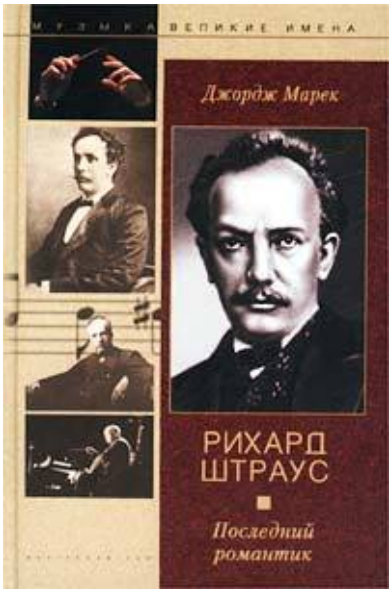
МУЗЫКА ВЕЛИКИЕ ИМЕНА
Джордж Марек
РИХАРД ШТРАУС
Последний романтик

Джордж Марек

Рихард Штраус. Последний романтик

предоставлено правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=607235
Дж. Марек «Рихард Штраус. Последний романтик», серия «Великие имена»: ЗАО Издательство Центрполиграф; Москва; 2002
ISBN 5-227-01923-1

Аннотация

Великолепная по стилю, объективности и яркости изложения биография великого немецкого композитора, дирижера и исполнителя, внесшего поистине огромный вклад в развитие мирового симфонического и оперного искусства. Автор всесторонне рассматривает творчество Р. Штрауса и увлекательно повествует о его личной жизни и знаменитых людях, с которыми пришлось встречаться известному музыканту.

Содержание

Предисловие 4
Глава 1 8
Глава 2 15
Глава 3 25
Глава 4 33
Глава 5 49
Конец ознакомительного фрагмента. 55

Джордж Марек
Рихард Штраус
Последний романтик

Предисловие
Загадка Рихарда Штрауса

Во Флоренции, в картинной галерее Уффици, есть любопытное произведение – автопортрет Карло Дольчи, художника XVII века. Он изобразил себя вельможей, человеком несомненного достатка, но задумчивым и сосредоточенным. Его мечтательный взгляд, устремленный на зрителя, не лишен некоторого высокомерия светского щеголя. Волосы тщательно причесаны, плащ – модного покроя, а круглый слоеный воротник поверх него – безупречной белизны. С первого взгляда в нем можно признать банкира или дипломата. Однако на картине есть кое-что еще. В руке этот вальяжный джентльмен держит другой свой автопортрет. На нем это уже совершенно иной человек – художник, профессионал, занятый своим прямым делом. Он небрит, неряшлив. На носу криво сидят очки, и нос уже не аристократический, а просто длинный. Рот в напряжении полуоткрыт, от мечтательной улыбки не осталось и следа. Из-под простой и удобной шапки выглядывают нечесаные волосы. Взгляд острый и критичный, ничуть не задумчивый, устремлен на невидимый холст.

Дольчи не принадлежит к числу величайших художников, но по крайней мере хотя бы однажды, в этой работе, он достиг величия. Он наглядно изобразил различие между обычным человеком и творцом, визуально показал разницу между светским вельможей и тружеником. Только что невозмутимый в своей элегантной задумчивости, в один момент он превращается в труженика, одержимого своей работой, который забыл о том, что приличному человеку следует причесаться и побриться.

Биограф Рихарда Штрауса может учесть это раздвоение. Оно чрезвычайно наглядно. Штраус был джентльменом, светским человеком и в какой-то мере не чужд щегольства. Но он был в то же время глубоко увлеченным и преданным своей профессии тружеником. Это разделение в Штраусе было столь же резким, как и на картине Дольчи.

Однако, чтобы воссоздать точный образ Штрауса, нам придется иметь дело не с двумя, а с тремя портретами: человека, композитора и музыканта-исполнителя. Целую половину своей творческой жизни он посвятил дирижерскому искусству, значительный отрезок времени был отдан художественному руководству оперой. Другие композиторы занимались исполнительской деятельностью, правда, в основном в период формирования. Брамс и Шуман были пианистами; Вагнер, Мендельсон, Берлиоз – дирижерами; Франк – органистом; Эльгор – скрипачом. Но никто из композиторов, за исключением, наверное, Малера и Листа, не отдал столько сил, как Штраус, служению чужой музыке. И мы не сможем оценить его по достоинству, не принимая во внимание этой его роли.

