными дирижерами танцевальной музыки были Мюзар и Дюфрен. Их оркестры — коллективы прекрасных артистов, музыкальные программы разнообразны и великолепно исполняются. Любимым танцем парижан была кадриль. Но Мюзар, с оркестром из 96 музыкантов, часто исполнял и вальсы. Сумеет ли Штраус, пришелец, не знающий капризов изменчивых вкусов парижской публики, выдержать конкуренцию, имея в своем распоряжении скромную капеллу из 28 музыкантов? Другой маэстро крепко задумался бы, прежде чем решиться на такой риск, и, взвесив все «за» и «против», возможно воздержался бы от поездки. Но не таким был Штраус. Для него возникновение желания означало его исполнение.

4 октября 1837 года вереница дилижансов с оркестрантами, маэстро и грудой багажа (костюмы, инструменты, ноты) покидает Вену. Их провожают оставшиеся члены штраусовских капелл, многочисленные поклонники и, конечно, семьи. Грустная, сосредоточенная стоит Анна Штраус, окруженная пятью детьми, самому младшему из которых всего два года. Она замужем уже 12 лет. Нелегко быть женой всеобщего кумира, окру-

женного поклонницами. Первое десятилетие супружества прошло безоблачно. Еще из Берлина Иоганн писал ей почти ежедневно длинные, нежные, по-мальчишески пылкие письма. Но за последние два года многое изменилось. Штраус начал медленно отходить от семьи. Поговаривали, что у него есть другая женщина, но ведь подобное говорили и раньше, даже в первые годы брака, когда Анна знала, что это заведомая ложь. Теперь она задумчиво смотрит вслед удаляющимся дилижансам. Что принесет в их семью эта далекая поездка?

В Страсбурге, где капелла выступила по пути в Париж, концерт прошел как нельзя лучше. Но вот уже маячат огни «города света», и в ненастный ноябрьский день дилижансы въезжают на главную артерию французской столицы — Елисейские поля.

В зале Жимназ на первый штраусовский вечер собирается цвет Парижа. Чем объяснить, что в городе, избалованном гастрольями все новых и новых знаменитостей, Штраусу оказан подобный прием? Во Франции интерес к Германии и Австрии возник еще в конце XVIII века, когда впервые увидел свет роман в письмах Жермен де Сталь, посвященный культуре этих стран. Знакомство с достижениями венской классической музыкальной школы еще больше усилило этот интерес. Кроме того, французы очень любили танцевать, в обществе преобладали романтические вкусы и настроения, а идеалу романтического танца больше всего соответствовал именно венский вальс. В начале концерта прозвучал «Вальс Габриэлы». Штраус написал его специально для этой премьеры. Вальсы следуют друг за другом, а покоренная публика согласна слушать их до бесконечности. Концерт окончен. Обер в знак восхищения бросает букеты фиалок к ногам Штрауса. Венскому маэстро жмут руку Буальдьё, Галеви, Керубини, Лист, Мейербер, Берлиоз, Бальзак.

На второй день Берлиоз помещает в «Журналь де деба» хвалебную статью, где подчеркивает высокий профессионализм артистов, в совершенстве владеющих игрой на нескольких инструментах, благодаря чему оркестр кажется значительно большим по составу. Берлиоз отмечает далее легкость, с которой оркестр приспособился к беспрестанной смене ритмов: ведь вся прелесть венских вальсов именно в их ритмическом разно-

образии. Благодарный Штраус посвящает Берлиозу новый вальс «Алмазы» и исполняет его на одном из последующих концертов.

Штрауса приглашают во дворец Тюильри, где он играет перед «королем французов» Луи Филиппом и королем Бельгии Леопольдом. В новогоднюю ночь законодатель музыкальных вкусов парижан — всемогущий издатель «Газет мюзикаль» Морис Шлезингер устраивает прием, на котором присутствует весь артистический Париж. Герой дня Штраус. В его адрес произносятся хвалебные тосты, звучат горячие пожелания дальнейших успехов.

Из Парижа Штраус отправляется в Гавр и Руан, а потом принимает неожиданное решение отплыть в Англию на торжества возведения на престол королевы Виктории. Измученные бесконечными концертами (только за первые два месяца их состоялось 93), усталые от банкетов, издерганные требовательностью маэстро и тяготившиеся введенной им железной дисциплиной, раздраженные денежными штрафами, музыканты возроптали. Поездка и так затянулась. Ведь рассчитывали вернуться в Вену к сочельнику, теперь уже наступила весна, апрель в разгаре, а впереди еще гастроли в Англии. Все же пришлось подчиниться. Маэстро придерживался неколебимого принципа: моя воля — закон. А так как участие в его капелле было одновременно и почетным и выгодным, оставалось лишь одно: терпеливо следовать за ним.

Английская знать пышно чествовала молодую королеву. Штраусовский оркестр — неизменный участник великолепных празднеств. Охваченный вихрем похвал, лестных приглашений, Штраус теряет чувство меры: выступает во дворцах знати, в загородных замках. Из Лондона отправляется в Ирландию, оттуда — в Шотландию, затем вновь пересекает Ламанш для концертов в Руане, с тем, чтобы через несколько дней вернуться в Эдинбург. В оркестре поднимается настоящий бунт. Музыканты требуют немедленного возвращения в Вену, упрекают Штрауса в том, что он хочет окончательно оторвать их от дома. Пошли слухи, что маэстро собирается увести их еще дальше — в Америку. Кто знает, чем бы все это кончилось, если бы переутомление не свалило Штрауса с ног. Он приехал в Париж больным и решил остановиться для кратковременного отдыха, но состоя-

ние его ухудшилось, и концертмейстер, флейтист Рейхман, взяв бразды правления в свои руки, объявил отъезд капеллы в Вену.

Так Штраус, покоривший Европу, возвратился домой больным и беспомощным. Он провел в постели много месяцев, прежде чем смог вернуться к работе. Удивительнее всего, что успешная в музыкальном отношении поездка мало обеспечила его материально: вращаясь среди знати, Штраус усвоил барскую привычку сорить деньгами. Его баснословные гонорары таяли, как снег. Сейчас пора было подумать о пополнении бюджета, поскорее стать на ноги, убедиться, что за истекшие два года венская публика к нему не охладела. Это было тем более важно, что с императорским двором отношения испортились: император Франц явно предпочитал Штраусу Ланнера и не только назначил его гофбалмузикдиректором — капельмейстером придворных балов, но и долго не отстранял от этой должности, несмотря на то, что пристрастие Ланнера к вину приняло скандальный характер. Наследник Фердинанд, принимая в 1838 году титул короля Ломбардии, оставил без ответа ходатайство Штрауса о назначении его руководителем музыкальными торжествами и назначил дирижером придворных балов посредственного капельмейстера Фарбаха, работавшего раньше у Штрауса, а музыку для коронации поручил написать Ланнеру. Но были не только неудачи. На первом же выступлении после болезни Штраус был встречен венцами с трогательным энтузиазмом. Он играл для них новые вальсы, сочиненные за годы отсутствия, и чувствовал, что родивший и вскормивший его народ любит и ценит его, что он, дитя Вены, может обойтись без благосклонности королевских особ.

ГЛАВА III

ИОГАНН ШТРАУС-СЫН. НАЧАЛО ПУТИ

Штраус никогда не принадлежал к разряду добрых отцов семейства. В начале своей деятельности, полностью поглощенный работой, он не уделял времени воспитанию детей; позднее он и вовсе отошел от семьи,

предоставив жене заботиться о воспитании трех сыновей и двух дочерей (еще один сын умер в младенческом возрасте).

Старшего сына Иоганна¹ (дома его ласково называли Шани) он решил посвятить коммерции, а второго — Йозефа (этого домашние звали Пепи) — военной службе. Вначале все шло гладко, если бы не крамольная, с точки зрения отца, страсть мальчиков к музыке. С большим трудом удалось жене получить от него согласие на то, чтобы сыновья занимались игрой на рояле. В этом Штраус уступил, соглашаясь, что игра на рояле действительно необходима для того, чтобы считать светское образование законченным.

Иоганн и особенно Йозеф поражали друзей и знакомых бойкой игрой и умением импровизировать на фортепиано. Как-то произошел любопытный случай: Штраус писал новый вальс, и ему никак не давалась очередная модуляция. Раздраженный, злой, он так бушевал в гостиной, что весь дом притих. Неожиданно сын Иоганн, о котором отец говорил, что он не имеет музыкального слуха, сел за рояль и в два счета подобрал модуляцию, которая не удавалась отцу. «Надо поскорее отвалить его от музыки», — решил Иоганн-отец. Но все его старания были напрасны. Однажды он услышал звуки скрипки, доносившиеся из детской. Подойдя к двери, он был поражен: Иоганн в праздничном костюме стоял перед зеркалом и играл один из вальсов отца в точности подражая его манере держаться на эстраде, дирижировать, раскланиваться.

В результате допроса «с пристрастием» выяснилось, что сын уже давно тайно берет уроки игры на скрипке. Более того, его учителем оказался один из лучших скрипачей штраусовского оркестра — Франц Амон. А оплачивались эти занятия... из заработка от уроков, которые сын давал в семье соседа-портного. По приказу отца скрипка немедленно была водворена в сундук. Но и на этот раз выручила мать: взамен старого инструмента она купила новый, и все пошло по-прежнему.

Иногда вечером мать брала Иоганна с собой в сад Шперля, где играл оркестр отца; они садились за отдаленный столик где-нибудь под тенистым деревом.

¹ Родился 25 октября 1825 г.

В немом восхищении мальчик слушал отца. Большинство вальсов было ему хорошо знакомо по домашним репетициям, на которых он почти всегда присутствовал, притаившись в укромном уголке. Здесь вальсы звучали совсем по-иному — гордо, празднично. Маленький Иоганн готов был их слушать всю ночь. Он краснел от радости, когда раздавались аплодисменты. Как ему хотелось быть там, на эстраде, рядом с отцом! Но, увы, если только отец замечал присутствие сына, он безжалостно отправлял его домой. Нет и нет! Он не хотел, чтобы сын увлекся музыкой. На недоуменные вопросы друзей отвечал: «Я хочу, чтобы у Иоганна была спокойная профессия. Оглянитесь вокруг! Разве музыканты бывают счастливы? Шуберт умер в 31 год, Моцарт — в 35 лет, Вебер — в 40».

Тем временем над семьей Штраусов все больше сгущались тучи.

Вскоре отец серьезно увлекся одной из своих многочисленных поклонниц, молодой модисткой Эмилией Трампбуш, и ушел из семьи. Потребность в средствах для воспитания детей росла из года в год, по мере того, как они подрастали. Между тем у Штрауса появились дети от второго брака. А Эмилия, ставшая женой прославленного маэстро (развод удалось получить после длительных хлопот), требовала все больше денег для удовлетворения все новых и новых прихотей. Штраус работал, как каторжник. Он выступал на больших балах, писал новые вальсы, но денег все равно не хватало. Вообще скромные заработки в Вене не шли ни в какое сравнение с тем, что получала капелла за границей. По сохранившейся записи видно, например, что сбор с танцевального вечера в Брюле, предместье Вены, составил 2800 флоринов. Из них на иллюминацию парка ушло 700, на строительство и украшение эстрады — тоже 700, 90 — выплачено полиции, следившей за порядком, 100 — за объявления в газетах, 80 — за афиши и программы, 100 — на переезд артистов и перевозку инструментов, так что маэстро оставалось после выплаты гонорара оркестрантам не более 200—300 флоринов. Штраус все реже выплачивал ежемесячное пособие, которое при разводе обязался выдавать детям. Других источников существования у семьи не было, и в дом пришла нужда.

Так перед Иоганном-младшим встал вопрос о необходимости на собственный заработок содержать семью, главой которой он оказался. Ему было тогда 18 лет. О работе коммерческим служащим он и думать не хотел: его способности в области бухгалтерского учета оказались значительно ниже музыкальных. Он даже не окончил полностью курс Высшего коммерческого училища и был исключен за то, что во время урока, увлекшись сочинением какой-то мелодии, запел во весь голос. Отец, в то время еще следивший за воспитанием сына, определил его заниматься счетоводством у Людвиг Шейера. Трудно даже представить менее удачный выбор! Шейер сам был без ума от музыки (впоследствии, в 1852 г., по рассказам флейтиста Рейхмана и гобоиста Пирингера, он написал интересную биографию Иоганна Штрауса-отца) и еще больше укрепил Иоганна в его решении посвятить себя искусству.

Мать всеми силами поддерживала в сыне это увлечение и, несмотря на денежные затруднения, всячески заботилась о его музыкальном образовании. Благодаря этому Иоганн получил возможность заниматься у Кельмана — отличного скрипача, репетитора балета венского оперного театра, а также у одного из лучших преподавателей консерватории по классу композиции — Гофмана. Анна Штраус лелеяла мечту, что сын преуспееет на отцовском поприще. Как драгоценную реликвию хранила она первый вальс, написанный Иоганном в шестилетнем возрасте.

Но настоящим учителем Иоганна был капельмейстер одной из венских церквей — аббат Йозеф Дрехслер, знаток контрапункта и гармонии. В молодости он писал музыку для театра Раймунда в Леопольдштадте и был известен как автор зингшпилей. Теперь Дрехслер посвятил себя исключительно церковной музыке. Он заставлял начинающего композитора писать духовные произведения, и хотя молодой человек мечтал о более «земной» музыке, он все же сочинил кантату, вскоре публично исполненную в одной из церквей Вены. Чтобы приобщить его к церковной музыке, Дрехслер предоставил возможность Иоганну играть на скрипке и органе в церкви, где сам был регентом. Однажды аббат зашел в пустую церковь, где репетировал Иоганн, и услышал, как юный музыкант исполнял на органе... вальс.

— Что ты делаешь? — воскликнул возмущенный учитель. — Разве можно играть вальсы в храме господнем?

— Я славлю господа на том языке, к которому приучен с детства, — ответил нерастерявшийся ученик. Дрехслер понимал, что долго удерживать своего любимца на кантатах ему не удастся. Все же, видя незаурядные музыкальные способности Иоганна, он мечтал, что упорным и длительным трудом юноше удастся добиться многого, и, быть может, он станет одним из продолжателей прославленной венской музыкальной школы — Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта.

На одно из занятий ученик пришел чем-то встревоженный, долго не мог сосредоточиться, часто отвечал невпопад. По всему чувствовалось, что на сердце у него тяжело. Дрехслеру недолго пришлось убеждать молодого человека раскрыться перед ним. Юноша рассказал ему о семейной драме, давно известной Вене. Но вдруг в его грустном повествовании прозвучали решительные нотки — он нашел выход: работать, работать, чтобы навсегда покончить с унижительной материальной зависимостью от отца, в которой его семья находилась последние годы. Он твердо решил стать руководителем танцевальной капеллы, сочинителем и исполнителем танцевальной музыки. Он уже написал тайком от всех несколько танцев и считает их ничуть не хуже тех, что звучат в капелле отца. Пусть Дрехслер убедится сам, он готов тотчас же сыграть их.

Оставалось набрать квалифицированных музыкантов — ведь его оркестр не должен быть хуже отцовского. А что касается разрешения властей на создание новой капеллы, то в этом может помочь ему... сам аббат, хотя и далекий от мирской развлекательной музыки, но пользующийся уважением и имеющий связи в муниципалитете.

Отцу же он посылает объяснительное письмо: «Дорогой отец, я полностью отдаю себе отчет в том, что в качестве преданного сына, искренне почитающего как отца, так и мать, мне невозможно принять участие в ваших так печально сложившихся взаимоотношениях, приведших к глубокому противоречию мои чувства сыновней любви и благодарности. Вот почему я решил воспользоваться талантом, развитию которого я обязан моей матери, находящейся в данное время без под-

держки и средств к существованию, чтобы отблагодарить ее в меру моих скромных возможностей...»

Ответа не последовало. Возможно, Штраус знал, что Шани, как несовершеннолетний, нуждается в письменном разрешении для получения лицензии, и нарочно ему не ответил. Так или иначе, сочувствие и поддержку Иоганн мог ждать от кого угодно, только не от отца. Первую руку помощи ему протянул Дрехслер. Мог ли противиться старый аббат этим чистым изъявлениям сыновней любви и долга по отношению к матери? Он не только не стал отговаривать своего ученика, но и взялся помочь в осуществлении его замысла.

Для получения лицензии на право стать во главе оркестра как раз пригодилась с такой неохотой сочиненная кантата. Она была признана произведением, дающим ее автору право на звание капельмейстера и композитора. Правда, несовершеннолетие юного музыканта могло стать серьезным препятствием при получении разрешения на открытые выступления, но обещание включать в свои программы, кроме легкой музыки, отрывки из опер и симфоний окончательно склонило деятелей муниципалитета в его пользу.

Теперь дело было за оркестром. Но где найти хороших музыкантов? Разве можно было на это надеяться в Вене летом, когда на каждом углу играли капеллы? Музыкальная биржа в то время находилась рядом с площадью, где когда-то собирались члены братства св. Николая. Иоганну повезло. Довольно быстро ему удалось набрать нужных ему оркестрантов.

Начался период серьезной организационной подготовки; пошли бесчисленные репетиции. Они проходили в Доме Оленя, где по-прежнему жили Штраусы, в той же гостиной, где в течение стольких лет репетировал отец. Комната с поблекшими обоями и обветшалой мебелью потеряла свою нарядность, а с оркестром работал не любимец Вены, уверенный в себе маэстро, а застенчивый юноша, на которого со страхом и надеждой взирала мать — свидетель всех репетиций, первый и в то же время самый строгий критик любимого сына.

Как-то утром к Иоганну явился Пьетро Мекетти, музыкальный издатель из Кальмара, чтобы предложить свои услуги. Шани с благодарностью согласился. Удержать в тайне задуманное предприятие удалось недолго.

Вскоре разнеслись слухи о назревающем событии. Отец был ошеломлен и возмущен этим известием. Оставив письмо сына без ответа, он надеялся на то, что трудности заставят его отказаться от своих планов. В конце концов он оказался перед свершившимся фактом: в одно из воскресений октября 1844 года афиши и газеты объявили о предстоящем концерте Иоганна Штрауса-сына.

Еще один Штраус! Это известие молниеносно облетело весь город и дало пищу для фельетонов и статей музыкальным критикам, для разговоров завсегдатаям кафе. Второй Штраус! Кто он? Наследник короля вальса или его соперник? Штраус против Штрауса? Вот вопросы, которые взбудоражили Вену. Об этом говорили дома, на улице, в ресторанах, на службе. Это волновало всех, так как Штраус принадлежал не одному себе, а всей Вене.

Образовалось два лагеря. Недоброжелатели юного музыканта видели в концертах сына стремление подорвать авторитет отца. Тогда считалось естественным, что сын наследовал предприятие отца, даже если это предприятие было танцевальной капеллой. Но, разумеется, только после смерти владельца. Никому не показалось странным, когда после смерти Ланнера¹ за дирижерским пультом ансамбля стал его сын Август.

Штраус-младший объявил о своих самостоятельных концертах, когда отцу только что исполнилось 40 лет и он находился на вершине славы, не подавая никаких признаков творческой пассивности. Многие считали недопустимой демонстрацией то, что сын объявил местом своего дебюта казино Доммейера, находящееся напротив Шенбруннского парка, близ площадки, где концертировал отец. Придирались даже к шрифту, якобы чересчур мелкому, каким было набрано слово «сын» на расклеенных по всему городу афишах следующего содержания: «Приглашение на танцевальный вечер, который состоится во вторник 15 октября 1844 года в казино Доммейера. Иоганн Штраус (сын) будет иметь честь впервые выступить со своей капеллой. Помимо различных увертюр и оперных фрагментов он исполнит и свои собственные произведения. При этом Иоганн Штраус (сын)

¹ Йозеф Ланнер умер 14 апреля 1843 г. в Обердёблдинге близ Вены.

рассчитывает на доброжелательность и покровительство уважаемой публики. Начало в 6 часов пополудни».

Однако находились и такие венцы, которые видели в решении молодого Иоганна похвальное проявление долга по отношению к покинутой матери. Желая ему успеха, многие надеялись на то, что отец будет справедливо наказан за черствость и равнодушие к семье. Да и можно ли было спокойно наблюдать за тем, как, по наущению Штрауса-старшего, его приятели повели нечистую закулисную игру, добываясь от владельцев танцевальных залов обещания не допускать Иоганна в свои владения. Они даже наняли специальную группу людей, которой поручалось сорвать концерт дебютанта.

Были и скептики. Они говорили, что каждый человек имеет право выбирать любую специальность, что Иоганн, вероятно, неплохой скрипач, но как композитор — безусловно слабый, а его вальсы — просто перепевы ланнеровских и отцовских. Самая большая сенсация, на которую можно рассчитывать — то, что молодой дирижер появится в сногшибательном костюме, заказанном, конечно, в кредит. Нашлись даже люди, которые уже якобы видели этот умопомрачительный фиолетовый фрак с большими серебряными пуговицами...

Результатом всей этой шумихи явилось то, что билеты на концерт, назначенный на 15 октября, были распроданы за несколько часов и толпы венцев стекались в казино в ожидании не столько, быть может, хорошей музыки, сколько интересного зрелища.

Казино Доммейера было хорошо известно в Вене. В нем до самой смерти постоянно выступал Йозеф Ланнер. Зал был богато разукрашен зеркалами и позолотой. Вокруг него простирался большой сад, где под вековыми каштанами расположились сотни столиков. Здесь всегда бывало много посетителей, но еще никогда казино не было так переполнено. Уже с четырех часов сюда потянулся народ. В этот день венцы отмечали открытие железной дороги в Грац, и толпа прямо с вокзала направилась к Доммейеру. «Труднее было найти столик, — писала на второй день газета «Wanderer», — чем место на заседании палаты лордов». Многим столики не достались, но они рады были хотя бы постоять. Не пропустить же такой сенсации, как появление на эстраде второго Штрауса!

Виновника торжества больше всего волновало, какой прием окажут слушатели его сочинениям. Он знал, что главным образом от этого будет зависеть успех или провал его выступления. В его портфеле находилось лишь несколько вальсов и полек, и если он не сомневался в искренности и профессионализме, с которыми они были написаны, то нелегко было угадать симпатии публики.

Бледный, взволнованный, в строгом черном фраке вышел он на эстраду. Аплодисменты, которыми было встречено его появление, ободрили молодого музыканта. Взмах смычка, и полились звуки популярнейшей в Вене увертюры к «Немой из Портичи» Обера. Вторым номером программы исполнялся его собственный вальс. Первоначально он назывался «Сердце матери» и был посвящен Анне Штраус, но по ее же совету переименован. Анна боялась, что слушатели усмотрят в таком названии упрек в адрес отца. Не желая разжигать и без того бурные страсти, она предусмотрительно посоветовала назвать вальс «Надеющийся на благосклонность», что должно было подчеркнуть скромность молодого артиста, вступающего на самостоятельное поприще. По требованию публики этот вальс был повторен 4 раза. Трижды сыграли следующую за ним польку, тоже собственного сочинения. Заключительный «Аллегорический вальс» повторили 19 раз! Дебют оказался триумфальным. Публика неистовствовала. Даже в творческой биографии отца не было подобного успеха. Иоганн Штраус-сын покорила Вену с первого же концерта. Это был великодушный «рыцарь-завоеватель»: перед тем как сойти с эстрады, он исполнил сверх программы один из любимейших вальсов отца — «Лорелею». Это произвело на всех огромное впечатление.

Карл Хирш, друг отца, пришел сюда с группой кларкетов — молодых людей, нанявшихся за плату сорвать выступление Иоганна, но свое намерение не смог выполнить... Вытирая слезы, он долго и сердечно поздравлял Анну Штраус. По окончании концерта Хирш отправился в ресторан Шперля, где с нетерпением ждал его Штраус-старший. Приговор друга был окончательным и безоговорочным: отныне в Вене два Штрауса, два замечательных музыканта, и Иоганну-старшему надо с этим примириться.

Теперь в Вене у Штрауса-сына были только друзья. За несколько часов молодой Иоганн-дирижер, Иоганн-композитор, Иоганн-человек стал кумиром вѣнцев. Но самым замечательным было то, что его успех оказался прочным. Вспыхнув подобно фейерверку, его слава заблистала на долгие годы. Страсти, вызванные семейными взаимоотношениями Штраусов, вскоре улеглись, осталось лишь восхищение слушателей высоким искусством новой звезды.

Пресса восторженно встретила молодого композитора. На второй день в газетах появились многозначительные отзывы: «Доброй ночи, Ланнер, доброго вечера, Штраус-отец, доброго утра, Штраус-сын!» — так озаглавил свою статью о дебюте Иоганна критик Вист. Конечно, в рецензиях на первые концерты подчеркивалось личное обаяние молодого музыканта, много внимания уделялось подробностям необычного состязания между отцом и сыном. Но, право же, одна только симпатичная внешность дебютанта и спортивный характер победы лишь ненадолго могли зажечь сердца вѣнцев. Поддерживать это пламя мог только талант — неподдельный, щедрый, которым наградила его природа, — в сочетании с напряженной работой, с подлинным мастерством.

Главное, что удалось Иоганну-младшему с первых шагов его артистической и композиторской деятельности, было успешное следование образцам музыки, бытовавшей в Вене. Молодой композитор словно взял эстафету из рук предшественников: его первые вальсы («Молодые вѣнцы», «Песни гор», «Сангвиники») почти не отличались по форме от вальсов Ланнера и Штрауса-отца периода расцвета их творчества. Но не подражание, а талант вдохнул жизнь в его произведения.

Полностью сохраняя форму вальса, любовно выписывая милые сердцу вѣнцев напевы, остроумно чередуя, разнохарактерные ритмы, он делал, казалось бы, все то же, что делали и до него основоположники венского вальса. В этот период вальсы Ланнера и Штрауса-отца «сосуществуют» с вальсами Штрауса-сына. Все они развлекают, но и приучают к тонкому вкусу; они танцевальны, но и поэтичны; это музыка прикладная, но полностью отвечающая требованиям художественности. В программах молодого Иоганна его собственные

вальсы не соперничают с вальсами отца и Ланнера, а дополняют их.

Между тем к 40-м годам в произведениях Штрауса-отца появились новые элементы. Его поездки за границу не смогли не оказать влияния на творчество. Штраус, с его впечатлительной натурой, жадно всматривался в окружающую его жизнь, вслушивался в музыкальный быт городов и стран, где приходилось бывать. И в его произведениях обозначились новые черты. В одном случае это чувствовалось в необычном развитии мелодии, в другом — в характерном ритмическом обороте, в третьем — в изменении темпа. Штраус берет на вооружение новые жанры танцевальной музыки. Так, из Парижа он привез в Вену галоп — детище парижских кафе.

Наступила некоторая космополитизация творчества Штрауса-отца. Австрийский национальный колорит не всегда главенствует в его произведениях. Но это не снижение ни его творческой активности, ни объективной ценности всего, что он создал в 40-е годы. Остается только удивляться органичности, с которой сочетаются в новых вальсах Штрауса элементы музыкальных культур, довольно далеких от венской. И если в новых вальсах появляется некоторая нервозность, порой экзальтированность, то это — объективное отражение (хотя, разумеется, весьма опосредованное) нервозности и экзальтированности эпохи, предшествовавшей революционным событиям 1848 года.

Признание нового коллектива вовсе не означало творческой гибели оркестра, руководимого Штраусом-старшим. Впрочем, с первых же концертов юного маэстро обнаружились и некоторые принципиальные отличия его художественных установок. Главным образом это касалось репертуара обеих танцевальных капелл.

В составлении концертных программ Штраус-младший был куда взыскательнее. Он смелее включал произведения оперной, симфонической и камерной музыки, не допуская в свои концерты сочинения сомнительного качества, которыми порой изобиловали программы его предшественников.¹

¹ Программы отца, наряду с танцевальной музыкой, включали смесь отрывков из популярных опер, зингшпилей, песен. Жанр этот, метко названный французами «попурри» (точный по смыслу пере-

С большим вкусом молодой капельмейстер аранжировал для своей капеллы симфоническую музыку Моцарта и Бетховена, увертюры Россини, Вебера и Керубини, а его исполнение отличалось тонким чувством стиля и одухотворенностью. Как это ни парадоксально, от такого соседства его собственные сочинения только выигрывали: Иоганн-сын больше всего заботился о том, чтобы его концерты не давали повода для чувств серых, обыденных, бедных, а наоборот — всегда располагали к высокой поэзии и тонким эмоциям.

Так день за днем, выступление за выступлением, Штраус-младший понемногу привыкает к своей работе, а вскоре Вена привыкает к нему как неотъемлемой части своего музыкального быта. Оказалось, что в городе хватит места для плодотворной деятельности двух одаренных музыкантов. Как говорилось в известном афоризме Гуно, «talants — ne волки, друг друга не едят».

Правда, отношения между отцом и сыном оставались более чем прохладными, несмотря на все попытки их общих друзей добиться примирения. Не видя другого выхода из создавшегося положения, отец хотел взять Иоганна помощником к себе в оркестр, но сын, жаждавший творческой самостоятельности и вынужденный содержать большую семью, отказался. Это еще больше усилило неприязнь отца. Примирение наступило только в 1847 году. К этому времени Шани был назначен капельмейстером военного оркестра второго полка граж-

вод—блюдо из смеси разных видов мяса и овощей, винегрет), известен с начала XVIII в., но в творчестве Штрауса-старшего он пережил свое второе рождение. Упрощенный показ известных мелодий без творческого отношения к ним аранжировщика был рассчитан на нетребовательные вкусы самых широких кругов публики. Как правило, в попури снижалось свойственное используемым в них мелодиям первоначальное художественное содержание. Жанр попури наложил некоторый отпечаток и на форму вальса, особенно в период его становления, когда только вырабатывалась закономерность в чередовании частей танца, а в мелодию вальса, наряду с народными напевами, проникали популярные музыкальные темы разных композиторов: в вальсе «В стиле Паганини» (соч. 11) звучит мелодия «Кампанеллы», а в Вальсе соч. 32 — мотивы оперы «Немая из Портичи» Обера. Известны также вальсы, где звучат музыкальные темы «Гугенотов» Мейербера, «Цампы» Герольда, «Крейцеровой сонаты» Бетховена. В вальсах Ланнера встречаем мотивы опер Моцарта «Дон-Жуан» и «Волшебная флейта», а также «Приглашения к танцу» Вебера.

данской милиции. Эту должность когда-то занимал Ланнер. Штраус-отец был бессменным руководителем оркестра первого полка. По делам службы им приходилось встречаться, но их отношения оставались натянутыми. В день рождения отца Иоганн с десятью музыкантами появился рано утром под окнами именинника и исполнил одно из лучших творений Иоганна-старшего «Дунайские песни» (соч. 154). Растроганный Штраус спустился во двор и молча протянул сыну руку. Впервые после долгих лет они обнялись.

Вскоре после этого счастливого дня Шани предпринял поездку в страны Восточной Европы. Ему не раз предлагали гастроли в Париж и Лондон, но он отказывался, зная, что если с успехом выступит там, где некогда блистал отец, то это еще больше обострит их отношения. Его маршрут охватывал Венгрию, Трансильванию, Сербию, Валахию, Молдову. Поездка была нелегкой, дороги — отвратительны, и только крепкое здоровье помогло преодолеть все трудности. Теплый прием, оказанный ему публикой во всех городах, где он выступал, компенсировал неудобства пути. Чтобы возможно большее количество населения могло присутствовать на его концертах, он организовал выступления для рабочих и ремесленников за очень низкую входную плату. Играли прямо на фабричных дворах. Иоганн посещал местные театры, музыкальные капеллы, с интересом слушал музыку других народов и часто использовал ее в своих произведениях. Так, например, он написал попури «Звуки Валахии» из мелодий, услышанных от румынских народных музыкантов — лэутаров. Его украшением служит веселый, отливающий всеми цветами радуги вальс.

Наступил революционный 1848 год. Изнывавшая под гнетом реакции Европа пыталась распрямить свои плечи. Волнения, начавшиеся во Франции, захлестнули Австрию. Предшествовавшие годы тяжелым ярмом давили на все прогрессивное, что зарождалось в империи. Положение становилось особенно нетерпимым в покоренных странах. Первым восстал против тирании Габсбургов свободолюбивый венгерский народ. Вскоре и улицы Вены покрылись баррикадами.

«Революция в Вене была совершена населением, можно сказать, почти единодушно. Буржуазия, за исключением банкиров и биржевых спекулянтов, мелкие ремесленники и торговцы, рабочие — все сразу, как один человек, восстали против всеми презираемого правительства, которое вызывало против себя такую всеобщую ненависть, что небольшая кучка поддерживавших его дворян и денежных воротил постаралась стушеваться при первом же нападении на него».¹

Вэнцы с юношеским пылом отдались революции. Этот веселый, добродушный народ, который часто упрекали в легкомыслии и чрезмерной любви к танцам, осознал, как тяжело ярмо абсолютизма. Особенную ненависть вызывал палач народов австрийской империи, ставленник европейской реакции князь Меттерних. Но повстанцам не хватало организованности, у них не было авторитетного политического руководства.

В боевой революционной обстановке отчетливо произошло разграничение враждующих между собой сил. Люди, никогда раньше не занимавшиеся политикой, оказались в водовороте событий. Сама жизнь поставила их перед необходимостью прямо ответить на вопрос: с кем они? Ведь находиться можно было либо по эту, либо по ту сторону баррикад. Разум и сердце подсказывали каждому, где встать, кому помочь. В этой сложной обстановке отец и сын Штраусы пошли разными путями, вольно или невольно оказавшись в противоборствующих лагерях.

Горячо откликнулся на революционные события Иоганн-младший. Все его симпатии были на стороне народа. Его отношение к революции проявилось в таком эпизоде. Когда в Вене вспыхнула революция, Штраус находился на гастролях в Бухаресте. Познакомившись со своими соотечественниками, проживавшими в румынской столице, он узнал об их давней вражде с австрийским послом, отъявленным взяточником и фискалом. Сейчас, когда в Вене разгорелось восстание, было решено, что настало время расправиться с притеснителем. По просьбе своих новых друзей Штраус надевает парадный мундир дирижера венской городской милиции и следует с ними к зданию посольства требовать отставки

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8, с. 37.

посла. Молодые люди рассчитывали, что их представитель, облаченный в роскошный синий мундир и кивер с белыми перьями, произведет должное впечатление на охрану посольства. Ведь однажды уже был случай, когда в Белграде турецкий паша именно из-за мундира принял Штрауса за важного австрийского сановника и оказал ему соответствующие почести. К сожалению, охрана австрийского посла в Бухаресте состояла из румынских парней, меньше всего думавших о политике. Они выставили за дверь непрошеную делегацию. Во время стычки Штраус потерял свой кивер, который ему вручили на второй день в полицейском управлении вместе с предписанием немедленно покинуть страну. Позднее Иоганн с удовлетворением вспоминал это происшествие. Он гордился тем, что сразу примкнул к революции и выступил против посла — ставленника Меттерниха.

Вернувшись в Вену, Иоганн вместе с братом Йозефом записался в революционную Национальную гвардию, образовавшуюся из городской милиции под влиянием революционных настроений. Бывший капельмейстер стал рядовым солдатом. Вместе со своими товарищами он пел революционные песни, шагая по улицам города.

В солнечный апрельский день он стоял на часах у казармы на площади Кармелитов. Вдруг на улице зазвучала песня; проходившая студенческая колонна распевала насмешливые куплеты о канцлере. Иоганну понравился веселый, задорный мотив. Недолго думая, он прислонил винтовку к стене, достал из кармана тетрадь, с которой никогда не расставался, и за несколько минут написал «Марш революции» с характерным острым пунктирным ритмом. Он звучал, как призыв к борьбе. В его мажорных интонациях слышались вера в победу, стремление тысяч простых людей к свободе, миру и счастью. Вскоре он стал самым популярным маршем восставших. Они гордо называли его «Венской Марсельезой». Иоганн написал также «Марш студентов» — страстный, мужественный, во многом отличающийся от обычных нарядных, веселых, почти танцевальных венских маршей. Вальсы «Песни баррикад» и «Песни борьбы», полька «Вздохи лигуров» распевались рабочими, ремесленниками, студентами, интеллигенцией.



Иоганн Штраус-сын — капельмейстер гвардейского оркестра

Особенно любили Иоганна в Леопольдштадте — одной из самых революционных окраин Вены, где размещался штаб повстанцев. Здесь его прозвали «фельдмаршалом Терпсихоры», и это прозвище вскоре стало известно всему городу.

В день праздника «троицы» он был приглашен депутацией от демократически настроенной буржуазии, рабочих и солдат участвовать со своей капеллой в народном празднике, который, по старому обычаю, отмечался в Венском лесу. Иоганн открыл музыкальное празднество, впервые исполнив в Вене триумфальный марш из оперы «Тангейзер» Вагнера. Этот, волевой, набатно звучащий марш произвел большое впечатление. Люди аплодировали, кричали:

— Да здравствует Штраус! Да здравствует Вагнер!

Пришлось сыграть марш три раза подряд, а затем — «Марсельезу» — музыкальный символ революции.

Через несколько дней Иоганн был вызван в полицию, которая до сих пор смотрела сквозь пальцы на его ре-

волюционные увлечения. Он был строго предупрежден, и ему объявили, что полька «Вздохи лигуров» запрещена. В тот же вечер Штраус выступал с капеллой в ресторане. Как только он вышел на эстраду, публика потребовала, чтобы он исполнил «Марсельезу». Вместе с оркестром, стоя, пел весь зал. После «Марсельезы» венцы потребовали исполнить запрещенную польку. Иоганн отказался, так как за одним из столиков увидел полицейского чиновника, у которого был утром. Но публика настаивала, и Штраус согласился. Как только оркестр заиграл, полицейский с двумя жандармами поднялся на сцену, требуя прекратить исполнение. При этом он схватил Иоганна за руку. Оркестр умолк. Но публика бросилась на эстраду и стащила полицейских под крики: «Долой полицию! Да здравствует Штраус! Хотим свободы! Хотим польку „Вздохи лигуров“!» Взволнованный и счастливый, Иоганн не заставил себя долго упрашивать...

Однако революция шла к трагической развязке. Город был на осадном положении. Ночью раздавались выстрелы, порой слышалась пушечная пальба. 22 октября пуля революционера сразила военного министра Латура. Армия Виндишгреца окружила столицу. Повстанцы получили ультиматум: сдаться в течение 48 часов. Но обусловленное время еще не прошло, как начался обстрел. Войска ворвались в самый центр восстания — Леопольдштадт. Рабочие и студенты заняли баррикады. Из окон и крыш стреляли в атакующих солдат. Но силы были слишком неравными. Вскоре весь квартал превратился в груды развалин. Сгорел «Одеон» — один из самых красивых танцевальных залов Европы. Анна Штраус вместе с младшими детьми спешно покинула дом и укрылась за стенами ближайшего монастыря. Только старшие — Иоганн и Йозеф — по-прежнему находились в гуще событий. Вена горела. Ворвавшиеся в город войска реакционных генералов начали разыскивать и арестовывать всех, кто подозревался в сочувствии восстанию. Они явились и в дом Штраусов, перерыли все чуланы, но ничего «революционного» не нашли: гвардейская форма и оружие были спрятаны в дымоходе камина.

Венское восстание было подавлено. Новая власть запомнила поведение Иоганна Штрауса во время револю-

ционных событий 1848 года. В течение долгого времени его не приглашали ко двору, и его вальсы не исполнялись на императорских балах. В государственных архивах сохранились доносы о «якобинских» настроениях молодого Штрауса. Сын своего класса, он не был последовательным и убежденным революционером. Но как демократ горячо любил свой народ. И в дни борьбы следовал за ним.

По другую сторону баррикад оказался Иоганн Штраус-старший. В то время, когда власть находилась уже в руках повстанцев, умирять восставшую Вену во главе австрийской армии, недавно одержавшей ряд побед в итальянской кампании, явился генерал Радецкий. Конечно, кто знал, что Радецкий из национального героя, каким его старалась изображать австрийская военщина, превратится через несколько недель в душителя революции, насильника и предателя народа?! И надо же было Штраусу-старшему в дни, предшествовавшие восстановлению монархической власти, посвятить Радецкому новый марш собственного сочинения!

Это был замечательный марш, с удивительной точностью передающий чисто венское отношение к военным событиям. Не призывом к борьбе, не тяжеловесным походным маршем, а изящным марш-парадом, когда красавцы-кавалеристы легко гарцуют на своих конях на радость ликующей толпе,—таким сделал свое произведение Штраус. Он использовал в качестве трио (среднего раздела марша) куплет из популярной песни венской кафешантанный певицы Тинерль.

Но если музыка марша действительно была удачной, художественно правдивой, радующей слух, то посвящение оказалось непростительной ошибкой. Композитор при этом не имел в виду никакой политической демонстрации. Он просто поддался угару победы над итальянцами, вовсе не задумываясь над тем, что Радецкий нес в Вену не знамя триумфатора, а меч карателя. Эта политическая слепота втянула его в число сторонников ненавистного народу монархического лагеря. А когда победившая контрреволюция потопила в крови восстание в Вене, имя Штрауса-старшего оказалось запятанным ее преступлениями.

Штраус тяжело переживал падение своего престижа в глазах соотечественников. Он как в лихорадке ме-

тался из города в город, пытаясь отвоевать утраченную любовь широких масс слушателей. Но его концерты бойкотировались. В Праге студенты открыто выразили ему свое негодование. Во Франкфурте публика потребовала исполнить взамен объявленного «Марша Радецкого» революционный «Ракоци-марш» Берлиоза, ставший символом венгерской революции.

Единственную радость ему принесла встреча с Берлиозом, посетившим в это время Вену. Французский композитор относился к Иоганну-старшему с немеркнущим восхищением. Вот что он написал в воспоминаниях: «Штраус прекрасно дирижирует своим оркестром. Помоему, тот вклад, который он внес в развитие европейской музыки введением синкопированного ритма, не получил еще достойной оценки. Он так покоряет слушателей, что даже танцующие пытаются ему подражать, исполняя вальс двумя шагами вместо трех, хотя музыка этих вальсов сохраняет традиционный размер $\frac{3}{4}$.