Но даже нарисовав три портрета и соединив их воедино, мы можем потерпеть неудачу. Штраус – трудный объект для биографа. Он жил в эпоху, когда была развита переписка между людьми, и осталось множество письменных свидетельств о его жизни, написанных как им самим, так и другими. Но Штраус был человеком скрытным, и документальные свидетельства о нем довольно скупы и даже путаны. Став известным, Штраус высказывался весьма осторожно и скрывал больше, чем предавал гласности, так что иногда трудно бывает установить, какое реальное содержание скрывается за этими документами.

Берясь за поставленную задачу, мы можем утешаться тем, что сумеем пролить достаточный свет на личность композитора, к которому в существующих биографиях отнеслись с уважением, но в общем поверхностно. Однако в конечном счете душа художника не должна подвергаться анализу. Мы можем нагромоздить горы биографических подробностей и все же не прийти к полному пониманию его внутренней сути. Известную фигуру можно анализировать с различных точек зрения – исторической, социальной, психологической, просто анекдотической – или исходить из того, что каждый мазок кисти, каждое написанное слово или каждая нота автобиографичны и поэтому нужно руководствоваться исключительно творчеством, если мы хотим понять человека. Каждая из этих точек зрения может нас научить чему-то, но все вместе они не могут научить всему.

Каждому известно, что природа творческой личности полна противоречий. Правда, то же самое можно сказать о большинстве людей – независимо от того, наделены они талантом или нет. Однако у талантливого человека противоречия и парадоксы проявляются острее. По крайней мере, мы знаем о них больше, поскольку такие люди привлекают всеобщее внимание. Мы знаем, например, что Достоевский – этот знаток человеческой души, страстный защитник униженных, несчастных и преследуемых – ненавидел евреев. Знаем, что художник Давид, который вдохновенно прославлял патриотизм французов XVIII столетия, был ренегатом и подхалимом. Знаем, что Вагнеру нельзя было доверять деньги и собственных жен. Знаем, что Толстой, чей роман «Война и мир» был хвалебной песнью доброте, мог быть жестоким к своим близким. Знаем, что Тициан использовал сомнительные методы, чтобы обеспечить себе монополию на самые выгодные заказы как в Венеции, так и за ее пределами. А Микеланджело был охарактеризован в работе Рудольфа и Марго Уиткауэр «Рожденный под знаком Сатурна» как «алчный и щедрый, сверхчеловечный и инфантильный, скромный и тщеславный, вспыльчивый, подозрительный, ревнивый, человеконенавистнический, эксцентричный и ужасный. И это еще не полный перечень его черт».[1]

Поэтому вряд ли будет преувеличением сказать, что Рихард Штраус обладал противоречивым характером, хотя его немецкие биографы, труды которых я читал, представляют композитора как необыкновенно уравновешенного человека. Противоречия в нем многогранны, своеобразны и глубоко скрыты. Как и на картине Дольчи, образ джентльмена выступает крупным планом. Штраус хотел, чтобы его воспринимали именно так: джентльменом-гением, с акцентом на первом слове.

Штраус никогда не проявлял явного эксцентричного поведения. Он не вскрикивал в экстазе, не допускал вспышек темперамента, ему не было надобности ощущать запах гниющих яблок, для того чтобы сочинять музыку, или надевать бархатную куртку. Он не предавал друзей (хотя у него их было мало), не брал денег в долг с намерением их не отдавать, не швырял в приступах отчаяния свои сочинения в огонь (возможно, с некоторыми и стоило так поступить), у него не было бурного романа с актрисой, занятой в шекспировской пьесе, о его браке не ходило никаких пикантных сплетен. Он не считал, что призван в этот мир для его спасения, не пытался творить, мечась в жару во время приступов болезни, но и не лежал в прострации в периоды разочарований. Большую часть времени он трудился, водрузив на нос очки, упорно, но неторопливо идя к своей цели.

Штраус был женат только раз. Это был брак по любви. С певицей Паулиной Аной он познакомился, когда она была еще студенткой. В дальнейшем она стала лучшей исполнительницей его вокальных произведений. В более поздние годы она возомнила себя «важной леди» и держалась высокомерно, чем вызывала у всех, кто ее знал, глубокую неприязнь. В доме она правила твердой рукой. Штраус покорно смирился с рабством, предоставив жене бразды правления. Димз Тейлор, американский критик и композитор, в свою бытность

[1] В этом исследовании «характера и поведения художнических натур» авторы обсуждают также автопортрет Дольчи.

музыкальным обозревателем нью-йоркского журнала «Мир» взял у Штрауса интервью в Гармише. После чаепития в саду Штраус повел его и сопровождавшего его сотрудника показать свой дом. «Когда Штраус подошел к порогу дома, он остановился и тщательно вытер ноги о влажный коврик, лежавший перед дверью. Сделал шаг и еще раз вытер ноги теперь уже о сухой коврик. Переступив порог, он снова остановился и в третий раз вытер ноги о резиновый коврик, лежавший за дверью. Я почувствовал, как с моих плеч свалилась тяжесть, и понял, что она уже никогда больше на них не ляжет. Штраус был хорошим дирижером и великим композитором, и я всегда буду относиться к нему с почтением, но никогда больше не буду перед ним робеть. Ибо в этот момент я, как в озарении, увидел истину. Передо мной был не титан и не полубог, передо мной стоял просто женатый мужчина».[2]

Как это совместить с человеком, написавшим музыку к «Дон Жуану»? Как совместить педантичного бизнесмена – а Штраус был хорошим бизнесменом – с композитором, создавшим «Дон Кихота»? Где грань между холодным вельможей в соответствующем одеянии и с соответствующими манерами и автором финальной сцены «Саломеи»? Как человек, увидевший восход солнца на горе Заратустры, мог довольствоваться семейным очагом в трех комнатах? Его настолько не заинтересовали принципы новомодного психоанализа, что он даже не потрудился познакомиться с Зигмундом Фрейдом, хотя оба жили в Вене. Однако живо откликнулся на перевод «Электры» Софокла, сделанный Гофмансталем на языке извращенной психики XX столетия. Как в одном лице уживались человек, организовывавший гастроли оркестра и учитывавший до последней копейки все расходы, связанные с поездками, и композитор мистических, полных грез песен в изысканной музыкальной форме? Одной из самых привлекательных черт личности Штрауса был самокритичный юмор, который нашел отражение в его музыке. Но как тогда найти разумное объяснение напыщенному стилю в той части «Жизни героя», которая связана с критикой героя и его борьбой?

Однако одними противоречиями загадку Рихарда Штрауса не объяснить. Главная тайна – это качественное ухудшение его музыкального творчества. После нескольких ранних несамостоятельных произведений он достиг больших высот и держался на этом уровне долгие годы. И вдруг неожиданно потерял ощущение высоты, пошел на компромисс, довольствуясь не самыми лучшими результатами. Утратил способность к самокритике и отчасти сам уверовал, отчасти заставил себя поверить, что его «Египетская Елена», «Арабелла» и, что еще хуже, «Даная» и «День мира» написаны на том же уровне, что и «Тиль Уленшпигель», «Кавалер роз» и «Утро». У всех великих композиторов есть не самые лучшие сочинения. Те из них, у кого отсутствует самокритика, создают произведения неравной ценности. Ярким тому подтверждением является Берлиоз. Некоторые художники, одержимые жаждой эксперимента, стремятся к новаторству, даже если оно оказывается не столь плодотворным, как старые методы. Это относится к Стравинскому или Пикассо. Но Штраус после определенного момента не стремился к новому. Он зачастую довольствовался повторением шаблонов и вместо оркестровых трюков предпочитал музыкальную содержательность. Я не считаю, что все его работы после «Ариадны» не имеют никакой ценности. Среди шелухи то там, то тут проскальзывают блестящие мысли. Но какие пространства песка приходится при этом преодолевать! Любопытно, что его последние произведения – четыре песни и этюд для струнных «Метаморфозы» – наполнены мягким теплым светом вечерней зари. Свет, хотя и отраженный, засиял вновь. И все же закат Штрауса был быстрым, настолько быстрым, что в истории музыки это был уникальный случай. В чем причина такого упадка? Исчерпал ли Штраус свой талант или, как мне кажется, для этого были особые причины? Если биография обязана дать ключ к пониманию Штрауса, значит, на эти вопросы нужно найти ответ.

[2] *Тейлор Д.* О людях и музыке.

Штраус достоин того, чтобы быть понятым. Он принадлежит к числу тех последних композиторов, любовь к творчеству которых среди любителей музыки все еще жива, а их произведения вновь и вновь звучат в концертных программах и записях. Среди тех, кто творил в последнее десятилетие XIX века и в первые десятилетия XX, наиболее известны Малер, Дебюсси, Пуччини, Барток (чьи лучшие сочинения были написаны позже), Стравинский, в меньшей степени Эльгар, Делиус, Воан Уильямс, Скрябин, ранний Шонберг, Сибелиус. От Рахманинова остались только фортепианные сочинения, но не симфонии. Звезда Малера все еще на взлете – так же как и Бартока, на мой взгляд. Но наиболее любимым среди названных композиторов остается Штраус, чья музыка находит отклик среди широких слоев публики (Пуччини имеет успех лишь среди любителей оперного искусства и к тому же он – композитор XIX столетия) и имеет тенденцию к сохранению популярности.[3] Воинствующие модернисты считают музыку Штрауса устаревшей, но в глазах тех, кто подходит к музыке с мирных позиций, это не так.