Если публика других стран оценит музыку, использующую противопоставления или сопоставления разных ритмов, это будет заслугой Штрауса. Чудеса, созданные Бетховеном в этой области,—удел сравнительно узкого круга ценителей музыки и сейчас еще недоступны широким массам. Зато Штраус обращается к самому большому кругу слушателей, и его многочисленные подражатели помогают ему в этом».

Некоторое успокоение принесло ему пребывание в Лондоне — цитадели монархизма, где его встретил с распростертыми объятиями бежавший из Вены Меттерних. Но по возвращении в Вену Штраус окончательно погубил себя в общественном мнении, написав и исполнив новый марш, прославляющий Елачича, самого жестокого из душителей венского восстания... Это вызвало целую лавину ненависти. Штраус растерялся. Привыкший к всеобщему обожанию, к тому, что ему все прощается (не отвернулись же от него сограждане, когда он бросил жену с пятью детьми), он не мог понять всеобщего взрыва негодования. Подавленный, потерявший веру в себя, он выступал по инерции, без прежнего вдохновения и темперамента.

Однажды вечером на концерте он в порыве гнева сломал смычок, который, как ему казалось, перестал

повиноваться первому королю вальсов. На второй день он слег, сраженный тяжелой лихорадкой. Опасаясь, что болезнь заразна, Эмилия сбежала, увезя с собой детей, вещи и даже мебель. Едва начав выздоравливать, он заболел scarlatina и скончался 25 сентября 1849 года. Умер Штраус в одиночестве, в большой, пустой квартире. Когда прибежали Иоганн и Анна, они нашли умершего, лежащим на полу.

Похороны Штрауса были грандиозны. Смерть зачеркнула ошибки последних лет его жизни. По всему городу на кладбище его провожали 30 000 человек. Такой траурной процессии Вена не видела после смерти Бетховена. Рядом шли приверженцы абсолютистского строя — друзья отца, и революционно настроенная молодежь — друзья сына. Сменяясь, оркестранты несли гроб на плечах до самой могилы. За Анной с детьми шел старый скрипач Франц Амон. На черной подушке он бережно нес скрипку покойного с оборванными струнами.

Вечерело, когда нескончаемая процессия достигла кладбища в Деблинге. Здесь под сенью каштанов, рядом с могилой Ланнера, был предан земле великий творец вальсов Иоганн Штраус. Под управлением Штрауса-младшего оркестр исполнил Реквием Моцарта. Тысячи людей слушали, склонив головы. У всех сжималось сердце. Штраус был гордостью целого поколения венцев, и сейчас они прощали ему ошибки, слабости и вспоминали только его лучезарный талант, доставлявший радость людям.

На второй день вновь разгорелись страсти. Некоторые друзья отца, ненавидевшие Иоганна-младшего за его революционные симпатии, начали распускать неправдоподобные слухи. Они утверждали, что Иоганн своей непримиримостью измучил отца, что выступления его капеллы подорвали престиж Иоганна-старшего, что антиштраусовские манифестации были делом рук сына. Дело дошло до того, что Шани был вынужден поместить в газете «Винер Цейтунг» открытое письмо. В нем он давал достойную отповедь этим беспочвенным нападкам.

«...Я решил испытать свои силы и скромный талант, чтобы прокормить покинутую мать, братьев и сестер, оставшихся без средств к существованию. Я никогда не мыслил соперничать или враждовать с непрев-

зойденным маэстро, который был к тому же моим любимым отцом. Как мог я, зная, насколько я еще далек от совершенства, пытаться противопоставлять свои слабые силы неиссякаемой мощи моего талантливого отца? Я сейчас единственная поддержка семьи, оплакивающей умершего. Я должен заслужить хотя бы частично то уважение, которым пользовался у публики мой незабвенный отец. Если я окажусь достойным своего артистического призвания и исполню свой долг по отношению к матери и братьям, я тем самым выполню свой долг и перед покойным отцом. Одна эта мысль поддерживает меня в эти трудные минуты».

Это письмо, как и другие проявления его сыновнего уважения, заставили замолкнуть злобу. В одном из концертов под управлением Иоганна капелла отца исполнила в память своего руководителя Реквием Моцарта. Программа другого концерта, также под его управлением, целиком состояла из произведений отца. Впоследствии Иоганн издал полное собрание вальсов (152) отца (всего Штраус-отец написал 251 произведение). По завещанию Штраус-старший оставил все свое состояние второй жене, и Иоганн за крупную сумму выкупил у нее музыкальные инструменты отца.

Однажды к нему явился Хаслингер и предложил быть его издателем так же, как он был всю жизнь издателем отца. Иоганн отказался, так как был связан с Мекетти, который протянул ему руку дружбы, когда он был еще никому не известен. Уговоры Хаслингера, его богатые посулы не сломили непреклонного в принципиальных вопросах Иоганна. И только через несколько лет, после смерти Мекетти, он стал издаваться у Хаслингера.

Когда в оркестре отца возник вопрос о будущем руководителе и стали раздаваться голоса против кандидатуры сына, друг семьи Амон настоял на его приглашении. В один из ближайших дней артисты оркестра в полном составе явились к Иоганну, чтобы торжественно передать ему дирижерскую палочку отца. Это был знак окончательного примирения. Вскоре возобновилась нормальная артистическая жизнь этого коллектива. И у Штрауса-младшего отныне наступает период повседневной напряженной концертной и композиторской деятельности.

ТВОРЧЕСКАЯ ЗРЕЛОСТЬ. ЙОЗЕФ И ЭДУАРД ШТРАУСЫ

Австрия 50-х годов. Нещадная эксплуатация народа в городе и особенно в деревне приносит буржуазии и крупным землевладельцам несметные богатства. Вена становится не только средоточием капитала, но и местом, где этот капитал «перемалывается», где он легко и бездумно тратится богачами, с самозабвением отдающимися увеселениям. Ослепленная мишурным блеском «высшего общества», мелкая буржуазия старается во всем ему подражать.

Город кишит предприимчивыми дельцами, наживающимися на массовой жажде зрелищ и развлечений. На опоясывающем Вену садовом кольце — Ринге — появляется конка, не столько для езды по делам, сколько для прогулок. Пратер — знаменитый парк аттракционов — превращается в город-сад, где все ставится на службу развлекательности и веселью. Всюду даются балы. В них участвуют тысячи танцующих. Ночи напролет они раскачиваются в такт музыке. Мазурка сменяет кадрили, полька — контрдансы и галопы. Но над всем царит вальс — властелин венских балов. Вальсовая стихия, нараставшая в течение десятилетий в творчестве народных музыкантов, чьи имена история предала забвению, и вырвавшаяся на широкие просторы в творениях Шуберта, Ланнера и Штрауса-отца, при Штраусе-сыне достигает апогея. Его вальсы затопляют Вену. Открываются новые огромные залы, специально предназначенные для балов. «Новый мир» — недавно открытое заведение, состоящее из парка, ресторана, аттракционов, концертных и танцевальных залов и рассчитанное на 10 000 посетителей — мог соперничать с императорским парком Шенбрунн в роскоши и великолепии.

В громадном бальном зале, построенном в виде раковины, оркестр располагался на балконе, возвышавшемся на шесть метров над уровнем пола. Сотни газовых стеклянных тюльпанов освещали оранжереи. «Альгамбра» — большое здание в мавританском стиле — покояла красотой и богатством отделки. Даже днем венцы

приходили в «Новый мир» любоваться изумительными фонтанами парка и ярким ковром живых цветов. Здесь ежегодно собирались на традиционный «бал бродяг» богачи, переодетые в рубища нищих. Помпезно и величественно обставлялся другой ежегодный бал, посвященный состязанию кулинаров.

Ансамбли были нарасхват.¹ Любое новое приглашение казалось более лестным, выгодным, и Штраус старался поспевать всюду. Его капеллы, под руководством концертмейстеров, выступают почти на всех балах. А сам он, особенно во время карнавала, исполняет с оркестром несколько танцев на одном балу и уже спешит на другой, где тоже играют его музыканты. Блистая со своим оркестром в новых бальных залах, Штраус остается верен и старым казино, ресторанам, кафе.

В течение нескольких лет у него было своеобразное расписание. Обычно по понедельникам он играл у Домейера, где собирался цвет венской буржуазии — коммерсанты, заводчики; во вторник — Фольксгартен («Народный сад»), место встречи аристократии и крупных землевладельцев; в среду и пятницу — рестораны «Зеленая птица» и «Голубая бутылка», куда приходили биржевики и иностранные коммерсанты; суббота — день Шперля, где его ждали мелкие буржуа и рантье; в воскресенье он выступал у Унгера, где танцевала рабочая и студенческая молодежь. Так Штраус постоянно находился в контакте со всеми слоями венского общества и, как чуткий барометр, реагировал на их вкусы, настроения. И сам влиял на них. Люди толпились там, где должен был выступить молодой король вальса. Ему достаточно было подняться на эстраду, как невидимые нити протягивались между ним и публикой, и все начинали жить в едином ритме, отдаваясь целиком во власть танца. Пылкий, темпераментный маэстро словно сливался с музыкой. Быстро сменяющиеся мелодии захватывали его. Уносясь на их крыльях, он словно слышал новые, еще не написанные вальсы, ясно чувствовал, как на него вихрем налетают новые и новые музыкальные темы. И он писал.

¹ К этому времени капелла Штрауса принимает облик современного, так называемого салонного оркестра.

Штраус относился к числу композиторов, для которых сочинение музыки было такой же жизненной потребностью, как дышать, есть, спать. Не случайно его в этом отношении сравнивали с Моцартом и Шубертом, творческий процесс которых был безудержно бурным, рождающим, казалось, нескончаемый поток произведений. Бывало, Штраус и сам удивлялся, когда во сне видел себя дирижирующим на эстраде и при этом исполняющим еще не известную ему самому музыку. Проснувшись, он подбегал к инструменту, фантазировал на темы только что услышанной во сне музыки и тут же ее записывал. Если в момент, когда к Штраусу приходило вдохновение, когда в его сознании зарождалась новая мелодия, под рукой не находилась бумага, нотной записью покрывались манжеты, скатерти, поля книг, даже ночные сорочки композитора.

Конечно, он придерживался традиции, согласно которой каждое событие, каждое чем-либо выдающееся выступление его оркестра должно было отмечаться исполнением нового произведения, специально сочиненного для определенного случая. Так, медикам Штраус посвящает «Озвученную Панацею», «Учащенный пульс», «Пароксизмы», студентам-политехникам — «Звуковые волны», «Феномены», студентам-юристам — «Выпускной вечер», «Приговоры» и и т. д.

Однажды на рассвете после утомительного ночного концерта к Иоганну подошел один из организаторов назначенного на тот же день бала инженеров с просьбой передать ему заказанный по этому поводу вальс. Штраус забыл об этом заказе, но другого выхода не было, как сочинить вальс здесь же, и он написал его на смятом листке ресторанного меню. Вальс, посвященный инженерам-путейцам, исключительно динамичен. Он передает ощущение человека, стоящего рядом с огромной паровой машиной. Сердце его словно бьется в унисон с набирающим скорость паровозом, который все ускоряет свой бег, подавляет мощью. Это один из лучших вальсов Штрауса (соч. 234).

Интенсивная работа скоро подорвала силы молодого музыканта. В возрасте 28 лет он серьезно заболел от переутомления. И это никого не удивило. Ведь труд руководителей капелл был чудовищно тяжелым, изнурительным. Им приходилось сочинять музыку, исполнять

се не только высокохудожественно, но и эффектно, артистично. Легкость управления ансамблем должна была соответствовать легкости исполняемой музыки. А как тяжело бывало порой добиться этого на нескончаемых репетициях! На плечах капельмейстера лежали и заботы чисто административные: взаимоотношения с музыкантами играли далеко не последнюю роль в успехе или провале очередного концерта. Еще труднее было налаживание нормальных отношений с публикой, особенно с представителями господствующих классов. Как правило, капельмейстеры — во всяком случае те, кто всецело отдавался творчеству, — не доживали и до 50 лет, сгорая на алтаре искусства, которому приносили себя в жертву.

Иоганну предстояло пролежать несколько недель, после чего по настоянию врачей он должен был поехать лечиться в горы. Он мог себе это позволить. С пуждой было покончено давно. Но в условиях капиталистического города с его жестокой конкуренцией, длительное отсутствие руководителя могло поставить под удар существование оркестра. Без волшебного слова «Штраус» капелла теряла в большой мере свою ценность. Кроме того, долго ли было конкурентам в его отсутствие переманить двух-трех лучших музыкантов к себе, обезглавив тем самым штраусовский коллектив? Вот чего боялись все, кто желал капелле дальнейшего процветания. Состоялся семейный совет во главе с Анной Штраус, на который был приглашен и близкий друг семьи — издатель Хаслингер. «Штаб» принял решение: привлечь к управлению капеллой... брата Йозефа. Так у дирижерского пульта в 1853 году становится 26-летний Йозеф Штраус (1827 — 1870).

Йозеф унаследовал талант отца, но меньше всего думал о том, чтобы стать музыкантом-профессионалом. Ему, мечтавшему о карьере инженера-строителя, с большим трудом удалось воспротивиться воле отца, желавшего посвятить его военному делу. С помощью матери и старшего брата ему удалось окончить Политехнический институт. Занятия давались легко и всецело увлекали юношу. Года три назад он получил почетное место проектировщика при городской управе, затем — руководителя гидротехнических сооружений в Трумау, наконец — инженера на крупной ткацкой фабрике.

А музыка? В свободное от работы время он с удовольствием занимался ею, охотно проигрывал новинки оперной и симфонической литературы (Йозеф хорошо играл на фортепиано, свободно читал с листа). Он любил импровизировать и изредка сочинял «пустячки», как он сам называл небольшие фантазии и песни для голоса и фортепиано на собственные стихи. Впрочем, музыку Йозеф считал для себя лишь приятным отдыхом от дел. И вот однажды мать принесла ему короткую записку брата: «Займи мое место!»

Его сопротивление было отчаянным. Он просто не хотел заниматься музыкой ради заработка, а когда Иоганн стал убеждать его в том, что по силе своего таланта он настоящий артист, Йозеф вообще был ошеломлен. Ведь Иоганн уже успел снискать себе любовь венцев, пресса отзывалась о нем так же восторженно, как еще недавно писала об отце, а кем был Йозеф, никогда в жизни не бравший в руки дирижерскую палочку, никогда не написавший ни единой строчки музыки, предназначенной для публичного исполнения?

Еще одна трудность возникла перед дебютантом: по существовавшим в то время правилам, давно ставшим традицией, руководитель капеллы должен быть скрипачом и играть вместе с остальными музыкантами; лишь изредка допускалось дирижирование смычком. Йозеф, хотя и играл на скрипке, но был в первую очередь пианистом. Пришлось отважиться на смелый шаг: взяв в руку дирижерскую палочку (довольно массивный жезл из слоновой кости с резными украшениями), он вышел на эстраду.

Только безмерная преданность и любовь к брату заставили его согласиться выступить вместо него, при условии, что это будет единственный раз. Он так и озаглавил вальсы, которые сочинил к своему дебюту: «Первые, они же Последние вальсы Йозефа Штрауса». Но первое же выступление показало, что именно здесь, на эстраде, его подлинное призвание. А так как болезнь Иоганна затянулась, то вскоре появились «Первые вальсы после Последних», положившие начало множеству сочинений Йозефа.¹ Биографы Штраусов правильно подметили: если из-под пера старшего брата

¹ Сохранилось 283 сочинения Йозефа Штрауса.

сотни вальсов вылились легко и непринужденно, как бы помимо его воли, то второй сочинил почти столько же против своей воли!

Йозеф оказался талантливым композитором, чем-то напоминавшим Ланнера. Лирик по натуре, он прославился произведениями, в которых воспевал природу родного края. Его нежные, изящные пейзажные зарисовки воскрешали идиллические картины сельского быта. Удивительно тонко передавал он настроения легкой грусти. Ему принадлежат такие вальсы, как «Лесная фея», «Воспоминания из дальних стран», пользующиеся любовью слушателей и в наши дни. В них поражает удивительная пластика и широта мелодической линии. В основе вальсов Йозефа — казалось бы, подслушанные в народе музыкальные темы. Их лишь чуть-чуть коснулось перо композитора. Но это чуть-чуть и придавало его вальсам что-то неповторимое, неуловимо-прелестное, высокопоэтичное.

Один из лучших его вальсов — «Ласточки австрийских сел». Он воспевает раннюю весну в деревне, пробуждение природы, возвращение птиц из теплых стран. В очаровательной романтической миниатюре есть что-то шубертовское по целомудренности и величавой простоте. Летят ласточки по голубому безоблачному небу, а под ними разворачивается сельский ландшафт — виноградники, сады, быстрые бурлящие реки, белые деревенские домики, колокольня старой церкви. Мелодия вальса словно следует за причудливыми арабесками птичьих стай. Она то опускается вместе с ними до нежащейся в теплом весеннем воздухе земли, то вздымается к солнцу, в заоблачную высь, то уходит далеко, за линию горизонта, и тогда звучит приглушенно, словно трепет невидимых крыльев. Лирическая струя, внесенная Йозефом, расширила русло венского вальса, не нарушая при этом его стилистической монолитности.

Много произведений оба брата написали совместно, среди них широко известная «Полька-пиццикато». Они очень любили друг друга, и общность творчества доставляла им большую радость. Вопросы авторства и приоритета никогда не влияли на их взаимоотношения. Услышав «Ласточки австрийских сел», Йоганн воскликнул: «Из нас обоих подлинный талант — ты!» Слова эти не были мгновенной вспышкой восторга. Впоследствии

Иоганн неоднократно высказывал эту мысль и другим. И если сегодня трудно согласиться с такой оценкой, все же она свидетельствует о выдающемся таланте Йозефа.

К концу 50-х годов оркестр Штраусов фактически перешел в руки Йозефа, так как Иоганн большую часть времени проводил на гастролях; в собственной капелле он появлялся лишь от случая к случаю. Но Йозефу не было легко справляться с организационной стороной дела, тем более, что и он много времени уделял сочинению музыки.

Гастроли Йозефа в Германии в 1864 году прошли блестяще. Особенный успех выпал на его долю в Бреслау, где восторженная публика долго не отпускала его со сцены. В 1865 году, после двенадцати лет напряженной концертной деятельности, он был вынужден прибегнуть к длительному лечению для укрепления расшатанного здоровья. И тогда на помощь пришлось призвать младшего брата Эдуарда (1837—1916). Это был красавец-юноша, унаследовавший от отца не столько талант, сколько эффектную внешность и удивительную работоспособность. Эдуард получил классическое образование, в совершенстве владел древнегреческим языком и латынью, прошел хорошую музыкальную подготовку. Он занимался по гармонии и контрапункту у Эдуарда Пейера, брал уроки игры на скрипке у Франца Амона, но мечтал стать университетским преподавателем или дипломатом. Подобно Йозефу, он не думал посвятить себя музыке, но не заставил себя долго упрашивать, когда еще в феврале 1859 года братья предложили ему принять участие в необычном концерте. В громадном помещении плавательного бассейна, превращенного зимой в бальный зал, были специально выстроены три эстрады, на которых должен был выступить штраусовский оркестр, разделенный на три группы, — каждая во главе с одним из братьев.

Дебют младшего Штрауса прошел удачно, и это определило его дальнейшую судьбу. Он проявил себя способным дирижером, умеющим терпеливо добиваться максимальной отточенности звучания оркестра. Удачливым «дипломатом» он оказался во взаимоотношениях с музыкантами, антрепренерами, владельцами залов и издателями. А когда из-под его пера полились вальсы, то оказалось, что он может оправдать себя и как компо-



Братья Штраусы — Иоганн, Эдуард, Йозеф

зитор: он настолько пропитался атмосферой венского вальса, что легко и непринужденно стал писать в «штраусовском» стиле. Вскоре популярность Эдуарда была уже настолько велика, что Иоганн, когда его представляли незнакомым дамам, шутя рекомендовал себя «братом

красавца Эдуарда Штрауса». Теперь уже вся семья Штраусов становится кумиром Вены. В фельетонах и сатирических листках их называют «Фирма Штраус. Торговцы музыкой оптом и в розницу». Действительно, их вальсы зачастую подписываются одной только фамилией, — венцам было безразлично, кто из братьев автор того или иного штраусовского творения.¹

Трое Штраусов выступали повсюду. Со своими оркестрами они гастролировали во многих городах Европы, принося туда очарование и аромат типично венского вальса, с его гибкой мелодией и капризным ритмом, легкого, поэтичного. Естественно, что те, кто хоть раз мог услышать штраусовские творения в подлинно штраусовском исполнении, были покорены тем из братьев, кого им довелось услышать. Его они и принимали за «главного», а порой за единственного, «настоящего» Штрауса и готовы были с пеной у рта отстаивать свое убеждение. Вскоре о братьях Штраус заговорили то как об одном человеке, то как об однофамильцах (кстати, среди капельмейстеров у них действительно были однофамильцы). Все это порождало немало смешных, нелепых ситуаций. Об одной такой забавной истории вспоминает и Берлиоз в «Мемуарах».

Все же Иоганн остается признанным главой Штраусов. И как композитор, и как дирижер он был выше, одареннее обоих братьев. Это сложная многогранная личность. Он любит людей, стремится быть в гуще событий, с удовольствием исполняет музыку и легко сочиняет ее. Но постепенно в нем начинает выкристаллизовываться другой Штраус: большой, требовательный артист, стремящийся сказать свое слово в искусстве. Как дирижер он достиг удивительных высот исполнительского мастерства. Его по праву считают одним из лучших дирижеров XIX века. Представляя его слушателям, выдающийся дирижер и пианист Ганс Бюлов писал в одной из статей: «Создателем немецкой песни и танца² был Франц Шуберт. Продолжателем его дела, развившим и поднявшим танец на более высокую ступень, по праву

¹ Эдуард Штраус написал 318 танцев.

² Здесь Бюлов допустил неточность: по существу речь идет об австрийских песнях и танцах (в то время они входили в общее понятие «немецких»).

является Иоганн Штраус. Мы ему благодарны не только за чудесную музыку, которой он услаждает наш слух, но и за наглядный урок, который он преподносит своим дирижерским гением, особенно в области темпов». И далее: «Чудесный волшебник! Его произведения (он сам дирижировал ими) доставили мне музыкальное наслаждение, которого я давно не испытывал... Это гений дирижерского искусства в условиях своего небольшого жанра. У Штрауса можно кое-чему поучиться и для исполнения Девятой симфонии или Патетической сонаты Бетховена».¹ Не менее тепло писали о нем Брамс, Брукнер.

Штраус очень любил Вагнера и пропагандировал его музыку. Это была любовь «с первого взгляда», точнее — с первого прослушивания. Еще в 40-е годы Йозеф как-то сыграл Иоганну с листа несколько отрывков из опер Вагнера. Воцарилась тишина.

— Ну как? — спросил Йозеф. — Что скажешь об этой музыке?

— Венцы считают Вагнера сумасшедшим, — ответил Иоганн, — но это гений. И я буду исполнять его в своих концертах, даже если меня освистают.

Именно Штраус впервые в Вене исполнил многие произведения Вагнера (как впоследствии он это сделал и в России). А это было нелегко, так как в Вене к великому немецкому композитору относились враждебно. Штраус немало претерпел за вагнерианство. Но он упорно продолжал исполнять произведения своего кумира. Актер Бугомил Дэвисон писал своему другу из Вены: «Я присутствовал на концерте Иоганна Штрауса в Фольксгартене. Хорошо вышколенный оркестр исполнял вальсы, польки, пьесы Доницетти и Верди. Вдруг я услышал восхитительные гармонии. Исключительно ясно звучали духовые. Я опешил. Где я? Новый мир открылся передо мной. Что это за музыка? Я встал, подошел к оркестру и увидел ноты: это был антракт из «Лоэнгрина».²

Когда в 1858 году с большим трудом удалось поставить «Лоэнгрина» в Венской императорской опере,

¹ См.: М. Друскин. История зарубежной музыки второй половины XIX века, вып. 4. Изд. 5-е. М., Музгиз, 1963, с. 137.

² См.: Fritz Lange. Johann Strauss, der Walzerkönig. Berlin, 1925, S. 161.

в столицу Австрии приехал Вагнер. Узнав, что Штраус выступает с оркестром в Фольксгартене, он поспешил туда. В этот вечер Иоганн исполнял фрагменты из «Тристана и Изольды» и «Золота Рейна». В перерыве Вагнер подошел к Штраусу, представился и выразил признательность за популяризацию и прекрасное исполнение его музыки.

— Как мне вас поблагодарить за честь, которую вы мне оказываете?— спросил взволнованный Штраус.

— Очень просто, — рассмеялся Вагнер. — Сыграйте мне побольше ваших чудесных вальсов. Я их очень люблю и многие помню наизусть.

Назавтра венские газеты подробно описывали знаменательную встречу, отмечая, что в этот день оркестр играл как никогда и Штраус превзошел самого себя. Но Штраус не ограничивался пропагандой одного лишь Вагнера. Он всегда стремился исполнять ту музыку, которой, по его мнению, принадлежало будущее. Его оркестр неоднократно играл и пьесы Берлиоза, и увертюру «Цезарь» Бюлова, и симфонические поэмы Листа, который в те годы был известен венцам только как пианист-виртуоз.

В творчестве Штрауса происходили серьезные перемены. Сочинение наспех, вальсы и польки, написанные на углу скатерти или ресторанном меню за несколько минут, сменила серьезная, вдумчивая работа. Берлиоз, Лист, Вагнер оказали большое влияние на Штрауса. Он продолжал писать вальсы, но по-новому, стремясь все больше к симфонизации вальса.

Венский музыкальный критик Эдуард Ганслик упрекал его за обилие симфонических замыслов: «Разве тебе тесно во владениях твоего отца? — восклицал он с наигранным пафосом. — По какому праву нарушаешь ты созданные им законы построения вальсов? Твои тромбоны хороши разве только для оперных финалов. Этой лавине ударных не место в танцах. А остро диссонирующие септаккорды и нонаккорды чужды самому духу вальса...»

Но Штраус упорно шел своим путем, добиваясь органичного синтеза богатого народного начала, лежащего в основе венского вальса, с достижениями в области гармонии, оркестровки, симфонического письма, обога-

тившими музыкальное искусство середины XIX века. Композитор не стремился к технике ради техники. Он хотел возможно красочнее, сердечнее передать простые, близкие всем людям чувства, которыми пронизаны его вальсы: любовь, радость жизни, веселье, иногда — грусть расставания, тоска по домашнему очагу и родному городу. И делал это по-своему, ярко, самобытно.

Первые десятки вальсов Йоганна Штрауса полностью напоминали творчество его отца периода расцвета: такое же вступление, такие же пять разнохарактерных вальсов, неожиданно сменяющих друг друга, такой же финал. Вначале это удовлетворяло молодого музыканта. Быть может, своим удачным дебютом он был обязан именно тому, что в совершенстве постиг установившиеся традиции и строго соблюдал их.

Но вскоре Штраус-сын почувствовал себя стесненным формой старого венского вальса. Он понимал, что долго придерживаться одной и той же манеры письма невозможно. Йоганн-младший оказался не только более профессионально зрелым композитором, чем его отец (этому удивляться не приходится, учитывая, что тот был едва ли не самоучкой), но и более вдумчивым, одухотворенным музыкантом. Если у отца можно было встретить и погрешности в гармонии, и банальную тему, то сын научился не только писать отточеннее с точки зрения мастерства, но и более строго, с большим вкусом отбирать для исполнения лучшие из своих произведений. Понятие о мастерстве в это время уже было иным. Новая эпоха принесла с собой новые веяния во всех областях жизни, и к композиторам, даже в рамках одного жанра — вальса, стала предъявлять новые требования.

Еще при жизни Штрауса-старшего критика отмечала калейдоскопичность, с которой следовали друг за другом части его вальсов. Уже тогда слушателей порой не удовлетворяла последовательность, при которой каждый из серии танцев не вытекает из предыдущего и не подготавливает появление следующего. В 50-х годах эта пестрота становилась еще более нетерпимой, к тому же она являлась следствием другого недостатка, очень существенного с точки зрения требований новой эпохи: *краткости мелодического дыхания*. Слушатель не успевал привыкнуть к одной мелодии, вжиться в один образ, как

его внимание переключалось на новую музыкальную тему, новый образ.

Вот почему, работая над венским вальсом, Штраус-сын все свои силы отдал созданию мелодии нового типа. Здесь его талант раскрылся особенно ярко. Композитору становилось тесно в рамках короткого танцевального построения, сковывающего полет его фантазии. Он стремился к тому, чтобы музыкальная тема не свертывалась тотчас же после возникновения, а развивалась в широко льющуюся мелодию. Более значительное смысловое содержание, которое вкладывал композитор в свои мелодии, требовало их расширения и приводило к укрупнению формы отдельных вальсов цикла. И Штраус решается на смелый шаг: он ломает привычную до того форму танца, удваивая его объем. Там, где раньше встречались построения в 8 и 16 тактов, он конструирует соответственно 16 и 32. Мелодическая мысль чувствует себя вольно, просторно. Однажды возникнув, она логично развивается, живет полнокровной жизнью и естественно завершается, уступая место новой.

Еще больше, чем отец, Иоганн-младший согревал мелодию вальса и обогащал ее. Если темы Штрауса-старшего были связаны со спецификой *скрипичной* музыки, то большинство мелодий сына *вокально* в своей основе; их так и хочется спеть полным голосом. Показательны в этом отношении его «Утренние листки» (подразумеваются — утренние газеты) — вальс, посвященный балу журналистов.

Песенная природа мелодии вальса привела к изменениям не только формы, но и ритма. Штраус по-прежнему охотно пользуется резкими ритмическими контрастами, словно любясь игрой неповторимых узоров. Но уже чувствуется предпочтение спокойным ритмам, плавному течению музыки. Все чаще пользуется композитор варьированными повторениями, значительно обогащающими музыкальное развитие. Неузнаваемо меняется и оркестровка. Смелее звучат противопоставления оркестровых групп в изложении музыкальной темы, шире используются возможности солирующих инструментов, богаче комбинации оркестровых красок.

Значительно возрастает роль вступления. Его музыкальные образы порой не менее богаты, чем образы последующих танцев. В некоторых случаях это даже при-

водило к перенесению идейно-смыслового центра произведения с вальса на вступление к нему. Со временем интродукции к вальсам переросли в подлинные симфонические картины, а размеры их резко увеличились от нескольких тактов в первых вальсах до ста и даже двухсот в ряде последующих.

Заманчивым был путь гармонического обновления вальса. Уже Штраус-старший позволял себе некоторые вольности как в использовании красочных аккордов, так и в смелых модуляционных планах некоторых вальсов. Теперь, после появления ряда произведений Листа и Вагнера, утвердивших право на жизнь новых звучаний и по-новому осуществивших взаимосвязь между аккордами, трудно было устоять перед соблазном обогатить мелодию неожиданными модуляциями, а аккомпанемент — непривычными созвучиями в необычной последовательности.

Иоганн Штраус начинает с более смелых тональных противопоставлений между отдельными вальсами, что вносит большее разнообразие в течение музыки. Это особенно свежо и неожиданно звучит в произведениях, написанных в народном духе, например в «Вальсах в стиле лендлеров» (соч. 66). Чаще использует он своеобразное звучание некоторых оригинальных аккордов. Здесь композитору приходилось быть особенно осторожным: ведь его музыка предназначалась для танцев и обязана была отвечать требованиям легкости и доступности восприятия, а гармонические ухищрения вели бы к усложнению музыки.

Интереснейший пример ладового обновления мелодии находим в «Полете Феникса» (соч. 125), где одна и та же тема появляется то в мажорном, то в минорном ладу. Но это единичное явление, не получившее развития в творчестве композитора. Все введенные Штраусом новшества позволили ему ближе подойти к проблеме обновления традиционной формы венского вальса. В связи с обогащением и расширением отдельных частей цикла (например — вступления или коды) — число танцев иногда сокращается до четырех и даже до трех. В иных случаях Штраус жертвовал вступлением или кодой, если они не вызывались смысловой необходимостью.

Так венский вальс поднялся на новую ступень развития в творчестве Иоганна Штрауса-сына. Сохраняя

прикладную танцевальную основу, он вырос в самостоятельный музыкальный жанр: если раньше вальсы Штрауса господствовали в танцевальных залах, то теперь они все больше места занимают и на концертной эстраде, и в домашнем музицировании. Вскоре в жизни Иоганна Штрауса началась полоса заграничных концертных поездок, которые закрепили его мировую славу и способствовали повсеместному распространению венского вальса.

ГЛАВА V

ИОГАНН ШТРАУС В РОССИИ. ВЕРШИНА ТВОРЧЕСТВА

Когда Иоганну Штраусу предложили ангажемент в Петербург на лето 1856 года, он охотно согласился.

Слава о красоте и великолепии русской столицы облетела всю Европу. Путешественники, иностранцы, долго жившие в России, с восхищением говорили о прекрасном городе, раскинувшемся на берегах Невы, о его великолепных дворцах, прямых, как стрела, проспектах, одетых в гранит набережных, широких каналах, с нависшим над водами многообразием мостов, о кружеве ажурных решеток, охватывающих плотным кольцом буйную зелень садов и парков. Они рассказывали и о том, что в Петербурге умеют слушать и ценить музыку, что многие музыканты, в том числе соотечественники Штрауса, неожиданно для себя сделали в России головокружительную карьеру. Штраус знал, что среди них были Йозеф Лабичский, Иоганн и Йозеф Гунгли, Генрих Герман и другие. Все они выступали в Петербурге и его живописных окрестностях со своими небольшими оркестрами, приобрели известность и богатство исполнением танцевальной музыки. Это они содействовали быстрому распространению в России польки, котильона, экоссеца и, конечно же, вальса.

Русские, гостившие в Вене, непременно посещали концерты Штрауса, справедливо считавшиеся одной из достопримечательностей австрийской столицы; они внушали молодому маэстро, что если он приедет в Северную Пальмиру, то звуки, вызываемые его чарующим

смычком, заставят «весь Петербург» кружиться в ритме неповторимого штраусовского вальса. Но теперь свершилось: он едет в Петербург по приглашению такой солидной фирмы, как дирекция Царскосельской железной дороги, причем едет на весьма выгодных условиях с гопораром в 22 000 рублей. Все же осторожный, уже имеющий определенный опыт администратора-антрепренера, Иоганн, прежде чем отправиться в дальний путь, списывается с петербургскими друзьями, подробно расспрашивает об условиях жизни в незнакомом ему городе, о том, можно ли организовать хорошую капеллу из местных музыкантов. Корреспонденты Штрауса — известный в Петербурге пианист Промбергер и владелец музыкального магазина Лейброк — ответили утвердительно. Итак, решено: в путь! Иоганн вооружен улыбкой, бодростью и роем вальсовых мелодий, беспрестанно рождающихся из-под его смычка.

Что же кроме великолепия северной столицы встретил Штраус в России? Еще до приезда сюда он путешествовал по Европе, многое видел и, как ему казалось, ко всему привык. Но Петербург потряс его своими контрастами: совсем рядом сосуществовали роскошь и нищета, свободолюбие и рабство, пустопорожние светские разговоры и тонкие суждения об искусстве. Культурная и особенно музыкальная жизнь русской столицы удивила его своим интенсивным, динамичным пульсом.

При полных сборах проходили драматические и оперные спектакли. Роскошью и величием поразил Штрауса петербургский Большой театр (находившийся на месте нынешней Ленинградской консерватории). Яркими драматическими (в том числе музыкально-драматическими) спектаклями радовал зрителей Александринский театр (ныне Академический театр драмы им. Пушкина). В Михайловском (ныне Академическом Малом театре оперы и балета) слушатели упивались красотой итальянского пения — там давала спектакли итальянская труппа, в состав которой входили корифеи прославленной вокальной школы бельканто Рубини, Тамберлик, Тамбурины, Кальцолари. В дни, свободные от спектаклей, три главных театра столицы превращали свои сцены в концертные эстрады, на которых выступали выдающиеся солисты-виртуозы, в том числе приезжие знаменитости. Но чаще всего концерты серьезной музыки звучали в величест-

венном белоколонном зале Дворянского собрания, построенном по проекту Поля Жако, ученика Карла Росси. Здесь регулярно давало концерты Петербургское филармоническое общество, возникшее в 1802 году. За полвека оно зарекомендовало себя как активный пропагандист лучших симфонических и ораториальных классических произведений. Бойкая торговля нотами и музыкальными инструментами в магазинах на Невском проспекте и близ него доказывала, что увлечение музыкой не является уделом узкого круга. Об этом красноречиво говорил и небывалый приток посетителей на сезонные концертные площадки открытого типа.

Летом парки Петербурга заполняли желающие послушать садовые оркестры — их в столице было множество. Где только ни звучала легкая музыка! На острове Тиволи, в саду графа Кушелева-Безбородко посетители могли 3 раза в неделю за небольшую плату (входной билет стоил 20 копеек) слушать оркестр под управлением Эстеррейха. На первой версте Петергофской дороги на даче Ушакова выступал оркестр под управлением Бухерпфенига. На Крестовский остров слушателей привлекал хор московских песенников под управлением Дмитрия Синицына. У Любека на Петровском острове по средам, пятницам и в праздники выступал «хор полковой музыки» (так назывались военные духовые оркестры) и московские песенники под управлением Ивана Молчанова.

Легкая музыка привлекала горожан на виллу Боргезе, на дачу Горфункель, в Лесное, Екатерингоф, Полюстрово. В течение многих лет неизменным успехом у петербуржцев пользовалось заведение Искусственных минеральных вод в Новой деревне, где царил предприимчивый антрепренер Иван Иванович Излер, неистощимый на выдумки, которыми он умел развлечь публику. Выступления тирольских музыкантов, цыганских хоров, садовых оркестров сопровождались иллюминацией, фейерверками, световыми эффектами. Он приглашал и известных капельмейстеров, выступавших во главе небольших оркестров; среди них выделялись Богданов и Лунд. Излер строго следовал моде, откликался на события дня. Иоганн Штраус не смог скрыть улыбки при виде афиши, извещавшей, что в саду Излера некий тамбурмажор Иосиф Феран дает концерт на 15 барабанах

с оркестром! Неужели и ему, Штраусу, придется включать в свои программы такие, с позволения сказать, концертные номера для привлечения посетителей?

Секрет большой популярности и повсеместного успеха садовых оркестров заключался в том, что они отвечали разнообразным запросам и вкусам публики: девицы радовались исполнению танцевальной музыки, напоминавшей им зимний балльный сезон с его волнениями и первыми любовными приключениями; поклонники оперы с удовольствием слушали мелодии арий и каваттин, отрывки из спектаклей, знакомых им по театральной сцене в исполнении великих мастеров итальянского бельканто; любителям симфонической музыки импонировали программы, включавшие замечательные увертюры Моцарта, Бетховена, Вебера.

Из всех петербургских пригородных мест самым привлекательным был Павловск, окруженный лесными угодьями, украшенный прекрасным парком и прославленный давними музыкальными традициями. Это была дачная местность, расположенная в живописной долине реки Славянки в 28 верстах к югу от Петербурга. Здесь в конце XVIII — начале XIX века выдающиеся архитекторы и художники Чарлз Камерон, Викентий Бренна, Василий Баженов, Карл Росси, Пьетро Гонзага, Джакомо Кваренги создали дворцово-парковый ансамбль, пленяющий строгой красотой архитектурных строений и неповторимой прелестью меняющихся ландшафтов огромного парка. Очарование Павловска привлекало поэтов, писателей, композиторов. Здесь творили Державин и Карамзин, Пушкин и Гоголь. Еще в то время, когда дворец и парк только рождались из гениальных замыслов художников и тяжелого труда крестьян, в стройном хоре павловских муз одна из ведущих партий принадлежала музыке. Здесь впервые прозвучали две оперы крупнейшего русского композитора доглинкинского периода Дмитрия Степановича Бортнянского.

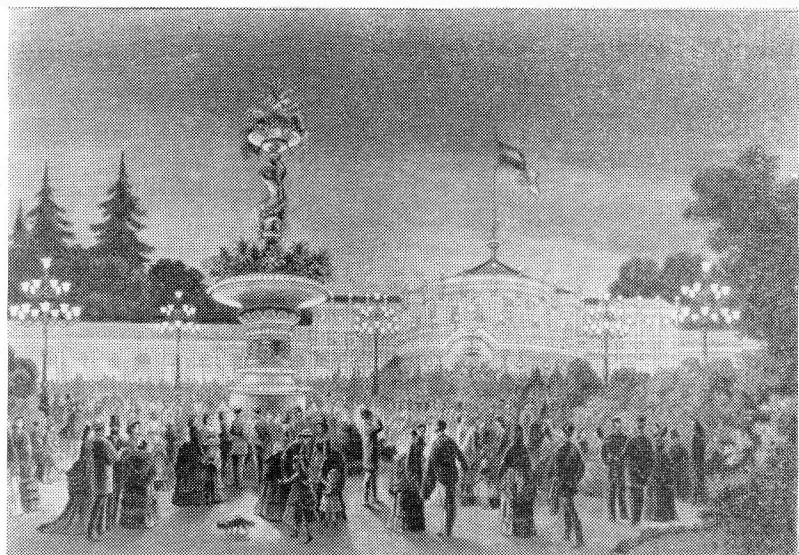
Однако Павловску не суждено было довольствоваться только придворной салонной музыкой. В 30-е годы XIX века он становится центром демократической музыкальной культуры. Этому способствовало сооружение первой в России пассажирской железной дороги. Ее решено было провести от Петербурга через Царское Село в Павловск. Автор проекта — чешский инженер Франц

Герстнер понимал, что такой путь сообщения станет рентабельным лишь в том случае, если железной дорогой будут пользоваться широкие круги горожан. К ним, собственно, он и обращался, когда писал в проекте: «Тысячи пассажиров будут ездить по новой дороге не только летом, но и зимой из одного только желания прокатиться. Теперь ходят гулять на Невский проспект, на набережную Невы, в Летний сад, а тогда будут с быстротой стрелы переноситься невидимою силою паров в Царское Село и Павловск... В конце железной дороги устроится прекрасный вокзал: он летом и зимою будет служить сборным местом для столичных жителей; игры и танцы, подкрепление сил на свежем воздухе привлекут сюда всякого».

Павловский музыкальный вокзал¹ был открыт 22 мая 1838 года, семь месяцев спустя после начала движения по Царскосельской железной дороге. Он был прекрасно оборудован: тут был большой концертный зал, рестораны, оранжереи, открытая эстрада. Люди среднего достатка, которым ранее загородные путешествия в карете были не по карману, стали постоянными посетителями Павловска.

Одним из центров притяжения Павловского вокзала стали концерты, организованные правлением дороги. Таким образом поездка за город по железной дороге, прогулка в парке, концерт в вокзале приносили среднему петербуржцу ни с чем не сравнимое чувство радости от сказочной природы Павловска и музыкальных

¹ Любопытно происхождение слова *вокзал* (Vauxhall). Так называется бывшее предместье Лондона на правом берегу Темзы (ныне входит в черту города). В XIII в. оно было подарено Иоанном Безземельным норманскому рыцарю Фоксу (Falkes de Breauté), построившему здесь большой дом (hall). На этом месте в 1661 г. был открыт «Новый весенний сад» для загородных гуляний английской знати. В обширном парке проводились иллюминации, фейерверки, а для маскарадов, концертов и спектаклей был сооружен зал. Он поражал роскошью, особенно после реконструкции в 1732 г., когда появились рестораны, оранжереи, аттракционы. С тех пор как подобные увеселительные комплексы возникли близ других городов Европы, слово вокзал стало нарицательным. Оно закрепилось и в России, а поскольку один из первых вокзалов находился в Павловске при железнодорожной станции, этим словом вскоре стали называть помещение для пассажиров с залом ожидания, рестораном, комнатами отдыха. Отсюда произошли и словосочетания *речной, морской, авто-, аэровокзал*.



Музыкальный вокзал в Павловске

впечатлений. Эти настроения как нельзя более удачно выразил М. И. Глинка в его чудесной «Попутной песне» («Веселится и ликует весь народ...») — одной из наиболее светлых и радостных страниц его вокальной лирики. Столичные газеты называют Павловск «музыкальным оазисом» Петербурга, отмечая, что сюда ездят не на выставку нарядов, не с намерением себя показать или покутить, а для того, чтобы насладиться красотами природы и музыкой. В Павловске царят скромность и благочиние, — признавали журналисты.

Музыкальный вокзал открылся в эпоху бурного увлечения вальсом в России. В те годы вальс бытовал не только как танец; песни, романсы также звучали под вальсовый аккомпанемент, увлекая романтической полнотой. Вальс — любовное излияние, вальс — грустное размышление, вальс — драматический монолог... Именно жанровое многообразие и обусловило жизненность танца, пришедшего в Россию издалека.

Естественно, что дирекция Царскосельской железной дороги периодически приглашала в Павловск известных

мастеров — сочинителей и исполнителей вальсов. Первым среди них был Йозеф Лабицкий, выступавший во многих городах Европы и прибывший в Петербург из фешенебельного курорта Карлсбада (ныне Карловы Вары). В Петербурге вальсы Лабицкого были хорошо известны и часто исполнялись. М. И. Глинка в мемуарах писал, что для работы с оркестром Смольного института он инструментовал популярный вальс Лабицкого «Воспоминание об Аничковом дворце». Другим капельмейстером, работавшим в Павловске, был Герман. Подобно Лабицкому и он нашел в России благодарную почву для вальса; в его павловских концертах редкая программа обходилась без четырех-пяти вальсов. Ему принадлежит честь летом 1839 года впервые публично исполнить замечательное произведение Глинки «Вальс-фантазия» или «Павловский вальс», как его называл сам композитор. На павловской эстраде Германа сменили Иоганн Гунгль и его дядя Йозеф Гунгль. В моду входила полька. Этот легкий, изящный танец на некоторое время начал теснить вальс в программах павловских концертов. Звучали также кадрили, мазурки, польки-мазурки.

Приезд Штрауса оказался большим событием в петербургской музыкальной жизни. Этому способствовала широкая популярность венского вальса в России, где произведения Ланнера и Штрауса-отца многократно издавались, переиздавались и неизменно исполнялись балльными оркестрами. К этому времени до Петербурга уже долетела блистательная слава самого молодого маэстро, сумевшего быстро затмить в Вене всех претендентов на отцовскую корону «короля вальса». Правление Царскосельской железной дороги всячески подогревало напряженное ожидание и интерес публики сообщениями в печати, яркими объявлениями, афишами, где «Иван Штраус» значился чуть ли не аршинными буквами.

Не удивительно, что 6 мая 1856 года,¹ в день дебюта Штрауса поезда были переполнены, все спешили в Павловск. Примыкавшая к летней эстраде вокзала большая полукруглая площадка, уставленная скамейками для публики, не смогла вместить и половины же-

¹ Даты, касающиеся пребывания Штрауса в России, даны по старому стилю.

лающих. Большая часть публики осталась у входа. Все хотели, если уж не удастся услышать Штрауса, то, по крайней мере, увидеть его. Темпераментный, с красивой артистической внешностью, тридцатилетний маэстро был в ударе, легко переходил от игры на скрипке к дирижированию смычком, эффектно подтанцовывал в такт музыке.

Его капелла насчитывала 35 человек. Этот расширенный состав (в то время садовые оркестры имели, обычно, 20—25 музыкантов) производил тем большее впечатление, что многие играли на разных инструментах. Таким образом, в распоряжении дирижера оказались практически все инструменты оперно-симфонического оркестра — от малой флейты до флюгельгорна и от арфы до полного набора ударных. Штраус строго соблюдал пропорции в распределении инструментов по группам, придерживаясь классического состава симфонического оркестра. В его капеллу входили 6 первых и 4 вторых скрипки, 2 альты, 2 виолончели, 2 контрабаса, 2 флейты, 2 кларнета, 2 гобоя, 2 фагота, 2 трубы, 4 валторны, тромбон, туба или офиклейд, пара литавр, турецкий (большой) и малый барабаны, различные ударные (тарелки, треугольник и т. п.).

Исполнительские намерения молодого капельмейстера мгновенно подхватывались каждым музыкантом, стройное звучание оркестра несло навстречу слушателям. Посетителей Павловского вокзала нелегко было удивить. Они привыкли к хорошим оркестрам и умели оценивать сильные и слабые стороны дирижеров. Однако уже после исполнения первых пьес слушатели почувствовали, что присутствуют при удивительном явлении. Никогда еще капельмейстер не захватывал их с такой силой, никогда еще чувство восхищения не было столь единодушным, никогда еще слушатели не вовлекались в процесс музицирования в такой степени, как в достопамятный вечер 6 мая. Дело было, разумеется, не в репертуаре. Ведь кроме произведений, специально сочиненных Штраусом к открытию летнего сезона, в программу входили пьесы, не раз игранные и хорошо знакомые завсегдатаям концертов легкой музыки. Но как звучали они! Сколько неожиданного, смелого, поистине пламенного обнаруживалось в том, как преподносит эти пьесы венский маэстро!

Мнение любителей музыки было единодушным. Как бы хорошо ни знали они ранее венский вальс, по-настоящему они его услышали сегодня впервые. Новые вальсы Штрауса-сына, с которыми он познакомил петербуржцев, далеко ушли вперед от вальсов Штрауса-отца и Ланнера. Легкая музыка предстала обогащенной достижениями оперной и симфонической музыки композиторов-романтиков. Неожиданными были и взлеты мелодии, и легкое порхание коротких воздушных мотивов, и мощные динамические нарастания, взрывающиеся в остром звучании кульминационных аккордов.

Программа дебюта Штрауса в Павловске состояла, в основном, из вальсов и полек. С особенным воодушевлением был встречен написанный еще в Вене вальс «Бал юристов» (соч. 177); его пришлось повторить трижды. Этот замечательный вальс покорял веселой, игривой мелодией, полной задора и огня; он словно призывал слушателей беспрестанно кружиться в вихре танца, радуясь молодости, солнцу, весне. Очень понравилась своей грациозной, незатейливой, истинно танцевальной мелодичностью полька «Сан-Суси» (соч. 178). Завершился концерт совсем необычно. Почитатели венского маэстро подняли его с эстрады и, сопровождаемые восторженной толпой, на руках несли до квартиры. За один вечер Штраус стал кумиром павловских слушателей и особенно слушательниц.

В отчетах о концерте критики и журналисты задавались вопросом: какой же танец понравился больше всего? И приходили к выводу, что невозможно отдать решительное предпочтение какому-либо из прозвучавших танцев. Сходились на том, что «тот вальс лучше, который на эту минуту слышится в реальности или в воспоминании». Один из рецензентов писал: «Музыкальное вдохновение сбегает как будто электрическим током со смычка г-на Штрауса, сообщается его оркестру, переходит в ряды слушателей и, усиленное ими, отражается снова на эстраду оркестра. Выполнители и слушатели будто соревнуются друг с другом, одни в искусстве, другие в оценке и понимании его. Волны рукоплесканий и хоры долго сдерживаемых одобрений замыкают почти каждую пьесу».

Обстоятельную рецензию на павловские концерты Штрауса опубликовал в «Музыкальном и театральном

вестнике» выдающийся музыкальный критик А. Н. Серов: «Мне еще почти не случалось слышать вальсов, настоящих вальсов... созданных в типической земле вальса, Вене, «так» исполненных, как под управлением Штрауса, родного сына знаменитейшего из вальсотворцев... У нас, — продолжал Серов, — бывали очень и очень хорошие дирижеры садовых оркестров и бальной музыки. У нас есть даже «свои» капельмейстеры и композиторы танцев (братья Лядовы), которые по своему делу очень даровитые и отличные мастера. Но... в этой области особенно важны оттенки тончайшие, неуловимые, что-то особенное... В дирижерстве Штрауса и в сочинениях его эти «особенные» оттенки очень заметны для всех, кто знает толк в танцевальной музыке».¹

Концерты в Павловске продолжались в течение всего лета и осени. За это время Штраус сумел показать многогранность своего дарования. Он сочиняет новые вальсы и польки, такие как «Ольга-полька» (соч. 191), Фантазия на русские мелодии (не напечатана), «Александра-вальс» (соч. 181), вальс «Песни коронации» (соч. 184), французская полька «Незнакомка» (соч. 182), кадрили «Воспоминание о С.-Петербурге» (соч. 255).² Каждая из этих пьес кажется увлекательнее и вдохновеннее предыдущей. В том же сезоне Штраус сочинил кадрили «Стрельнинские террасы» (соч. 185), посвященную балу в Стрельне — пригороде Петербурга на берегу Финского залива. В конце августа композитор сопровождал Алек-

¹ А. Н. Серов. По случаю бенефиса Штрауса. — «Музыкальный и театральный вестник», 1856, № 25, с. 457.

² Как видно из приведенного перечня, произведения этого периода издавались не в порядке их появления; некоторые вышли в свет значительно позже (например, «Воспоминание о С.-Петербурге» — лишь в 1862 г.). В поисках произведений, написанных Штраусом в России, возникли немалые трудности в связи с тем, что не все сочинения были опубликованы, а некоторые издавались с другими названиями. Так, вальс «Воспоминание о Риге», посвященный пребыванию двора в Риге в 1857 г., был издан в Вене как «Воспоминание о Ницце» (соч. 200); один из шлягеров 1860 г. «Трапп-полька» — как «Шествие масок» (соч. 240); полька «Признательность» — как «Спешка» (соч. 302); «Лондонская кадрили» — как «Фестивальная кадрили» (соч. 341); замечательная полька «В Павловском лесу» вышла из печати под названием «Im Krapfenwald» (соч. 336); «Конногвардейский» марш известен так же как «Русский» марш (соч. 426) и даже вальс «Петербургские дамы» („Les Dames de St.-Petersbourg“ стал «Венскими дамами» („Wiener Frauen“) (соч. 423).

сандра II в Москву, в связи с чем написал «Коронационный марш» (соч. 183). К закрытию сезона была сочинена полька «Павловск», не вошедшая в список сочинений Штрауса. С безупречным вкусом составляет Штраус попури из популярной музыки. Особенным успехом пользовалось его большое попури «Ein Strauss von Strauss» («Штраус о Штраусе»), где к мелодиям отца Иоганн присоединил фрагменты из произведений Бетховена, Россини, Обера, Беллини, венгерские и тирольские напевы, отрывки из собственных сочинений. В любом другом исполнении такое неожиданное соседство разнохарактерных, разнотильных элементов могло привести лишь к ненужной пестроте. Но не у Штрауса.

Как правильно отмечал Серов, «если допустить такую шалость, как игрушку, — и тут все зависит от умения расположить отрывки, лоскутки музыки, сделать из них «приятную» для уха пестроту... Попури г. Лунда, слышанное мною у Излера, противохудожественно, потому что «безвкусно», а в штраусовском букете отрывки подобраны ловко, не слишком коротки — а местами встречалось или что-нибудь очень красивое, например соло для арфы, чудесно исполненное молодым, чрезвычайно даровитым арфистом г. Цабелем, или что-нибудь шаловливо-оригинальное, весьма кстати для «садовой» музыки, например тема с вариациями для колокольчиков, и в заключение — военный праздник, с барабанами, колоколами и пушечной пальбой, точно в операх Мейербера, с той разницей, что претензии и утомления меньше, а эффекта больше.

Не могли остаться незамеченными нововведения Штрауса в области репертуара. Его концерты выгодно отличались от тех, что проходили на других летних эстрадах Петербурга. Там, кроме танцев, чаще всего звучали фрагменты из модных в то время итальянских опер. Критики справедливо сетовали на то, что эти фрагменты можно было услышать в Михайловском театре в несравнимо лучшем исполнении артистами итальянской труппы. К тому же бесконечное повторение одних и тех же популярных номеров рано или поздно приедалось.

Штраус не шел на поводу слушателей. Он воспитывал их вкус на содержательной немецкой симфонической музыке, исполняя увертюры Моцарта, Бетховена,

Вебера, Шуберта, Мендельсона, Берлиоза, Вагнера. Более того, он отваживался и на исполнение симфоний — Пятой Бетховена, «Итальянской» Мендельсона. Иногда, с целью популяризации какого-либо произведения, которое Штраус считал достойным включения в программу, он аранжировал его применительно к составу оркестра, стараясь сделать это с наименьшими потерями в сравнении с оригиналом. И это удавалось ему вполне, благодаря замечательным музыкантам, для которых он делал свои инструментовки. Среди них выделялись молодой арфист-виртуоз А. Цабель, впоследствии солист императорских театров, профессор Петербургской консерватории; виолончелист Л. Арто, покорявший слушателей глубоким и теплым звучанием инструмента; талантливый скрипач А. Рихтер, в течение ряда лет бывший концертмейстером штраусовского оркестра.

Штраус проявляет большой интерес к национальной русской музыке. Уже в первых польках, мазурках и кадрилях, написанных в России, он использует народные напевы, а также ставшие народными мелодии Варламова, Гурилева, Алябьева. Он их искусно соединяет во всевозможные поурри или жанровые музыкальные картинки. С большим вниманием относится Штраус к творчеству гениального Глинки. В годы, когда царило повальное увлечение итальянской музыкой и Глинку не баловали частым публичным исполнением его произведений, Штраус играл его оркестровые пьесы и отрывки из опер, причем в дни бенефисов, программы которых отбирались им особенно тщательно. При этом Штраус великолепно исполнял музыку Глинки, выказывая понимание ранее незнакомого ему стиля. «Мы слышали неподобную «Камаринскую» М. И. Глинки,— свидетельствует А. Н. Серов.— И эта капризная фантазия в чисто русском характере исполнена была отчетливо и, разумеется, с отличным успехом. Исполнением этой фантазии и увертюры к «Ундине» А. Ф. Львова (которою концерт начался) Штраус доказал внимание свое к произведениям наших туземных композиторов, что делает ему большую честь». В этом же сезоне исполнялись сцены из оперы «Русалка» А. С. Даргомыжского.

Распорядок концертных выступлений Штрауса в Павловском музыкальном вокзале был строго регла-

ментирован. Договором с дирекцией Царскосельской железной дороги четко определялось количество концертов в неделю, отделений и пьес, исполняемых в каждом отделении. Указывалось, сколько раз в неделю Штраус обязан управлять оркестром, а также число бенефисов в пользу дирижера и его оркестра. В дни бенефисов за вход на площадку перед музыкальным вокзалом полагалась небольшая плата, но и программа бывала особенно праздничной, включала несколько «премьер» — первых исполнений в Павловске неизвестных произведений или пьес, специально сочиненных Штраусом к бенефису. Выделялись и еженедельные «музыкальные четверги», с программой более серьезной и более ответственной, чем обычно. Что только ни звучало на таких вечерах, все от «замысловатой и глубоко ученой» (по выражению столичных журналистов) музыки Вагнера, до прелестных полек Штрауса, родившихся буквально накануне.

Штраус никогда не ограничивался положенным по договору количеством пьес. Вместо четырех-пяти пьес в отделении он дирижировал семью-восемью, включая по две увертюры или другие симфонические произведения. Музыку, мало знакомую петербургским слушателям, Штраус часто повторял, охотно исполнял на бис: он считал, что это поможет публике лучше понять новое сочинение, современный симфонический стиль. Вот, к примеру, программа бенефисного концерта оркестра Штрауса 18 августа 1856 года. В этот день были исполнены, кроме произведений танцевальной музыки Штрауса, увертюры «Прециоза» Вебера и «Римский карнавал» Берлиоза, дуэт из оперы «Трубадур» Верди и большое попури из его новой оперы «Сицилийская вечерня», марш из оперы «Пророк» Мейербера, «Камаринская» Глинки. Рецензируя один из концертов Штрауса, критик среди прочего отмечал: «На афише не было никаких замысловатых обещаний; оркестр не был даже назван большим или блистательным; а между тем, эта простая афиша обещала удовольствия втрое более против того, сколько встречают обыкновенно петербуржцы, поверив длинным и красноречивым объявлениям».¹

¹ «Сын отечества», 1856, № 12, с. 237.

Наконец, еще одно обстоятельство, на которое обращали внимание посетители Павловского вокзала: своим искусством Штраус сближал разнородные слои слушателей, вызывал в них, столь разных и непохожих, единые чувства, будил единый порыв. К концу его концертов, отмечали «Санкт-Петербургские ведомости», «сглаживаются различные элементы общества слушателей». И тогда начинаются единодушные требования повторения тех или иных номеров программы, «удовлетворяемые г-ном Штраусом с таким постоянным, неслабеющим вниманием; являются снова, по востребованию, любимые вальсы, польки и марши и когда, наконец, несносный в эти минуты звонок и тяжелые вздохи паровоза прерывают упоение музыкой и группы слушателей разливаются по дебаркадеру и в темнеющие аллеи, мотивы слышанного повторяются еще то там, то здесь, и сливаются в шумном говоре с именем г-на Штрауса».

Увлечение Штраусом становится модой. В книжных лавках Петербурга продают его портреты, дамская бижутерия пополняется брошками и кольцами с портретом венского маэстро, парикмахеры вводят прически «а-ля Штраус», а в дорогих цветочных магазинах букеты носят названия его самых популярных вальсов. Фельетонисты подтрунивают над восторгами прекрасного пола и, вслед за столичными жеманницами, называют Иоганна «душечкой Штраусом», нежно прощаются с ним осенью, с нетерпением ждут весной. Действительно, Штраус с первых же концертов стяжал славу светского льва, покорителя женских сердец. Но соответствует ли это действительности? Пожалуй, в этом было больше обостренного, восторженного обожания многочисленных поклонниц, постоянно занимавших первые ряды на его концертах.

Великолепие павловского ландшафта, очарование музыки, исполненной романтики, впечатляющая, яркая внешность молодого, темпераментного дирижера — все это, безусловно, производило сильное впечатление на экзальтированное воображение его слушательниц. Доказательством служили десятки букетов, ежевечерне наполнявшие ароматом артистическую уборную Штрауса. К цветам прилагались записки — то восторженные, то интригующие, то откровенно любовные. Штраус просматривал их мимоходом и откладывал в сторону с ве-

село́й улыбкой. Он не обольщался. За годы работы в Вене, да и во время гастролей, он привык к этим ми-молетным сентиментальностям. Он знал, что это улыбки-мотыльки, улыбки одного вечера, вызванные случайным настроением, очарованием вальса, женским капризом.

Предельно светский, он был неизменно учтив, любезен, галантен, но не более. Легкие приключения его мало привлекали. Очень чувствительный, романтичный, он мечтал о большой, светлой любви, возвышенном чувстве.

Увлеченный романтическими образами, созданными Шиллером и Гёте, Шубертом и Шуманом, он верил, что только познав радости и муки любви можно стать подлинным артистом-художником, творцом. Тяжело пережив в детстве распад родительского очага, Штраус страстно желал встречи с идеальной спутницей жизни, с которой бы его связало глубокое и вечное чувство. И вот однажды грезы стали явью. Летом 1858 года во время одной из прогулок Штрауса познакомили с девушкой Ольгой. Она привлекла его с первой же встречи. Исключительной красотой? Нет. Хотя Ольга и была очень хороша, стройна — ее лицо украшали выразительные черные глаза, на плечи спадали пышные шелковистые кудри — красавицей ее нельзя было назвать. Но в ее облике виделась неотразимая прелесть непосредственности, удивительное сочетание внутренней серьезности и девичьей шаловливости.

Они долго гуляли. Некоторое стеснение, неизбежное при случайном знакомстве, быстро исчезло. Ольга охотно отвечала на вопросы Иоганна о музыкальной жизни Петербурга, театре, популярных артистах, певцах, дирижерах. Время бежало незаметно. Тихий северный вечер медленно приближался. Ольга оборвала свой рассказ. Иоганн попросил продолжать. «Сегодня уже поздно», — деловито ответила она и протянула руку на прощанье. «Тогда завтра?» — спросил Иоганн. Выражение лица девушки изменилось. Она не сразу ответила. Когда Штраус задержал на мгновение ее маленькую ручку в своей, она прошептала: «Завтра вы получите от незнакомки красные розы, мэтр Жан!» Это казалось шуткой. Но тонкие пальцы трепетали, и только когда она убежала, и ее белое платье мелькнуло за поворотом в аллее, Штраус вспомнил о получаемых им ежевечерне

букетах белых роз с неизменной надписью на фирменной карточке цветочного магазина: «Мэтру Жапу от незнакомки». Он счастливо улыбнулся: букет, интригующая записка — это обыденное явление в жизни артиста впервые преисполнило его ощущением молодости, ожиданием счастья. Он вернулся к вокзалу. Из его артистической еще не успели унести букеты. Он нашел среди них розы Ольги.

На второй день Штраус получил букет красных роз. Нетерпеливым движением он вскрыл приложенный к ним конверт. Ольга соглашалась на встречу завтра в полдень у Храма дружбы. С волнением он ожидал ее под сенью серебристых ив. Девушка вела себя просто, по-дружески непринужденно. Расспрашивала о Вене, о его капелле. Иоганн с удовольствием отвечал. Потом невольно перешел к рассказу о своем детстве, трудностях, стоявших на его пути. Он смотрел на ее милое лицо, пытливые глаза, мягкую улыбку красиво очерченных губ и вслух мечтал о будущем — о той музыке, с каждым днем более светлой и мелодичной, которую он хотел дарить на радость людям, и в первую очередь ей.

За первой встречей последовали многие другие. Влюбленные уходили от любопытных взоров далеко в глубь парка, к «Белым березам», к «Самому красивому месту». Но чаще всего их прогулки совершались в одном направлении — через Новую Сильвию в Красную долину. Живописные холмы, рощи, шелестящие листвой вековых дубов и нежных лип, просторные поляны, напоенные солнцем, стали молчаливыми свидетелями их нескончаемых бесед. Ольга делилась с Иоганном своими детскими и юношескими впечатлениями. Она описывала ему суровую красоту северной зимы, Петербург в уборе снежных мохнатых шапок, сани, скользящие по льду Невы, звон бубенцов, тонущий в переливе рождественских колоколов, веселье масленичных гуляний, отзвук которых проникал даже сквозь наглухо закрытые окна пансиона, где прошли годы ее отрочества и юности; увлеченно рассказывала о любимых поэтах, композиторах, своем главном увлечении — о музыке.

На низкой скамейке у самого берега Славянки, где обычно заканчивались их длительные прогулки, перед Иоганном проходили, словно живые, образы медлительного, сановитого Державина, умного царедворца Жуков-

ского, неповторимого, волшебного Пушкина. Особые чувства Ольга с детства питала к Лермонтову. Его миниатюрный эмалевый портрет на тонкой золотой цепочке и томик стихов в сафьяновом переплете всегда были с ней. Она любила читать и переводить Штраусу стихи Лермонтова, рассказывала о его короткой и мятежной жизни. Иоганну казалось, что он вместе с молодым поэтом странствует по горным дорогам Кавказа в поисках правды, добра, счастья.

Однажды, когда лучи солнца золотили теплым багрянцем застывшие в предвечерней тиши березы и, отражаясь в Ольгиных глазах, делали их особенно глубокими, таинственными, она прочитала Иоганну небольшое стихотворение Лермонтова «Слышу ли голос твой звонкий и ласковый...» Спросила, нравится ли ему. Рассказала, что эти стихи она полюбила еще девочкой; научившись играть на фортепиано, мечтала переложить их на музыку, а позже, уже в старшем классе пансиона, именно на эти строки написала первый романс. Боялась, что у нее ничего не получится; стесняясь подруг, в течение нескольких дней жаловалась на простуду и, пока все гуляли, убегала в музыкальный класс и там сочиняла. А потом решила преподнести сюрприз на классном вечере. Думала — все будут поражены, но никто не удивился: девочки, оказывается, давно уже все знали. И рассмеялась: «Какие в пансионе могут быть секреты?»

Иоганн нахмурился: «А от друга разве могут быть тайны?» Ведь он до сих пор не знал, что Ольга — его собрат по перу. Он хочет немедленно услышать ее романсы. Ольга предложила отправиться к подруге Полине, которую Штраус хорошо знал. Полина проводила лето у тети в небольшой даче, примыкавшей к самому парку. В доме было хорошее фортепиано, хозяйка охотно музицировала и очень благоволила к Штраусу. В гостиной Ольга прошла к инструменту. «Сегодня наш дебют, Полли! — сказала она, стараясь шуткой скрыть невольное смущение. — Ну, а маэстро будет и публикой, и критикой».

Первые же звуки романса тронули теплотой, мягкостью, незащищенностью. Штрауса удивила мелодическая изобретательность, превосходная гармонизация, четкость формы. Все это свидетельствовало о незаурядной музыкальности девушки. Когда в напряженной тишине за-

тихли последние аккорды, Иоганн воскликнул: «Еще, прошу вас, еще!»

Ольга вновь наклонилась над клавишами. Она играла и пела. Иоганн не понимал всех слов второго ромansa. Но огромная волна печали, безнадежности охватила его. Впечатление было настолько сильным, что сердце сжалось от боли. Он бросился к возлюбленной: «Ольга! Почему такая грусть? Как можно было в семнадцать лет писать такую музыку? Вы очень страдали, дорогая? Или очень жалели Лермонтова? Объясните, прошу вас!»

В уютной комнате, озаренной мягким светом лампы, они были одни. Полина незаметно ушла. Легкий ветерок покачивал белые занавеси. Все было мирно, спокойно, благополучно. Но в ее сердце вошло что-то тревожное.

— Это стихи Лермонтова «Они любили друг друга» — о влюбленных, которые больше всего на свете хотели быть вместе, но непреодолимой преградой оказались условности общества, правила света... И выросла между ними высокая, неприступная стена. Я всегда очень жалела их. Мне казалось, что со мной тоже может произойти такое. Ведь с детства слышишь тысячи «нет»: нельзя, не принято...

— Но мы не потеряем друг друга! Ты не дашь вырасти между нами стене! — воскликнул Иоганн. Ольга ответила рукопожатием, но глаза ее были грустными.

Теперь они все чаще проводили время у рояля. Иоганн слушал романсы Ольги. Его пленяли мелодика, нежный лиризм, эмоциональность, поэтические образы. Но волновало ощущение безысходности, почти неизменно присутствующее в ее романсах «Мне грустно», «Нет, не тебя так пылко я люблю». И в душе опять поднимался вопрос: откуда тоска у молодой, красивой девушки, наделенной всеми земными благами? Но лучистые глаза молчали. Ответа не было.

Вместе с Полиной Ольга иногда исполняла для Иоганна старые русские вальсы, песни, романсы. Однажды, сыграв ми-минорный вальс Грибоедова, она прочла отрывок из «Горе от ума», а потом рассказала о судьбе талантливейшего человека — писателя, композитора, дипломата, отправленного на гибель в Тегеран.

— Вот почему я написала романс на стихи Пушкина



Ольга Смирнитская

«Жизнь, зачем ты мне дана?» Текст, конечно, иной, но когда писала музыку, я думала о Грибоедове, о всем том, что он мог бы создать, не оборвись его жизнь так рано; о его семнадцатилетней вдове Нине Чавчавадзе, о сыне, родившемся сиротой, о том, что счастье проходит мимо хороших, талантливых... Но будет! — преврала она свои размышления и начала играть.

Сменяли одна другую пьесы Шуберта и Шумана, Шопена и Мендельсона. Штраус с упоением слушал. Ольга была великолепной пианисткой. Она серьезно занималась музыкой еще в пансионе, а после стала ученицей пианиста Теодора Лешетицкого — известного в Европе виртуоза и педагога, несколько лет назад обосновавшегося в Петербурге. Попасть к Лешетицкому было нелегко. Она доказала свое право на это недюжинными способностями, умением работать.

Иоганн был весь во власти ее игры. На своем веку он слышал немало пианистов-виртуозов, колесивших по Европе. Как редко встречались среди них подлинные таланты, творившие музыку на концертной эстраде. Ольга была чем-то новым, совсем иным. Она обладала удивительным умением уходить, стусевываться, исчезать с поля зрения слушателя, оставляя его наедине с музыкой, предоставляя счастливую возможность в интимной беседе заглянуть в сложный мир чувств, который хотел выразить автор.

Технических трудностей фортепианного исполнения для нее не существовало, она преодолевала их как-то незаметно, словно их не было вовсе. Впрочем, произведений типично виртуозного характера она не любила, а если и играла их, то превращала в музыку даже самые скучные пьесы. Она предпочитала играть лирические миниатюры композиторов-романтиков. Под ее пальцами инструмент пел и своим пением мог повеждать о милых сердцу воспоминаниях и драматических событиях, запечатленных в мазурках Шопена, о радости любви и горести расставания — в пьесах Шумана, о счастье и непреодолимых преградах на пути к нему — в песнях Шуберта.

У Иоганна появилось непреодолимое желание поделиться с кем-нибудь своими чувствами к Ольге. В ту пору самым близким для него человеком в Петербурге был Август Лейброк, венец, давно обосновавшийся в России и принявший самое горячее участие в переговорах Штрауса с правлением Царкосельской железной дороги. Лейброк владел музыкальным магазином в центре города, в Пассаже. Он занимался продажей и прокатом музыкальных инструментов и нот, много времени отдавал невыгодной, но любимой им издательской деятельности. Летом он позволял себе уехать из города,

но и тогда его кипучая деятельность не знала покоя. Находясь в Павловске, он помогал Штраусу в организации концертов, учил «дипломатии» взаимоотношений с придворными чиновниками. Лейброк еще не знал всех подробностей увлечения друга девушкой совсем иного социального круга. «Как бы этот летний роман не закончился скандалом!» — твердил он.

Когда же Иоганн назвал свою возлюбленную, показал ее романсы и заявил, что твердо решил на ней жениться, Лейброк испугался по-настоящему. Еще бы! Он был хорошо знаком с издателем Бернардом, печатавшим романсы Ольги по заказу ее отца, генерала Василия Николаевича Смирнитского. Зная нравы, царившие в петербургском свете, Лейброк был уверен, что Ольга не получит согласия родителей на брак со Штраусом. Капельмейстер, даже самый талантливый и пользующийся исключительным успехом, не ровня для них. Лейброк долго, обстоятельно растолковывал это Иоганну. Но тот молча улыбался и отрицательно качал головой. Все это, возможно, и верно по отношению к другим, но Ольга — девушка особенная, необыкновенная, не похожая ни на одну из тех, кого он встречал в Вене или Петербурге. Красивая, умная, талантливая, и при этом наделенная такой обезоруживающей простотой! Опубликовано несколько ее хороших романсов — и ни капли сомнения, самонадеянности. А какая любовь к русским поэтам, композиторам, какое непреодолимое стремление к справедливости! Словно всем своим существом она восстает против рабства и несправедливости, на которое обречено большинство населения этой могучей и богатой страны! Ольга, как юная белая березка, тонкая, стройная, вся тянется вверх, к солнцу. Вот Лейброк увидит ее и тогда все поймет. Но знакомство мало утешило Лейброка. Взглянув в широко раскрытые красивые глаза девушки, увидев ее добрую доверчивую улыбку, он со страхом подумал: выдержит ли она битву? Он был уверен, что за право быть женой Иоганна ей предстоит тяжелый неравный бой с сильными и непримиримыми противниками. Поговорить бы еще раз не только с Иоганном, но и с Ольгой, предостеречь, подготовить... Но поддавшись очарованию ясного, чистого чувства, против которого мысленно восставал, он стал их помощником и наперсником.

В дни, когда Ольга не могла встречаться с Иоганном, они посылали друг другу записки. И солидный, уважаемый Лейброк отправлялся за любовными посланиями, почтовым ящиком для которых служило дупло старого дуба, раскинувшего свои ветви недалеко от Храма дружбы. Для маскировки письма заворачивались в конфетные обертки. Лейброк охотно отозвался и на просьбу друга издать новый романс Ольги «Так и рвется душа».

Как отличался этот романс от предыдущих, полных тоски по несбыточному счастью, грусти обманутых надежд! Теперь в музыке полным голосом звучало молодое, радостью искрящееся чувство взаимной любви. Оно было созвучно пышному летнему цветению природы. Ольга воспевала счастье, требующее «воли, жизни иной». Она чувствовала, что любовь без свободы бескрыла. В ее сознании понятия любовь, свобода, счастье сливались, обретая единый смысл. И не случайно для выражения этих чувств она избрала стихотворение Кольцова, певца крестьянской России, пронизанное безудержной силой любви, бескрайней и необъятной, как русские степные просторы.

Дни летели. Лето шло к концу. Закрывались дачи, отдыхающие возвращались в Петербург. Оставалось всего несколько недель до окончания концертного сезона, и Штрауса ждала Вена.

Теперь все свободное время Иоганн и Ольга бродили по парку. Осенний багрянец уже коснулся листья деревьев, и Павловский парк в пышном многоцветном убранстве был торжественно праздничным. В сотый раз они гуляли по излюбленным местам, словно прощаясь с приютом своей любви. Оба избегали страшного слова «разлука». Только теперь Иоганн начал задумываться над предостережениями Лейброка, и со свойственной ему решимостью стал просить Ольгу поговорить с родителями. Перед отъездом он хотел сделать официальное предложение. Ольга со дня на день откладывала разговор, но Иоганн настаивал, требовал, и она согласилась. Ей так хотелось верить, что счастье возможно, но сердце переполнял страх. С самого детства ее отношение к матери было двойственным. Она ее уважала и была благодарна за неизменную заботу. Но ее невольно отталкивала надменность Евдокии Акимовны, властность, постоянное желание выставить напоказ свои богатства,

поразить окружающих блеском бриллиантов и драгоценностей, с которыми она не расставалась.

Ольга знала, что у нее с матерью совсем разные понятия о счастье. Но гнев Евдокии Акимовны превзошел самые мрачные предчувствия. Отправив дочь под строгим надзором в Петербург, она поспешила к Штраусу. С наигранной улыбкой она заявила, что полагается на его опыт и ум: ведь смешно принять всерьез кокетство Ольги, неуместную шутку девушки, решившей проверить силу своих чар на знаменитом артисте, кумире петербургских женщин. Она весьма сожалеет о том, что эта игра в любовь чрезмерно затянулась, и просит Штрауса, как благородного человека, во-первых, забыть об Ольге, и, во-вторых, вернуть ее письма. У нее, как у матери, не будет ни минуты покоя, пока эти письма не окажутся в ее руках. Это тем более необходимо, что, как всем известно, здоровье Штрауса слабое, и в случае его смерти — а это может случиться в любую минуту — тайна дочери станет достоянием молвы.

Оскорбленный в самых сокровенных чувствах, Штраус молчал. Евдокия Акимовна просила, требовала, угрожала воспользоваться положением мужа, связями при дворе, чтобы настоять на своем. Однако ей пришлось уйти ни с чем. Ее враждебность, цинизм, нескрываемая жестокость довели Иоганна до отчаяния. Он ясно понимал, что опасный и коварный враг начал бой против его счастья. Единственным утешением в эти трудные дни было то, что с помощью Лейброка и Полины влюбленным удалось продолжать переписку. Иоганн пишет Ольге о роковой встрече с ее матерью, о том, что только безграничная любовь помогла ему взять себя в руки, побороть врожденную вспыльчивость и молча вынести ее оскорбления. В одном из писем Иоганн сравнивает себя с Шуманом, которого долго и жестоко преследовал его учитель Фридрих Вик из-за того, что он осмелился полюбить его дочь Клару.

Надвигался ноябрь. В один из вечеров Иоганн бродил по Петербургу. Унылый осенний дождь усиливал ощущение грусти и безысходности. Погруженный в свои мысли, Штраус не замечал редких прохожих и вздрогнул, услышав дружеское приветствие. Перед ним с веселой улыбкой на открытом лице стоял Иван Кузьмич Макаров — «академик портретной живописи», как

значилось на его визитных карточках. С ним Иоганна связывали самые приятные воспоминания. Они познакомились летом в Павловске. Макаров пользовался известностью великолепного портретиста, и многие петербургские дамы жаждали иметь портрет его кисти. Евдокия Акимовна, стараясь не отстать от моды, заказала ему портрет дочери. Иоганн несколько раз сопровождал Ольгу в мастерскую Макарова. Музыкант и художник, оба молодые, талантливые, понравились друг другу. Иоганн искренне обрадовался встрече, охотно принял приглашение зайти в гости. В просторной, красиво убранной мастерской его ждал сюрприз: на мольберте стоял законченный портрет Ольги. Легкая, воздушная, вся в белом, она казалась столь прекрасной, что он долго стоял молча, не находя что сказать ожидавшему его оценки художнику. Когда же взглянул на Макарова, то прочел в его глазах такое понимание и горячее дружеское сочувствие, что неожиданно для себя рассказал повесть своей большой любви. Было далеко за полночь, когда Штраус начал прощаться. Перед уходом он еще постоял у портрета. Ведь он скоро должен уехать, и не знает, удастся ли еще ему увидеть Ольгу. Макаров сердечно жал руку Штрауса. Искренность композитора его глубоко взволновала.

Утром Иоганна разбудил рассыльный. Он передал пакет и письмо от Ивана Кузьмича. Художник посылал своему вчерашнему гостю портрет мадемуазель Смирнитской в надежде, что он поможет ему легче перенести разлуку, и желал большого заслуженного счастья. В постскриптуме значилось, что госпожа Смирнитская получит копию портрета, но, конечно, об этом никто не должен знать. Так портрет Ольги стал собственностью Штрауса, его талисманом, с которым он решил никогда не разлучаться. Перед отъездом, несмотря на все предосторожности Евдокии Акимовны, ему удалось встретиться с Ольгой у Лейброка. Он увидел подругу грустной, но спокойной и по-прежнему любящей. Она первая сказала Иоганну, что их разлука кратковременна, всего на несколько месяцев. Весной, когда он вернется в Петербург, они тайно поженятся, и он увезет ее.

Решимость Ольги наполнила сердце молодого человека надеждой. Он верил, что любовь победит искусственно воздвигнутые стены социальных предрассудков.

Чувствуя ее рядом, глядя в ее глаза, полные любви и преданности, он забыл страшный, унижительный разговор с госпожой Смирнитской, всю тяжесть последних недель. Он всецело предался мечтам о будущем, о том, как летом он увезет Ольгу в Вену, где мать и братья примут ее как желанного члена семьи, об их совместной жизни, полной общих музыкальных интересов, творческого труда, путешествий...

Они сели за рояль. Чтобы развеселить подругу, Иоганн сыграл фортепианное переложение ее романса «Так и рвется душа». Лейброк заказал это переложение своему другу Болле, учитывая большой спрос на романс. Но тот отнесся к заказу по-ремесленнически, топорно, да и опечаток в нотах оказалось полным-полно, и Штраус испещряет ноты забавными восклицаниями, хлесткими насмешками, остроумными карикатурами, в которых высмеивает издателя Лейброка и незадачливого аранжировщика Болле.

Перед расставанием Ольга поет для Иоганна свой романс «Если жизнь тебя обманет». Мажорная, полная оптимизма и жизненной силы музыка казалась им предзнаменованием счастливого завтра, а девизом прочности их чувств в трудные дни разлуки — замечательный пушкинский стих:

Если жизнь тебя обманет,
Не печалься, не сердись!
В день уныния смиришь,
День веселья, верь, настанет!

Перед закрытием сезона Штраус переложил для оркестра некоторые романсы Ольги и исполнил их в Павловском вокзале 24 сентября 1858 года.

Вена встретила Штрауса тепло и сердечно. Хотя город был полон музыкальными капеллами, и зажигательные вальсы, польки, галопы лились широкой рекой, вэнцы соскучились по любимому капельмейстеру и оказали ему горячий прием. На первое выступление в Фольксгартене собрались тысячи слушателей. Из уст в уста передавались рассказы о блистательном концертном сезоне Штрауса в Петербурге, о благосклонности к нему царского двора, о том, что он помолвлен со знатной и богатой русской девушкой. Конечно, особый интерес вызвали новые пьесы, привезенные из России: так называемые быстрые польки «Трич-трач» (соч. 214)



Полина Сверчкова и Ольга Смирнитская

и «Шампанское» (соч. 211), «Марш кн. Барятинского» (соч. 212) и очаровательный вальс «Прощание с Петербургом» (соч. 210). Несколько озадачил венцев большой концертный вальс «Мимолетности» (соч. 215), в котором явно чувствовался отход от обычных танцевальных вальсов, написанных композитором до поездки в Россию. Не без воздействия концертных вальсов Глинки и А. Рубинштейна Штраус создал произведение, исполнение которого оказалось затруднительным в условиях венских капелл: оно прозвучало на театрализованном утреннике в Йозефштадтском театре весной 1859 года. Новый вальс оказался одной из первых ласточек на пути композитора к реформе венского вальса, расширению его жанровых рамок, симфонизации.