То, что мы его все еще ценим, – и будем ценить неизвестно сколь долго, – бесспорно объясняется тем, что Штраус – последний из романтиков, последняя фигура праздничного шествия, а не его предводитель. Несмотря на музыкальный язык, который поначалу казался неблагозвучным, несмотря на сюжеты симфонических поэм и опер, казавшихся первое время такими дерзновенными, несмотря на новшества, которые он внес в звучание оркестра, Штраус был романтической фигурой сумерек, а не рассвета. Он впитал богатые традиции XIX века и остался им верен, несмотря на буйство юмора, мелодии и красочности.

[3] По данным Американской симфонической лиги, в сезоне 1963/ 64 года Штраус занимает седьмое место среди «наиболее часто исполняемых композиторов»: Бетховена, Моцарта, Брамса, Чайковского, Вагнера, Баха. Принимались во внимание только концерты симфонической музыки. Если бы учитывались песни и оперы, Штраус мог бы занять более высокое место.

Глава 1
Музыкальная жизнь Германии

Рихард Штраус родился в 1864 году в Мюнхене – год спустя после того, как Мане выставил свой «Завтрак на траве» и не только вызвал грандиозный скандал, но и «подвел жирную разделяющую черту под историей живописи со времен Французской революции», как считает Джон Кэнедей в «Основных направлениях современного искусства». Это был год, когда Толстой сделал первые наброски к роману «Война и мир», которому ему предстояло посвятить восемь лет жизни. В этот год роман «Графиня Нинон» принес Золя первый литературный успех, а Чарлз Диккенс опубликовал роман «Наш общий друг».

Незадолго до этого Берлиозу удалось издать часть своей бесформенной оперы «Троянцы». Уже прославившийся Брамс исполнил свои «Вариации на тему Паганини». Лист готовился принять сан аббата, Верди перерабатывал свое раннее сочинение «Макбет», Сметана заканчивал оперу «Проданная невеста», Стефан Фостер умер в нищете в Нью-Йорке, Оффенбах рассчитывал нажить миллионы (во французских франках, по крайней мере), поставив «Прекрасную Елену».

В разгаре была осень романтического периода музыки. За два десятилетия, в которые Штраусу предстояло стать молодым композитором, этой осени суждено было погаснуть, но пока она благоухала и цвела. Весна, предшествующая ей, пришлась на начало века, когда Бетховен и Шуберт создавали великую музыку романтической эпохи, а Беллини, Россини и Вебер – ее сладкозвучные мелодии. К середине века наступило лето, время расцвета романтизма, когда в изобилии творили музыкальные гении, наподобие гениев живописи в эпоху Ренессанса. В промежутке между 1840-м и 1850 годами можно было услышать много новой музыки, музыки Доницетти и Меербера, Берлиоза и Мендельсона, Шопена и Шумана, Вагнера и Верди, Гуно и Глинки, Листа и молодого Иоганна Штрауса-младшего.

Тогда казалось, будто все это богатство никогда не истощится, никогда не померкнет свет, никогда не увянут плоды, никогда не утихнут звуки.

Это была долгая осень, «бабье лето», сменившее продолжительный расцвет. Пока Штраус ходил в школу, на оперной сцене появились «Аида», «Борис Годунов» и «Кармен», а в концертных залах – Четвертая симфония Чайковского и Первая симфония Брамса. В театре звучала музыка «Пер Гюнта» Грига. Всходила слава человека, чьей музыке и мировоззрению суждено было оказать на Штрауса сильнейшее влияние. Сбывались его мечты, претворялись в жизнь величественные планы. За месяц с небольшим до рождения Штрауса Рихард Вагнер оказался на самой низшей ступеньке своей карьеры. Его опера «Тристан и Изольда» так и оставалась непоставленной, и не было никаких надежд, что найдется театр, где можно было бы достойно представить «Кольцо нибелунга». Терпение друзей и издателя иссякло. Вагнер укрылся в отеле Штутгарта. Почти повсюду – в Вене, Майнце, Дрездене, Цюрихе – его поджидали кредиторы. Злоупотребив гостеприимством своих благожелателей, Вагнер не знал, где найти приют. Все его просьбы, как бы ни были они красноречивы и настойчивы, оставались без ответа. Спустя несколько дней после приезда в Штутгарт, когда он был очень озабочен, как оплатить счет в гостинице, ему сообщили, что его желает видеть посетитель из Мюнхена и что он ждет его внизу. Кто бы это мог быть? Наверное, очередной кредитор. Пока Вагнер обдумывал, как ему избежать встречи, гость передал, что он приехал по поручению его величества Людвига II, короля Баварии. Вагнер заподозрил, что это уловка, но все же согласился встретиться утром следующего дня. Ночь он почти не спал, готовясь к неприятностям, которые его, без сомнения, ожидали утром. Посетитель пришел, и этот день

оказался для Вагнера спасением. К вечеру он уехал в Мюнхен. За отель он расплатился табакеркой, которую ему подарили в России. А билет на поезд пришлось оплатить его другу.