Начался обычный для Штрауса зимний сезон с концертами, балами. Семья, извещенная о предполагае-

мом браке, ожидала с доброжелательным любопытством исхода этого романа. Привезенные Иоганном портрет, фотографии и романсы Ольги понравились. Он часто пишет ей нежные письма, полные тоски, заботы, надежд, с подробным описанием своих выступлений, дел, быта. Оба считают месяцы, оставшиеся до встречи. Но весной вдруг не стало ее писем. Когда взволнованный, полный недобрых предчувствий, Иоганн прибыл в Петербург, он застал возлюбленную в глубоком трауре: трагически погиб ее единственный и горячо любимый 18-летний брат.

Как непохожа была эта встреча на их прощание полгода назад. Ольга вся ушла в свое горе, ее поглотила мрачная атмосфера, царившая в родительском доме. В это лето Смирнитские не жили в Павловске, и Ольга с Иоганном виделись урывками. Полный любви и нежности, Иоганн пытался восстановить царившую между ними сердечную близость, гармонию чувств и мыслей. Но Ольга отдалялась от него, словно искусственно воздвигая между ними преграду отчужденности и недомолвок. Однажды, когда они молча прогуливались по Александровскому парку в Царском Селе, Ольга сказала, что их прошлогодние надежды и планы стали нереальными: после смерти брата она не может ни покинуть родителей, ни выйти замуж вопреки их воле. Они должны отвыкнуть друг от друга, забыть светлые мечты. Дрожащим от слез голосом она напомнила, как он удивлялся ее печальным романсам, написанным в 17 лет. Видимо, человеку действительно дано предчувствовать судьбу... Они еще время от времени встречались, но решение Ольги было непоколебимо. Она видела переживания Иоганна, сама страдала не меньше его, но, как глубокоцельная натура, осталась верна долгу, который был для нее превыше всего.

Письма Ольги к Иоганну не сохранились. Несколько десятилетий спустя она переписала адресованные ей письма и переслала копии в Вену для готовившегося посмертного издания переписки Штрауса. Казалось, что павловский роман был в ее жизни лишь одним из эпизодов, о которых вспоминают с доброй улыбкой, произнося со вздохом: «Молодость!» Однако жизненные коллизии намного сложнее любых домыслов. Только исследования последних двух-трех лет позволили

несколько приподнять завесу над дальнейшей судьбой возлюбленной Иоганна Штрауса, одной из первых русских женщин-композиторов, Ольги Васильевны Смирнитской.

А Штраус? Как пережил он разрыв с горячо любимой девушкой, ставшей для него воплощением светлых, добрых, чистых идеалов? Летом 1859 года он посвятил любимой очаровательные польки-мазурки «Проказница» («L'Espiègle») и «Кобольд»¹ (соч. 226), полные реминисценций о лучезарных днях прошлого. Последние дошедшие до нас письма Штрауса к Ольге относятся к зиме 1859/60 года. Известно лишь одно: летом 1860 года петербургские газеты начинают обвинять Штрауса в невнимательности, пренебрежении к публике. В июне состоялся его бенефис с сельским балом-маскарадом в Павловском парке. Цены на билеты были выше обычного. Несмотря на это тысячная толпа собралась у музыкального вокзала. Все ждали знаменитого бенефицианта, но вместо него выступала балетная труппа. Только в ответ на настоятельные требования появился хмурый Штраус, продирижировал несколькими пьесами и исчез, уступив свое место одному из скрипачей. Но никто не желал слушать оркестр без Штрауса. Публика негодовала, свистела, кричала. Испуганные музыканты убежали, оставив свои инструменты. Все устремились на поиски маэстро. Кто-то видел его в беседке в обществе маски. Но так и не нашли. Этот скандал в течение нескольких недель стал главной темой пересудов, а виновник происшествия — мишенью петербургских фельетонистов, что, безусловно, испортило немало крови директорам Царскосельской железной дороги, да и самому Штраусу. Как могло произойти подобное?

Штраус немало потрудился, чтобы завоевать расположение петербуржцев. В Павловске он тщательно разрабатывал программы, чтобы удовлетворить различные пожелания публики; не упускал случая, чтобы с готовностью пойти навстречу запросам слушателей. Так никто и не узнал, что произошло в тот злополучный вечер. Но кажется вполне вероятным, что дамой в маске, с ко-

¹ Кобольд — у северных народов — добрый лесной божок. Этим именем Штраус ласкательно называл подругу, словно подчеркивая, что она пришла к нему как дар Павловского леса.

торой его видели, была Ольга. Только ради нее мог пойти Штраус на такой рискованный шаг. Позови она его, он в ту же ночь увез бы ее, забыв и публику, и контракт, и Павловск. . . Но этого не произошло.¹ Штраус остался по-прежнему одиноким. . . Впрочем — одиноким, но не прежним.

Ольга не только принесла ему радости и горести первой любви. Она обогатила его как человека, музыканта, художника-творца в самом благородном смысле этого слова. Под ее влиянием все доброе, светлое в душе Иоганна выкристаллизовалось, отшлифовалось. Его кругозор значительно расширился. Он узнал молодую, но одну из самых передовых в Европе русскую музыкальную культуру, причем тогда, когда она была еще мало известна на Западе. Не случайно именно в Павловском вокзале проводился ряд концертов, целиком посвященных творчеству М. И. Глинки. С каким глубоким пониманием и любовью подготавливались программы этих вечеров, свидетельствует письмо Н. А. Римского-Корсакова к М. А. Балакиреву в мае 1862 года: «Недавно случилось, а именно в воскресенье, диво дивное: Штраус в Павловске давал концерт в память Глинки, из одних его сочинений. Между прочими пьесами были «Арагонская хота», увертюра «Руслана», 1-й и 2-й антракты «Князя Холмского», увертюра «Жизни за царя», «Вальс-фантазия», «Славься», Краковяк, Мазурка, каватина из «Руслана» и «Камаринская». Мы с Федором Андреевичем были там и остались зело довольны. Играно было просто прелесть все, кроме Лезгинки. . . Последним играли Мазурку, которую публика заставила повторить три раза, хотела четвертый, да мы с Федором Андреевичем и с тем Мышецким, о котором я говорил, подговорили вызвать «Славься». Штраус сыграл, публика давай кричать «bis!», а мы — «Камаринскую»! И таки настояли на своем. Уехали мы оттуда в 1/2 первого ночи. . .»²

¹ Быть может, с этим эпизодом связано сочинение польки «Дьяволица», соч. 244 (первоначальное название „Diabolin-Polka“, при переиздании — „Neue Satanella-Polka“).

² Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. 5. Музгиз, М., 1963, с. 19. Федор Андреевич Канилле — пианист, учитель Н. А. Римского-Корсакова; А. Д. Мышецкий — любитель музыки, товарищ Н. А. Римского-Корсакова по Морскому корпусу. Концерт, о котором идет речь, состоялся 20 мая 1862 г.

Охлаждение, возникшее между публикой и Штраусом после печально знаменитого бенефиса в 1860 году, было недолгим. Павловск продолжал занимать первое место в ряду любимейших летних развлечений петербургской публики. Так, на первый музыкальный вечер сезона 1861 года из Петербурга, где билеты на поезд брались штурмом, приехало по железной дороге 4870 человек, причем газеты подчеркивали, что пассажиры почти не посещают великолепный, уникальный в Европе парк, а вместе с дачниками, проживающими в Павловске, толпятся на 20 квадратных саженях, составляющих крохотный садик музыкального вокзала. Здесь царит такая сутолока, что дамы, боясь, как бы им не наступили на шлейфы, а также чтобы не потерять места, вынуждены сидеть неподвижно по несколько часов подряд. В будни здесь тоже много слушателей, а по четвергам, когда по традиции оркестр выступает с симфоническими концертами, число присутствующих резко возрастает.

Правление железной дороги не пожалело затрат, чтобы предоставить лучшие условия отдыха посетителям музыкального вокзала. К основному зданию была пристроена галерея, установлен газовый завод, питающий 3000 огней для вечерних иллюминаций. Все эти новшества имели одну цель: дать возможность публике с большим комфортом насладиться игрой лучшего загородного оркестра под управлением Штрауса.

Состав оркестра в эти годы увеличился до 42 музыкантов, а главное, достиг большей сыгранности, высокого мастерства. Даже недоброжелатели венского капельмейстера вынуждены были признать, что его оркестр всегда отличает великолепное исполнение любой из разыгрываемых пьес.

Ярким свидетельством высокой репутации штраусовского оркестра служит хранящееся в рукописном отделе Публичной библиотеки в Ленинграде письмо А. Н. Серова к его приятелю В. П. Гаевскому: «1-го июня 1861. Многоуважаемый Виктор Павлович, осведомился я, что Вы живете на даче в Павловске, и по сему случаю решаюсь потревожить Вас одним крохотным поручением, которого исполнение не будет для Вас, полагаю, ни неприятно, ни обременительно. Дело вот в чем. В прошлом месяце, в начале, я написал на большой оркестр одну пьеску (антракт из новой оперы, которая теперь

занимает все мои мысли — III акт уже готов). Очень желаю, разумеется, прослушать себя в оркестре (есть эффекты в партитуре довольно «новые», следовательно, курьезно узнать, что выйдет). Оркестр Штрауса становится лучше и лучше с каждым годом, и сам Herr Johann ist bereitwillig [господин Иоганн готов] обслуживать в такого рода артистических затеях. Вот я и написал ему об этом уже с недельку назад, уведомляя, что и партии моей пьесы все переписаны. Остается только положить ноты на пюпитры да и валить! Я просил Штрауса уведомить меня, когда он сможет для моей пьесы уделить четверть часа пробы (так как мне известно, что по утрам, в день концертов, Штраус делает репетиции). Дошло ли мое письмо (французское) или нет, или Штраус почему-нибудь затруднился мне ответить, только не имею ни слуху, ни духу. А ожидание меня жжет. Вот и обращаюсь к Вам, любезнейший приятель, Виктор Павлович, чтобы Вы, гуляя в странах воксала, взяли на себя труд спросить у Штрауса: «qu'est-ce qui en est?» [в чем дело] касательно моего к нему письма, и, поговорив с ним, черкнуть мне словечка два, чтобы пресечь мучительную для меня неизвестность. Вы тотчас сообразите, что еще гораздо проще и короче было бы, если б я сам поехал в Павловск и спросил Штрауса — и Вы будете правы в таком соображении, но признаюсь, я так теперь трудно трогаюсь с места (занятый с утра до вечера авторством — книги и оперы), что «на риск» еще не подвигнусь. Сделайте милость, исполните мою просьбицу и порадуйте скорым ответом преданного Вам

А. Серова»¹

Штраус не отказал композитору в просьбе. Он включил в работу антракт перед IV актом оперы «Юдифь» и сыграл его на одной из репетиций. Серов с благодарностью вспоминал о том, что, благодаря Штраусу, он «себя услышал в оркестре и получил к себе некоторое доверие. Это было необходимо...»² Дело не ограничилось репетицией. В другом концерте Штраус впервые исполнил перед публикой «Марш Оло-

¹ Отдел рукописей. Публ. биб-ки им. Салтыкова-Щедрина, архив В. П. Гаевского, ф. 171, ед. хр. 256, л. 16.

² А. Н. Серов. Избранные статьи, т. 1. Музгиз, М., 1950, с. 73.

ферна» и «Песню одалисок» из этой же оперы еще до постановки ее на сцене.

1861—1862 годы были для Штрауса переломными. Газетные репортеры единодушно отмечали, что в его манере игры исчезает чрезмерная экспансивность, он становится строже, академичнее. Разрыв с Ольгой оставил в душе Иоганна гнетущее чувство пустоты. Прошло два года с тех пор, как он услышал из ее уст окончательное «нет». Они совсем перестали видеться. Осенью 1861 года, перед отъездом из Петербурга, Иоганн узнал от Лейброка об Ольгиной, пока еще неофициальной, помолвке. Но разве дело в официальном оповещении? Если Ольга смогла согласиться стать женой другого, значит сознательно вычеркнула его из своего будущего.

Рассматривая пьесы, которые Лейброк собирался переиздать, Иоганн увидел романс Ольги «Расстались мы, но твой портрет я на груди моей храню...» Он хорошо знал лермонтовский текст. В свое время любимая часто читала и переводила его. То, что эти ноты попались ему на глаза именно в день, когда он узнал об ее помолвке, представилось ему окончательным приговором самой судьбы, подтверждением разрыва.

Зимой этого года Штраус не только много выступал, но и часто бывал в свете. Здесь он познакомился с Генриеттой Трефц (урожденной Халупецкой) и вскоре решил на ней жениться. Это была интересная женщина, блестящая певица, покинувшая сцену за несколько лет до этого. В прошлом ее артистический дар восхищал Берлиоза; Мендельсон написал для нее несколько песен. Генриетта была на семь лет старше Иоганна, прожила бурную жизнь, имела несколько внебрачных детей, обладала большим житейским опытом. Годы, прожитые с крупным банкиром бароном Тедеско, отцом ее двух взрослых дочерей, наложили на нее печать светского лоска. Жизнь рядом с такой женщиной означала уход в тихую гавань, защищенную от штормов и непогоды. А Штраусу именно это и нужно было тогда.

Летом 1862 года он вновь в Павловске, работает много, увлеченно. Но в июле газеты печатают обращение к петербургской публике, в котором он сообщает, что в связи с ухудшением здоровья вынужден покинуть Петербург и просит оказать благосклонность

его младшему брату Йозефу, который заменит его в руководстве павловскими концертами.

2 июля наступил день прощания. Приведенное в печати описание этого вечера интересно тем, что живо характеризует атмосферу, царившую на штраусовских концертах. «Это было в субботу... Сад перед воксалом буквально был залит народом. Хотя музыка и должна была начаться не ранее семи часов, но все скамейки и стулья были заняты с четырех и пяти, так что петербургская публика, приехавшая по семичасовому поезду, не нашла себе места и должна была весь вечер стоять за скамьями... Ровно в семь часов на эстраду взошли оба брата и старший представил публике молодого. Их встретил гром рукоплесканий, по окончании которого новый Страус начал дирижировать. Он был в сильном волнении, но, несмотря на то, пьеса прошла как нельзя лучше. Все первое отделение дирижировал он. Во втором отделении братья чередовались, а в третьем дирижировал старший, то есть прежний Страус, Иоганн. Вечер был чудесный, тихий и теплый. Выбор пьес был необыкновенно хорош. Исполнялись они прекрасно, по крайней мере, как редко исполняются. Публика была настроена музыкально, молчала и слушала... В конце вечера раздались новые крики и вызовы старого Страуса. [Он] по обыкновению несколько упрямылся, но вскоре уступил и вышел... подал знак, и раздались звуки «Juristen Walzer» («Бал юристов»), с которым он в первый раз дебютировал в Павловске. Его вызывали раз двадцать, если не больше. Многие дамы, чтобы лучше видеть его, стали на стулья, махали ему платками и кричали: «Adieux, Strauss, bis zu wiedersehen! До свидания Страус, до встречи!» Иоганн Страус думал скрыться через зал, но там уже ожидала его новая толпа дам... Боясь какой-нибудь новой дамской демонстрации, он назначил свой отъезд дня через два вечерним поездом, а уехал утром с первым поездом».¹

Вернувшись в Вену, 27 августа Иоганн женится на Генриетте Трефц. Бракосочетание происходит в 8 часов утра, без приглашенных, даже свидетели оповещаются

¹ См. «Отечественные записки», 1862, т. 153, с. 360; «Модный магазин», 1862, № 15, с. 330.

о предстоящем событии только накануне. После свадьбы Анна Штраус, которая до сего дня ведала сбережениями сына, передала ему крупную сумму в 260 000 форинтов. Эти деньги вместе с состоянием Генриетты дали возможность новобрачным устроить свою жизнь довольно богато. Вскоре они приобрели изящный особняк в одной из самых благоустроенных частей города, близ Шенбруннского парка.

Возле виллы был небольшой, но очень красивый сад. Затеиловые узоры южных цветов радовали глаз, молодые липы давали приятную тень, тихо журчал фонтан. Соседние коттеджи тоже тонули в зелени. Мир и спокойствие царствовали в этом обеспеченном, изысканном уголке. Привыкший с детства к шумной, бурлящей жизни большого отчего дома, вечно наполненного детьми, музыкантами, посетителями. Штраус наслаждался тишиной, возможностью спокойно сосредоточиться. В красивом, со вкусом обставленном кабинете, где никто ему не мешал, он целыми часами отдавался творчеству, долго и тщательно шлифовал плоды своих мимолетных находок. Вдохновение сочеталось с кропотливой работой. Теперь Штраус был свободен от необходимости зарабатывать на хлеб насущный ежедневными концертными выступлениями. Много часов проводил он над партитурами великих композиторов-классиков Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Листа, Вагнера, Брамса. В свободное от творчества время музицировал — первые годы сам, позднее — вместе с Йоханнесом Брамсом, Йоганном Гербеком, Антоном Брукнером. Читал с наслаждением Шиллера, Гёте, Гюго, Жорж Санд, а позже — Эжена Сю, Диккенса.

Обычно после пяти часов вечера он гулял в Шенбрунском парке. Заходящее солнце окрашивало деревья, траву, цветы в теплые золотистые тона. Это был чудесный час отдыха и вдохновения, когда мысли и чувства превращались в звуки и композитора окружал хоровод мелодий. Штраус гулял и в дождливые дни. У калитки дома его поджидал, восседая на козлах, в неизменном цилиндре и широкой пелерине извозчик Братиш. Он был верным поклонником Штраусов и гордился своим клиентом. Братиш любил музыку, обладал прекрасным слухом, изумительной

памятью и знал наизусть множество вальсов, полек и кадрилией всех четырех Штраусов. Во время прогулок он их насвистывал Иоганну. Они медленно ехали по старым городским кварталам, и извозчик часто оставался у какого-нибудь кафе или ресторана, откуда сквозь открытые окна плыли мелодии штраусовских танцев. Ему первому Иоганн напевал свои новые сочинения, а Братиш знакомил композитора с народными песнями, запас которых у него не иссякал. Одну из тем, напетых Братишем, Штраус положил в основу известного вальса «Вино, любовь и песня».

Теперь Штраус выступал редко. Капеллой занимались Йозеф и Эдуард. Иоганн оставил за собой лишь руководство придворными балами в Вене и концертными сезонами в Павловске.¹ Йозеф успешно заменил брата в августе—сентябре 1862 года. О его манере дирижировать, а также его сочинениях появляются самые благоприятные отзывы. О нем пишут как о вдумчивом и тонком музыканте, дирижере высокой культуры и отличного чувства стиля.

Однако Петербург с нетерпением ожидает Иоганна Штрауса весной 1863 года. Он один из всех капельмейстеров, выступавших в столице, сумел, несмотря на изменчивость вкусов публики, в течение долгого срока остаться общепризнанным любимцем. Теперь он приезжает в Павловск вместе с женой. Сохранились письма Генриетты из Петербурга. Она писала, что оркестр Штрауса превосходен, что труднейшие пьесы играет с листа так, как лучшие венские коллективы сыграли бы после десяти репетиций, что работать с петербургскими музыкантами — истинное наслаждение. (Для нас это¹ свидетельство ценно: толк в обсуждаемом предмете Генриетта знала и мнение ее компетентно.) Она подробно описывает свое выступление вместе со Штраусом во дворце и полученные там презенты. Еще

¹ Штраус был назначен руководителем придворных балов в Вене вскоре после женитьбы, в 1863 г. Раньше ему неоднократно отказывали, главным образом, из-за его антимонархических настроений во время революции 1848 г. В 1871 г., занятый сочинением своей первой оперетты, он был вынужден отказаться от хлопотной должности и уступил ее брату Эдуарду. Удовлетворяя просьбу Иоганна Штрауса, кайзер сохранил за ним звание гофбалмузикдиректора пожизненно.

больше места в ее корреспонденции занимают денежные расчеты, основанные на разнице курса рубля и флоринта в Вене и Петербурге. Но в них трудно найти сведения о музыкальной жизни столицы, о русской музыкальной культуре, к которой с таким пониманием и уважением относился Штраус. Возможно, что, когда он гулял с женой по нежно-зеленому июньскому парку и выслушивал ее очередные финансовые прожекты, он невольно вспоминал другие прогулки, томик Лермонтова в нежной девичьей руке и столь часто повторяемые и переводимые для него строки стихов...

В Павловске Штраус продолжал много, вдумчиво работать. Чтобы представить себе интенсивность его деятельности, достаточно привести некоторые пункты его договора с правлением Царскосельской железной дороги. Оркестр Штрауса давал ежедневные концерты в двух отделениях с 7 часов 30 минут до 10 часов 30 минут. По четвергам концерты состояли из трех отделений и продолжались до 11 часов 30 минут, а по воскресным дням — из четырех отделений, заканчиваясь без четверти 12. Антракты длились 30 минут. Иоганн Штраус должен был находиться при оркестре в течение всего концерта ежедневно, кроме пятницы, предоставлявшейся ему для отдыха; по воскресеньям он дирижировал тремя отделениями из четырех.

Из концертов этих лет особенное внимание слушателей и прессы привлек мемориальный вечер, целиком составленный из произведений Глинки. В «Сыне отечества» можно было по этому поводу прочесть: «Наконец-то оценили народного композитора... наконец ему стали воздавать должное, и нельзя не радоваться, хотя и за несколько позднее проявление истинно возвышенного чувства... Давно ли, помнится, музыка Глинки большинству была неизвестна? Давно ли в высших кружках, где с благоговением произносились имена Верди и Беллини, имя Глинки произносилось весьма редко и покровительственным тоном? Многие не знали даже, чья опера «Жизнь за царя», слышавшие же ее, отзывались: да, недурно, мило, только скучная музыка; недавно еще, когда брошена была мысль о том, что в оперном фойе следовало бы поставить бюст Глинки, одно влиятельное лицо ответило, что заслуга его неважная, что он не сделал ничего особенного... Какая счаст-

ливая перемена в несколько лет: объявлена программа, исключительно составленная из произведений Глинки, и этого достаточно, чтобы тысячи слушателей поспешили воспользоваться случаем насладиться магическими звуками родного художника... За доставленное наслаждение русской публике заслуживает полной благодарности г. Страус... Программа была составлена с большим толком... капельмейстер и оркестр были одушевлены. Не стану перечислять всего слышанного мною в этот вечер; каждая нотка — почти драгоценная жемчужина; увертюра, полонез и «Славься» из «Жизни за царя», трио, по обыкновению, произвели громадное впечатление — это не новость. Из произведений менее известных прекрасна глубоко задуманная Молитва (сочиненная в Смоленске в 1847 г.) и весьма удачно аранжированная для большого оркестра г. В. Шубертом [гобоистом оркестра Большого театра]. Прекрасно аранжировал для оркестра и г. Страус романс «Я помню чудное мгновенье»... Особенное впечатление произвел на публику «Вальс-фантазия»... впрочем, кажется, все, и «Хота Арагонская» и «Мадридская ночь» и пр. и пр. прослушано было с постепенно возрастающим восторгом... Итак, вечер 18 июня останется памятен и послужит подтверждением того отрадного явления, которое заключается в возрождающейся любви к родному, любви, конечно, разумной, а не основанной на квасном патриотизме».¹

К сказанному можно добавить, что и у себя на родине Штраус не упускал случая познакомить публику с музыкой русских композиторов. «Ночь в Мадриде» он исполнил в венском Фольксгартене еще в 1861 году. В переписке с правлением Царскосельской железной дороги Штраус имел все основания писать: «Я поступал более как артист, питающий любовь к здешней стране, привязанность и уважение к публике, нежели как купец — что и доказал при заключении последнего контракта».²

В следующем сезоне Штраус первым в Петербурге дал концерт памяти недавно скончавшегося Джакомо

¹ «Сын отчества», 21 июня 1863 г.

² Центральный государственный исторический архив СССР (ЦГИА), ф. 377, оп. 1, ед. хр. 118, л. 202.

Мейербера с исключительно удачно подобранной программой. По-видимому, он сумел найти в партитурах замечательного композитора, создателя большой романтической оперы, то непреходящее, что по праву вошло в историю музыкального театра. Откликаясь именно на этот концерт (и, вероятно, сравнивая исполнение Штрауса со сценическими воплощениями опер Мейербера), критик отмечал: «Многочисленная публика выказала полное сочувствие и, что бы ни говорили строгие судьи-пуристы, а все-таки музыка Мейербера будет производить впечатление, не всегда основанное на одной лишь эффектности» («Сын отечества», 19 августа 1864 г.).

Штраус безошибочно улавливал музыкальные настроения публики (подобно тому, как некогда их угадывал его отец); при этом ориентировался на передовые, прогрессивные круги слушателей. Он находил такие формы музицирования, при которых можно было, не снижая художественных требований к исполняемому, привлечь к музыке как можно большую аудиторию.

По его инициативе правление дороги устраивало гала-концерты с участием усиленного оркестра Штрауса, духовых оркестров гвардейских полков, с пушечной пальбой и фейерверком. Но и в этом Штраус проявлял чувство меры, умел составить концерт так, чтобы в центре внимания оставалась Музыка. Подобный концерт был дан Штраусом в его бенефис 25 июля 1864 года. Присутствовал двор во главе с царем. Сбор от концерта составил 1500 рублей — сумму по тем временам весьма значительную. Штраус пожертвовал ее в пользу вдов и сирот погибших воинов. Из новых произведений Штрауса в этом концерте впервые прозвучали его Торжественный военный марш, полька «Нева» (соч. 288), Попурри на русские мотивы («Приветствие русской публике»), в котором преобладали глинкинские мелодии, и получивший широкую популярность Персидский марш (соч. 289). В его основе действительно персидская мелодия. М. И. Глинка услышал ее летом 1829 года от секретаря министра иностранных дел Хозрева (Хосрова)-мирзы, приехавшего по поручению персидского шаха уладить конфликт, связанный с гибелью Грибоедова в Тегеране. Мелодия послужила основой для хора «Ложится в поле мрак ночной» в опере «Рус-

лан и Людмила». Там она создавала образ обольстительных восточных красавиц. В ином обличье она предстает в марше Штрауса: это полная блеска и изящества мелодия, по характеру отдаленно напоминающая янычарские марши (например, Турецкий марш Моцарта, марш из «Афинских развалин» Бетховена), с их шумным, пестрым оркестровым нарядом.

Аналогичный концерт проходил 22 августа в бенефис артистов оркестра Штрауса. На эстраде располагался усиленный оркестр, насчитывавший 100 человек. Исполнялось много новых произведений Штрауса, в том числе полька «Патронессы» (соч. 286), попури «Северные звуки» и большой «Марш братства» (соч. 287).

В 1865 году вместе с Иоганном в Россию приезжает его младший брат Эдуард, с тем, чтобы руководить оркестром в первой половине сезона. На долю Иоганна остается август и сентябрь.

Сезон прошел успешно, однако в сентябре становится известно, что от возобновления контракта на следующий сезон Штраус отказался. Перед отъездом он опубликовал в петербургской газете «Голос» (18/30 сентября 1865 г.) следующее письмо: «С истечением десятилетней деятельности моей в С.-Петербурге, исполненный чувств искренней благодарности, я вынужден, к крайнему моему сожалению, расстаться с северною столицею, которую считаю второю моею родиною. Я не нахожу слов, чтобы выразить вполне чувства, коими я весь проникнут в минуту, в которую должен произнести последнее «прощайте». Я встретил здесь, во все время моего пребывания, полное радушие, благосклонность и справедливую оценку моим трудам и никогда не забуду счастливейших дней моей жизни, проведенных среди вас. Приятное воспоминание останется неизгладимо в моем сердце. Итак, принося вам всем почтительнейшее мое благодарственное приветствие, да позволено мне будет утешать себя надеждою, что и обо мне сохранится в петербургской публике благосклонное внимание.

Иоганн Штраус».

Для нас это письмо, исполненное искренней любви к России, тем более дорого, что его писал человек, завоевавший почетное место в музыкальном мире, обла-

датель высоких наград многих государств, в том числе — российских.

Говоря о Штраусе, как о замечательном композиторе, дирижере, скрипаче, порой забывают еще одну сторону его деятельности — музыкально-общественную. По существу, Штраус превратил Павловский вокзал в народную филармонию, своего рода университет музыкальной культуры, где лучшие создания мировой музыкальной классики предстали перед широкой демократической аудиторией, сделались достоянием тех, кто не мог регулярно посещать дорогостоящие концерты в зале Дворянского собрания или спектакли императорских театров. Репертуарные установки Штрауса позволяют видеть в нем убежденного просветителя. Он не только удовлетворял требования слушателей, но формировал и воспитывал постоянную, чуткую, заинтересованную аудиторию подлинных ценителей музыки. И делал это изо дня в день, из года в год.

Как истинный художник Штраус понимал, что великое интернациональное искусство создается на основе национального, питается живительными соками народного творчества и творчества композиторов национальных школ. Он охотно исполнял в Павловске произведения русских композиторов, чьи имена были мало известны широкому кругу слушателей, а некоторые партитуры увозил с собой и исполнял в Вене и во время гастрольных поездок. Кстати, в отличие от своих предшественников, приезжавших в Петербург вместе с капеллами, Штраус обычно формировал оркестр из местных музыкантов.

Среди множества концертов, данных в России, один оставил в памяти Штрауса особенно глубокий след. Этот внешне малопримечательный концерт заслуживает того, чтобы остановиться на нем подробнее.

Не баловала фортуна русских музыкантов, нелегким был их путь к славе. Поэтому с особенной благодарностью вспоминаем всех, кто помогал им в период творческого становления. Заслуживает доброго слова и Штраус, «открывший» русской публике Чайковского. Это он впервые исполнил никому не известное произведение никому не известного композитора. Собственно, еще даже и не композитора, а лишь студента консерватории, недавно оставившего службу в департаменте

министерства юстиции ради сомнительной в условиях царской России карьеры композитора-профессионала. Это было трудное время в жизни 25-летнего Петра Ильича, пора неудач во всем, что он предпринимал для упрочения своего благосостояния. Тогда мало кто верил в его творческие возможности. Материальные дела молодого человека находились в самом плачевном состоянии. И вдруг неожиданная радость: в Павловске, оркестром под управлением Иоганна Штрауса, исполнены его Характерные танцы — одна из первых проб будущего композитора. (Впоследствии, в несколько измененной редакции, Чайковский ввел эту музыку под названием «Танцы сенных девушек» во 2-ю картину II действия оперы «Воевода», законченной в 1868 г.)

Как попало произведение молодого композитора в руки Штрауса? По имеющимся сведениям, Чайковский закончил работу над партитурой весной 1865 года. Не раз играл Танцы своему другу и однокашнику Г. А. Ларошу — будущему музыкальному критику. Оба долго ломали голову над тем, как бы устроить исполнение произведения в оркестре. Чайковский собирался уехать на все лето в Каменку, близ Киева, куда его приглашала сестра, вышедшая замуж за сына декабриста В. Л. Давыдова. Перед отъездом было решено просить приятеля Прокоповича-Антонского, служившего в консерватории, взять партитуру и, по своему усмотрению, передать ее любому капельмейстеру, кто согласился бы исполнить произведение со своим оркестром в открытом концерте. Зная сочувственное отношение Штрауса к подобного рода предприятиям, тот и предложил ему включить Характерные танцы в репертуар концертов Павловского вокзала. Штраус внимательно прочел партитуру и не заставил себя упрашивать. Исполнение наметил на конец августа.

Чайковский мало надеялся на успешный исход хлопот Прокоповича. На другой день после возвращения из Каменки он вышел погулять и с удивлением увидел на одной из афишных тумб объявление о том, что «под управлением Ивана Страуса состоится исполнение (в 1-й раз) Характерных танцев П. Чайковского; концерт состоится в Павловском воксале 30 августа 1865 года в 7½ часов пополудни». Был вечер, и автор уже не мог поспеть на концерт. Утром он помчался к Ларошу. Тот

был в числе слушателей достопамятного концерта и поделился своими впечатлениями в самых восторженных словах. Лишь четыре месяца спустя, в конце декабря на афишах вновь появилось имя Чайковского — автора кантаты «К радости», написанной по случаю окончания консерватории.

Прекращение регулярной деятельности в Павловске не означало окончательного прощания Штрауса с Россией. Сюда он приезжал еще дважды: в 1869 году — на целый концертный сезон; позднее, в 1886 году, состоялись его отдельные выступления. Отныне основным его поприщем становится не концертная эстрада, каждый день требующая ярких экспромтов, новых и новых, хотя бы и наспех написанных, танцевальных пьес, а серьезная композиторская деятельность. Он уверен, что это даст ему возможность усовершенствовать свое творчество, поднять танцевальную музыку на новую высокую ступень, позволяющую перешагнуть границу развлекательного жанра и стать настоящим большим искусством.

Штраус приступает к решению этой важной задачи интеллектуально подготовленным, созревшим. О большом значении для него творческого соприкосновения с русской культурой уже говорилось. Отметим два других фактора, сыгравших роль в становлении Штрауса-композитора. Это — многолетняя работа с исключительно высоким по профессиональному уровню павловским оркестром и проводимые в павловские четверги исполнения лучших классических, а также новейших произведений симфонической музыки.

Наступает период полного расцвета гения Штрауса. Он пишет ряд вальсов, каждый из которых сам по себе мог бы сделать бессмертным его имя. «Голубой Дунай» (соч. 314), «Жизнь артиста» (соч. 316), «Сказки венского леса» (соч. 325), «Вино, любовь и песня» (соч. 333), «Новая Вена» (соч. 342) и «Венская кровь» (соч. 354); все они — высшая ступень поэтизации танцевальной музыки. Насколько глубже и одухотвореннее эти вальсы в сравнении с музыкой, которую и Ланнер, и Штраус-отец, да и сам он, до недавней поры, обильными россыпями бросали под ноги танцующей Вены!

До этого времени венский вальс был неотделим от массового танца; скованный невидимыми цепями, он был словно прижат к земле. Теперь он устремляется ввысь, в область поэтического; «земной» в нем осталась только ритмическая пластика, одухотворенная поэзией, высокими и нежными чувствами, лирикой и сердечностью. Вальс становится *танцевальной поэмой*. В нем отражаются не только отдельные настроения, чувства и образы, а целые картинки быта, психология, душа венцев, более того — целая эпоха.

Новый танец напоминает симфоническую миниатюру. По существу это музыкальное зерно, из которого по воле автора произросло не крупное симфоническое произведение, а лишь танец, но в нем присутствуют все элементы симфонического развития. Симфонизация танца сочетается у Штрауса с предельной романтизацией жанра. Его вальсы передают глубоко опоэтизированное восприятие мира. В них ощущается проникновенное слияние человека с природой, которое так характерно для романтиков. Вальсы Штрауса проникнуты возвышенным настроением, но им чужды выпренность, аффектация, они просты и сердечны. Своей внутренней чистотой, глубокой поэтичностью они уносят ввысь, отрывая от однообразия будней даже самых прозаичных людей.

Трудно сказать, какой из перечисленных вальсов лучше. Штраус, как и его предшественники, мало заботился о правильном и точном названии своих детищ. В подавляющем большинстве случаев трудно заметить какую-либо связь между музыкой того или иного танца и его названием. Но в ряде новых произведений музыкальные образы настолько рельефны, конкретны, что в сознании слушателя они связываются с определенным заглавием, данным вальсу композитором. Сменилось не одно поколение, но и сейчас мелодии «Голубого Дуная» или «Сказок венского леса» вызывают в нас совершенно точные художественно-образные ассоциации.

Интересна история создания «Голубого Дуная». Он был написан по заказу Венского мужского хорового общества. В отличие от Германии, где любительские хоровые кружки были широко распространены, в Вене нормальная деятельность общества стала возможной лишь после революции 1848 года. Репертуар хора был

самым примитивным, однообразным, почти целиком состоящим из народных песен или самых простых песенных обработок. В 1856 году хормейстером Венского мужского хорового общества (Мужского хорового союза) стал молодой энергичный Иоганн Гербек (1831—1877).¹ Гербек всячески старался оживить концертные программы общества, сделать их разнообразными, интересными. Под его руководством хор исполнял произведения Генделя, Баха, Гайдна, Шуберта, Шумана, Мендельсона. Особенно велика его заслуга в популяризации песенного творчества Шуберта. Однажды Гербек обратился к Штраусу с неожиданной просьбой написать вальс для очередного концерта хора. Для Штрауса это был необычный заказ, и он даже хотел отказаться. Иоганн считал, что вальсы, прекрасно звучащие в исполнении небольших инструментальных ансамблей, многое потеряют, когда их запоет хор, тем более такой, как хор Гербека, насчитывавший более 100 певцов. Гербек с трудом уговорил друга. Самым убедительным доводом явился недавний аналогичный случай. Композитор Лорцинг в бытность капельмейстером театра «Ан дер Вин» переложил для хора вальс «Елизавета» Штрауса-старшего. Исполнение прошло очень удачно. Что ж, решил Иоганн, можно попытаться.

Композитор жил тогда неподалеку от Дуная и, быть может, частые прогулки по набережным воспламенили его фантазию. Недавно он перечитал стихи венского поэта Карла Бека; они понравились ему богатством образов, изящным стилем, мелодичностью. Особенное впе-

¹ Это была интересная личность в музыкальной Вене прошлого века. Сын портного, он получил основательное гуманитарное образование. Занятия философией и юриспруденцией он сочетал с серьезным изучением музыки, но лишь в 50-е гг. полностью посвятил себя искусству. Начав со скромной должности церковного регента, он вскоре стал руководителем Венского мужского хорового общества, дирижером симфонических концертов Общества друзей музыки, дирижером и директором Императорского оперного театра. Он рьяно пропагандировал талантливые, но еще малоизвестные произведения современных авторов. Примечателен такой эпизод: когда в 1861 г. А. Брукнер сдавал в Венской консерватории экзамен по органу и теоретическим предметам, Гербек воскликнул: «Это он должен был нас экзаменовать, а не мы его!» Впоследствии Гербек стал ближайшим другом Брукнера и много содействовал исполнению его произведений. Тесная дружба связывала Гербека и со Штраусом.

чатление произвела поэма «На берегу голубого Дуная», изобилующая яркими живописными картинками, правда, переданными не без налета сентиментальности.

Решив написать вальс о Дунае, Штраус использовал мелодию вальса «Волны и водовороты», написанного им 14 лет назад. Этот вальс по праву можно считать первым наброском к бессмертному «Голубому Дунаю». Мелодия вальса «Голубой Дунай» (его полное название — «У красивого голубого Дуная») действительно напоминает течение великой реки. Элементы музыкальной изобразительности появляются уже во вступлении, музыка которого рисует картину утреннего пробуждения природы под лучами восходящего солнца.

Льется Дунай, вначале — небольшая река, которая на пути с запада на восток постепенно ширится, делается полноводной, принимая бесчисленные притоки. Она течет все дальше и дальше, в ней отражаются леса и горы, поля и села, жизнь которых без Дуная кажется немыслимой. Здесь люди рождаются, трудятся, любят под мерный шум вечно текущих вод. На пути встречаются пороги. Исчезает плавное размеренное течение. Дунай шумит и пенится. Его воды устремляются вниз, покрываясь серебристой пылью в веренице небольших водопадов. Вдали виднеется красавица Вена, окруженная садами, виноградниками, лесами. В столицу Дунай входит чинно, спокойно. Легкая зыбь колышет притихшие, согретые солнцем воды. Иногда небольшие волны весело гонятся друг за другом и плещутся у берегов, словно приветствуя венцев. Дунай покидает столицу, течет все быстрее и быстрее, бурлит и рокочет могучим потоком. В ответ ему раздаются мелодии вальсов. Вначале плавные и спокойные, они все убыстряются, словно спеша за рекой. Вот они уже догнали дунайские волны, слились с ними в едином всплеске, они кружатся вместе в быстром, нескончаемом водовороте.

В «Голубом Дунае» особенно поражает неожиданность и в то же время органичность перехода от одного раздела к другому. Каждый из вальсов этого цикла, казалось бы, решен самостоятельно, но вместе они создают стройный, законченный образ произведения.

«Голубой Дунай» привел Иоганна Гербека в восторг. Он не устал восхищаться новым вальсом, его мелодичностью, пластикой, изумительной легкостью и

непередаваемым словами чисто венским очарованием. «Я не знаю,—говорил он,—слышу ли я Дунай или вальс о Дунае. То ли река течет бесконечно, то ли вальс кружится безостановочно». К сожалению, опасения Штрауса относительно текста оказались не напрасными. Стихи к уже сочиненной музыке, написанные Йозефом Вейлем, постоянным поэтом Хорового общества, были крайне неудачны. Тяжеловесные, статичные, они не гармонировали с легким полетом мелодии. Более того, текст призывал к карнавалу, веселью и беспечности, хотя дело происходило как раз после поражения Австрии в войне с Пруссией, настроение венцев было подавленным, и подобные призывы звучали кощунственно.

Следуя примеру двора, назначившего концерт вместо предполагаемого бала, Хоровое общество также заменило свой традиционный бал концертом. На нем 15 февраля 1867 года и состоялось первое исполнение «Голубого Дуная». Сейчас трудно определить, какой прием был оказан новому сочинению Штрауса: мнения рецензентов разделились. Во всяком случае вальс, по требованию слушателей, был повторен, премьера прошла если не лучше, то и не хуже других штраусовских премьер. Две недели спустя издатель Спина выпустил переложение вальса для фортепиано с голосами. 10 марта состоялось первое оркестровое исполнение «Голубого Дуная» капеллой Штрауса в Фольксгартене. В течение трех месяцев вальс был семь раз исполнен Хоровым обществом, неоднократно звучал в оркестровом варианте, хотя фурора не произвел. Казалось, новое детище Штрауса постигнет судьба тех творений, которые, после сравнительно недолгой жизни на эстраде, незаметно покидали ее, стушевываясь в памяти слушателей.