Король, как поклонник таланта композитора, встретил его с восхищением и обещанием полной финансовой и творческой поддержки. Вагнер-неудачник стал могущественной фигурой.

10 июня следующего года в Мюнхене состоялась премьера «Тристана и Изольды» под управлением Бюлова, которого Вагнер назначил придворным дирижером. Он же два года спустя дирижировал «Лоэнгрином» в новой постановке, а тремя годами позже – на премьере «Мейстерзингеров» в том же Мюнхене.

Королем, возможно, руководили нездоровые чувства. Он мечтал скрыться от управления государством в легенде, уйти от реальности Мюнхена в воображаемые Монтсальватские горы. Его интересы были сконцентрированы больше на герое, чем на музыке. Ему, видимо, хотелось перенестись назад, в эпоху рыцарства. Его больше устраивало балансировать копьем короля Артура, чем сводить баланс баварского бюджета. Каковы бы ни были обстоятельства, Вагнер получил то, что ему было нужно. Его музыка теперь звучала в достойном исполнении. Солнце нового композитора ярче всего сияло над баварской столицей. Некоторым это солнце казалось раздражающим и отталкивающим, другим – горячим и пьянящим. Но равнодушным оно не оставляло никого.

В пропаганде другой, менее спорной музыки красивому городу на берегах Изара также принадлежала активная роль. Причем в исполнении прекрасного оркестра, достигшего высот мастерства под руководством Франца Лахнера, друга Шуберта. Он работал с оркестром с 1836 года. (Ушел в отставку в 1865 году, когда его сменил Бюлов.) Во главе оперного театра стоял Карл фон Перфаль, занявший пост директора в 1867 году. В начале своей деятельности в Мюнхене Перфаль Вагнеру нравился, но позже он стал «шипом на теле Вагнера», а еще позже – препятствием для карьеры Штрауса.

Была ли музыкальная жизнь Мюнхена исключением? Что происходило в других немецких городах? В какой музыкальной среде развивался Штраус? В каком состоянии находилась музыка в Германии шестидесятых годов?

Хотя слово «Германия» вряд ли здесь уместно. Объединение страны произошло позже, и поэтому точнее будет говорить о публике, чьим родным языком был немецкий, но которая жила в разных государствах. Государства и княжества были политически разобщены и часто между собой враждовали. Для этих людей музыка была если не необходимостью, то, по крайней мере, привычно-приятным приложением к жизни, таким же устоявшимся ритуалом, как воскресная прогулка в лесу. Они считали, что имеют незыблемое право на музыку. Если сетование Фауста «в моей груди, увы, живут две души» применимо к каждому человеку, то оно в первую очередь применимо к немцу. Одна душа стремится к четко обозначенному идеалу, прекрасному, эмоциональному – всему, чем обладает музыка, а другая может быть земной, унылой, фанатичной, шовинистической, наглой и часто жестокой.

Немец смешивает нектар с пивом. В нем уживается чрезвычайно раздражающее мещанство с широтой взглядов и восприимчивостью к новому в искусстве. (Сравните, как принимали композиторов-новаторов в Германии, и с какой враждебностью сталкивались французские композиторы, осмеливавшиеся сказать что-то новое.) Как ни парадоксально, но это правда, и особенно применительно к музыке. Музыка для немца – родная стихия. В каком-то смысле, не делая широких обобщений, музыка, и особенно инструментальная, – наиболее близкое немцу искусство, так же, как живопись – итальянцу, а драматургия – англичанину.

Вагнер с этим не соглашался. Его критика состояния немецкой музыки во многом оправданна. Бюргер среднего достатка с кружкой пива в руках ничего не понимал в «истинном искусстве» (под которым Вагнер понимал свое искусство). Ему нужно было лишь

поверхностное развлечение, каковым, по мнению Вагнера, была «иностранная» музыка, например музыка Меербера или Россини. Да, действительно, во вкусах преобладал провинциализм. Но когда и где это бывало иначе? Однако, когда Вагнер утверждает, что средние и высшие слои немецкого общества не восприимчивы к искусству, что театры развращены, а вся музыкальная жизнь требует основательного обновления, он судит предвзято. Все было не так уж плохо.

В действительности, как вскоре предстояло убедиться в этом самому Вагнеру, у музыки существовала обширная аудитория, и аудитория восторженная, хотя и с относительно узким диапазоном вкусов, а уровень ее исполнения вовсе не был ужасным. Ведь Мюнхен был не единственным музыкальным городом.

Городом, куда стремились все немецкие музыканты, был Берлин, прусская Мекка. «Мощностью и точностью» Королевского оркестра этого крупнейшего немецкого города еще в 1811 году восхищался Вебер. Семьдесят лет спустя, когда двадцатилетний Штраус впервые оказался в Берлине, он писал отцу: «Оркестр очень хорош, полон огня и энергии, великолепен состав духовых».[4] А через четыре года, уже будучи молодым дирижером, Штраус писал: «Филармонический оркестр – самый интеллигентный, совершенный и чуткий из всех знакомых мне оркестров».[5]

В Берлине было два оперных театра, которые славились если не всегда высокохудожественными постановками, то получаемыми от монарха щедрыми дотациями. Дрезден специализировался на операх. В придворном театре работал Вагнер, премьеры «Риенци», «Летучего голландца» и «Тангейзера» состоялись именно в этом театре. Знаменитый оркестр лейпцигского оперного театра «Гевандхаус» ведет свое начало с XVIII столетия. Во главе его стоял Мендельсон, первый из прославленных дирижеров. В «Гевандхаусе» существовал любопытный обычай: скрипачи и альтисты всегда играли стоя, и только десять лет спустя, когда руководителем оркестра стал Артур Никиш, им разрешили сидеть.[6]

Музыка исполнялась не только в крупных городах. Децентрализация музыки – характерное явление для Германии. Каждое княжество имело собственный небольшой оркестр. Каждый княжеский двор предусматривал в своем бюджете расходы на содержание оркестра и театра. В большинстве городов оперный театр был одновременно и драматическим театром: в нем ставились пьесы из немецкой классики. Дотации выделялись не только потому, что многие из монархов были достаточно культурными людьми, но также и потому, что это было выгодно в политических целях, или потому, что музыкальная и театральная жизнь отражала блеск двора, а театр был местом, где можно было щегольнуть новым мундиром. Иногда князь увлекался какой-либо актрисой. Как бы то ни было, оркестры и театры были в Риге, Карлсруэ, Брауншвейге, Штутгарте, Франкфурте, Дармштадте, Ганновере, Касселе и других городах. Кроме Берлина, во время своих ранних путешествий молодой Штраус посетил Дрезден, Мейнинген, Гамбург, Франкфурт, Висбаден. И всюду звучала музыка.

По стандартам XX века уровень тех небольших местных оркестров был не очень высок. И все же он вырос по сравнению с началом века, когда, например, Лейпцигский оркестр вызывал всеобщее восхищение лишь умением регулировать обыкновенную громкость звука, выполняя крещендо и диминуэндо. Состав оркестров увеличился по сравнению с тем временем, когда на премьере «Лоэнгрина» (1850) Лист дирижировал оркестром из тридцати восьми исполнителей (и это было в Веймаре, очень просвещенном городе), или с еще более ранним периодом, когда в Дрезденской опере Веберу позволили иметь тридцать пять оркестрантов. Тем не менее в шестидесятых годах составы оркестров были все

[4] Письмо от 29 февраля 1884 года.

[5] Письмо отцу от 24 января 1884 года.

[6] Бюлов тоже часто заставлял часть оркестрантов играть стоя.