Впрочем, композитор, без энтузиазма отнесшийся к своему первому опыту сочинения вокально-хоровой музыки, не особенно огорчился. Возвращаясь домой после премьеры, он признался брату Йозефу, что больших надежд на «Голубой Дунай» не возлагал, так как удачным в вальсе считал только финал. Действительно, финал чрезвычайно интересен. В нем уже чувствуется опытная рука мастера-симфониста. Штраус смело вводит в заключительный раздел произведения новые темы. Да и прежние мелодии звучат по-иному, прощально,

словно исчерпав все возможности своего развития, оставляя ощущение бесконечности, вечности. Но композитор оказался неправ в прогнозах относительно «Голубого Дуная». Неожиданные события, не имевшие к нему, казалось бы, никакого отношения, возродили вальс, вознесли его, сделали достоянием истории. Летом 1867 года в Париже торжественно открывается Международная выставка — последний блестящий фейерверк отживающей свой век Второй империи. На широкой эспланаде Марсова поля один за другим вырастают сказочно красивые павильоны, строятся роскошные праздничные залы. Великие державы, участницы выставки, стремятся затмить друг друга блеском и великолепием.

Политическое положение Австрии в те годы было весьма шатким. Потерпев два тяжелых поражения — в 1859 году, проиграв итальянскую кампанию в Сольферино, и в 1866 году — в Кёниггреце во время австро-прусской войны, Габсбургская империя утратила свое могущество. Любыми путями она стремится доказать, что по-прежнему сильна и богата. Ее павильон — один из самых роскошных и привлекательных на Международной выставке, а австрийский посол Рихард Меттерних — сын некогда всемогущего канцлера — прославившийся в Париже своими приемами, надеется блестящими балами привлечь внимание к австрийскому посольству. По его приглашению в Париж приезжает гофбалмузикдиректор Штраус.

Его капелла, связанная контрактами, осталась в Вене. Австрийскому маэстро пришлось выступать с берлинским оркестром Бильзе. Штраус не совсем был уверен в успехе. Парижане любили вальс, но привыкли к более медленному, спокойному, чем венский. Кадриль, наоборот, предпочитали более быструю, задорную. На репетицию зашел директор газеты «Фигаро» Жан Вильмессан. Увидев, как австрийский дирижер лихо руководит прусским оркестром, он в восторге воскликнул:

— О, это Кёниггрец наоборот, — и начал в своей газете кампанию в пользу Штрауса. Это соответствовало официальному курсу правительственной прессы. Империя Наполеона III стремилась к политическому сближению с Австрией и Баварией. Она чувствовала,

что Пруссия будет ее сильным соперником в европейских делах. Но Вильмессан не ограничился хвалебными статьями в «Фигаро». Он устроил в салоне редакции вечер в честь Иоганна Штрауса, на который пригласил цвет литературного и музыкального Парижа.

Столица Франции устраивает Штраусу-сыну — Иоганну II встречу, ничем не уступающую той, которая 30 лет назад была оказана его отцу — Иоганну I. Гюстав Флобер, Амбруаз Тома, Теофиль Готье, Александр Дюма-сын, Иван Сергеевич Тургенев горячо приветствуют его.

На банкете прозвучал высокопарный тост в честь гостя.

— Штраус! Сколько очарования в этом слове. Под его музыку кружатся в вальсе королевские дворы и казармы, города и деревни, шелковые туфельки и деревянные сабо, невесомые феи и плотные крестьянки. Мелодии Штрауса проникают в душу и отзываются в ногах. Они истинно венские и в то же время универсальные. Вальсы Штрауса близки не только европейцам. Они звучат в Америке и Австралии, и даже на Востоке, просачиваясь сквозь великую китайскую стену.

Эти лестные слова Штраус воспринял с тем большим удовлетворением, что в то время весь Париж был во власти Жака Оффенбаха, признанного короля французской легкой музыки, чьи оперетты шли с невероятным успехом.

Через несколько дней Штраус устроил ответный прием. Он предложил своим гостям прослушать только что сочиненную польку «Фигаро» (соч. 320), которую он посвятил Жану Вильмессану, а потом объявил вальс «Голубой Дунай». Вальс восхитил всех. Очарованные слушатели потребовали исполнить его на бис.

— Отныне, — сказал Вильмессан, — слова «Голубой Дунай» будут обозначать не только великий водный путь, связывающий запад и восток Европы, но и знаменитый штраусовский вальс.

Эти слова оказались пророческими. На второй день Жюль Барбье написал к вальсу новый французский текст, значительно лучший, чем первоначальный. А газета «Фигаро» в специальном приложении напечатала

и музыку и текст нового вальса. Теперь о «Голубом Дунае» заговорили все. Издатель Штрауса не успевал удовлетворять нахлынувшую лавину заказов. При обычном тираже в 5000—10 000 экземпляров, тираж «Голубого Дуная» в короткий срок достиг фантастической цифры в 1 000 000 экземпляров!

Гастроли Штрауса в Лондоне прошли с неменьшим успехом. Королева Виктория, хорошо помнившая приезд оркестра Штрауса-отца, оказала Штраусу-сыну теплую встречу. «Голубой Дунай» и здесь покори́л всех.

Вскоре этот вальс получил заслуженное признание и на родине. Метко сказал Эдуард Ганслик, что это произведение «не только пользуется беспримерной популярностью, но приобрело значение определения для всего, что есть в Вене красивого, милого, веселого. Для австрийца «Голубой Дунай» не просто гирлянда красивых вальсов, а подлинно *патриотическая народная песня без слов* (курсив мой. — Е. М.) . . . Где бы на далекой чужбине ни встречались австрийцы, эта мирная Марсельеза является песней их союза, их отличительным паролем. Где бы на торжестве ни провозглашался тост за Вену, оркестр немедленно исполняет «Голубой Дунай». Иначе и представить себе нельзя, ведь эта мелодия звучит проникновеннее и теплее самых лестных слов, которые могут быть сказаны о Вене».

Пожалуй, не меньшую популярность завоевал и другой вальс — «Жизнь артиста». Страстная порывистость его музыки, эмоциональный накал дали право Штраусу озаглавить так свое новое творение. Здесь обращает на себя внимание обилие песенных мелодий широкого дыхания и большой протяженности. Вокальная специфика тематизма особенно отчетливо выступает во второй части цикла.

Другой шедевр этого же периода — «Сказки венского леса», унесшие на крыльях своих мелодий далеко за пределы Вены чарующий аромат ее живописных окрестностей. Обрамленный широким вступлением и большим финалом, вальс вырастает в симфоническую поэму.

«Сказки венского леса» — прообраз венской весны, властно вступающей в свои права; это сотни журчащих ручейков, стаи ласточек, возвращающихся из дальних стран строить гнезда под обжитыми старыми

крышами; это и радость пробуждающейся природы и человек, жадно вдыхающий весенние запахи; это веселые толпы горожан, направляющиеся после зимних холодов на первую загородную прогулку; это их танцы и песни, в которые вплетаются и пение птиц, и шелест молодой листвы, и теплый весенний ветер. На зеленой поляне под сенью вековых дубов весело танцуют влюбленные пары. Звенит радостный смех, острая шутка, льется молодое искрящееся вино. Из старого кабака доносятся негромкие танцевальные наигрыши. Наступает вечер. Пора возвращаться в город. Вечер такой теплый, благоухающий, хочется его продлить хотя бы на несколько мгновений. То тут, то там опять звучит музыка, опять возникают танцы, но наступающая темнота прекращает их. Ночь входит в свои права.

Типично штирийская мелодия вступления подчеркивает очарование сельской бытовой картины. Вторая мелодия призывает к еще более глубокому идиллическому восприятию природы своей одухотворенностью и мягким лиризмом. Она захватывает широким диапазоном, смелыми скачками, оригинальным ритмическим рисунком. Вступление отличают две черты: повествовательность и импровизационность. Это чувствуется и в характере музыкальных тем (многие из них пейзажно-изобразительны), и в манере, с которой композитор чередует различные мелодии. Об импровизационности говорит и появление во вступлении мелодий, близких будущим вальсам. Здесь это словно зародыши музыкальных тем, которые во всем блеске засверкают в последующих танцах. Таков, например, плавный лендлер, который во вступлении звучит, как поэтическая мечта, унося слушателя в неведомую заоблачную высь. Из лендлера вырастает тема второго вальса. Здесь сохраняется ощущение взлета, парения, но музыка обретает благородную пластику жеста, движения, танцевальных па.

Каскад замечательных мелодий, одна лучше другой, выливается в пяти вальсах, следующих за вступлением. Мелодии вальсов чередуются в удивительном разнообразии — плавные и задорные, лирические и скерцозные. Композитор чутко улавливает возможности развития каждой музыкальной темы, он чувствует, когда одну тему надо сменить другой, и какой именно. Этим достигается и контрастность, и цельность всего цикла

вальсов. Ликующе звучит кода. «Жизнь прекрасна!» — утверждает она. Пронизанная солнечным теплом и светом, яркая и сочная музыка вальса звучит как апофеоз юности и любви. «Сказкам венского леса» сто лет, но и сегодня они сохраняют свою неповторимую прелесть и кажутся такими же юношески прекрасными, как и при их создании.

К тому времени, когда «Голубой Дунай», к великому удивлению Штрауса, стал популярнейшим из его вальсов, композитор решил отблагодарить Гербека, которого считал косвенным виновником успеха этого произведения. Он посвятил ему один из лучших своих вальсов — «Вино, любовь и песня», где вновь воспел эпикурейское наслаждение жизнью. Новое произведение является своего рода музыкальной иллюстрацией к известному афоризму, приписываемому великому деятелю Реформации и идеологу бюргерства Мартину Лютеру:

Сей жизни смысл тому понять дано,
Кто песни любит, женщин и вино.

Вальс полон интимно-лирических и динамически насыщенных эпизодов. Особенно выпукло показаны картины всеобщего народного веселья. Порой кажется, что в водовороте танца вскипают бурные страсти, а звон бокалов тонет в подхваченной всеми радостной застольной песне. Но музыка вальса нигде не превращается в вакханалию, а всегда остается прозрачной, целомудренно чистой. Брызжащий оптимизм, льющееся через край веселье этого вальса очаровали таких великих музыкантов, как Вагнер и Брамс.

В концерте, посвященном празднованию дня рождения Вагнера (ему тогда исполнилось 63 года), композитор попросил чествующих его музыкантов исполнить что-нибудь из произведений Штрауса. Когда после нескольких вальсов очередь дошла до сочинения 333, Вагнер не устоял против искушения и сам взялся за дирижерскую палочку. Так вальс «Вино, любовь и песня» получил «рыцарское посвящение» великого реформатора немецкой оперы. Оригинальное переложение этого вальса для фортепиано сделал Брамс, а несколько позже — известный пианист-виртуоз Годовский. Славу «короля вальса» закрепили за Штраусом такие произведения, как «Новая Вена» и «Венская кровь», запечат-

левшие в музыке образы вечно юного, веселящегося, танцующего города и его обитателей.

Рубеж 60—70-х годов — вершина творческого расцвета Иоганна Штрауса, утверждение за ним единоличного титула короля вальса. Конечно, он и впредь наряду с опереттами будет сочинять вальсы, причем создаст прекрасные, радующие и волнующие произведения. Но это будут лишь новые жемчужины в его короне. Вальсовый венёц был завершен к 1870 году.

В чем же заключена неотразимая сила вальсов Штрауса этого периода? Почему они продолжают интенсивную жизнь спустя столетие после их рождения? Ведь многие вальсы Ланнера, Штрауса-отца, да и самого Иоганна, написанные в 40—50-е годы, несмотря на их несомненные музыкальные достоинства, забыты, а если и появляются в живом звучании, то, зачастую, лишь как реминисценции прошлого.

Мы привыкли к мысли о том, что бессмертие — удел музыкальных гениев, создателей произведений крупных форм, монументальных полотен, отражающих в музыкальных образах жизнь целого поколения, его стремления, чаяния, надежды, борьбу. Бессмертие Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта воспринимается как должное, естественное, само собой разумеющееся. Применимо ли великое слово *бессмертие* к Штраусу, музыканту, которого трудно себе представить иначе как пританцовывающим со смычком в руке на эстраде, у подножья которой в вихре вальса несется танцующая толпа? Можно ли говорить о бессмертии создателя только легкой танцевальной музыки? Да, можно с полным основанием. И сегодня миллионы людей стремятся услышать эти вальсы и любят их не меньше, чем любили современники композитора. Скрытая сила красивых, ажурных танцевальных мелодий, вероятно, заключается в том, что передаваемые ими чувства и настроения понятны и близки всем людям. Это — музыка для многих и для каждого в отдельности.

Мелодика Штрауса сугубо индивидуальна: в ней почти отсутствуют фольклорные заимствования. Но по существу она глубоко народна, так как прочными корнями скреплена с народным творчеством. Ей чужды высокопарность, жеманство, аффектация чувств. Ее оптимизм глубокий, подспудный, просвечивающий сквозь

ткань произведения. Даже в немногих элегических страницах она напоминает небо после ненастья, когда за серой пеленой облаков угадывается розоватый отблеск готового появиться солнца. В них—то глухо и слабо, то громко и явно—слышна добрая человеческая надежда на радость, любовь, счастье. Этой надеждой пронизана каждая нота, каждая мелодия. И звучит она не зыбко, неуверенно, как готовый исчезнуть мираж, а полнокровно, решительно. Музыка утверждает, что будущее человека — радостная светлая жизнь, и речь об этом ведет своим языком — мелодикой вальса.

Не богини и грации античного мира свивали свои живописные венки над вальсами Штрауса, а близкие и родные ему по духу современники и современницы, чьи чувства, мечты и надежды он так хорошо понимал. Это они обогатили Штрауса своей могучей силой, одарили ликующим рубенсовским восприятием жизни и, тем самым, принесли ему бессмертие. Музыкальный язык вальсов Штрауса по интонационному богатству, мелодической щедрости также близок яркой, сочной рубенсовской палитре.

Штраус хорошо знал австрийский музыкальный фольклор, повсюду звучащую в Вене музыку быта. Находясь за границей, в том числе в России, он всегда старался познакомиться с народной музыкой и произведениями национальных композиторов. Все услышанное он жадно впитывал, а потом использовал в попури, реже — в польках, кадрилях, маршах, но в вальсах — почти никогда. В них он остался самим собой. Искрящаяся легкость письма сочеталась с большой строгостью и требовательностью к себе. Только тщательным отбором интонационно-мелодического материала, основанном на безупречном вкусе и самокритичности, можно объяснить чистоту мелодики Штрауса, отсутствие в ней качественно сомнительных мотивов, стилистических погрешностей.

Для вальсовых мелодий Штраус находит и усиливает элементы, лишь слабо очерченные в народном песенно-танцевальном искусстве. Иногда это широкий интервал, подчеркивающий эмоциональную насыщенность момента, иногда — противопоставление низкого регистра высокому, призванное интонационными средствами выявить пластику движения, а через нее — динамику

эмоций, настроений. Диалектика ладово-устойчивых и неустойчивых звучаний Штрауса — в удивительном чувстве меры: его мелодии, сохраняя светлую окраску, никогда не грешат «сладкозвучием». Они насыщены внутренней энергией зарождения, роста, преодоления преград.

Мелодии Штрауса покоряют своей простотой. Иногда кажется удивительным, что их не сочинили до него. Действительно, что может быть проще движения мелодии по тонам аккордов главных ступеней (тонического трезвучия, доминантсептаккорда и нонаккорда) в «Голубом Дунае»? Что может быть элементарнее «опевания» устойчивых ступеней лада соседними неустойчивыми в «Сказках венского леса»? Что может быть привычнее (со времен Шуберта), чем восходящие от доминанты к медианте сексты в «Новой Вене»? Но, оказывается, в каждом отдельном случае Штраус находит какую-то изюминку — штрих, нюанс, ритмическую или динамическую особенность, выводящую мелодию из рамок привычного, примелькавшегося. В одних случаях это прерывание плавно льющейся мелодии «ответами» в другом регистре («Голубой Дунай», вальс № 1), в других — противопоставление широкой вокальной линии порхающим танцевальным мотивам («Вино, любовь и песня», вальс № 1), в третьих — составление из коротких 2-тактных фраз больших 32-тактных построений («Жизнь артиста», вальс № 2).

В музыке вальсов Штрауса живет *пластика танца* — тот изначальный импульс, который предопределил возникновение вечно кружащегося роллера — дреера — лендлера — вальцера. В основе этой пластики — четкий метроритм, с его внутренней динамикой, реальным, почти осязаемым воздействием трех долей такта. Здесь и борьба сильной доли за свое самоутверждение, гегемонию, причем чувствуется, что в ходе борьбы преодолевается сопротивление, побеждается статика, инертность. Здесь и мятущаяся вторая доля такта, ее зависимость от упругости и силы первой доли. Отсюда ее «шаткость»: она то покорно делит временное пространство между крайними долями такта, то вступает в лирический дуэт с предшественницей, и тогда особенно выпукло выявляется контраст между ними — мужественный облик первой оттеняет мягкий, женственный облик второй. А третья доля! Весь накопленный в такте эмоциональ-

ный заряд она, словно пружина, устремляет к следующей сильной доле, и так далее, в движении вечном, как биение человеческого сердца, через которое постоянно пульсирует горячая кровь.

Великолепно владел Штраус двойным вальсовым ритмом, при котором две доли практически воспринимаются как одна крупная (соответственно два такта объединяются в один — вдвое крупнее). Иногда в этом ритме звучит целый вальс («Жизнь артиста», вальс № 5), но особенно впечатляет противопоставление удвоенного ритма обычному в пределах одного танца («Голубой Дунай», вальсы № 3 и 4; «Венская кровь», вальсы № 1 и 4). Если удвоенные ритмические формулы встречались в венском вальсе и прежде, то теперь появляются в новом обличье. Они не противопоставляются обычному вальсовому ритму, а проходят параллельно с ним, сохраняя обычную трехдольность, как метрическую основу, но обогащая ее синкопами-перебоями. Устойчивость вальсового метра преодолевает кажущуюся шаткость ритма мелодии, подчиняет его себе, уравнивает течение музыки («Сказки венского леса», вальс № 4: устойчивый звук *си-бемоль* появляется последовательно то на 2-й, то на 1-й, то на 3-й доле такта, но не приводит к удвоению ритма, а только оживляет и обогащает его). Вообще все элементы музыкального языка Штрауса теснейшим образом связаны между собой. Они настолько органично переплетаются, что порой трудно отделить функции одного от функций другого. Например, направление мелодии от неустойчивой ступени лада к устойчивой ритмически подчеркивается ее устремлением от слабой доли к сильной. Впечатление усиливается динамическим нарастанием, которое находится в прямой зависимости от оркестровки (включаются новые инструменты, используется барабанная дробь и т. п.).

По форме венский вальс всегда представляет собой сюиту, гирлянду танцев, нанизанных на общую нить. В одних случаях предыдущий вальс дополняется следующим, досказывающим то, что не успел выразить его предшественник; в других случаях танцы противостоят друг другу, контрастируя характером мелодии, ритмической формулой, тональностью, динамикой, оркестровкой, иногда темпом. Но именно в вальсах зрелого

периода творчества Штрауса, в связи с возникновением больших «описательных» вступлений, с расширением формы каждого вальса и появлением широких заключительных частей для обобщения всего прозвучавшего, вальс обретает *симфоническое развитие*. Уже во вступлении явственно видна чисто композиционная работа, связанная с отбором главных мелодий будущих вальсов. Именно здесь, в импровизационных прелюдиях-интродукциях, где фантазия композитора не стеснена строгими рамками танцевальной формы, из множества мотивов выкристаллизовываются те, что смогут в дальнейшем стать интонационным стержнем вальса, его главной движущей силой.

Не удивительно, что в результате такой объемной «мотивной работы» во вступлении, сами вальсы — основные звенья цикла — разрастаются. «Строительного материала» хватает с избытком на весь тематизм, даже с учетом того, что каждый танец создается в двух- или трехчастной форме и требует, поэтому, не одной темы, не одной вальсовой мелодии, а не менее двух (не менее, потому что иногда и в пределах одной, разросшейся части композитор использует две тематические основы, например в вальсах «Голубой Дунай», № 5, ч. I; «Вино, любовь и песня», № 1, ч. I; «Сказки венского леса», № 5, ч. I).

В связи с этим еще больше расширяется заключительный раздел вальса — кода. В ней происходит *осмысление* всего предыдущего развития вальса, делаются *выводы* из всего сказанного. Словно в обстоятельном резюме вновь появляются элементы мелодий, уже отзвучавших в вальсах, но во всем чувствуется торможение развития (даже если темп убыстряется). Чаще всего оно связано с модификацией мелодий (мотивная работа продолжается!), с вовлечением субдоминантной сферы в тональный план коды. Типичный пример такого завершения музыкального развития — заключительный раздел «Голубого Дуная».

Так происходит симфонизация танца, перерастание венского вальса в *симфоническую поэму*. В новых произведениях Штрауса происходит синтез танца и крупной симфонической формы, способной к выражению — на той же вальсовой основе — сильных эмоций, больших поэтических обобщений.

Невозможно рассматривать творчество Иоганна Штрауса вне романтического половодья, захлестнувшего в XIX веке Европу. В музыкальном романтизме сочетались различные, а порой и противоборствующие тенденции. Он нес людям бунтарство и сомнения, призыв к свободе для нации и личности, горячую любовь к родине, ее фольклору, острый интерес к чужим и далеким странам, глубокое проникновение во внутренний мир человека, умение видеть и чувствовать природу. Романтизм стремился к созданию произведений искусства одухотворенных и страстных, адресованных в первую очередь к сердцу читателя, зрителя, слушателя. К нему, трепетному, способному волноваться и страдать, мечтать, радоваться и горевать, обращались Франц Шуберт, Феликс Мендельсон, Роберт Шуман, Фридерик Шопен, Ференц Лист. Ему дарили они свои экспромты и ноктюрны, «музыкальные моменты» и «песни без слов», вальсы и мазурки, и тем самым возвысили роль малых форм до небывалых высот, доказав, что и простейшая по форме пьеса способна выразить глубокие, сокровенные мысли и чувства.

Романтики расширили сферу танцевальности в музыке, сделали достоянием профессионального искусства новые мелодии, созданные на основе народно-бытового танца, влили в них лиризм, поэзию, наделили глубокой образностью. Танец стал выразителем любви и ненависти, светлых идеалов и тоски по родине, надежды и сомнения, гневного обличения и незлобивого юмора. Иоганн Штраус принял эстафету из рук старшего поколения композиторов-романтиков. Он насыщает избранный им жанр танцевальной музыки богатым эмоциональным содержанием. Правда, гамма чувств в вальсах Штрауса несколько уже. Изображая жизнь, он словно ослеплен солнцем и поэтому не видит тени. Из всех тонов солнечного спектра художник выбирает только яркие, праздничные. Но светлое, радостное он воспел в своих танцевальных поэмах страстно и убедительно, на самом высоком, поистине классическом художественном уровне.

Штраус как никто сумел передать бурлящую радость бытия, ощущение молодости и силы. Его музыка — сверкающий гимн любви. Его вальсы воссоздают тончайшие оттенки, еле уловимые нюансы этого

великого чувства. В них слышны пьянящее чувство от улыбки милой девушки, от зарождающейся любви, волнение первых свиданий и трепет поцелуя, торжественный, всепобеждающий гимн союза двух сердец, нашедших друг друга, и нежность убеленных сединами супружеских пар, прошедших рука об руку долгий жизненный путь. Об отвергнутой любви, о терзаниях ревности и печали одиночества Штраус-композитор предпочитал не говорить своим слушателям. Штраус воспевал природу, весну, голубое небо, дуновение теплого ветра, журчание ручья и шелест леса. Его мелодии говорят: «Человек, живи, ликуй, радуйся: мир прекрасен и он принадлежит тебе!».

Находясь в зените славы, Штраус принимает ангажемент на концертный сезон 1869 года в Павловске. Открытое письмо правления Царскосельской железной дороги подробно излагает обстоятельства, предшествующие его приезду.

«По случаю окончания в настоящем году срока контракта, заключенного правлением общества Царскосельской железной дороги с г. Фюрстно и отказа петербургских капельмейстеров К. Н. и А. Н. Лядовых от предложения управлять оркестром в Павловске, двое из директоров общества отправились за границу для выбора на будущий сезон в Павловске одного из лучших европейских оркестров с наиболее известным и соответствующим вкусу нашей публики капельмейстером. Посетив главные центры Европы, в которых находятся лучшие оркестры, члены правления не могли не отдать в этом отношении пальмы первенства старинному любимцу павловской публики г. Иоганну Страусу, живущему постоянно в Вене, где он отдыхает после своей многолетней музыкальной деятельности и, вместе с тем, готовится начать оспаривать успехи известного всей Европе Оффенбаха, занимаясь композициями небольших веселых оперетт. Однако получить согласие г. Иоганна Страуса оказалось не совсем легким, так как в течение нынешнего лета он уже получил предложения из Парижа, Лондона и Нью-Йорка, но на все отвечал отказом, желая всецело посвятить свое время композициям; только после долгих переговоров, помня постоян-

ное расположение к нему русской публики, г. Страус изменил свои намерения, или, лучше сказать, отсрочил их исполнение и согласился заключить контракт с правлением общества Царскосельской железной дороги, но только не более, как на один летний сезон будущего года. В качестве своего ближайшего сотрудника Иоганн Страус предполагает пригласить с собой в Павловск брата своего, Иосифа, пользующегося репутацией одного из лучших композиторов по части легкой музыки не только в Австрии, но и в остальной Германии и имеющего, вместе с третьим братом, Эдуардом Страусом, постоянный оркестр, первый в Вене» («Голос», 25 октября 1868 г.).

Итак, Иоганн Штраус вновь собирается в Петербург. Он отступил от своего твердого решения отказаться от каких-либо длительных договоров и приезжает в Россию на 6 месяцев. Денежные соображения на этот раз ни при чем. Прошло 12 лет с того времени, когда молодой талантливый капельмейстер — восходящая звезда танцевальной музыки — был приятно поражен предложенным ему крупным гонораром за концерты в Павловске. Теперь он — мировая знаменитость. Солидное материальное положение обеспечивает ему полную независимость от гастрольных поездок. Почему же Штраус соглашается на столь нелегкую антрепризу как павловский музыкальный сезон? По-видимому, Россия и впрямь стала для него второй родиной, как он писал, расставаясь с Петербургом в 1865 году. А может быть, в глубине души он не раз думал о том, что встретит милый образ минувших лет, но не далекую, чужую Ольгу дней расставания, а нежную, бесконечно близкую Оленьку лета 1858 года?

Известие о приезде Штрауса взбудоражило петербуржцев. Люди спешили в Павловск снимать дачи на летний сезон. Домовладельцы, наслышанные приятной для них новостью, резко подняли цены на дачи; несмотря на это, летом 1869 года в Павловске обосновалось горожан едва ли не вдвое больше, чем в предыдущие два года.

6 апреля Штраус приехал в Петербург. Открытие сезона в Павловском музыкальном вокзале состоялось при огромном стечении публики. Под магическим смычком Штрауса оркестр преисполнился вдохновением и кипу-

чей энергией. Слушая музыку, полную жизни и огня, присутствующие невольно возвращались мысленно к концертам прошлого сезона, когда в зале веяло холодом и мертвой тоской, а слушателей охватывало непреодолимое желание задремать, несмотря на приличный оркестр и корректное, вполне профессиональное дирижирование капельмейстера Фюрстно. Теперь же все были во власти Штрауса. Взмах его смычка и, как писали современники, точно в моцартовой «Волшебной флейте» оркестр и публика начинали танец, и пляска продолжалась до тех пор, пока не умолкала последняя нота. Стоило зазвучать новой польке «Sängerkunst» (соч. 328), как старые и молодые невольно вовлекались в ритм танца, и полька неизменно повторялась несколько раз. Подлинный фурор произвели «Сказки венского леса», впервые прозвучавшие в Павловском вокзале в авторском исполнении.

Оркестр был великолепен и превосходно играл симфоническую и танцевальную музыку. Поэтическому настроению любителей музыки способствовала редкая в это время года по-летнему теплая погода; надвигающаяся гроза и сверканье молний над ярко освещенным вокзалом, окутанным звуками то веселой и живой, то томной и нежной музыки, еще более усиливали сказочное очарование вечера.

В этом же сезоне был дан интересный концерт в пенсионный фонд служащих Царскосельской железной дороги с содержательной программой, состоявшей из произведений русских композиторов (пьесы Глинки, «Казачок» Даргомыжского, «Пляска женщин» из оперы «Рогнеда» Серова). Все лето Иоганн выступал вместе с Йозефом, который по праву разделял с братом симпатии слушателей. Их содружество было как нельзя более удачным. Темпераментный, пылкий Штраус-старший и его безупречно корректный младший брат словно дополняли друг друга. Огромным успехом пользовались их совместные выступления, когда под аккомпанемент оркестра оба брата играли на фортепиано в четыре руки. Это был новый вид музицирования, впервые введенный ими в прошлом году в Вене на концерте в честь гостившего в Австрии наследника английского престола.

Иоганн и Йозеф дополнили свой репертуар сочинениями, созданными вдвоем. Первое место среди них,

бесспорно, занимала известная «Полька-пиццикато», впервые прозвучавшая 12 июня 1869 года. Эта воздушная, словно рожденная из грез и мечтаний музыка исполнялась особым оркестровым приемом без участия духовых инструментов, причем струнные играли не смычком, а щипком. Добавление к этому колокольчиков и бубнов создавало весьма оригинальное звучание. Пьеса произвела огромное впечатление. Успехом пользовался сочиненный в этом сезоне Черкесский марш.

Для прощального бенефиса Штраус подготовил несколько новых сочинений. Среди них — вальс «Иллюстрации» (соч. 331), полька-мазурка «Фата-Моргана» (соч. 330). Очаровательную кадрили (соч. 338) он назвал именем Славянки, с живописными берегами которой связывалось так много воспоминаний. Не без скрытого смысла композитор назвал и две польки: «В павловском лесу» (соч. 336) и «Не забудь меня» (соч. 291).¹ В первой на фоне танцевальных ритмов появляются отголоски действительно звучавшей в павловском лесу музыки: пения птиц, шума ветра, колышущего кроны вековых лип, и даже той неуловимой, таинственной тишины, которую, кажется, кроме Павловска, не услышишь нигде. По поводу второй польки журналисты писали, что «г. Штраус совершенно напрасно просит заглавием одной из своих композиций «не забыть его». В таком напоминании обычная публика Павловского воксала вряд ли нуждается». Но об обычной ли публике думал Иоганн, сочиняя, а затем назвав так новую польку? Не имел он в виду конкретного адресата? Кто знает.

ГЛАВА VI

ОПЕРЕТТЫ

В Вене пышно расцвел театр. Он — центр венской жизни, его гордость и страсть. Для сценического искусства Австрия была сказочной страной. «Если бы театр не существовал, его выдумали бы австрийцы», — писал театральный критик Лаубе. Действительно, театром

¹ Впоследствии она была переименована в «Столичную польку».

венцы увлекались не меньше, чем музыкой. Это увлечение зародилось давным-давно, в то время, когда своего театра у жителей Вены не было и они развлекались выступлениями бродячих актеров, исполнявших незамысловатые комедии на импровизированных сценах. Оно стало поистине всеобщей страстью, когда с легкой руки Йозефа Страницкого начали ставиться «крейцер-комедии», названные так по плате за вход, составлявшей один крейцер. Их молниеносный успех можно сравнить разве только с триумфальным шествием «Трехгрошовой оперы» Пепуша, поразительно быстро завоевавшей в свое время Англию.

Это было в первой половине XVIII века. Пьесы порождали злободневностью, сугубо венским колоритом. Они с успехом пародировали безраздельно царствовавшую в придворном театре барочную оперу. Венцы хотели до упаду, когда их любимый герой Хансвурст, собрат русского Петрушки, подражал кастратам, исполнявшим женские партии в итальянских операх, высмеивал чванство аристократов и тупость чиновников. Императорская цензура не могла приостановить бесконечный поток насмешек и памфлетов. На визу ей представляли вполне безобидную пьесу, но во время спектакля актеры импровизировали. Тогда их сатирический пыл не знал преград и, подхлестываемый восторгами слушателей, не щадил ни трона, ни алтаря.

Мария Терезия специальным декретом в 1752 году разрешила постановку немецких пьес, только если они были напечатаны. Пьесы местных драматургов строго запрещались, «ибо они (драматурги) стремятся более к подстрекательству публики, чем к благонравному воспитанию молодежи. Актеры, которые не будут строго придерживаться напечатанного текста и разрешат себе вставлять двусмысленные выражения или намеки, будут подвергнуты строгим взысканиям». Но перед народным юмором была бессильна даже железная рука правителя, и все шло по-прежнему.

Готфрид Прехаузер, продолжатель Страницкого, был не только театральным деятелем, но и талантливым композитором. Его музыка к ставившимся в театре зингшпилям отличалась блеском и весельем. Кстати, и великие композиторы Глюк и Моцарт также отдали дань венскому зингшпилю. «Паломник из Мек-

ки» Глюка пользовался в свое время огромным успехом. Моцарт написал множество произведений для музыкального театра, в жанровом отношении примыкавших, в одном случае, к зингшпилю («Похищение из сераля»), в другом, — к опере-буффа («Директор театра»).

В начале XIX века другим излюбленным местом отдыха венцев стал театр в Леопольдштадте, где выступал прославленный Фердинанд Раймунд. Актер, поэт, автор остроумных зингшпилей, заставлявших нередко зеленеть от злости сильных мира сего, Раймунд — одна из самых интересных фигур богатой в своем многообразии театральной Вены. Он знал всю подноготную быта аристократического бездельника и бедного ремесленника, преуспевающего биржевика и разорившегося мелкого торговца. Обладая исключительным чувством сцены, большим артистическим талантом, он создавал настолько яркие и характерные образы, что, по словам современников, «тот, кто хоть раз увидит Раймунда, никогда не забудет его».

Особенно была близка венцам демократичность Раймунда, его глубокая, искренняя любовь к простым людям, всепокоряющее венское жизнелюбие. Раймунд-драматург не уступал Раймунду-актеру. Друг Шуберта — поэт и драматург Грильпарцер сравнивал Раймунда с Мольером. Раймунд привлекал к совместной работе композиторов, чья музыка отвечала демократической направленности творчества артиста. Для этого театра Венцель Мюллер писал музыку, широко используя и крестьянские мелодии и городской фольклор. Биографы этого плодовитого композитора отмечали, что он больше ценил лендлер, услышанный от бродячего музыканта, чем все арии итальянских опер. Его зингшпиль «Чертова мельница» многие десятилетия не сходил с венской сцены, а музыкальные пародии «Венская девственница» и «Похищение Европы» были преддверием к ранним опереттам Оффенбаха.

Благородную деятельность Раймунда продолжил другой видный австрийский актер и драматург Иоганн Нестрой, в течение ряда лет руководивший популярнейшим венским «Карл-театром». В молодости он выступал на сцене, дебютировав в роли Зарастров в «Волшебной флейте» Моцарта. Его чудесным голосом и исполнительским мастерством восхищались Вебер и

Крейцер. Позже Нестрой писал едкие, остроумные пародии. Не избежала его сатирического жала опера Вагнера «Летучий голландец», превращенная в «Пешего голландца». Пародировал он и оперу Мейербера «Роберт-Дьявол».

В течение более ста лет в Вене бытовали почти все разновидности комической оперы: кроме венского зингшпиля здесь полюбили и водевиль,¹ пришедший из Франции, и итальянские комедии масок, и так называемые оперетты. Слово «оперетта» появилось в Вене в середине XVIII века и обозначало название небольших комедий с музыкой и танцами, носящих чаще всего пародийный характер. Их сатирическое острие было направлено по преимуществу против надменных и ограниченных аристократов, бюрократизма, алчности чиновников и адвокатов. Встречалось немало и опереток-сказок, где властвовали злые волшебники и добрые феи, где на каждом шагу свершались чудеса.

Первыми венскими опереттами были «Горные духи» Умлауфа, «Доктор и аптекарь», «Сумасшедшая любовь» и «Красная шапочка» Диттерсдорфа, «Деревенский цирюльник» Иоганна Шенка, столь популярная, что еще в 1890 году она значилась на афишах императорского оперного театра; «Швейцарская семья» Йозефа Вейгля, прошедшая на венской сцене более двухсот раз и исколесившая всю Европу, вплоть до Лондона и Петербурга. Моцарт назвал опереттой свою маленькую комическую оперу «Бастьен и Бастьенна».

Но оперетта в современном смысле слова пришла в Вену из Франции. Большая роль в распространении французской оперетты в Вене принадлежала Иоганну Нестрою и Карлу Трейману. Они приняли активное участие и в постановке первой оффенбаховской оперетты «Свадьба при фонарях» в венском «Карл-театре»

¹ Водевиль — комедия с музыкальными куплетами, широко распространенная во Франции во второй половине XVIII в. Слово происходит либо от *voix de ville* — «голос города» (злободневные городские песенки), либо от *val de Vire* — долина реки Вир в Нормандии, где в XV в. получили распространение народные песенки — водевиры.

в 1858 году. За один только год Вена увидела шесть оперетт Оффенбаха, которые прошли при переполненных залах. Небывалый успех прославленного композитора заставил Треймана пригласить Оффенбаха в Вену и завязать с ним самое тесное сотрудничество. Оффенбах приехал на венскую премьеру своей шумевшей оперетты «Орфей в аду». Блестящая постановка, участие в спектакле лучших венских артистов обеспечили ей триумф. Оффенбах очень полюбил Вену, музыкального и отзывчивого венского слушателя и стал часто приезжать в столицу Австрии, чтобы дирижировать премьерами своих оперетт.

Легкость и доступность жанра, пышность и блеск постановок привлекали венскую буржуазию. Австрийские театроведы метко определили причины успеха французской оперетты в Вене. Один из них, Феликс Троян, писал: «Блеск оперетты импонировал обществу, возвысившемуся на биржевых спекуляциях и рискованных предприятиях. Пышность постановок, музыка и танец действовали на воображение слушателя, в то время как сюжетная линия оперетты и выводимые в ней характеры предъявляли минимальные требования к духовному уровню аудитории».

После смерти директора «Карл-театра» Нестроя оперетты Оффенбаха переносятся в театр «Ан дер Вин». Этот театр, основанный в 1787 году Кристианом Росбахом, помещался первоначально в венском пригороде Виднер и назывался Виднер-театр. В 1801 году он переехал в новое помещение на набережной реки Вены — притока Дуная — и стал называться театром «Ан дер Вин» (театр на Вене). Многие видел он на своей сцене. Здесь ставились оперы Моцарта, особенно когда театром руководил Эммануэль Шиканедер, театральный деятель, друг великого композитора, написавший либретто для его последней оперы «Волшебная флейта». Моцарт дирижировал здесь ее премьерой 30 сентября 1791 года. Огромный успех оперы (она шла почти ежедневно) скрасил последние недели жизни Моцарта. В театре можно было слышать оперы Керубини, Россини, Вебера, Бетховена (премьеры обеих редакций «Фиделио»). Театр славился зингшпилями и драматическими спектаклями, в которых музыке отводилось значительное место (например, «Розамунда»

с музыкой Шуберта). Ставились здесь старые оперетты, такие, как «Венское пламя» и «Тирольский вальс» с музыкой шурина Моцарта Йозефа Хайбеля. И еще одним был замечателен театр «Ан дер Вин»: в свободные от спектаклей и репетиций вечера, а еще чаще — утра, театр предоставлял свой зал для устройства музыкальных академий. В летописи театра можно прочесть много волнующих страниц. На его сцене, превращенной в концертную эстраду, Бетховен впервые дирижировал Второй, а позднее Пятой и Шестой симфониями, здесь он впервые исполнил ряд своих фортепианных произведений. Очень близки театру «Ан дер Вин» были выдающиеся драматурги, артисты, певцы. Здесь ставились драмы Грильпарцера, играли Раймунд и Нестрой, пели Каталани и Женни Линд, давал концерты Берлиоз, а позднее — Вагнер.

С этим богатым традициями театром и связано становление венской оперетты. Театр заключил с Оффенбахом договор, по которому композитор обязался поставять по три одноактные оперетты в год. За это ему причиталось 500 золотых франков ежемесячно и определенный процент дохода от каждой постановки. Специально для венского театра Оффенбах написал оперетту «Рейнская Ундина» (1864). Колоссальным успехом пользовалась в Вене его оперетта «Прекрасная Елена». Восхищенные зрители Парижа видели в Менелая превосходную карикатуру на Наполеона III, а в Елене — его сиятельную супругу Евгению Монтихо. Великолепный венский актер Карл Блазель решил не отстать от парижских коллег и, играя Менелая, гримировался под Фердинанда II. Это вызывало бурю восторга. В театре «Ан дер Вин» были поставлены «Герцогиня Герольштейнская», «Синяя борода», «Парижская жизнь», оказавшие значительное влияние на судьбу венской оперетты. Но хотя вѣнцы и восхищались спектаклями Оффенбаха, все же разящую остроту и колкость его блестящих пародий и сатир они воспринимали как порождение другой культуры.

Первым венским композитором, писавшим оперетты, был Франц Зуппе (1819—1895), по происхождению итальянец, так полностью и не акклиматизировавшийся в Вене. Он писал в самых разнообразных жанрах. Ему принадлежат и оперы, и музыка к зингшпилям

Нестроя. Самое интересное то, что первый шумный успех ему принесло недоразумение: он писал музыку к зингшпилю и должен был в финале обыграть слово «дулье», что на венском диалекте означало «пьян в до-ску». Не знавший тонкостей языка, Зуппе решил, что «дулье» означает «прощай!» и написал развернутое адажио и патетический финал в стиле добрых старых традиций Беллини и Доницетти. Публика же увидела в этом на редкость удачное осмеяние итальянской большой оперы. Так, в течение одного вечера за Зуппе закрепилась слава лучшего, талантливейшего музыкального пародиста!

Его оперетты «Пансионат» (1860) и «Пиковая дама» (1862) очень близки стилю Оффенбаха. Только третья оперетта — «Десять невест и ни одного жениха» (1862) — обнаруживает индивидуальный почерк композитора. Зуппе обогащает оперетту народной австрийской музыкой и дает яркие музыкальные характеристики десяти героиням, представительницам разных народностей. Лучшие его оперетты, написанные значительно позже — «Фатиница», насыщенная славянскими мелодиями (1876), и «Боккаччо» (1879) — и сегодня украшают репертуар музыкальных театров. Все же при всей своей плодотворной деятельности, Зуппе так и не сумел до конца постичь специфику музыкальной жизни Вены, особенности вкусов широкого круга любителей оперетты, в частности их тяготение к бытовой танцевальной музыке. Из-за этого он и не смог возглавить школу нового театра оперетты в Вене.

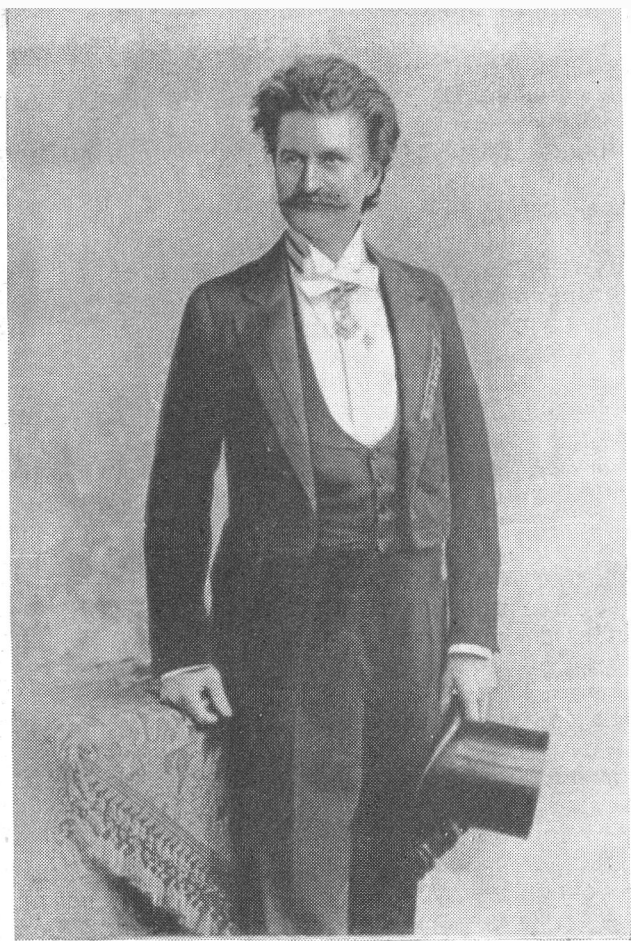
В большей мере это удалось Карлу Миллекеру (1842—1899). Несмотря на отсутствие ярко выраженной творческой самобытности, он сумел окрасить свои произведения венским колоритом, насытить их бытовой венской музыкой. Если первые его оперетты «Целомудренная Диана», «Похититель сабинянок» и «Остров женщин» (1868) не избежали влияния Оффенбаха, то вершина его творчества — прекрасная веселая оперетта «Нищий студент» (1882) — написана в истинно венском духе. Создание же подлинно национальной оперетты выпало на долю Штрауса, композитора, сделавшего легкую танцевальную музыку эмблемой Вены, воплощением веселой, внешне беззаботно-благополучной жизни венцев.

Пройдя за несколько десятилетий нелегкий путь от прикладной музыки к танцам до одухотворенной симфонической поэмы о танце, венский вальс достиг в творчестве Иоганна Штрауса-сына своего апогея. Штраус первым понял, что в рамках этого жанра ничего нового, оригинального он уже сказать не сумеет. Дальнейшая же работа в этом направлении приведет лишь к повторению, нежелательным перепевам, а не к обогащению и обновлению венского вальса. Теперь перед ним встала новая задача: начать поиски другого жанра, способного развить основные черты и формы песенности и симфонизма, уже достигшие в его венских вальсах своего совершенства.

Опыт создания песни-вальса не увлек Штрауса. «Голубой Дунай» показал, что выигрыш от включения человеческого голоса нейтрализуется проигрышем в области симфонического развития. К симфонии он тоже не мог обратиться. Если в симфониях Гайдна еще встречаются добродушное веселье, легкий юмор и беззаботное восприятие жизни, то после Бетховена жанр симфонии требовал воплощения больших философских идей, общечеловеческих чувств и мыслей, глубоких переживаний. Симфония обязательно подразумевала наличие противоборствующих сил, взаимоисключающих образов. Штраус же был весь во власти одной стихии. Он чувствовал в себе силы отображать в музыке только светлое, лучезарное, а не показывать жизнь во всем ее многообразии.

Оставался третий путь — путь творческих поисков в области музыкального театра. Здесь мог всесторонне развиваться талант Штрауса-песенника и Штрауса-симфониста. Именно в музыкально-сценических произведениях композитор мог непосредственно обращаться к тем же образам, какие находим в его вальсах, польках, кадрилях. Одновременно музыкальный театр, включая вокальный элемент, обязательно подразумевал и наличие музыкальной драматургии, симфоническое развитие.

В 60-е годы «король вальса» все пристальнее следит за становлением оперетты — жанра, как бы специально созданного для музыкального воплощения столь милых его сердцу образов. Еще во время пребывания в Париже Штраус с восторгом слушал оперетты Оф-



Иоганн Штраус

фенбаха. Как богата палитра прославленного французского композитора-сатирика! Сколько живых, ослепительно ярких красок находит он для изображения действующих на сцене героев! Штраус с восхищением и жадностью собирал россыпи музыкальных жемчужин, которыми Оффенбах щедро одарял своих слушателей.

Тогда Штраус и не мечтал еще о создании оперетты. Но прошло несколько лет, и, подбадриваемый женой и друзьями, приступил к работе в новом жанре.

Немало повлиял на его решение и сам Оффенбах. Их отношения сложились весьма своеобразно. Они познакомились во время одного из приездов Оффенбаха в Вену. Французский композитор был чрезвычайно любезен, наговорил австрийскому коллеге много лестного, вспомнил, как 30 лет назад впервые услышал в Париже оркестр под управлением отца композитора. Во время другой встречи Оффенбах, лукаво улыбаясь, спросил Иоганна, остается ли сочинение вальсов в Вене исключительной привилегией династии Штраусов?

Удивленный Иоганн так же шутливо ответил, что привилегия еще не означает монополии. Скоро смысл вопроса выяснился: на большом зимнем балу, организованном объединением писателей и журналистов «Конкордия», был исполнен специально написанный для этого вечера вальс Оффенбаха «Вечерние газеты». Целый ряд тонко смонтированных музыкальных тем создавал иллюзию вечерней распродажи газет, когда продавцы выкрикивают сенсационные новости дня, а голоса их сливаются с шумом большого города.

На музыкальное вторжение в свои владения Иоганн Штраус ответил так же шуткой. Ему уже принадлежит много вальсов, написанных в честь прессы. Только год назад был напечатан вальс «Газетная статья». Сейчас он пишет «Утренние листки» (соч. 279), который посвящает другой венской корпорации журналистов. Но произошло неожиданное: вальс Оффенбаха снискал всеобщее одобрение, а штраусовский остался почти незамеченным. Импульсивному критику Ганслику большего и не надо было. Он обрушился на Штрауса (с которым, кстати, был в превосходных отношениях), заявив, что «Утренние листки» — реквием танцевальному творчеству Штрауса. Неизменная выдержка и самообладание не покинули Штрауса. В ответ на это он написал новый вальс — «В горах» (соч. 292), который посвятил неугомонному критику. Это было талантливое произведение с блестящим симфонизированным вступлением, пластичное, певучее, основанное на мелодии широкого дыхания. «В горах» — поистине одно из лучших танце-

вально-симфонических произведений Штрауса, скорее созданных для концертной эстрады, чем для балного зала. Вѣнцы вскоре изменили свое отношение к «Утренним листкам», и вальс стал очень популярным.

Однажды во время ужина Оффенбах завел разговор о творчестве Штрауса.

— Вам надо подумать об оперетте, — сказал Оффенбах. — Не дело, чтобы композитор такого большого дарования, мастерски владеющий оркестром, сочинял одни вальсы.

— Я мало знаком с театром, — ответил Штраус со всей искренностью. — Сцена меня пугает.

— Пустое! — весело возразил Оффенбах. — Смелость города берет! Беритесь за дело, и успех вам обеспечен.

Но Штраус не торопился, он не любил рисковать, лишний раз взвешивал свои возможности. Были и иные причины, отдалившие его работу над опереттой: заболела и вскоре скончалась Анна Штраус. Вена достойно проводила в последний путь жену и мать своих любимых композиторов. Ее многолюдные похороны — еще одно доказательство все возраставшей любви венцев к Штраусам.

Сыновья очень тяжело переносили свое горе, — ведь они были так привязаны к матери. Иоганн на время прекратил сочинение музыки. Долго не мог прийти в себя и Йозеф. Но подписанные контракты заставили Йозефа покинуть Вену. По пути в Петербург на очередной сезон в Павловске он должен был задержаться в Варшаве, где предстояло выступить в ряде концертов. Здесь его ждали новые неприятности: семеро оркестрантов отказались от участия в ансамбле. С невероятными трудностями он набрал новых, но на репетициях выяснилось, что их квалификация значительно ниже, чем требуется. Наспех проведенные репетиции окончательно измотали Йозефа, а когда на ответственном концерте по вине одного из скрипачей оркестр сбился с ритма, его сразил сердечный приступ, и он упал с эстрады на блестящий паркет зала. И уже не поправился: сотрясение мозга почти лишило его сознания. Срочно вызванные жена и Иоганн увезли его в Вену, где он вскоре скончался. Неожиданная смерть Йозефа послужила поводом для грязных сплетен,

быстро подхваченных западной прессой: утверждали, будто его зарубил шашкой русский офицер за отказ исполнить царский гимн.

Штраус взялся за работу над опереттой. Но он не пошел путем Оффенбаха. Сатира, острые политические памфлеты во французском стиле не его удел. К тому же он не любил политические манифестации в театре, который для него был храмом искусства. Оперетты Штрауса будут легкими, изящными, веселыми, жизнерадостными, безобидными, такими же, как и его вальсы. Как отмечает искусствовед М. Янковский, «...Штраус жанрово уводит оперетту в сторону не только от острой буффонады и пародии, но и от подлинно драматической интриги... и от приближения к оперной форме, приводя свои произведения к уровню легкого жизнерадостного зрелища, в этом смысле близкого к зингшпилю».¹

И все же Оффенбах, от которого Штраус перенял структуру и специфику жанра, оказал на него значительно большее влияние, чем авторы первых венских оперетт. Это и не удивительно; ведь к 70-м годам были поставлены только ранние оперетты Зуппе и Миллекера, еще носящие явный отпечаток влияния Оффенбаха. Уже с первых шагов на этом поприще Штраус выступает как создатель нового типа *танцевальной оперетты* — жанра, целиком подвластного стилистике танца, и в первую очередь венского вальса.

Штраус не драматург (в театральном смысле слова; музыкальной драматургией композитор владел в совершенстве, что доказал в вальсах, а в дальнейшем, в опереттах). Законы построения театрального спектакля для него не основное. Его не волнует строго логическая последовательность развития драматического действия. Ему нужен лишь достаточно убедительный повод — завязка, необходимая для полнокровной ликующей музыки, способной увлечь слушателя и без словесного текста. Сюжет для него только нить, на которую он сможет нанизывать вальсы, польки, марши. Вот почему Штраус не предъявлял слишком высоких требований к своим либреттистам.

¹ М. Янковский. Оперетта. «Искусство», Л., 1937, с. 151.

Первой опереттой Штрауса, увидавшей свет рампы, была «Индиго, или Сорок разбойников».¹ Она была поставлена 10 февраля 1871 года в театре «Ан дер Вин», с которым отныне надолго связывается музыкально-сценическое творчество композитора. Несмотря на то, что генеральная репетиция прошла с большим успехом, Штраус очень опасался за прием, который будет оказан ему в новом жанре. Особенно его смущало либретто. Хотя под ним и стояла подпись директора театра «Ан дер Вин» Максимилиана Штейнера, это был плод коллективного творчества группы поэтов, завсегдатаев театра. Статичное, чересчур длинное, оно блистало лишь превосходным венским диалектом и большим количеством острот. В дальнейшем злые языки не без основания говорили, что 40 разбойников, фигурирующих в афише,— это 40 либреттистов штраусовской оперетты.

Рассказывают, что накануне премьеры Штраус потерял сознание от одного вида театральной афиши, извещавшей о спектакле. Его волнение легко понять: уже давно все билеты оказались распроданными. Строфантены брались нарасхват. Ни одного свободного места не осталось. Друг Штрауса, дирижер Иоганн Гербек, который к этому времени был уже директором императорской оперы, сидел в оркестровой яме. Появление Штрауса за дирижерским пультом вызвало бурю аплодисментов. Впервые венцы увидели его не со смычком, а с дирижерской палочкой в руке. Богатый оркестровый наряд, живое звучание увертюры, ее заключительная быстрая полька вызвали новые овации. «Штраус победил еще до поднятия занавеса», — писали на второй день газеты.

Восточный сюжет понравился публике. Романтики ввели экзотику в моду, и все ею восторгались. Особенно пикантно, по-опереточному звучали в окружении восточных декораций чисто венские мелодии Штрауса. Очень понравился вальс «Так поют в моем родном городе». Публика покачивалась в такт музыке, а многие вздыхали: «Вот вырвал бы Штраус скрипку

¹ Еще до этого Штраус сочинил оперетту «Веселые кумушки». Написанная легко и быстро, она так и не была поставлена из-за ряда закулисных интриг (композитор потребовал передать роль главной героини актрисе из другого театра, с чем дирекция не согласилась).

из рук концертмейстера, да начал бы играть, как прежде, бывало, у Доммейера, Шперля, Швендера...» Успеху оперетты немало содействовало талантливое исполнение Марией Гейстингер партии Фантаски. В дальнейшем она стала неизменной первой исполнительницей главных ролей в опереттах Штрауса. Венская пресса доброжелательно встретила первенца Штрауса, противопоставляя «Индиго» засилью французских оперетт. Хорошие вальсы и прекрасные вокальные партии способствовали тому, что, несмотря на бездарное либретто, произведение довольно долго сохранялось в репертуаре.

К постановке «Индиго» в Париже либреттисты Жем и Вильдер изменили либретто, причем принц Индиго превратился в королеву Индиго. Штраус сам дирижировал на премьере. Он включил в спектакль в виде вставок мелодии из «Голубого Дуная». Но оперетта недолго продержалась на французской сцене.

Наступает 1872 год. Соединенные Штаты Америки готовятся торжественно отпраздновать 100-летие со дня начала борьбы за независимость. В сравнительно молодом государстве еще не успела сложиться своя национальная музыкальная культура, и США привлекают для участия в торжествах крупнейших музыкантов Европы. В Бостон, колыбель освободительного движения Америки, приезжают для дирижирования праздничными концертами Джузеппе Верди, Ганс Бюлов, Иоганн Штраус.

В последние годы пошатнувшееся здоровье Штрауса не позволяло ему предпринимать утомительные концертные поездки. Но аргументы американцев, предложивших 100 000 долларов за его выступления, оказались чересчур убедительными. Кроме того, бостонский муниципалитет брал на себя расходы, связанные с его путешествием через океан вместе с женой, секретарем и горничной.

Прибыв 1 июня в Нью-Йорк, Штраус был поражен если не масштабами города (в то время еще не выделявшегося среди других), то американскими нравами. Он застенчиво улыбался при виде огромных панно высотой с трехэтажный дом, где его изображали стоящим на земном шаре и дирижирующим не палочкой, а... скипетром. Но когда энтузиазм очаровательных американок, страдавших манией собирания артистических реликвий, начал угрожать его прическе, Штраусу стало

не до улыбок! Пришлось пойти на хитрость и наголо остричь своего любимого пуделя...

Однако главное ждало его впереди: в Бостоне был специально выстроен огромный деревянный холл, способный вместить до 100 000 слушателей. На примыкавшей к нему гигантской эстраде расположилось 20 000 певцов и музыкантов. Ими-то и предстояло дирижировать прославленному венскому маэстро, причем каждый его жест должен был передаваться всей этой массе исполнителей через сотню помощников — «промежуточных» дирижеров. И все же дело было не в числе участников, а в том, что в условиях Америки такой гигантский концерт не опирался на национальные традиции массового музицирования, а был рекламным «шумовым эффектом», далеким от подлинного музыкального искусства. Штраус, с горькой иронией вспоминая впоследствии об этом своем выступлении, указывал на полное отсутствие в нем художественного смысла.

«На эстраде толпились 20 000 певцов, а впереди них — оркестр. Я не мог даже взором охватить всю эту толпу и видел только некоторых из моих ста помощников-дирижеров. В таких условиях не могло быть и речи о художественном исполнении, но отказаться от концерта я мог только ценой жизни. Меня ждала 100-тысячная толпа слушателей. Я стоял на самом высоком помосте и думал только об одном: как начать, или вернее — как закончить? Вдруг я услышал пушечную пальбу. Это был «тонкий» намек, что мне пора начинать. В программе значился «Голубой Дунай». Я подал знак. 100 дирижеров старались по возможности быстрее повторять мои движения. Начался дикий шум, который я никогда не забуду. Так как в общем начали одновременно, я сделал все возможное, чтобы и окончить также одновременно. Слава богу, все удалось. Это был предел того, что мы могли сделать. Публика аплодировала, а я облегченно вздохнул, когда покинул зал. Мне все время казалось, что я слышу чужую музыку. Вместо голубого Дуная американцы в Бостоне слышали завывания океана, что, конечно, не то же самое».

Штраусу настойчиво предлагали продолжить гастроли в Америке. Согласись он заключить годовой контракт, безусловно стал бы богатейшим композитором мира. Но он категорически отказался. Ему трудно было

оставаться целый год далеко от родной Вены среди чуждых ему людей, чей образ жизни был для него непривычным и неприемлемым.

На обратном пути из Бостона Штраус дал 4 прощальных концерта в Нью-Йорке и вернулся в Европу 13 июля 1872 года. В том же году предполагалась, но не состоялась его поездка в Россию для руководства павловским оркестром в течение нескольких недель. Он даже сочинил к предстоящим гастролям «Русский марш-фантазию» (соч. 353) и фантазию «Русская деревня» (соч. 355), но обстоятельства помешали ему приехать в Петербург.

К этому времени с парижской сцены сошел король оперетты Оффенбах. Вчерашний кумир оказался мишенью для самых нелепых обвинений. Французская реакция видела в нем одного из виновников разложения общества, считала, что его оперетты, высмеивавшие все и вся и не щадившие ни воинскую доблесть, ни военачальников, подточили боевой дух армии во время франко-прусской войны и способствовали поражению Франции. Другие шли еще дальше, утверждая, что выходец из Германии, он был послан, чтобы взорвать страну изнутри и своими разящими насмешками снизить способность французов к сопротивлению. Немцы же бойкотировали Оффенбаха за то, что он уехал из Германии, принял французское подданство и прославил искусство Франции. Только венцы остались верны старому композитору и тепло принимали его «Принцессу из Трапезунда» (1871), «Фантазию» (1872), «Дочь тамбур-мажора» (1873), «Мадам Фавар» (1874). После 1874 года полновластными хозяевами оперетты в Вене остаются К. Миллер, Ф. Зуппе и Штраус.

Вторая оперетта Штрауса «Карнавал в Риме» была написана на либретто Йозефа Брауна (по пьесе «Пикколино» Сарду). Сюжет ее несложен: молодой художник Альфред Брик, живя в швейцарской деревне, познакомился с красавицей Марией. Они полюбили друг друга. Но вскоре Брик уезжает в Рим и в вихре светской жизни забывает о возлюбленной. Покинутая Мария не хочет смириться со своей судьбой. Она переодевается юношей и отправляется в Рим на поиски Альфреда. Разыскав его, поступает к нему в услужение. После ряда мелодраматических ситуаций, убедившись в коварстве

своих легкомысленных приятельниц, Альфред узнает наконец Марию. Оперетту, как и следовало ожидать, венчает счастливый конец.

Мягкая, лирическая музыка Штрауса, соответствующая сентиментальной линии сюжета, позволила современникам найти в «Карнавале в Риме» некоторые черты, сближающие ее с лирической оперой. В этой оперетте Штраус еще более отошел от Оффенбаха. Идиллические сцены, романтика Рима, мелодии и ритмы карнавала, шумные праздники в мастерских художников, введение местного национального колорита — все это позволило создать красочный яркий спектакль. Успеху содействовала и постановка Штейнера, впервые выступившего в качестве режиссера. Оперетта заканчивалась большой «Вакханалией», позволявшей блеснуть роскошью постановочных средств и обогатить ее характерными балетными вставками.

Этот пышный спектакль был приурочен к открытию в Вене всемирной выставки 1873 года. В обстановке все возраставшей инфляции, когда в стране господствовали биржевики и спекулянты, Габсбурги намеревались продемонстрировать экономический подъем империи, рассчитывая затмить Парижскую выставку 1867 года. На торжественное открытие был приглашен кайзер. Но с первыми же днями празднеств совпал катастрофический крах венской биржи. Обанкротившиеся дельцы кончали жизнь самоубийством — стрелялись, бросались в Дунай, но, несмотря ни на что, над Веной неудержимо лились звучные потоки мелодий Штрауса. Мелкие бюргеры, рантье, коммерсанты, потерявшие скромные сбережения, старались забыть об этом, и Вена напевала новый штраусовский вальс «У нас дома». Его мелодии воскрешали образ доброй старой Вены, и люди надеялись, что, может быть, в этом чудесном городе им еще улыбнется счастье.

Одного Штрауса не коснулось крушение образа жизни тех, чьи нравы, вкусы, беззаботную жизнь он воплощал в своей музыке. Правда, и на штраусовском небосклоне не все обстояло благополучно. Отношения с Эдуардом ухудшались из года в год. Красавец Эдди разрешал себе все более неуместные выходки по отношению к старшему брату. В каком-то интервью он намекнул журналистам, будто Иоганн в своих последних

вальсах использовал оставшиеся после смерти Йозефа музыкальные наброски. Возомнив себя непревзойденным дирижером, Эдуард поучает Иоганна и критикует его гармонизацию вальсов как слишком вольную. Всегда сдержанный Иоганн разозлился и заявил, что он не подопечный педанта Эдуарда, что время, когда отклонение от правил композиции считалось непростительной ошибкой, прошло; если параллельные квинты в его вальсах не устраивают Эдуарда, он может не исполнять сочинения брата. Эдуард смолчал, но стена отчуждения между ними росла. Иоганн понял, что большая семья, о спаянности которой так заботилась покойная Анна Штраус, развалилась.

В России первые оперетты Штрауса были встречены без особенного восторга. Неудача постигла обе попытки поставить «Карнавал в Риме», о чем остроумно сообщается в одном из фельетонов А. П. Чехова, озаглавленном «Кавардак в Риме — комическая странность в 3-х действиях, 5-ти картинах, с прологом и двумя прова-лами».¹

Следующая оперетта Штрауса — «Летучая мышь» — вписала блестящую страницу в историю венской оперетты. По сей день она не сходит с театральной сцены и пользуется любовью и популярностью у самой широкой аудитории. История создания «Летучей мыши» такова. Директор театра «Ан дер Вин» Штейнер купил пьесу «Ревельон» («Бал в сочельник, или Часы с боем») у прославленных французских драматургов и либреттистов Мельяка и Галеви, чьи тексты дошли до нас не только в лучших опереттах Оффенбаха, но и в гениальной опере «Кармен» Жоржа Бизе. Истоки сюжета «Ревельона» восходят к забавной комедии «Тюрьма» Родериха Юлиуса Бенедикса, но теперь пьеса приобрела чисто французский колорит. Она удивительно остроумно бичевала жизнь и нравы французской верхушки и имела в Париже большой успех. Штейнер боялся, что пьеса придется не по вкусу венской публике, для которой костюмированный бал в рождественский сочельник выглядел бы непристойно. За переработку либретто взялись

¹ «Будильник», 1884, № 38, с. 457. Подпись: «Брат моего брата».

Гафнер и Жене, известные драматурги, писавшие либретто для Зуппе и Миллекера.

Трудно определить долю участия Гафнера в составлении либретто. Это был писатель-неудачник, который за скромную плату поставлял дирекции венского «Карл-театра» двенадцать комедий в год. Львиную долю труда взял на себя Ришар Жене, одна из наиболее ярких фигур театральной Вены. Он поражал современников многогранностью литературного дарования и разносторонней музыкальной деятельностью. Его пьеса «Нанон», выдержавшая триста представлений в Берлине, принесла ему шумный успех. Он писал также оперы, выступал в качестве дирижера, а с 70-х годов переключился на составление либретто для оперетт. Жене был «мастер» по части использования источников, не гнушался откровенных литературных «заимствований», а на обвинения в плагиате только отделивался шуткой.

Так, либретто для лучшей оперетты Миллекера «Нищий студент» было им взято из доброй дюжины источников (некоторые столетней давности), а либретто для «Фатиницы» Зуппе основывалось на «Циркачке» Обера (либретто Скриба). В опереттизацию «Сочельника» Мельяка и Галеви он внес много выдумки и как поэт, и как драматург. Театральный опыт подсказал ему, какие ситуации могли оказаться не по вкусу публике, что нужно изменить, что исключить, что добавить. Он внес в спектакль элементы местного колорита. Действующими лицами стали представители венского общества — завсегдатаи кафе и театров. Наконец, он насытил пьесу добродушным юмором, чисто венским весельем. Новой пьесе он дал новое название «Летучая мышь».

...Богач Эйзенштейн за нарушение общественного порядка присужден к пятидневному тюремному заключению. Он сегодня же вечером должен отправиться отбывать свое наказание. Но его друг Фальк предлагает провести ночь на балу у князя Орловского, а в тюрьму он успеет пойти и позже. Эйзенштейн охотно соглашается и уходит, нежно простившись с женой. Розалинде кажется подозрительным, что муж отправляется в тюрьму во фраке. Но ей не до него: должен прийти ее старый друг Альфред, и она тоже надеется приятно провести время. Но не успели еще Розалинда и Альфред уютно расположиться, как в дом врываются полицейские,

чтобы арестовать Эйзенштейна. Увидев мужчину, облаченного в халат, в обществе Розалинды, они, естественно, принимают его за хозяина дома и уводят. Боясь скандала, Альфред покорно следует за ними. Горничная Розалинды, миловидная Адель, тоже торопится на бал к Орловскому, куда она приглашена своей кузиной, танцовщицей Идой. Под предлогом, что у нее заболела старая тетушка, она отпрашивается у хозяйки и уходит, захватив с собой одно из ее лучших платьев. Розалинда остается одна, но вдруг возвращается Фальк. Он все еще зол на Эйзенштейна, который однажды покинул его на лужайке парка ночью после веселого кутежа, и мечтает о мести. Уговорив Розалинду, он отправляется с ней на бал к князю, чтобы уличить в неверности ее супруга.

II акт — роскошный праздник в доме Орловского. Танцует и веселится венское общество. Эйзенштейн ухаживает за переодетой в летучую мышь Розалиндой, которая выдает себя за венгерскую графиню. Он дарит ей красивые маленькие часы с боем. В общем веселье участвуют и Адель в качестве артистки, и начальник тюрьмы Франк, и Фальк, который потирает руки от удовольствия, наблюдая за флиртом Эйзенштейна с собственной женой. Льется музыка, пьют шампанское, поют веселые куплеты, пары сходятся, расходятся, обмениваются партнерами. Наступает рассвет. Шатаясь, покидают бал и вместе отправляются в путь директор тюрьмы Франк и Эйзенштейн, не забывший, несмотря на туманящие голову винные пары, что должен отсидеть свой срок. Каково же их удивление, когда выясняется, что в одну из тюремных камер уже заключен один Эйзенштейн! Гнев «настоящего» Эйзенштейна неопишем. Но приходит Розалинда и с улыбкой показывает ему часы, подаренные им «венгерской графине». Эйзенштейну, пойманному с поличным, остается лишь смириться. В сцене участвует и Адель. Теперь это уже не горничная, а новая примадонна венского варьете и подруга князя Орловского...

Штраус был в восторге. Никогда ему еще не удалось заполучить либретто, столь соответствующее его вкусам. В порыве вдохновения он с головой уходит в сочинение оперетты и заканчивает партитуру в предельно короткий срок — за 43 ночи.

По его замыслу спектакль достигает кульминации во II действии, в сцене бала. I действие с его сложным переплетением интриги и комедийными ситуациями — лишь прелюдия, предшествующая танцевальной стихии. Добродушное веселье сочетается с живым юмором. Сколько остроумия в терцете I действия! Как трогательно прощается Розалинда с мужем, собирающимся идти в тюрьму! Либреттисты вдоволь посмеялись над мнимой горечью расставания. Розалинда с грустью поет о своем одиночестве, о том, как трудно ей будет без любимого супруга пить утренний кофе, обедать, ужинать. А музыка? Скорбь жестокого романа неожиданно, как-то исподволь, сменяется веселой гривуазной темой, в которой и Розалинда, и Адель, и Эйзенштейн предвкушают каждый про себя радости предстоящего вечера, смакуют их, не в силах скрыть свое нетерпение.

Во II действии танец полностью вступает в свои права, ему подчиняется все. Вальс, полька, чардаш, испанский, шотландский, русский танцы переплетаются, сливаясь в единый танцевальный поток. И конечно же, первое место здесь принадлежит вальсу (знаменитому вальсу Соль мажор!), главенствующему образу всей оперетты, квинтэссенции и символу «Летучей мыши», одному из самых популярных творений Штрауса. Быстрое движение захватывает с первых же тактов. Мелодия несется, словно вихрь, кружится, набирает скорость, как бы пытаясь оторваться от земли, взлететь. Ей это удастся не сразу. Но вот желаемый темп достигнут, начальный музыкальный образ остался далеко позади (как действительно воспринимается модуляция в далекую тональность Си мажор!) и в динамическом нарастании нет больше надобности. Мелодия выходит на простор. Ее полет продолжается, но это не суетливость начальной темы, а горделивый взмах могучих крыльев. Сколько силы и грации, пластики и величия в этом замечательном танце! Не удивительно, что он стал не только музыкальной, но и драматургической кульминацией оперетты.

Забавной мелодрамой открывается III действие. Это настоящая жанровая картинка из жизни Вены. Утро после бала; шатающейся походкой, с цилиндрами набекрень, бредут господа-гуляки. Приглушенные скрипки, кларнеты и гобои передают длинный, сочный зевок.

Вальс словно принимает в свои объятия покачивающихся с похмелья и медленно кружит их. В обрисовке своих героев Штраус полностью отходит от оффенбаховских традиций. Здесь не встретишь ни бурлеска, ни угловатости, ни грубых шуток французских оперетт. Штраус рисует своих персонажей мягко и любовно. Он их понимает, сочувствует им и не очень уж осуждает за их грешки. Даже в самых невыгодных ситуациях он находит для их обрисовки теплые, легкие краски.

Штраус не очерчивал каждое действующее лицо определенными мелодиями или ритмом. Тем не менее его музыкальные характеристики очень точны. Альфред для него лишь красиво поющий голос. Полна обаяния его застольная песня в финале I действия. Ее начало напоминает народный лендлер, постепенно переходящий в романс и завершающийся одухотворенным разливом мелодии, типичной для венского вальса. Зато музыкальная характеристика Альфреда в III акте звучит как явная пародия. Темпераментный Эйзенштейн представлен властной полькой, ее ритмы резкие, острые. Богатая колоратурная партия Розалинды полностью соответствует образу прелестной жеманницы. Впервые Штраус ввел в оперетту второе колоратурное сопрано (роль Адели). Ее выход на сцену сопровождался виртуозным колоратурным смехом, продолжительность которого композитор впоследствии несколько сократил, чтобы не затмить главную героиню Розалинду.

«Летучая мышь» — классический образец танцевальной оперетты. В ней танец становится средством воплощения любой ситуации — от мелодраматической до чисто комедийной. Здесь «вытанцовывается» все: брызжущее веселье и поддельные слезы; мнимый испуг и забавные вспышки гнева. Штраус отдавал предпочтение музыке в быстром темпе, медленные лирические страницы у него сравнительно редки, но и среди них встречаются подлинные жемчужины (например, терцет III действия).

В «Летучей мыши» неизмеримо возросло мастерство Штрауса-музыкального драматурга. Это сказалось в хороших сценах и финалах, особенно во II действии, к финалу которого композитор приберег самые яркие, запоминающиеся мелодии: они заражают, властно влекут за собой. Оперетта впервые была поставлена в театре «Андер Вин» 5 апреля 1874 года.

Сегодня трудно себе представить, что «Летучая мышь», являющаяся украшением репертуара лучших театров мира, не выдержала и двадцати представлений в первом сезоне. Быть может, это объясняется подавленным настроением венцев, еще не оправившихся после биржевой катастрофы 1873 года. Жизнерадостная музыка оперетты не соответствовала грустным настроениям слушателей; буржуазии, добродушно осмеянной в новом произведении Штрауса, было не до смеха. Подобно тому, как после поражения Франции в 1871 году Оффенбах оказался в негласной опале, так и Штраусу теперь не могли простить даже безобидного юмора, с которым он говорил о верхушке венского общества.

Пресса встретила новое произведение противоречиво. Наряду с критическими оценками подчеркнутой танцевальности оперетты и некоторой тривиальности отдельных мелодий (куплеты князя Орловского и Песня шампанского) раздавались голоса, хвалившие тщательность, с которой Штраус отделал свою партитуру, его искусство инструментатора. Многие театроведы отмечали, что там, где Оффенбах удовлетворился бы кокетливой шуткой и остроумной выдумкой, Штраус любовно выписывает развитую вокальную партию и строит мощные, насыщенные музыкой финалы.

После 17 представлений партитура «Летучей мыши» была сдана в архив. Через несколько месяцев, когда в Берлине с большим успехом прошло сотое представление оперетты, венский театр решил вернуть «Летучую мышь» на свою сцену. Одобрение на этот раз было всеобщим. Музыкальная критика единодушно расценила оперетту как талантливейшее произведение Штрауса, а Ганслик, как это с ним часто случалось, изменил свое первоначальное мнение и заявил, что «Штраус создал настоящую комедийную оперу». Все же «Летучей мыши» был оказан в Германии более теплый прием, чем в Австрии. В течение двух лет она была поставлена в Берлине более двухсот раз, тогда как в Вене — вдвое меньше. Особенно бурный успех выпал на долю парижской постановки, для которой Делякур и Вильдер написали новое либретто под названием «Цыганка».

По-новому прочел партитуру «Летучей мыши» выдающийся австрийский композитор и дирижер Густав Малер (1860—1911), поставивший ее в 1894 году. В его

трактовке оперетта приближалась к жанру комической оперы, что безусловно соответствовало ее музыкальному содержанию. К тому времени, через двадцать лет после ее появления, «Летучая мышь» уже стала классическим образцом венской оперетты. С тех пор «Летучая мышь» не сходит со сцены венской оперы. Кроме Малера, ее ставили виднейшие немецкие и австрийские дирижеры Бруно Вальтер, Феликс Вейнгартнер, Ганс Кнаппертс-буш, Герберт Караян.

«Летучая мышь» — первая вершина в опереточном творчестве Штрауса. Испытание временем показало, что это произведение, задуманное как веселый эпизод из жизни венских буржуа, вышло далеко за рамки либретто благодаря жизнерадостной, полнокровной музыке Штрауса. «Летучая мышь» воспринимается и по сей день с искренней радостью и удовольствием, заражая слушателей своим неповторимым оптимизмом.

Так как оперетта из жизни венского высшего общества не принесла Штраусу тех лавров, на которые он рассчитывал, композитор принимается за тему, близкую самым широким кругам слушателей. Он обращается к прошлому Вены и воплощает на сцене похождения авантюриста Калиостро в австрийской столице в 1783 году. Для выполнения своего замысла Штраус следует традициям венского зингшпиля. К сожалению, композитор не сумел использовать остросатирические ситуации в духе Оффенбаха, которыми изобиловало либретто Вальцеля и Жене. Это тем более обидно, что оперетта имела все шансы на успех благодаря злободневному тексту. Хитроумные махинации Калиостро, торговавшего эликсиром вечной молодости, невольно связывались в памяти венцев с крупным скандалом, происшедшим несколько лет назад в императорском дворце, когда кайзер Франц-Иосиф был ловко обманут тремя проходимцами — новоявленными алхимиками, «превращавшими» серебро в золото. Высочайшая глупость обошлась казне в круглую сумму 20 000 гульденов.

Штраус пытался использовать в оперетте «Калиостро» музыкальные темы старой Вены, но оказался в чуждой ему сфере. Опыт этот не удался, и постановка, состоявшаяся 27 февраля 1875 года, не принесла авторам успеха. Несмотря на это, известность и слава композитора растут с каждым днем.

К этим же годам относится концертная поездка Штрауса в Триест, Рим, Неаполь. Он давно мечтал об Италии. Ему казалось, что там, в вечно цветущей стране, под горячим солнцем юга, он будет себя чувствовать превосходно, как дома. Надежды не обманули его. Восторженные и темпераментные итальянцы с наслаждением слушали исполняемые им отрывки из музыки Верди и собственные вальсы Штрауса. Несколько месяцев спустя известный хирург Бильрот писал из Италии своему другу Ганслику, что «весь Неаполь поет мелодии Штрауса, будто венский вальс стал родным для итальянцев». Воспоминания об этой лучезарной поездке Штраус увековечил в вальсе «Там, где цветут лимоны» (соч. 364), передающем аромат знойного юга. Этот вальс (удачный текст к нему сочинил Жене) часто звучал с концертной эстрады в исполнении Марии Гейстингер.

Возвратившись на родину, композитор продолжил работу в оперетте. Он выступает редко, иногда в Пратере или Фольксгартене, чаще дирижирует своими опереттами в театре «Ан дер Вин». По-прежнему преданный Вагнеру, он, в ответ на злую критику оперы «Валькирия» в венской прессе, дает ряд концертов из произведений Вагнера (отрывки из опер «Тристан и Изольда», «Валькирия», «Гибель богов»). Теперь, когда ему уже пошел шестой десяток, он все чаще проводит свободные вечера в узком кругу друзей, среди которых композитор Карл Гольдмарк, пианист Альфред Грюнфельд, дирижер Артур Никиш.

Особенно сердечная дружба связывает Штрауса с Иоганнесом Брамсом. По его просьбе Штраус играл для него свои вальсы, а великий немецкий композитор слушал с закрытыми глазами. Он говорил, что штраусовские мелодии успокаивают и приободряют его. Как-то спросили Брамса: почему он не покидает Вену, оказавшись по отношению к нему столь неблагодарной?

— Потому что здесь рядом со мной Иоганн Штраус, это утешает меня во всех неприятностях, — ответил Брамс.

Шагом назад в творчестве Штрауса оказались оперетты «Принц Мафусаил» и «Игра в жмурки», поставленные в 1877 году. Опять сказалось несоответствие между безмятежной музыкой и пикантными остротами либретто Вильдера и Делякура.

Содержание «Принца Мафусаила» сводится к следующему: владетельный князь выдает дочь за сына владетельного герцога. Во время свадьбы он получает известие, что герцог, вследствие народного возмущения, лишился престола. Тогда князь отменяет свадебные торжества, а на другой день принимает поднесенные ему депутатами из герцогства скипетр и корону. Но и в княжестве есть недовольные: в их числе — изгнанный герцог, переодетый уличным музыкантом, и композитор, автор неисполненной и, естественно, неоплаченной свадебной кантаты. Начинается смута... При появлении князя в толпе гремят хлопушки, создающие впечатление взрывов. Кончается тем, что оба правителя решают отдать свои владения новобрачной чете.

Неоднократные попытки поставить «Принца Мафусаила» в России наталкивались на категорический запрет царской цензуры. «Эта пересадка французских нравов на русскую почву, — читаем в реляции петербургского цензора Фридберга 2 декабря 1882 года, — представляет в последнее десятилетие явление малоутешительное, тем более, что с каждым годом этот новый разряд драматических произведений все более и более подрывает основы настоящего искусства. Прививаемый к нашей драматургии так называемый легкий жанр оперетки влечет за собой последствия, далеко не благотворные. Под предлогом увеселения публики посредством музыкальной обстановки (нередко талантливой) и комического настроения сюжетов зачастую проводится в этих произведениях не сатира, остроумно бичующая людские слабости и страсти, а нечто другое, сложное и смутное (!), которое в общем итоге выражается распушенностью нравов и полнейшим неуважением ко всему изящному и, наконец, неуважением ко всякой установленной власти (!). В большинстве этих опереток выступает на передний план какой-нибудь властитель в самом опошленном виде, при нем двор, конечно, состоящий из таких же шутов, интрига более или менее грязного свойства (?) и приправленная разными неблагоприятными намеками на современный строй общества (преимущественно высшего), не исключая правительственного, военного и т. п., так что к возбуждаемому смеху примешивается не оздоравливающее удовольствие, а какое-то злорадство ввиду унижения того, что стоит или должно стоять (!) высоко.

Последнее замечание, конечно, относится к той среде, которая в силу распространенных на западе и проникнувших и к нам идей болезненно стремится к осуществлению несбыточных (!) фантазий. Цензор драматических сочинений, не входя в подробное разбирательство упомянутых выше опереток, находит достаточным указать на присущие в них нездоровые элементы, которые ни в каком случае не могут искупляться музыкальными достоинствами их партий и поэтому находил бы справедливым воспретить их представление на сцене».