еще малочисленны и с трудом справлялись с симфонией Бетховена или новаторской музыкой Вагнера. Однако, и это было самое главное, они все-таки справлялись, о чем свидетельствует растущая слава Вагнера и смелость немецких оркестров, которые через два года после премьеры «Мейстерзингеров» в Мюнхене начали исполнять это произведение в Дрездене, Дессау, Карлсруэ, Мейнингене, Веймаре, Ганновере, Лейпциге и Берлине, а также в Вене. Манера исполнения оркестров – насколько можно судить по современным описаниям – была тяжелой. Драматические эпизоды исполнялись особенно тяжеловесно, что выражалось немецким словом «wuchtig». Барабаны грохотали, басы гудели. Адажио было слишком замедленным, претендуя таким образом на передачу чувств. В быстрых эпизодах струнные позволяли себе немного «попиликать», полагая, что отдельные звуки не так важны, как общее впечатление. Тем не менее скрипки звучали мягко; медные, натренированные на маршах, – уверенно; деревянные извлекали нежнейшие звуки, а виолончелисты, пригнув головы, играли вдохновенно. Все это выглядело несколько прямолинейно и тяжело – как немецкая мебель, – пока сторонники изменения стиля исполнения были в меньшинстве. Оркестры играли классику, преимущественно немецкую. Исполнялось также много и современной музыки, в основном мрачной. Шестидесятые и семидесятые годы считаются эпохой Вагнера и Брамса. Но при этом не учитывается, что было много и других композиторов, которые воспринимали себя и воспринимались публикой очень серьезно. Кто сейчас помнит Венделина Вейсхеймера, или Александра Дрейшока, или даже Петера Корнелиуса, или Йозефа Иоахима Раффа, или Йозефа Рейнбергера? Последний был убежденным антивагнерианцем. Вагнер же говорил о нем, что он, наверное, как композитор, лучше его самого, поскольку Рейнбергер педантично сочинял музыку во все будние дни с пяти до шести, в то время как он, Вагнер, творил музыку только тогда, когда у него рождались идеи.

Сочинения Раффа и Людвига Шпора охотно включались в программы концертов. Моцарт исполнялся реже, чем сейчас, а Бах – еще реже, несмотря на усилия Мендельсона возродить его былую славу. Оркестранты служили при дворе, и это обеспечивало им прочность положения и пенсию. Их жалованье зависело от суммы годовой дотации. Иногда какой-либо князь произвольно решал сократить расходы.[7] Однако обычно оркестры были неприкосновенны, и музыканты работали до тех пор, пока были в состоянии держать в руках смычок или извлекать звуки из духовых инструментов. Дирижеры выражали недовольство количеством седых бород в оркестре и требовали обновления состава за счет более опытных музыкантов. Но уволить оркестранта было непросто. Музыканты работали много, циркулируя между концертами и театром, где они должны были участвовать не только в оперных спектаклях, но и исполнять ту музыку, которая сопровождала пьесы. Жалованья им хватало лишь на еду и оплату жилья. Даже некоторые капельмейстеры жили скудно. Притом что в Германии жизнь была недорогой, им, тем не менее, приходилось экономить, чтобы сводить концы с концами. Двадцатидвухлетнему Штраусу, уже известному дирижеру и композитору, предложили трехгодичный контракт в Мейнингене с годовым жалованьем в 2000 марок (500 долларов).[8]

Оркестрам приходилось играть часто, и времени на репетиции оставалось мало. Мы с удивлением читаем, что Бюлов дирижировал «Героической» симфонией в Мейнингене «блестяще», но без репетиций. Штраусу в Веймаре тоже пришлось дирижировать «Мейстерзингерами» без репетиции, потому что ими неожиданно был заменен «Тристан».

Музыку исполняли не только постоянные оркестры и оперные труппы. Наиболее известные оркестры гастролировали. Были и гастролирующие оперные труппы, создававшиеся с целью заработка. Исполнялось также много камерной музыки. В шестидесятых и

[7] Так произошло в Мейнингене со Штраусом в 1886 году.

[8] По нынешним ценам это приблизительно равняется жалованью в 5000 долларов.

семидесятых годах пианисты, такие, как Брамс и Клара Шуман, вновь обратились к романтической фортепианной литературе, а Бюлов, наряду с дирижированием, продолжал исполнять сонаты Бетховена так, как до него не играл Бетховена никто. Лист отошел от активной концертной деятельности, но его ученики продолжали его традиции. В их числе были Карл Таузиг, пожалуй самый выдающийся его ученик (который умер в 1871 году, не дожив до тридцати лет), и Софи Ментер, уроженка Мюнхена, чьи «поющие руки» очень хвалил Лист. Из скрипачей сохранилась память о Йозефе Иоахиме, друге Брамса и основателе струнного квартета. Он обладал «необыкновенной техникой» и играл не прибегая ни к каким трюкам, которыми увлекались скрипачи-виртуозы со времен Паганини.

Пока Штраус осваивал профессию дирижера, музыка в Германии претерпевала изменения, которые оказали существенное влияние на представления Штрауса об оркестровой музыке, сказались на его композиторской деятельности, что, в свою очередь, отразилось на возможностях оркестра. Изменения коснулись уровня мастерства оркестра. Теперь предъявлялись совсем другие требования к выразительности звучания оркестра, к виртуозности, легкости, к работе над сольными партиями. Эти требования могли быть осуществлены только с помощью нового поколения дирижеров, далеко ушедших от консервативных капельмейстеров начала века, умевших лишь банально отбивать такт.