Проходят годы, меняются цензоры. Не меняется только твердолобость царской цензуры. В 1884 году цензор Нильгейм, сокрушаясь по поводу постановки оперетты «Принц Мафусаил» в московском театре Парадиз, требует ее немедленного снятия с репертуара. Резолюция, наложенная на его донесении, конечно, не противоречит желанию цензора, она коротка и выразительна: «Запретить. 23 октября 1884 г. Е. Феоктистов». Когда в 1908 году вновь возник вопрос о постановке оперетты на сцене, цензор счел, что приговор 1884 года «нельзя не признать слишком строгим, так как изображаемые в ней события настолько карикатурны, что никаких сравнений с действительными народными возмущениями не допускают». Но и на его вывод: «Я полагал бы оперетку эту к представлению разрешить», перепуганные событиями 1905 года начальство ответило категорически: «Запрещение оставить в силе. 11 декабря 1908 г.»¹

В музыке последних двух оперетт Штрауса явно не хватало иронии, необходимой для воплощения сатирических сюжетов, заложенных в либретто. Да и откуда было ее взять? В его личной жизни тучи нагромождались одна на другую. Семилетняя разница в возрасте между ним и Генриеттой, не очень заметная пятнадцать лет назад, давала себя знать сейчас все острее. Прекрасной Иетти Трефц, еще недавно являвшейся одной из самых блистательных дам венского света, было уже под шестьдесят. К тому же и в семье далеко не все обстояло благополучно. Осложнения возникли из-за ее детей. Правда, дочери были прекрасно обеспечены отцом — бароном Тедеско — и удачно вышли замуж, но был еще

¹ ЦГИА, ф. 776, оп. 2, д. 22, л. 324—326; ф. 776, оп. 26, д. 27, л. 249, 250.

сын, человек без определенных занятий, постоянно требовавший у матери деньги. Теперь, когда Штраус стал богатым и знаменитым, он сделался строгим, гордым и расчетливым. Он запретил молодому человеку приходить к ним в дом, предоставив Иетти выбор между мужем и сыном. Она осталась с Иоганном, на что сын ответил шантажом. Однажды вечером, вернувшись домой, Штраус нашел жену мертвой. В руках она сжимала письмо сына, полное угроз.

Потрясенный Штраус, всю жизнь ощущавший непреодолимый страх перед смертью, покинул свой дом. Упросив Эдуарда заняться похоронами жены, он через два часа выехал в Италию. После недолгого пребывания за границей он познакомился в Вене с молодой немецкой певицей Ангеликой Дитрих, полюбил ее и вскоре женился на ней. Бездарная актриса, но эффектная, искушенная в любовных интригах женщина, она вела нескромный образ жизни и кончила тем, что оставила Штрауса, уехав с его другом Штейнером. Штраус тяжело переживал разрыв с Ангеликой, но упорная творческая работа помогла ему залечить сердечную рану.

Неожиданный успех принесла Штраусу оперетта «Кружевной платок королевы». Либретто принадлежало перу Генриха Бормана, директора театра в Прессбурге (ныне Братислава), и предназначалось для Зуппе. Узнав, что Зуппе вопреки договору работает над другой опереттой, Борман предложил свое либретто Штраусу.

В основе сюжета — рассказы о Сервантесе, кстати, ничего общего не имеющие с подлинной биографией великого испанского писателя-гуманиста. Премьера состоялась 1 октября 1880 года и принесла театру «Андер Вин» такой сбор, какого он не знал в течение многих лет. Впрочем, успех оперетты оказался непродолжительным, и вскоре ее партитура навсегда исчезла с дирижерского пульта. Лучшие мелодии оперетты вошли впоследствии в один из самых популярных вальсов Штрауса «Розы Юга» (соч. 388).

Значительный шаг вперед в творчестве Штрауса — его следующее произведение — «Веселая война» (либретто Целля и Жене). В основе сюжета — юмористический военный конфликт двух выдуманных итальянских княжеств, каждое из которых стремится захватить... оперную артистку. Текст изобилует островами и

комедийными ситуациями. В «Веселой войне» заметно возросло искусство Штрауса-драматурга и симфониста. Об этом свидетельствуют ансамбли, хоровые сцены и, особенно, развитые мощные финалы. Разнообразна ритмика оперетты и, конечно же, лучшие ее номера — вальсы, польки, галопы. Запоминается плавная, мерно покачивающаяся мелодия вальса в квинтете I действия, а также вальс Мархеца во II действии.

С этим вальсом связана любопытная история. В труппе театра «Ан дер Вин» работал молодой актер Александр Жирарди. Он с детства увлекался театром, принимал участие в любительских инсценировках, а с 19 лет полностью отдался любимому искусству. Но путь к сцене оказался нелегким. За семь лет пребывания в театре он так и не смог перейти на первые роли. Это заставило его пойти на решительный шаг: он предъявил ультиматум — либо Штраус напишет специально для него вставной сольный номер, либо он отказывается играть в его оперетте. Штраус поначалу возмутился и попытался найти замену строптивому актеру в других театрах, но его поиски ни к чему не привели. Пришлось пойти на уступки. Композитор решил использовать в качестве вставного номера старый, ранее не опубликованный им вальс. Однако Жирарди на этом не успокоился. Взяв вальс, он обратился за текстом не к либреттистам, а к своему другу Францу Вагнеру — человеку разносторонних способностей, артисту, композитору, театральному деятелю. В результате рядом с музыкой Штрауса появились остроумные стихи, позволившие Жирарди блеснуть всеми гранями своего незаурядного комедийного таланта.

День премьеры «Веселой войны» — 25 ноября 1881 года — явился, таким образом, не только днем триумфа Штрауса после целого ряда неудач. Он оказался и днем подлинного рождения Жирарди-актера, чья долгая театральная жизнь оставила глубокий след в истории австрийского драматического искусства конца XIX — начала XX века. Успех был огромный, и Штраус сам понимал, что многим он обязан Жирарди. Отныне их связала тесная творческая дружба. Жирарди не только участвовал во всех последующих новых опереттах Штрауса на первых ролях, но и надолго определил их сценическую трактовку.

Вообще венская оперетта своим становлением во многом обязана группе талантливых актеров. В эту блестящую плеяду кроме Александра Жирарди входили Вильгельм Кнаак, Йозеф Матрас, Карл Блазель, Жозефина Гальмайер, признанной звездой была Мария Гейстингер, актриса большого дарования и широкого творческого диапазона, исполнявшая с одинаковым успехом и классическую Медею, и Фантаску в оперетте Штрауса «Индиго».

Не прошло и двух недель со дня премьеры «Веселой войны», как в Вене произошел страшный пожар. Дотла сгорел «Ринг-театр», ставивший в тот вечер «Сказки Гофмана» Оффенбаха. Из-за паники было очень много жертв, нашедших смерть под обломками горящего здания. Город был потрясен. Казалось, что в Вене надолго прекратится веселье. Действительно, вѣнцы перестали посещать концерты, театры, казино, и только в театре «Ан дер Вин», где шла «Веселая война», по-прежнему каждый вечер были полные сборы.

Однажды вечером к Штраусу явились либреттисты Вальцель и Жене. Они предложили ему на выбор два либретто для оперетты. Это были «Ночь в Венеции», сюжет которой они заимствовали из «Моста вздохов» Оффенбаха, и «Нищий студент». Штраусу больше понравилось второе. Это страшно огорчило либреттистов, которые хорошо знали не только достоинства «Нищего студента», но и то, что ни один композитор, кроме Штрауса, не согласится взяться за такое неудачное либретто, как «Ночь в Венеции». Пытаясь отговорить композитора от его решения, ловкий Жене заявил, что он удивлен выбором Штрауса, поскольку Миллекер мечтает написать «Ночь в Венеции». Этого оказалось достаточно, чтобы Штраус тут же переменял свое решение. Так Миллекеру досталось выигрышное либретто «Нищего студента», а Штраус, даже не прочитав до конца «Ночь в Венеции», взялся за сочинение куплетов, и только на репетициях ему стало ясно, что, несмотря на веселый, забавный сюжет, недостатки выбранного им либретто почти непреодолимы.

Содержание оперетты заключалось в следующем. Покоритель женских сердец неотразимый герцог Урбино собирается весело провести время на карнавале в Венеции вместе с Барбарой — молодой женой почтен-

ного сенатора Дельаква. Хитрая Барбара любит племянника своего мужа, красавца Энрико, и с помощью своей служанки Чиболетты, рыбачки Аннины и их возлюбленных ей удастся обмануть как старого мужа, так и самонадеянного герцога. Все кончается веселым балом на площади св. Марка в чудесном городе тысячи мостов.

Музыка оперетты очаровывала свежестью и многообразием жанровых картин. Сочными красками передан колорит праздничной Венеции. Чудесно звучат певучие баркаролы и огненные тарантеллы. Среди наиболее удачных номеров выделялись вальс «Лагуны», песнь гондольера и финалы первых двух актов.

Премьера должна была состояться в октябре 1883 года в Берлине, где оперетты Штрауса уже исполнялись с успехом. Увы, на этот раз не помогла даже доброжелательность берлинцев, заранее украсивших лаврами его дирижерский пульт. Если в конце I действия еще аплодировали, то после II раздавались отдельные свистки, а в III — зал разразился дружным мяуканьем в ответ на куплеты:

Все кошки серы ночью,
Их «мяу» нежно очень...

Провал был полный. Не помогло и газетное сообщение о том, что на следующем представлении глупейшие куплеты герцога будет петь его слуга Карамелло. Некоторое время спустя, после небольшой переработки, «Ночь в Венеции» поставили в Вене. Успех оперетты оказался непродолжительным, и вскоре она сошла со сцены. Отличная музыка не раз привлекала постановщиков, но их многократные попытки возобновить спектакль в измененном виде ни к чему не приводили. С каждой новой постановкой оперетта все более отдалялась от своего первоначального музыкального облика.

Печальную славу обрела формалистическая переработка «Ночи в Венеции», сделанная Фрицем Фишером для гамбургской постановки 1953 года. Введением в партитуру вставок из популярных опер Верди и шлягеров джазовой музыки он словно задался целью окончательно разрушить специфику и неповторимое мелодическое обаяние Штрауса.

В 1954 году в столице ГДР Берлине Вальтер Фельзенштейн, на основе рукописной партитуры Штрауса,



хранящейся в Стэнфордском университете в Калифорнии, восстановил музыку «Ночи в Венеции» в том виде, в каком она звучала при жизни композитора. Постановка прошла с большим успехом.

Ко времени создания «Ночи в Венеции» относится увлечение композитора Аделью Штраус (ее девичья фамилия Дойч) — молодой вдовой его давнего друга и однофамильца. Адель бывала в доме композитора еще при жизни его первой жены. Сейчас она полностью завладела сердцем Иоганна Штрауса. Композитор не ошибся в своем выборе. Адель была человеком умным и одаренным, любящим искусство, тонко воспринимающим прекрасное. Штраус так нетерпеливо желал заключения брачного союза, что ввиду препятствий, которые католическая церковь стала воздвигать перед ним как ранее разведенным, он без колебаний принял протестантскую веру и даже оставил австрийское подданство, чтобы оформить брак в Кобург-Готе при помощи своего друга и покровителя герцога Эрнста II.

Адель оказалась чуткой и преданной женой. Ее общество любили и высоко ценили друзья Штрауса. Историческую реликвию представляет собой ее знаменитый веер, на котором сохранились посвящения и автографы великих музыкантов, литераторов, художников. Адели композитор посвятил один из своих лучших вальсов («Вальс Адели», соч. 424) с простой, но трогательной надписью: «Моей любимой жене». Исключительно благотворно было ее влияние на Штрауса вплоть до последних дней его жизни. Адель Штраус подготовила посмертное издание писем и дневников композитора.

Поздней осенью 1883 года Штраус поехал в Будапешт, где ему предстояло дирижировать премьерой одной из своих оперетт. Композитор всегда с большой радостью принимал приглашения венгерской столицы. Он постоянно посещал концерты народных венгерских музыкантов, наслаждался их неповторимым искусством игры на скрипке, самобытными песнями, танцами. Особенно — танцами. Штраус не раз обращался к венгерской теме, создавая отдельные танцы или попури. Среди ранних его произведений есть очаровательный Пештский чардаш (соч. 23). Ему принадлежит полька «Эльен а мадьяр!» («Да здравствует венгр!», соч. 332), в которой наряду с другими мелодиями он использовал тему «Ракоци-марша» — музыкального воплощения духа венгерского народно-освободительного движения. А как прекрасен огненный чардаш из II действия «Летучей мыши»! Теперь Штраус уже мечтал о сочинении новой оперетты на национальный венгерский сюжет. Он, конечно, мало думал о тяжелой жизни венгерского народа под двойным игом собственных магнатов и австрийской олигархии. Его интересовала лишь близкая ему по духу богатейшая народная венгерская музыка.

В создании такой оперетты ему помог видный венгерский писатель-революционер Мор Йокан (1825—1904). Он предложил Штраусу в качестве сюжета свою новеллу «Саффи». Штраусу понравился романтический рассказ из жизни Венгрии начала XVIII века, и с согласия автора он поручил составление либретто прогрессивному венгерскому драматургу Игнацу Шницеру, известному переводами стихов Петефи на немецкий язык.

В либретто действие сводилось к следующему. Помещик Баринкай изгнан из своих земель за сношения

с иностранцами. Через 20 лет по амнистии возвращается в родные края его сын Шандор. Ему отдается отцовский замок, но это лишь руины, где расположился цыганский табор. Шандор пытается ухаживать за дочерью местного богача свиноторговца Зупана, но его надменно отталкивают — ведь он беден и лишен дворянского звания. Уязвленный Шандор сближается с цыганами и скоро становится их предводителем. Он влюбляется в молодую цыганку Саффи. Гадалка Ципра, воспитавшая Саффи, рассказывает влюбленным тайну клада, некогда спрятанного старым Баринкаем. В это время объявляется рекрутский набор. Шандор с цыганами отправляется служить в австрийскую армию, а клад отдает на военные нужды. По возвращении он награждается титулом барона и женится на Саффи, оказавшейся дочерью знатного паши.

В Баринкае Йокаи нарисовал образ политического эмигранта, вернувшегося на родину после долгих лет изгнания. Он имел в виду участника венгерской революции 1848 года. Да и Зупан — типичная фигура новоиспеченного богача, нажившего состояние на несчастьях патриотов, вынужденных эмигрировать после революции. Исторический фон начала XVIII века служил лишь для отвода глаз австро-венгерской цензуры. Штраус несколько сгладил эту трактовку. Его Баринкай написан широкими мазками, он воплощение свободолюбивых и благородных устремлений, но лишен революционности, истинного бунтарства. Единственное, что удалось сохранить, это романтическую приподнятость и мягкий лиризм новеллы. Штраус хотел написать лирическую оперу, надеясь дебютировать с ней в придворном театре, но Шницер и Йокаи успели без его ведома заключить контракт с театром «Ан дер Вин». Это оказалось ударом по честолюбивым замыслам композитора. Более того, ему пришлось в работе над партитурой ориентироваться на опереточный театр, что во многом отразилось на характере произведения. Тем не менее Штраус создал музыку, волнующую искренностью и сердечной теплотой. Это уже не показ похождения венгерской знати, а правдивое отображение всепобеждающего чувства любви, воспевание честности, достоинства, гордости, независимости.

В музыке наиболее яркое воплощение получила романтическая тема. Возвращение из изгнания, таинствен-

ный клад в руинах замка, цыганский табор, старая гадалка, юная красавица-цыганка — как много здесь источников вдохновения для богатой фантазии! Сколько обаяния и искреннего, неподдельного чувства вложил композитор в обрисовку своих любимцев, положительных героев — Шандора, Саффи, цыган! Вот выходная песня Шандора Баринкая. Горделивая мелодия заставляет с первых же звуков проникнуться симпатией к этому мужественному молодому человеку. А сколько удали и полнокровной жизненной силы в знаменитой вальсовой теме припева, как чудесно меняется облик Шандора в нежной мелодии терцета II действия, где он показан влюбленным юношей, для которого весь мир — в улыбке любимой девушки. Не менее вдохновенна мелодия дуэта Саффи и Шандора, где мягкий лиризм сочетается с большой эмоциональной выразительностью. Глубокое впечатление оставляет и хор цыган в финале I действия. Их музыкальная характеристика, основанная на теме Саффи, приобретает черты гордого гимна вольности. Ярко выраженный национальный колорит этого хора, и в первую очередь его синкопированный ритм, — доказательство подлинно творческого отношения Штрауса к народному мелодизму, его умение подметить и подчеркнуть главное, типичное.

Положительным образам «Цыганского барона» противопоставляются «свиной король» Зупан, воспитательница его дочери Мирабелла, чиновник Корнеро. Это типичные «герои» классических оперетт, но в их обрисовке намечен определенный отход от прежней трактовки. Хотя основным средством их характеристики все еще служат веселые куплеты, мы не найдем здесь той порхающей легкости, граничащей с фривольностью, которая встречалась в первых опереттах Штрауса. В этом смысле можно говорить о своеобразной лиризации куплетов характерных персонажей. Таковы, например, известные куплеты Зупана в I действии. В «Цыганском бароне» заметно возросла роль вальса. Психологический портрет и лирическое излияние, острая драматическая ситуация и картины природы — все пронизано стихией вальса.

Интересно отметить, что если в свое время Верди немало почерпнул от венского вальса (написанные на вальсовой основе арии его лучших опер и сейчас у всех

на слуху), то теперь Штраус воспользовался многими достижениями великого итальянского композитора. Сохраняя неприкосновенной вальсовую основу, Штраус насыщает арии и вокальные ансамбли глубоким эмоциональным содержанием. Вальс становится важным фактором музыкально-драматического развития. Так, во II акте радость открытия клада венчается легким и одухотворенным вальсом. Взлеты мелодии удивительно точно передают по-детски наивное чувство счастья от случайной удачи. В таком же плане воспринимается вальс о Вене.

В оперетте композитор, как правило, не прибегал к прямым цитатам. Исключение составляет вербовочная песня II действия, завершающаяся чардашем. Это песня венгерских войск времен освободительной войны 1848 года.

Драматическое развитие образов, к которому Штраус впервые обращается в «Цыганском бароне», привело к созданию крупных музыкальных построений. Теперь уже не только финалы, но и другие узловые сцены объединяются в музыкальное целое. Значительно возрастает роль речитатива. Он не только связывает отдельные части музыки, но и выполняет важную драматургическую роль в музыкальной характеристике образов.

Работа над «Цыганским бароном» совпала с 40-летием творческой деятельности Штрауса. 15 октября (это был день первого публичного выступления Иоганна Штрауса-младшего в казино Доммейера в 1844 г.) к нему явился бургомистр, чтобы вручить диплом почетного гражданина Вены. Почестями и наградами была отмечена его исполнительская и композиторская деятельность. Его приветствовали все музыкальные театры Вены, в том числе императорская опера. Крупнейшие музыканты Европы — Верди, Брамс, Брукнер, Бюлов, Антон Рубинштейн — поздравили его. В театре «Ан дер Вин» состоялся юбилейный вечер. Лучшие артисты Вены исполнили I акт «Ночи в Венеции», II акт «Летучей мыши» и в заключение — вальсы «Голубой Дунай», «Сказки венского леса», «Вино, любовь и песни».

Театр «Ан дер Вин» готовился к постановке «Цыганского барона» без особого энтузиазма. Генеральная репетиция прошла вяло, и многие поговаривали о неми-

нуемом провале оперетты. Дирекция старалась оживить постановку, поднять дух артистов. Из цыганского табора была доставлена лошадь (на ней Шандор должен был въехать на сцену в начале I действия) и множество цыганских костюмов. Надеялись, что реквизит создаст живописный местный колорит. Вопреки ожиданиям, премьеры, состоявшаяся 24 октября 1885 года, в канун 60-летия со дня рождения композитора, превратилась в настоящий триумф.

«Цыганский барон» ознаменовал собой новую веху в истории оперетты. Если предыдущие оперетты Штрауса в определенной мере находились в русле парижских традиций Оффенбаха (даже «Летучая мышь», при всей своей самобытности, все же была близка парижской оперетте по сюжету и характеру обрисовки комедийных ситуаций), то теперь он создал новый тип спектакля — лирическую оперетту, близкую *лирической музыкальной драме*. В ней комедийному началу уже отводится подчиненная роль, а на первое место выдвигается музыкальное воплощение нежных и трогательных чувств.

Это новое направление венской оперетты как нельзя лучше соответствовало настроениям и вкусам театральной публики 80-х годов. И когда театральный мир оказался свидетелем заката памфлетно-сатирической оперетты Оффенбаха, ведущим жанром становится лирическая оперетта Штрауса.

Прекрасная музыка «Цыганского барона» поразила даже почитателей Штрауса. Брамс заявил: «После «Волшебной флейты» Моцарта ни один немецкий музыкант не достиг в области комической оперы тех высот, до которых поднялся Штраус». Критика единодушно отмечала, что зрители надеются услышать «Цыганского барона» в оперном театре, где ему по праву принадлежит почетное место.

В 1886 году дважды венценосный Штраус — король вальса и князь оперетты — в ореоле славы вновь прибывает в Петербург. Поводом послужило приглашение Российского общества попечения о сестрах Красного Креста и Общества попечения о бедных детях продирижировать в их пользу концертами в помещении Конно-гвардейского манежа. Возраст, усталость, напряженная работа в театре не позволяют композитору предпринимать длительные путешествия. Не так давно он отказался

от повторной поездки в Америку; не прельстил его и огромный гонорар в 250 000 марок всего лишь за несколько выступлений. Но в Петербург он все же соглашается поехать; после 17-летнего перерыва Штраус вновь хочет увидеть полюбившийся ему город и, вероятно, — ведь ему уже за шестьдесят — вспомнить золотую пору молодости, связанную для него с Павловском.

7 апреля он вновь в Северной Пальмире. На перроне Варшавского вокзала его встречают видные музыканты, представители благотворительных обществ.

Тем временем в огромном манеже лейб-гвардии конного полка, одном из красивейших творений Кваренги, идут приготовления к предстоящим концертам: окна завешиваются художественными панно — даже во время дневных концертов будут гореть десятки мощных электрических ламп по 1500 свечей каждая (для их питания строится специальная электростанция). На драпировку и обивку стен используется 1800 аршин кумача. Между двумя парадными входами сооружается грот со сталактитами. На нем — эстрада для духового оркестра. Напротив царской ложи — эстрада для оркестра Штрауса, за ней — английский парк. Повсюду фонтаны и клумбы с экзотическими растениями. Множество киосков, где, как принято на благотворительных концертах, дамы высшего света будут торговать сувенирами, лотерейными билетами, шампанским. К эстраде примыкает небольшая площадка с 900 нумерованных кресел (основной массе посетителей придется довольствоваться прогулками по аллеям и стоянием во время концерта).

Еще до открытия концертов Штраус имел возможность убедиться, что в Петербурге память о нем жива. Большое впечатление произвел торжественный прием, оказанный ему в Большом зале консерватории, когда после марша, исполненного оркестром, профессора и студенты устроили бурную овацию в его честь.

14 апреля, несмотря на ненастье, мокрый снег, северный ветер, к главному подъезду манежа стекаются экипажи. На первый концерт Штрауса билеты не продавались — вход был по приглашениям. Экипажи загрохотали Исаакиевскую площадь от Сената — с одной стороны, до здания Военного министерства и сквера — с другой. По обе стороны входа в манеж выстроились фаланги ливрейных лакеев. В дни «платных» концертов экипажей

было, возможно, и меньше, но число слушателей возросло. По свидетельству журналистов, на втором концерте «за теснотой пробраться из одного конца манежа в другой стоило больших усилий и большого времени; вероятно, если бы для концертов Штрауса выбрали более обширное помещение, оно все-таки было бы полно», а на третьем «не только нельзя было двигаться по манежу, но и взойти на него представлялось более чем трудным. Публика стояла сплошной массой, так сказать, стеной» («Новое время», 18 апреля 1886 г.; «Петербургский листок», 18 апреля 1886 г.). Программа заслуживала того; в нее входили увертюры к опереттам «Летучая мышь» и «Цыганский барон», вальсы «Бал юристов», «Голубой Дунай», «Розы Юга», «Вальс Адели», польки «Трич-трач», «Пиццикато», произведения последних лет, а также «Конногвардейский марш» («Русский марш», соч. 426), вальс «Петербургские дамы» («Венские дамы», соч. 423) и полька-мазурка «На Волге» (соч. 425),¹ специально написанные для концертов в Петербурге. «Подвижная, как бы ртутью наполненная, ни минуты не остающаяся спокойной фигура капельмейстера составляет одно неразрывное целое с его музыкой», — писала «Петербургская газета» 15 апреля 1886 года. «Шестидесятилетний юноша-маэстро» покорила всех — и давних поклонников, и тех, кто впервые присутствовал на его концерте. Конечно, каждый номер программы исполнялся, по единодушному требованию публики, дважды, а то и трижды.

Еще больший успех выпал на долю Штрауса, когда он 23 апреля дирижировал спектаклем «Цыганский барон», недавно поставленным немецкой труппой в Михайловском театре. По случаю приезда автора исполнители главных ролей придумали новые слова к своим куплетам, обращенные к композитору. Штраус не растерялся. «Вечно находчивый и галантный, он и тут сумел кланяться и махать палочкой, благодарить и управлять оркестром... Восторг публики не имел границ: махали платками, стучали ногами, хлопали без конца» («Биржевые ведомости», 26 апреля 1886 г.). По настоянию Штрауса цены на билеты были повышены, а разница передана в фонд Красного Креста. С благотворительной

¹ Штраус никогда не бывал на великой русской реке.

целью Штраус дал также концерт в зале Дворянского собрания. Еще три концерта (26, 27 и 30 апреля) состоялись в Москве в Большом зале Российского благородного собрания, где Штраус дирижировал оркестром оперного театра.

Самым трогательным было прощальное выступление в Павловском музыкальном вокзале¹ в субботу 3 мая. Этот концерт также состоялся с благотворительной целью, на этот раз в пользу Общества кассы музыкальных художников. Ужасная погода не испугала петербуржцев: поезда Царскосельской железной дороги уже с 5 часов вечера брались приступом, а к началу концерта привокзальную площадку заполнило более 8000 человек. Среди публики — профессора консерватории, издатели, журналисты, члены правления Кассы музыкальных художников А. А. Краевский, Л. Л. Леопидов. В киосках шла бойкая продажа портретов Иоганна Штрауса — ими торговали замечательные артисты императорских театров Савина, Давыдов, Варламов.

Под бурю аплодисментов Штраусу преподнесли громадный лавровый венок, обвитый русским вышитым полотенцем. Оркестр стоя сыграл туш. Наконец маэстро взял в руку палочку и началось священнодействие, вовлечение присутствовавших в какой-то особый мир грез, поэзии, красоты. С каждым номером программы Штраус оживлялся, «окрылялся», как писали репортеры, с удовольствием отзывался на просьбы слушателей, исполняя то неизвестную еще в России новинку, то сочинение, хорошо знакомое по его прежним концертам. Среди публики преобладали дамы. По их возрасту можно было судить о том, что имя Штрауса связано для них с лучезарной порой юности, что на эстраде — их герой. По свидетельству «Нового времени» (5 мая 1886 г.), «овациям и вызовам не было конца. Бедные обожательницы расстроганно плакали, да и сам кумир уходил с эстрады с платком у глаз. Прощание было задушевное, выпадающее немногим счастливым».

Да, Штраусу было нелегко вновь выступить в Павловске. Но не сделать этого, будучи в Петербурге, он

¹ К этому времени Павловский вокзал иногда именовали курзалом, так как неподалеку возникло лечебное заведение с искусственными минеральными водами (kurieren — лечить).

не мог. Все эти дни, гуляя по Петербургу, прохаживаясь по нотным магазинам, он проводил немало времени у нотного издателя Бесселя, с которым его связывали добрые деловые отношения еще с 1869 года, когда Бессель широко издавал его сочинения. Среди множества изданий он встретил «Романсы и песни О. В. Смирнитской». Это были два неизвестных ему романа, изданных в 1878 году. Подумал ли Штраус, почему подруга молодости ничего не писала в течение почти двадцати лет? Ему перевели текст первого романа «Недвижные очи» на стихи Фета. Прежде чем подойти к роялю, он попросил прочитать ему стихотворение по-русски. Он хотел услышать музыку стиха. То, что он услышал, ошеломило его:

Недвижные очи, безумные очи,
Зачем вы среди дня и в часы полуночи
Так жадно вперяетесь в даль?

Ужели вы в том потонули минувшем,
Давно и мгновенно пред вами мелькнувшем,
Которого сердцу так жаль?..

Штраус сидел неподвижно. Хотя глаза его оставались открытыми, все исчезло перед ним. Между тем чтение продолжалось:

... Не высмотреть вам чего нет и что было,
Что сердце, тоскуя, в себе схоронило
На самое темное дно.

Не вам допросить у случайности жадной,
Куда она скрыла рукой беспощадной,
Что было так щедро дано.

Он представил себе, как прочла бы это стихотворение Ольга; ее интонации он явственно ощутил и почему-то вспомнил название одного из первых стихотворений, прочитанных ею: «Слышу ли голос твой?» — «Слышу!» — чуть не сорвалось с его губ, но он взял себя в руки и подошел к инструменту.

Услышал ли он в стихотворении и музыке отголосок ее страдания? Ощутил ли ее боль и печаль? Зная Штрауса как человека большой души, в этом не придется сомневаться. И так же естественно, что он преисполнился тихой грусти, когда ему перевели и прочли стихотворение Огарева «Первая любовь», легшее в основу второго романа:

В вечернем сумраке долина
Синела тихо за ручьем,
И запах розы и ясмина
Благоухал в саду твоём;

В кустах прибрежных влюбленно
Перекликались соловьи.
Я близ тебя стоял смущенный,
Томимый трепетом любви. . .

Да ведь это не просто о нём, это он сам, его восприятие, его большое чувство.

... Уста от полноты дыхания
Остались немые и робкие,
А сердце жаждало признанья,
Рука — пожатия руки. . .

Было, и это было, — думал в волнении Штраус.

Пусть этот сон мне жизнь сменила
Тревогой шумной пестроты,
Но память верно сохранила
И тихий образ красоты,
И сад, и вечер, и свиданье,
И негу смутную в крови,
И сердца жар, и замиранье, —
Всю эту музыку любви!

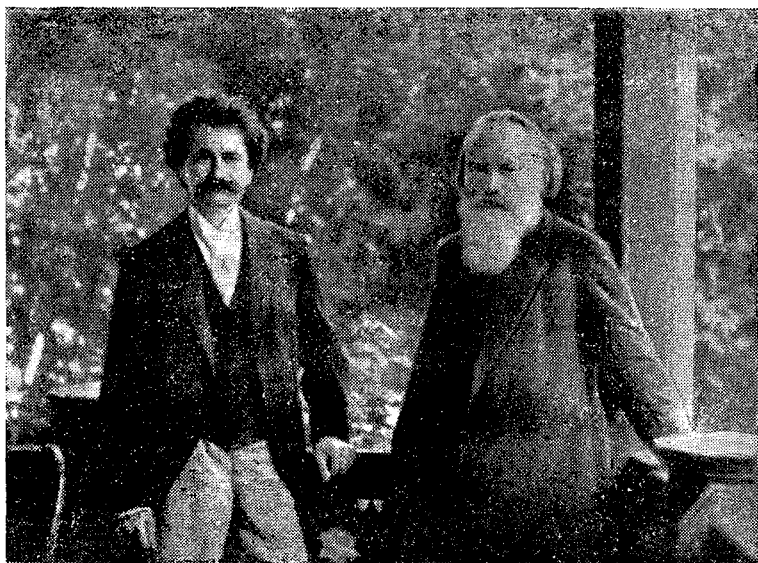
Боже, как верно угаданы его чувства — и те, которые были давно, и те, что переполняли его в эту минуту. Он недолго посидел в молчанье и стал играть. . . Сомнений не было: это романс о Павловске, о долине Славянки, о чистой любви, о нём. . .

Если бы Штраус поинтересовался узнать, как сложилась жизнь Ольги Васильевны, ему сказали бы, что дом у нее полная чаша, муж в чинах, четверо сыновей, она занимается благотворительностью, музыкально-просветительной деятельностью. Но если бы господин Великий Случай устроил их встречу, и Иоганн увидел бы глаза, в которых всегда так хорошо умел читать, он узнал бы, что нет больше прежней веселой, порывистой, непосредственной Оли, что игру на фортепиано она забросила, музыку давно не сочиняет, а последние романсы написала из-за непреодолимой потребности вспомнить прошлое, излить непроходящую тоску по такому возможному, близкому счастью, которое когда-то в минуту душевной слабости она выпустила из собственных рук.

Возвратившись на родину, Штраус взялся за сочинение оперетты «Симплициус» («Простак»), которую задумал в стиле, близком зингшпилю. В ней речь шла о судьбе мальчика, оставшегося сиротой и получившего приют у отшельника. Видя бессмысленные страдания людей, вызванные Тридцатилетней войной, и разочаровавшись в человечестве, мудрый старик решает не заботиться о воспитании мальчика, а предоставить его самому себе: ведь даже звери добрее и лучше цивилизованных людей. Но в лес однажды нагрянули солдаты-мародеры, схватили мальчика и увели с собой. Отныне он будет жить среди воров и убийц и станет таким же, как и они. Штраус настолько увлекся темой, что бесцеремонно забрал либретто у драматурга Леона, уже начавшего работу с другим композитором. И был наказан за этот нетоварищеский поступок: его новое дитя оказалось мертворожденным. Провал на премьере 17 декабря 1887 года, последовавший, по меткому выражению критики, «от острого размягчения текста», заставил дирекцию театра «Ан дер Вин» прекратить дальнейшие постановки «Симплициуса». Штраус, видя нсудачу оперетты, отказался от намеченной уже постановки ее в Петербурге.

Честолюбивая мечта Штрауса поставить оперу в императорском театре сбылась лишь в 1892 году, когда под его управлением состоялась премьера комической оперы «Рыцарь Пасман». Композитор сочинил неплохую музыку, много в ней было нежных лирических страниц, хороших танцев, но недостатки либретто венгерского писателя Лайоша Доци взяли верх. Оперетта сошла со сцены, выдержав всего 9 представлений. Несколько больший успех принесла Штраусу другая оперетта — «Княжна Нинетта» (либретто Бауэра и Витмана). Она сравнительно долго удерживалась в репертуаре театра «Ан дер Вин», где ее премьера состоялась 10 января 1893 года.

Годом раньше в венском «Пратере» была успешно поставлена «Проданная невеста» Сметаны с немецким текстом Кальбека. Опера произвела на Штрауса сильное впечатление, и он с радостью принял предложенное Кальбеком либретто «Ябука, или Праздник яблок», на сюжет из жизни западных славян. Это была очаровательная бытовая картинка. Красавица Йелка долго



Йоганн Штраус и Йоханнес Брамс

противится ухаживаниям Миркаша. После многих забавных ситуаций все кончается помолвкой на традиционном празднике сбора яблок. В «Ябуке» Штраус мастерски использовал славянские мелодии и создал яркие жанровые картинки, не уступающие лучшим страницам «Цыганского барона». По словам одного из критиков, эта музыка, полная любви к людям, к земле, была действительно «яблоневыми садом, сквозь ветки которого проглядывало голубое хорватское небо». Наибольший успех выпал на долю хора (соль минор) и богато инструментованного дуэта в форме вальса. К сожалению «Ябука» выдержала всего 57 спектаклей и сошла со сцены театра «Ан дер Вин», где была впервые поставлена в октябре 1894 года. В наши дни ее великолепная музыка звучит лишь в эфире.

Премьера «Ябуки» была приурочена к 50-летию творческой деятельности Штрауса. Музыкальный мир Вены торжественно приветствовал своего любимого композитора. Из многих стран приехали делегации му-

зыкантов, наиболее многочисленная американская насчитывала 150 человек. Были получены поздравления из Берлина, Мюнхена, Гамбурга, Нью-Йорка, Сиднея, Батавии. В ответной речи Штраус сказал со свойственной ему скромностью:

— Сегодняшние торжества по праву заслужены моими предшественниками Йозефом Ланнером и моим отцом Иоганном Штраусом. Они указали путь, по которому надо следовать. Моя заслуга лишь в том, что я пытался расширить границы венского вальса. Я очень рад, но мне кажется, что меня чересчур чествуют. Нельзя оказывать столько внимания одному человеку.

— Но вы великий артист, — возразил один из делегатов.

— Я просто скромный служитель великой Музыки, — ответил Штраус.

Состоялись праздничные представления в театре «Андер Вин». Венская филармония и Хоровое общество организовали два юбилейных концерта с участием пианиста Альфреда Грюнфельда.

Императорский оперный театр впервые поставил «Летучую мышь» в исполнении лучших солистов. У выхода из оперного театра Штрауса ждал сюрприз. Оркестр исполнил его «Императорский вальс». Вздвигнутая публика окружила юбиляра и долго в тишине холодной осенней ночи раздавались бессмертные звуки вальсов.

Последние оперетты Штрауса — «Лесничий» (1895) и «Богиня разума» (1897) — не прибавили лавров к его славе. В эти годы композитор встречается с Эдвардом Григом и поддерживает самую теплую дружбу с Йоханнесом Брамсом. За три недели до смерти, тяжело больной Брамс, чтобы подчеркнуть свою преданность другу, приехал на премьеру оперетты «Богиня разума».

— Мне кажется, что в нашем искусстве самое трудное — это писать легкую музыку, не впадая в банальность и посредственность. Вы этого достигли, — сказал он своему другу.

Штраусу было 73 года, когда его приятель Яунер, директор «Карл-театра», испытывавший большие денежные затруднения, обратился к нему с просьбой создать оперетту из его старых вальсов. Либретто к ней составили Леон и Штейн. Ввиду болезни Штрауса для

музыкальной компоновки партитуры был приглашен с его согласия Адольф Мюллер — капельмейстер театра «Ан дер Вин». Новое произведение — «Венская кровь» — увидело свет рампы уже после смерти Штрауса (премьера состоялась 25 октября 1899 г.) и привело «Карл-театр» к полной финансовой катастрофе. Разоренный Яунер застрелился. Прошло пять лет, и «Венскую кровь» поставил театр «Ан дер Вин» — театр Штрауса. Его постоянные посетители оказали оперетте триумфальный прием. Успех ее был закреплен во многих театрах Европы, где она ставится по сей день.

Оперетта вызвала противоречивые отзывы критики. Спектакль построен на изображении забавных случаев из жизни высшего общества. Хотя сюжет разворачивается в фешенебельных салонах, произведение полно живого, искрящегося, типично венского юмора. Жизнерадостный характер произведения, украшенного бессмертной штраусовской музыкой, затушевывал недостатки посредственного, трафаретного сюжета.

Фактически «Цыганский барон» и «Ябука» завершили период расцвета классической венской оперетты. Это были не только последние удаchi в музыкально-сценическом творчестве Штрауса, но и последние образцы подлинно высокого искусства в жанре танцевальной оперетты. Ко времени их появления уже были созданы лучшие оперетты Зуппе и Миллекера, а творения следующего поколения композиторов — Целлера, Цирера и Хойбергера, продолживших традиции классиков венской оперетты, стояли значительно ниже в идейно-художественном отношении.

В начале XX века погоня театральных предпринимателей за барышом и потакание нетребовательным вкусам нового слушателя — буржуа-космополита — приводят к возникновению так называемой «новой венской оперетты». Ей свойственны развлекательность, отсутствие позитивной идеи и логически оправданного сюжета. Она сохраняет танцевальность старой венской оперетты, но ее танец — салонный, светский, полный чувственности, порой эротики. В нем и следа не осталось от здорового, жизнеутверждающего народно-бытового начала. Музыка «новой венской оперетты» теряет свое национальное лицо, превращаясь в блестящее космополитическое костюмированное ревю. Но это уже другая Вена...

В предреволюционные годы русский театр оперетты был буквально заполнен «новой венской опереттой», значительно снизившей его идейно-художественный уровень. «Оперетты рождались из пустяков, лепились из мишуры, с невероятной быстротой сменяли одна другую на подмостках сцен. Жанр мельчал, терял свою чистоту и первозданность».¹ В долгих и нелегких поисках советского театра музыкальной комедии в области репертуара обращение к Штраусу было связано со стремлением вывести театр на путь большого искусства. До появления в 30-х годах лучших советских оперетт (Александрова, Дунаевского, Милютин) Штраус оставался знаменем борьбы против безвкусицы, пошлости, пустого развлечения.

В первое десятилетие после Октябрьской революции оперетты Штрауса ставились нерегулярно, обычно труппами гастролеров, в большой мере зараженных штампами «неовенщины». В общем, это удовлетворяло основную массу слушателей, в большинстве своем состоящую из людей, пригретых нэпом. В то же время опереттами Штрауса заинтересовались театры оперы и балета. В 1922 году ленинградский Малый оперный театр поставил «Цыганского барона». Дирижер С. Самосуд поднял на большую высоту музыкальную сторону спектакля, исходя при этом из жанровых особенностей произведения. «Цыганский барон» оказался одной из постановок, которые уже в те годы определили творческое лицо Малого оперного театра, ставшего на прогрессивный путь новаторских исканий.

Оперетты Штрауса были приняты «на вооружение» учебными сценическими студиями, например, студией, руководимой В. Немировичем-Данченко в Москве. С организацией Оперной студии при Ленинградской консерватории связан такой эпизод: директор консерватории А. Глазунов поначалу возражал против предложения профессора С. Масловской о включении «Летучей мыши» в учебный репертуар. Не упрекая Штрауса за качество музыки, Глазунов считал, что более целесообразно использовать в педагогических целях произведения классиков. Когда же работа студийцев была готова,

¹ М. Днепров. Полвека в оперетте. «Искусство», М., 1961, с. 170.

он пришел извиниться перед С. Масловской за свои возражения против ее выбора и горячо поблагодарил за отлично сыгранный спектакль.¹

В 1931 году была осуществлена вдумчивая, хотя и несколько суховатая постановка «Цыганского барона» в театре, руководимом В. Бебутовым. В том же году ленинградский Театр музыкальной комедии поставил «Ночь в Венеции». Некоторые изменения либретто позволили ввести народные и бытовые сцены, а также более ярко противопоставить два мира: главного героя и его друзей бедняков, с одной стороны, и сенаторов — ханжей и стяжателей — с другой. Ориентацию Театра музыкальной комедии на классический репертуар закрепила постановка «Летучей мыши» в 1935 году, ознаменовавшая отход театра от пресловутых «неовенских» традиций. Кстати, это был первый опыт почти дословного следования оригинальному тексту, и опыт этот оправдал себя.

Перед Великой Отечественной войной Малый оперный театр вновь обратился к наследию Штрауса. В новой постановке «Цыганский барон» приблизился к жанру лирико-комической оперы. Спектакль явился образцом высокого искусства актеров-певцов и оркестра, хора и балета. Этим он во многом обязан музыкальному руководителю Б. Хайкину и талантливым создателям образов Зупана — М. Ростовцеву, Саффи — М. Софроновой, Ципры — О. Головиной. Кстати, в 1940 году Б. Хайкин предполагал поставить и посмертную оперетту Штрауса «Венская кровь». Для этого В. Типоту был заказан новый текст, а Д. Шостаковичу — новый вариант клавира и инструментовки. К сожалению, этот интересный замысел остался неосуществленным.²

Послевоенная постановка «Летучей мыши» в московском Театре оперетты (1947) привела к созданию талантливого, но противоречивого спектакля. Новое либретто (Н. Эрдмана и М. Вольпина) хотя и было удачным, по-настоящему остроумным и театрално эффективным, вызвало необходимость в перестановке отдельных музыкальных номеров. Это отрицательно сказалось на

¹ См.: С. Ю. Левик. Страницы воспоминаний. — Музыкальное наследие. Глазунов, т. 2. Музгиз, Л., 1960, с. 126.

² См.: Г. Ярон. О любимом жанре. «Искусство», М., 1960, с. 192.

музыкальной драматургии спектакля. Более удачно была поставлена «Летучая мышь» (с новым либретто) Ленинградским Малым театром оперы и балета в 1959 году (дирижер Н. Рабинович, режиссер-постановщик Л. Варпаховский, балетмейстер Б. Фенстер). Большую работу проделал театр и над возобновлением «Цыганского барона» в 1965 году (дирижер Е. Корнблит, режиссер С. Лапиров). В спектакле удалось избежать суетливой поспешности, так часто сопутствующей исполнению «легкой» музыки. Теплые, согреты искренностью чувств образы Саффи и Баринкая, созданные Н. Авдошиной и В. Ретюнским, еще более приблизили спектакль к жанру лирической оперы, каким, собственно, он и был задуман композитором.

После 70-х годов Иоганн Штраус значительно снижает темп творчества в легких танцевальных жанрах: причиной тому была напряженная работа в области музыкального театра.¹ Но из-под пера композитора по-прежнему появляются замечательные вальсы, поражающие новизной, неиссякаемой выдумкой, богатством мелодического дара их творца. Лучшие из них — «Весенние голоса» (соч. 410) и «Императорский вальс» (соч. 437).

Молодой, задорный ритм «Весенних голосов» покоряет с первых же тактов. Наступила весна — юность мира. Солнце золотит молодую, только что появившуюся листву. Природа оживает, сбросив оковы зимы. Весело щебеча, с ветки на ветку перелетают птицы. Их радостное пение звучит как гимн весне. В каждой ноте чувствуется неиссякаемая любовь к жизни, брызжащая радость бытия. Богатые виртуозные возможности этого замечательного вальса сделали его одним из любимейших произведений репертуара колоратурных сопрано.

Трудно поверить, что его написал композитор, давно уже вступивший в шестое десятилетие. Но Штраус оставался молодым. Адель Штраус, которая стала его женой, когда ему было 58 лет, говорила, что в течение 17 лет, которые она прожила рядом с ним, у нее никогда не было ощущения, что она жена пожилого человека. Всегда активный, веселый, приветливый, всегда

¹ Из 479 сочинений Иоганна Штрауса-сына около 350 написаны до 1870 г. В общий список не вошло несколько десятков вальсов, полек, кадрилей, фантазий, понурри и романсов.

в хорошем настроении, он покорял окружающих неугасимой жизненной силой. Еще в те годы, когда Иоганн был молод, видя его постоянное горение, неугомонность, неистощимое трудолюбие, Антон Брукнер, вздохнув, сказал:

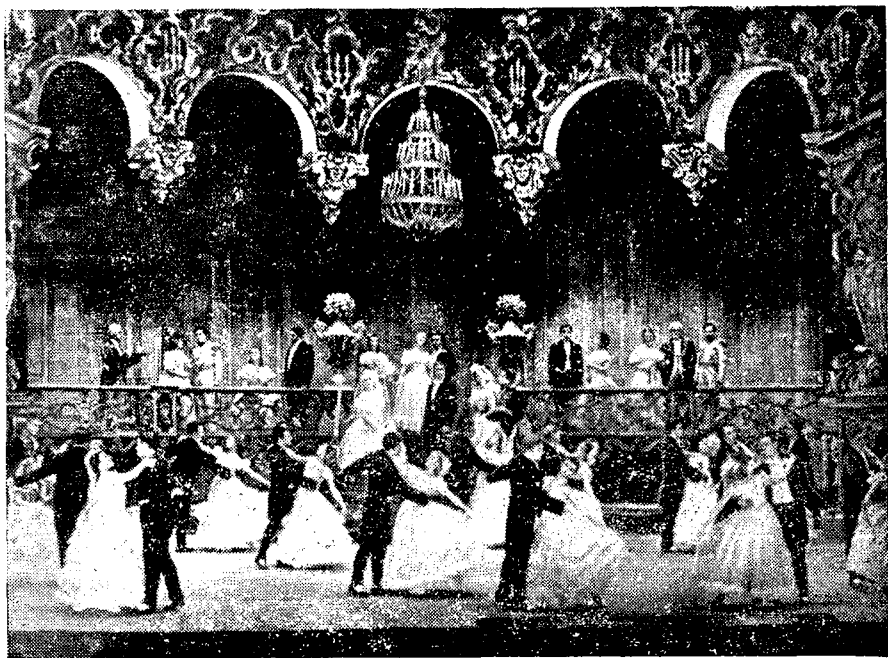
— Ты вечно горишь! Боюсь, что ты умрешь молодым, как Моцарт.

К счастью, это предсказание не сбылось. Но Штраус и в 60 лет продолжал так же ярко жить и работать, как и в молодости. Бодрый, стройный, он с утра до ночи не знал покоя, жадно вглядывался и вслушивался в окружающий его мир. Как часто он будил ночью Адель, чтобы сыграть ей на скрипке или на фортепиано только что сочиненную музыку. Он отдыхал только когда спал, а спал он очень мало. Изредка — игра в бильярд или в карты, и опять музыка, музыка, музыка... Недаром один из друзей дома — художник Фукс (автор прекрасного портрета Адели Штраус) — шутливо говорил, что «маэстро питается одной только музыкой».

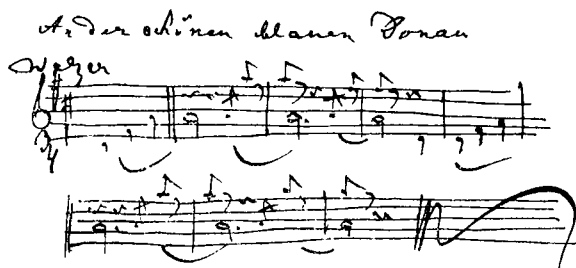
Сохранился портрет 65-летнего Штрауса работы художника Ленбаха. С полотна смотрят живые пытливые глаза. От всей фигуры композитора веет неистощимой жаждой жизни. Когда в 1893 году Вильгельм Кинцль, поставивший в Мюнхене «Рыцаря Пасмана», посетил композитора, он был потрясен живостью, простотой обращения прославленного маэстро. Штраус доверительно рассказал ему, что, работая по ночам, он играет на фисгармонии, так как ее звук мягче и тише, чем у фортепиано, и он не опасается разбудить домашних; что часто его одолевают мелодии, когда при нем нет нотной бумаги; что недавно, не желая будить жену, он записал возникшую мелодию карандашом на простыне в полной темноте...

В 1899 году, в самый разгар работы над опереттами, он издал собрание сочинений отца, что отняло у него бездну времени и сил. Иоганн внимательно пересмотрел отцовские архивы, письма, наброски, переписывался с разными оркестрами, чтобы восстановить разбросанные по всему миру произведения Иоганна Штрауса-старшего, сам их переписывал, редактировал.

К 90-м годам XIX века вальс подходил к своему столетнему юбилею, если считать с того дня, когда слово «вальс» впервые появилось в партитуре «Редкой



Сцена из балета «Голубой Дунай» в постановке Ленинградского академического Малого театра оперы и балета



Людвиг Ван Бетховен

Первые такты
вальса
«Голубой
Дунай»
(автограф)

вещи» Мартин-и-Солера. Постепенно он захватил зеркальный паркет бальных залов и концертную эстраду, утвердился в музыкальном театре. Из дымки прошлого выплывали фигуры Йозефа Ланнера и Иоганна Штрауса-отца, их простые, волнующие, чисто венские мелодии. Иоганн-младший, проживший всю жизнь вместе с венским вальсом и во имя его, пишет вальс, которому было суждено войти в историю, как музыкальный памятник столице.

«Императорский вальс» (соч. 437) начинается медленным маршевым вступлением. В нем слышны отзвуки янычарской музыки как далекий отголосок былых турецких войн. Но вот плавно и величаво вступает в свои права вальс. Широкая, бескрайняя мелодия медленно плывет в трехдольном ритме танца. Пластичная и спокойная, она словно покачивается на больших белых крыльях. Неожиданно, как порыв ветра, врываются веселые, задорные мотивы. От былой умиротворенности не осталось и следа. Музыка звучит ликующе и радостно, провозглашая штраусовское кредо — да здравствует жизнь, да здравствует юность! Этот вальс, быстро завоевавший всеобщее признание — последний выдающийся вальс Штрауса. Один из исследователей творчества Штрауса писал: «В сказочном саду, возвращенном Штраусом в течение семидесяти лет, этот вальс — прекраснейший осенний цветок».

Но композитор все еще полон дерзаний. Утвердившись в танцевальной музыке и оперетте, он решил испытать свои силы и в создании балета. На эту мысль натолкнул его Ганслик, которому очень понравился балет в III действии «Рыцаря Пасмана». Он считал, что венский маэстро вполне может соперничать с французской школой в создании не только оперетт, но и балетов. Густав Малер, в то время стоявший во главе венского оперного театра, объявил конкурс на создание либретто по известной детской сказке «Золушка» французского писателя Шарля Перро. Был выбран осовремененный вариант, по которому Золушка — молодая венка, продавщица магазина, а сказочный Принц — владелец большого универмага. Штраус, в то время очень подавленный потерей своего самого близкого друга Йоханнеса Брамса, весь ушел в работу. Мелодии сами стелились на листы нотной бумаги. 1899 год он намеревался целиком

посвятить балету. Увы, этому замыслу не суждено было осуществиться. Наступил май. 22 числа он дирижировал «Летучей мышью» в оперном театре. Неожиданно почувствовал головокружение. С трудом закончив увертюру, он уехал домой. По дороге Штраусу стало лучше, и он провел весь вечер в саду с женой и друзьями — пианистом Лешетицким и владельцем фортепианной фабрики Безендорфером. А потом, несмотря на недомогание, сочинял до трех часов ночи. Маэстро решил побороть болезнь.

Два дня спустя Штраус дирижировал на большом народном празднике в Пратере. Исполнив несколько пьес, он долго раскланивался, охотно давал автографы. Ему казалось, что с недомоганием прошлых дней покончено. Но в тот же вечер он вновь почувствовал себя плохо. Вызванный врач определил двустороннее воспаление легких.

Попытки спасти Штрауса оказались тщетными. Он тихо угасал на руках у Адели, не отходившей от него ни на шаг. В открытое окно вливались запахи теплого лета, аромат сирени, роз и цветущих каштанов. Они словно несли к постели умирающего отзвуки его последнего вальса — «Мелодии времен Раймунда» — единственного произведения Штрауса, полного тоски и грусти по минувшему прошлому.

В одну из последних ночей, пересохшими от жара губами композитор прошептал слова любимой песни юношеских лет:

Как бы солнце ни светило,
Как бы ни было прекрасным,
Путь к закату неминуем:
К вечеру оно погаснет...

3 июня 1899 года Штрауса не стало. Когда курьер сообщил об этом капельмейстеру Эдуарду Кремсеру, выступавшему в это время в Фольксгартене, мгновенно воцарилась тишина, затем оркестр исполнил «Голубой Дунай». В знак траура музыканты приставили к скрипкам сурдины и любимая всей Веной мелодия зазвучала приглушенно, печально. Публика в немом молчании прослушала «Голубой Дунай» стоя.

Два дня спустя Вена провожала в последний путь своего любимого композитора. Столица Австрии погрузилась в глубокий траур. Даже уличные фонари были



Памятник
И. Штраусу в Вене

повязаны черным крепом. Похоронами распоряжался секретариат Музыкального общества, которому Штраус завещал все свое состояние (семье он оставил только ренту). При огромном стечении народа похоронная процессия направилась от театра «Ан дер Вин» через весь город к Центральному кладбищу. Десятки тысяч людей в черном стояли на всем пути траурного шествия. У императорской оперы и у здания Музыкального общества процессия ненадолго останавливалась. Гроб с прахом Штрауса был предан земле в том священном для каждого жителя Вены уголке Центрального кладбища, где уже покоились Шуберт и Брамс.

Был теплый летний день. Под зелеными куполами деревьев торжественно звучал Немецкий реквием Брамса. Люди плакали, прощаясь со своим любимым композитором, принесшим в их скромную жизнь столько

*Советские воины,
освободившие
Вену от
фашистской
оккупации,
возлагают цветы
на могилу
Штрауса (1945 г.)*



света и радости. В одной из речей, произнесенных у открытой могилы, были сказаны слова, удивительно точно изложившие жизненное кредо Штрауса: «Есть философы, ученые, поэты и музыканты, которые творят только для десятков тысяч избранных. Но их творчество остается недоступным более широким народным массам. Иоганн Штраус к ним не принадлежит. Его искусством наслаждалось бесчисленное множество простых людей, которые любили и уважали его, сердца которых преисполнены благодарности к своему великому маэстро».

В сердцах венцев и поныне живет Штраус, чей гений обогатил австрийскую музыкальную культуру чудесными мелодиями венского вальса, давно уже ставшего неотъемлемой частью жизни Вены, музыкальным воплощением образа прекрасного города.

Умер король вальса, самый талантливый представитель династии Штраусов. Теперь из всей семьи остался один Эдуард. После смерти брата он считал себя единственным наследником не только семейной славы, но и золотого века венского вальса. До глубокой старости он продолжал выступать как дирижер. Эдуард предчувствовал, что владычеству венского вальса приходит конец, что мир наводняется новой музыкой, новыми танцами. Венская оперетта, которая замерла после смерти Иоганна, вернулась к былой славе с постановкой «Веселой вдовы» Легара (1905). Этот чужой успех, мысль о том, что минувшее погибло безвозвратно, что бывшие мелодии никому не нужны, а может быть — кто знает? — притаившаяся в душе зависть и ревность к гениальному брату ожесточили Эдуарда Штрауса и в 1907 году он совершил самый роковой поступок своей жизни. Договорившись с владельцем фаянсового завода о сожжении нескольких центнеров макулатуры в печах для обжига глины, в ненастный октябрьский день он велел привезти на завод целую подводу рукописей. Увидев на листах подписи Иоганна и Йозефа Штраусов, взволнованный заводчик умолял не сжигать рукописи великих творцов венского вальса. Но Эдуард был непреклонен.

— Это решено, — заявил он.

С содроганием смотрел невольный участник этого преступления, как пламя пожирало столь ценные для истории музыки документы. До конца своей жизни он не мог без ужаса вспоминать, как Эдуард сидел у печи и следил, чтобы ни один листок не избежал огня. Этот страшный костер пылал пять часов, превращая в пепел славную историю минувших дней...

Не многим великим композиторам судьба принесла в дар признание и любовь современников. К их числу относится и Иоганн Штраус. Он познал радость творчества, находящего живой отклик в сердцах миллионов. Его вальсы звучали всюду: в ансамблях, капеллах, оркестрах, театрах; не обходились без них ни в домашнем музицировании, ни в концертах «садовой» музыки, ни в хоровых коллективах, ни на концертной эстраде.

Пианисты XIX века — Таузиг, Грюнфельд, несколько позднее Годовский, Шульц-Эвлер и другие сделали немало обработок его вальсов для фортепиано. Певцы и

скрипачи пополняли обработками его вальсов свой репертуар. Наконец, они проникли и на академическую симфоническую эстраду.

Горячими поклонниками Штрауса были выдающиеся русские композиторы и музыкальные деятели. Еще в начале 50-х годов, проездом в Вене, Штрауса впервые услышал В. Стасов. Великий борец за подлинно реалистическое искусство, убежденный враг пустой развлекательной музыки, он вспоминал, шутя: «...К стыду своему, объявляю торжественно — я с удовольствием слушал Штрауса», подчеркивая, что это «лучше всего, что мы знаем в Петербурге... Павловске и других городах».¹

Восхищались музыкой Штрауса Чайковский и Рубинштейн, Лядов и Глазунов. Через всю свою долгую творческую жизнь пронес Римский-Корсаков любовь к музыке Штрауса. Несколько десятилетий после своего первого знакомства с искусством венского чародея он писал: «Божья искра может быть и в опереточной мелодии. Она в высшей степени есть у Штрауса».² Балакирев редактировал вальсы Штрауса в обработке Таузига для фортепиано. Отредактированный Глазуновым вальс «Жизнь артиста» с успехом исполнялся в симфоническом концерте А. Зилоти в зале Дворянского собрания в Петербурге.

А. Г. Рубинштейн часто играл в концертах фантазию Штрауса «Русская деревня», вальс «Жизнь артиста» прочно вошел в репертуар С. В. Рахманинова, который охотно исполнял и другие вальсы Штрауса в виртуозных транскрипциях Годовского, Таузига, Шульца-Эвлера.

З. А. Прибыткова, племянница Рахманинова, приводит эпизод, иллюстрирующий его интерес к музыке Штрауса. В ноябре 1903 года на квартире Прибытковых в Петербурге, где гостил Рахманинов, собрались В. Ф. Комиссаржевская, В. Н. Давыдов, Н. Н. Ходотов, чтобы репетировать пьесу «Вечная любовь» Фабера. Проведать Рахманинова зашел Александр Ильич Зилоти. «Он сразу попадает в тон общего веселья, с ходу садится за рояль и шаловливо, чрезвычайно кокетливо

¹ В. В. Стасов. Письма к родным, т. 1, ч. 1. Музгиз, М., 1953, с. 215, 216.

² Музыкальное наследство. Римский-Корсаков, т. 2. Изд. АН СССР, М., 1954, с. 63.

играет свою любимейшую «Летучую мышь» Штрауса. Сергей Васильевич некоторое время слушает, потом не выдерживает и на другом рояле подыгрывает Зилоти. И начинается соревнование в музыкальном экспромте двух больших музыкантов. Вальс в «обработке» Рахманинова и Зилоти — это вихрь веселья, шалости. Один вдруг уводит вальс в неожиданную вариацию в темпе мазурки, другой сразу же подхватывает мысль партнера, но, так же неожиданно, забирается в замысловатые фигурации, из которых мазурка внезапно превращается в русскую песню с лихими переборами... Потом марш, потом fuga... И все это на ошеломляющих перебежках из одной тональности в другую! И ни разу они не потеряли, не сбили друг друга. Кругом стоит гомерический хохот! Все довольны. А особенно довольны двоюродные братья — Рахманинов и Зилоти, — пошлать для них самое дорогое дело».¹

С восторгом отзывался о музыке Штрауса великий русский писатель Л. Толстой. А. Гольденвейзер вспоминает, что Толстой особенно восхищался произведениями Штрауса в обработке и исполнении Грюнфельда (в частности, вальсом «Весенние голоса»). Слушая их в записи на механическом фортепиано, «Лев Николаевич вскрикивал от восторга, ахал, слезы были у него на глазах».²

Трудно говорить о русском вальсе XIX века как о стилистически едином явлении. Он во многом отличается от вальса венского. Многие вальсы Глинки, Чайковского, Глазунова глубже по содержанию, психологически насыщеннее, эмоционально богаче, разнообразнее даже лучших венских вальсов Штрауса. И все же нельзя пройти мимо того, что связывает венский вальс с русским. Эти связи проступают уже в «Вальсе-фантазии» Глинки. В его первой (фортепианной) редакции начало большого заключительного раздела Глинка отметил словом «финал»; это соответствовало коде в схеме построения венского вальса. «Глинка творчески освоил композиционные средства и приемы бытовых

¹ З. А. Прибыткова. С. В. Рахманинов в Петербурге—Петрограде.—Сб. «Воспоминания о Рахманинове», сост. З. А. Петян. Изд. 4-е, т. 2. «Музыка», М., 1974, с. 77.

² А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. Гослитиздат, М., 1959, с. 322.

вальсов, нашедших тогда свое высшее выражение в творчестве Ланнера и Штраусов. Вместе с тем Глинка преодолел свойственную бытовому вальсу ограниченность содержания, свободно преобразовывая его композиционные закономерности ради решения более сложных и глубоких задач.¹ В свою очередь «Вальс-фантазия» бесспорно содействовал симфонизации вальсов Штрауса, их приближению к концертной симфонической эстраде.

Ритм вальса, излюбленный ритм Чайковского, далеко выходит за рамки его собственно танцевальных произведений. Вальс из оперы «Евгений Онегин» и романс «Средь шумного бала», Сентиментальный вальс и главная тема Первого концерта для фортепиано с оркестром, «Декабрь» («Святки») из «Времен года» и «тема судьбы» в Четвертой симфонии — как далеки друг от друга эти музыкальные образы, но объединены они трехдольным ритмом, в основе которого — вальс. «Чайковский заморожен формулой вальса; вероятно, это отголосок наваждения и опьянения, с первых десятилетий XIX века захватившего Европу и распространившегося под влиянием колдунов Ланнера и Штрауса».²

Ароматом венского вальса напоено Скерцо Второго квартета Бородина, написанного, по словам композитора, «под впечатлением вечера, проведенного в одном из пригородных садов под Петербургом». В основе Скерцо — мечтательный, одухотворенный лирический вальс, полный неги и упоения.³

В воспоминаниях о Глазунове Асафьев подчеркивал его любовь к музыке Штрауса. В исполнении Глазунова «вальсы Штрауса дышали полнокровным и чувствительным тонусом, как и [его] собственные вальсы... причем в штраусовские вальсы он вводил остроумные подголки...»⁴ В другом месте Асафьев вспоминает: «Глазунов оживлялся вновь и вновь, когда признавался в своей

¹ И. Рыжкин. «Вальс-фантазия» Глинки. — Сб. «Памяти Глинки (1857—1957). Исследования и материалы». Изд. АН СССР, М., 1958, с. 128.

² Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. 2. Изд. АН СССР, М., 1954, с. 179.

³ См. А. Сохор. Александр Порфирьевич Бородин. «Музыка», Л., 1965, с. 467.

⁴ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. 4. М., 1955, с. 315.

исконной любви к вальсу и вальсовой ритмике. Наигрывая фрагменты из вальсов Глинки, Чайковского, Иоганна Штрауса, он указывал на богатые ритмические перспективы и мелодические узоры в «вальсовости» и, иллюстрируя все это примерами из своих вальсов, скромно добавлял: «Вот кое-что мне тоже удалось». На «штраусовскую природу» вальсовости Глазунова мне тогда еще указывал В. Стасов, добавив: «Вот где Глазунов питается ритмом».¹

Б. В. Асафьев с горячей симпатией относился к музыке Штрауса. По воспоминаниям профессора Ленинградской консерватории А. Н. Дмитриева, Борис Владимирович часто играл со своими учениками вальсы Штрауса в переложении для фортепиано в четыре руки, восхищаясь неиссякаемой мелодической и ритмической фантазией великого сына Вены. Музыка Штрауса была источником радости для выдающейся пианистки А. Н. Есиповой и «русского соловья» А. В. Неждановой.

Интерес представляют высказывания советской арфистки К. А. Эрдели об исполнении вальсов Штрауса дирижером Эрихом Клейбером в 1936 году: «Это было очень просто: все традиционные лихие вздохи он снимал. Ощущение же общего веселого кипения, радости жизни было исключительным. Кстати, как рассказывали те, кто слышал Иоганна Штрауса в Павловске, сам композитор при своем огромном зажигательном темпераменте также вел оркестр очень просто, внешне даже академично. Вся его сила заключалась во внутреннем горении... Играя с Клейбером вальсы Штрауса, я невольно вспоминала, что А. Г. Цабель приехал в Россию в составе оркестра «короля венского вальса» и когда-то играл с автором все те вальсы, которые теперь играла я».²

Творчество Иоганна Штрауса живет не только в сочиненных им танцах и опереттах; в течение 75 лет, прошедших после смерти композитора, создаются оперетты, балеты и фильмы на основе его неувядающей, вечно живой музыки. Аудитория с неизменным интересом и доброжелательностью встречает произведения, где звучат солнечные мелодии короля вальса.

¹ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. 2, с. 212.

² К. А. Эрдели. Арфа в моей жизни. Мемуары. М., 1967, с. 195.

К сожалению, многочисленные музыкальные спектакли — «Голубой герой», «Фанни Эльснер», «Дети Штрауса», — обладая скромными художественными достоинствами, прожили короткую сценическую жизнь и бесследно исчезли. Проверку временем выдержали немногие.

Это фильм «Большой вальс», поставленный в США режиссером Жюльеном Дювелье с участием Фернанда Граве, Луизы Райнер и Милицы Корьюс. Созданный в лучших традициях романтического искусства, «Большой вальс» воскрешает яркий образ Иоганна Штрауса — поэта вальса и барда Вены, раскрывает истоки его творчества и обстановку, в которой оно протекало. Несмотря на то, что в основе сценария — мелодраматическая повесть, не имеющая ничего общего с действительностью, фильм настолько пропитан очарованием Вены, несущейся в нескончаемом водовороте вальса, что кажется биографичным в самом высоком значении слова. Незабываем эпизод сочинения «Сказок венского леса», когда из тишины, а затем из окружающих звуков — отдаленного рожка пастуха, пения птиц, стука копыт — складываются законченные мелодии вальса.

Фильм оказал огромное влияние на последующие инсценировки музыки Штрауса. К числу лучших, бесспорно, относится балет «Голубой Дунай», созданный Е. Корнблитом по либретто Н. Волкова. Впервые показанный Ленинградским академическим Малым театром оперы и балета в декабре 1956 года, он обошел многие театры страны. Е. Корнблит удачно использовал популярные танцы Штрауса, а также включил в спектакль некоторые незаслуженно забытые произведения композитора, обнаруженные в архиве Павловского оркестра (хранящегося ныне в библиотеке Ленинградской филармонии); среди них — интересно оркестрованная фантазия и лирический романс для виолончели и арфы с оркестром, сочиненный летом 1863 года в Павловске. Большой успех выпал на долю оперетты «Король вальса» (либретто М. Волковой и А. Тарского); музыку к ней составил В. Сац из произведений Штрауса. Сюжет также навеян сценарием «Большого вальса».

В 1972 году вышла в свет кинокартина студии «Ленфильм» «Прощание с Петербургом» по сценарию Н. Гребнева и Я. Фрида. Она повествует о первых годах

пребывания Штрауса в Павловске, о его любви к Ольге Смирнитской. Авторам удалось создать достоверный и художественно убедительный портрет молодого Штрауса (артист Г. Яковлев), показать его в полифоническом переплетении личных и творческих мотивов. Интересно очерчено общение венского маэстро с различными, а порой диаметрально противоположными социальными группами России кануна 60-х годов — великими князьями и интеллигентами-разночинцами, степенными либералами и передовой молодежью, к которой принадлежала и Ольга (артистка Т. Бедова), возлюбленная Иоганна; его знакомство с демократическими традициями русской культуры, способствовавшими духовному и творческому развитию композитора. С искренним участием и теплотой переданы чувства Иоганна и Ольги, чистота их отношений, несбывшиеся мечты о счастье.

Музыка играет в фильме большую роль (хотя и недостаточную для фильма о короле вальса). Удачно подобраны и сочинения Штрауса, написанные во время пребывания в Павловске, и концертные пьесы, которыми он дирижировал. Трогателен музыкальный портрет Ольги — ее романс (композитор В. Чистяков). Центральное место в музыкальной драматургии фильма принадлежит вальсу «Прощание с Петербургом» (соч. 210), название которого вынесено в заголовок киноленты. Музыка вальса, ее нежная мелодия, прозрачная гармонизация, легкая инструментовка подкупают удивительной мягкостью, лиричностью, почти интимностью высказывания. Она вызывает ассоциации с русской музыкой второй четверти XIX века, чем-то напоминает фортепианные пьесы и романсы Глинки, Варламова, Гурилева. А реминисценции «Прощания с Петербургом» слышны в шуточном дуэте Даргомыжского «Безумно жаждать твоей встречи».

Фильм не только познакомил широкую аудиторию с малоизвестными страницами жизни и творчества Иоганна Штрауса, но и явился толчком для дальнейших изысканий, позволивших заполнить оставшиеся белые пятна в его биографии.

Произошло это следующим образом. Биографам Штрауса было известно, что в Павловске в его жизнь пришла первая любовь. Западные музыковеды писали

о том, что молодой композитор полюбил девушку из аристократической семьи, но социальные условности привели к разрыву начавшегося романа. Даже в обстоятельной, недавно изданной в Германской Демократической Республике монографии О. Шнайдерайта, посвященной Штрауса («некой русской Ольге») отводится лишь несколько строк. Из копий писем Иоганна, которые Ольга через свою подругу Полину Сверчкову¹ переслала вдове композитора Адели Штраус для издания, явствовало, что павловский роман был не мимолетным увлечением, а, бесспорно, выстраданным чувством.

В одном из писем Штраус писал: «Дома мы говорим о тебе. Мой брат Йозеф знает твой романс наизусть. Да и как его не знать? Ведь я ежедневно часами играю его». Значит, Ольга писала музыку. К сожалению, поиски в нотных справочниках и каталогах ни к чему не привели: в них нашлось упоминание о композиторе О. В. Смирнитской, но, согласно приведенным в справочниках данным, она была старше Штрауса, да и умерла задолго до него.² Дальнейшие изыскания зашли в тупик, поскольку Ольга вышла замуж, и ее фамилия после брака осталась неизвестной.

Когда фильм «Прощание с Петербургом» обошел экраны страны, на него откликнулись племянники О. Смирнитской — врач И. К. Северцева, доктора биологических наук Л. К. Лозина-Лозинский и Л. Н. Тюлина. В семье сохранилось воспоминание о девичьем романе Ольги Васильевны, впоследствии вышедшей замуж за чиновника военного ведомства А. С. Лозинского (Любича Ярмоловича Лозина-Лозинского). Бережно хранились ее портреты. Густые каштановые волосы обрамляют лицо с тонкими чертами. По-детски припухлые губы готовы раскрыться в доброй улыбке. Приковывает внимание ясный, прямой взгляд человека, уверенного в своих убеждениях, искреннего и правдивого, не признающего окольных путей и компромиссов. Не сразу замечаешь, что на всех портретах Ольга одета подчерк-

¹ Полина Владимировна была к тому времени вдовой известного русского художника Николая Егоровича Сверчкова, долгое время жившего в Царском Селе.

² Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 г.), вып. 2. Справочник. Сост. Г. К. Иванов. «Сов. композитор», М., 1969, с. 224. Приведенные даты жизни О. В. Смирнитской: 1823—1881.

нуто просто, строго. Это согласуется с воспоминаниями родных, хорошо знавших Ольгу Васильевну: несмотря на принадлежность к состоятельным кругам столичного общества, она никогда не носила драгоценностей. Рядом с матерью, всегда блиставшей жемчугами и бриллиантами, скромность ее туалетов казалась нескрываемой демонстрацией.

Родственники рассказали также, что О. Смирнитская занималась композицией, а несколько ее романсов было напечатано. Поиски продолжались в архивах и нотных библиотеках Ленинграда и Москвы. Наконец, удалось найти романсы Ольги Васильевны. Интересными сведениями и материалами, касающимися ее жизни и творчества, любезно поделились И. Г. Габриэлянц и В. Я. Симанская, сотрудницы Дома-музея М. Ю. Лермонтова в Пятигорске, где до 1961 года жил сын Ольги Васильевны, врач-бальнеолог профессор Александр Александрович Лозинский. Директор Кисловодского театрального музея Б. М. Розенфельд ознакомил меня с рукописным альбомом нот, принадлежавшим матери Ольги — Евдокии Акимовне, урожденной Гореховой.

Но самой интересной и ценной находкой оказались ноты, хранящиеся в Пятигорске у кандидата филологических наук Е. А. Лозинской, жены Дмитрия Александровича — внука Ольги Васильевны. Это фортепианное переложение романа О. Смирнитской «Так и рвется душа» (аранжировщик Г. Болле, издатель А. Лейброк) со множеством шуточных замечок и забавных карикатур, сделанных рукой Штрауса. Надо полагать, что Болле и Лейброк очень торопились, желая презентовать влюбленным по экземпляру перед отъездом Иоганна в Вену. Только спешкой можно объяснить небрежную, порой непрофессионально сделанную обработку, с множеством явных ошибок и опечаток. Но если оба приятеля «удружили» Штраусу, то и он воздал им «должное» в своих надписях и карикатурах.

Вот мелодия, едва возникнув, начинает петлять: вместо остановки фразы на *ми-бемоль* откуда-то взялась нота *ля*. Иоганн тут же сочувственно отмечает: *Ag me Olga* («Бедная Ольга»). А вот в гармонии аккомпанемента нежданно-негаданно появляются почти одновременно совершенно несовместимые *фа-диез* и *фа-бекар*.

Словно споткнувшись о фальшивое звучание, Штраус пишет: *stota koi?* Не трудитесь, читатель, этих слов вы не найдете в иностранных словарях. В переводе на русский язык они означают... недоуменное «что такое?» Иоганн исправляет неверные штрихи, голосоведение, решительно вычеркивает привнесенные аранжировщиком украшения и пассажи — бесвкусицу, противоречащую природе романса, и добавляет: *zu dum* («слишком глупо»; чертой над буквой *m* Штраус обозначает ее удвоение). В итоге он предлагает свой вариант титульного листа: вместо «Так и рвется душа» — «Так проявляется глупость» (*So bewegt sich die Dummheit*). Вместо «слова Кольцова» — «На этот раз без слов» (*Diesmal ohne Worte*); вместо «музыка О. Смирнитской» — «изобретение Болле и Лейброка». Место издания С.-Петербург также вычеркивает: такие ноты не к лицу русской столице. Их место где-нибудь в чертовой норе, в вороньем углу (*Krähwinkel*), а издательство Лейброка он предлагает именовать «Скандалный музей» (*Musée scandaleux*). Далее следует игра слов: адрес издателя — Пассаж, № 25 — по-французски может быть прочитан не только *passage* (крытый переход с торговыми рядами), но и *pas sage* (не умно). Штраус, конечно, выбирает второе значение и добавляет: «Это верно, можно даже сказать «Очень глупо (*très sot*) № 1» — нигде более вы не найдете подобного в таком количестве и, притом, такого качества».

На последней странице Штраус изобразил перевернутый земной шар (Европа — внизу, Австралия — наверху), на котором происходит диалог длинноухих — «привилегированного портача» Болле и четвероногого Лейброка. Пояснительная подпись гласит: «Пусть эта страница служит памятью о перевернутом Болле и Лейброком произведении».

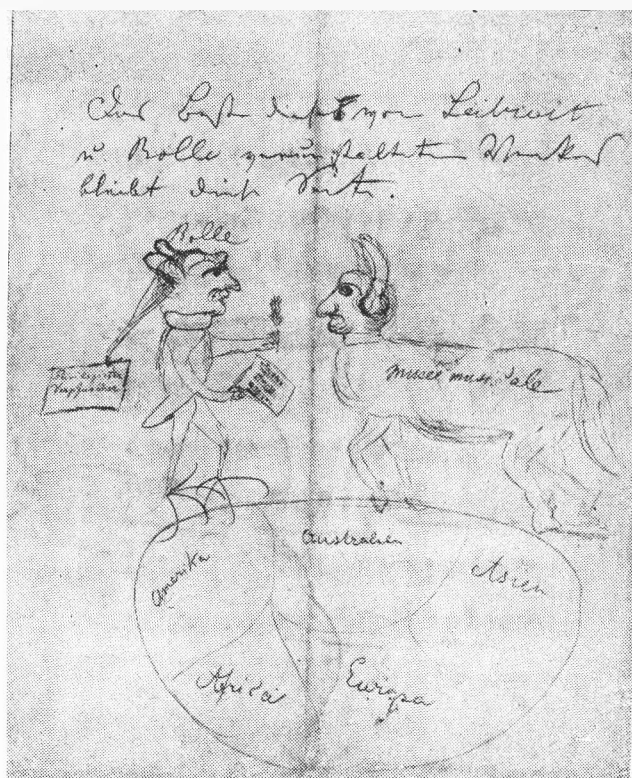
Этот памятный экземпляр с автографными надписями и рисунками Иоганна Штрауса Ольга Васильевна бережно хранила всю жизнь (последние 30 лет она жила в Петербурге, в большой квартире № 7 дома № 21 по Бассейной ул., — ныне ул. Некрасова, где и умерла в возрасте 81 года, неделю спустя после смерти мужа, с которым прожила, по свидетельству родных, не очень дружно 54 года; похоронена 25 (12) января 1919 года на



на слова А. Кольцова (переложение для фортепиано)
с пометками И. Штрауса

тербурге у Смирнитских. Возможно, и здесь будущее готовит нам очередной сюрприз.

Моя поездка на Кавказ оказалась вдвойне счастливой: удалось найти единственное пока автографическое подтверждение близких отношений Иоганна Штрауса и Ольги Смирнитской; кроме того, удалось воскресить творческий облик, да и сами произведения одной из немногих русских женщин-композиторов прошлого века. (Ее романсы, впервые исполненные на вечере в музыкальной библиотеке Ленинградской филармонии, вошли в репертуар певцов, звучали по радио, в концертах, вызывая горячие симпатии слушателей.)



Последняя страница

Великий немецкий композитор Роберт Шуман писал: «Две вещи на земле очень трудны: во-первых, добиться славы, во-вторых, ее удержать. Только подлинным мастерам это удастся: от Бетховена до Штрауса, каждому в своем роде». Время подтвердило справедливость этих слов. Вальсы Штрауса — первые в истории музыки произведения легкого массового жанра, пережившие своего создателя. И сегодня они — не музейные экспонаты, памятники далекой старины. Это наши современники, неотъемлемая часть нашего сегодняшнего музыкального быта. Через десятилетия пронесли они богатые общечеловеческие чувства, которые вдохнул в них талантливый создатель.

В нашей стране, олицетворяющей молодость мира и надежду человечества на счастье, радостные, жизнеутверждающие вальсы Штрауса нашли свою вторую родину. Музыка Штрауса, как добрый друг, неизменно сопровождала советским людям и в дни отдыха и радости, и в трудную годину испытаний. Лучшее доказательство тому — музыкальная жизнь Ленинграда. За месяц до начала Великой Отечественной войны в Летнем театре города Пушкина (бывшее Царское Село) проходил большой тематический концерт «Иоганн Штраус в Павловске и Царском Селе»; 8 сентября 1941 года, в день, когда кольцо вражеской блокады сомкнулось вокруг города Ленина, в Театре музыкальной комедии шла оперетта «Летучая мышь».

Мелодии Штрауса продолжали звучать в осажденном Ленинграде; их исполняли в Большом зале филармонии и в воинских частях, в госпиталях и бомбоубежищах пианисты и певцы, артисты балета и единственный оставшийся в городе симфонический оркестр Радиокомитета.

Не успели отгреметь залпы Победы 9 мая 1945 года, как в разрушенном Павловске на импровизированной эстраде вновь зазвучала музыка Штрауса.

И естественно, что когда в 1945 году доблестные советские воины освободили столицу Австрии от германского фашизма, один из первых венков они возложили на могилу Иоганна Штрауса.

«Вальсы Штрауса — это победное мировое шествие демократических музыкальных форм, оказавших огромное влияние на последующие поколения композиторов всех «рангов» и «направлений». . . это музыка, любимая миллионами, музыка, живущая среди нас, музыка, заставляющая сверкать наши души и глаза», — писал замечательный советский композитор И. О. Дунаевский.¹ С завидным совершенством вальсы Штрауса отвечают никогда не прекращающейся жажде музыки легкой, веселой, ласкающей слух и облагораживающей душу, оптимистичной, — *мажорной* в самом широком смысле слова.

¹ И. Дунаевский. О создании музыкального фильма. — «Искусство кино», 1961, № 10, с. 101.

О Г Л А В Л Е Н И Е

От издательства	4
Глава I. Зарождение венского вальса	5
Глава II. Йозеф Ланнер и Иоганн Штраус-отец	24
Глава III. Иоганн Штраус-сын. Начало пути	43
Глава IV. Творческая зрелость. Йозеф и Эдуард Штраусы	64
Глава V. Иоганн Штраус в России. Вершина твор- чества	78
Глава VI. Оперетты	139

Евгений Иосифович Мейлих

ИОГАНН ШТРАУС

Издание 4-е, дополненное

Редактор *И. В. Голубовский*. Художник *Н. И. Васильев*
Худож. редактор *Т. С. Пугачева*. Техн. редактор *Г. С. Мичурина*
Корректор *Е. Е. Ротманская*

Сдано в набор 25/IV 1975 г. Подписано к печати 4/VII 1975 г. Формат
84×108¹/₃₂ Бумага книжно-журнальная. Печ. л. 6,5 (10,92). Уч.-изд.
л. 10,8. Тираж 20 000 экз. Изд. № 1682. Заказ № 888. Цена 72 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государствен-
ном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полигра-
фии и книжной торговли, 196126, Ленинград, Ф-126, Социалистиче-
ская ул., 14.