Главная роль теперь принадлежала дирижеру-интерпретатору, который вел оркестр за собой, указывая путь взмахами дирижерской палочки. Виртуозом был именно он, и слушатели любили его за это или, по крайней мере, уважали. Именно его личность приобретала важность, обсуждались плюсы и минусы именно его интерпретации. В целом все это было не таким уж достижением, но в конечном счете дало возможность продемонстрировать публике шедевры симфонической музыки в новом свете, а композиторам – писать сочинения, сложность которых еще недавно была непреодолима.

В этом процессе большие заслуги принадлежали Вагнеру, и надо отдать ему должное. Стимулом для Вагнера служили как потребности его собственной музыки, так и идеи, касающиеся принципов дирижирования. Вагнер был эталоном нового дирижера, и вокруг его планеты вскоре зажглись другие звезды. Кроме Бюлова, среди них были Ганс Рихтер, Антон Сейдль и Герман Леви. Вскоре нашлись и другие таланты: Густав Малер, Карл Мук, Феликс Мотль, Артур Никит, Франц Шальк и Феликс Вейнгартнер. Все они были современниками Штрауса.[9]

Развитию музыки второй половины столетия способствовала также экономическая и политическая обстановка. Для Германии это был период процветания и развития национального самосознания. Рост промышленности в стране хотя и шел медленнее, чем, например, в Великобритании в годы правления королевы Виктории, но все же набирал темп. Бюргеры богатели, а труженики, несмотря на все еще низкую заработную плату, теперь питались лучше и разводили на подоконниках цветы. Это было относительно спокойное время, если не считать двух незначительных войн и одной крупной, но короткой, из которых Германия вышла победительницей.

Бисмарк был и строителем, и лоцманом корабля германского государства. Строительство корабля обошлось довольно дорого. Вильгельм I, король Пруссии, был убежден, что Германией должна править Пруссия, а Пруссией – он сам. Бисмарк не возражал. Дорога, которая вела к этой цели, оглашалась топотом марширующих ног: власть была средством достижения европейского лидерства, а армия – средством достижения власти. Прусская армия отличалась блеском и беспощадной оперативностью. Вначале она покорила Австрию,

[9] Малер был на четыре года старше Штрауса, Мук – также на четыре, Мотль – на восемь, Никиш – на девять. Вейнгартнер и Шальк были на год старше. Артуро Тосканини был на три года младше, но этот выдающийся представитель дирижерского искусства до XX столетия в Германии не дирижировал.

которая осмелилась претендовать на роль лидера в Европе, после этого Пруссия расправилась с оппозицией других германских княжеств, прежде всего южных. Но, несмотря на поражение, юг Германии, и особенно Бавария, продолжали сопротивляться объединению. В Мюнхене уроженец Пруссии считался «иностранцем». (Так пресса называла Бюлова.) Тогда Железный Канцлер разработал план, как успешнее всего добиться объединения государств.

«Бисмарк был убежден – и не стеснялся в этом впоследствии признаваться, – что раскол между северными и южными германскими государствами может быть лучше всего ликвидирован посредством «национальной войны против соседнего народа, нашего старого врага (Франции)». С помощью провокационного репортажа – знаменитой «Эмской депеши», классического образца манипулирования средствами массовой информации, – Бисмарк вынудил французского императора Наполеона III объявить войну Пруссии. Все германские государства поднялись на защиту Пруссии, и через три месяца победоносные германские армии вошли в Париж; была провозглашена республика. В январе 1871 года в Версале состоялось памятное признание германской мощи, германского единства во главе с Пруссией. Германская империя, в которую вошли все германские государства, а также аннексированные французские провинции Эльзас и Лотарингия, была торжественно провозглашена в Зеркальном зале Людовика XIV. Король Пруссии стал императором Вильгельмом I».[10]

Французы были побеждены, пушки отправлены в арсенал, а Бисмарк провозглашен первым рейхсканцлером Германской империи. 16 октября 1871 года император открыл первое заседание германского парламента, где заявил (и, может быть, на мгновение сам этому поверил): «Новая Германская империя будет надежным оплотом мира».[11]

Новая Германская империя состояла из четырех королевств, пяти больших герцогств, тринадцати княжеств и трех вольных городов. Они должны были иметь право голоса в правительстве. На самом деле в Федеральном совете Пруссия имела семнадцать из сорока трех мест, «так что в действительности этот орган постепенно превратился в выдающийся дискуссионный клуб».[12]

Управляемая Пруссией, страна была убеждена, что немцы – это олицетворение добродетели, чистоты и нравственности. А если кто-то с этим не соглашался, его убеждали пулей. Национальная гордость сквозила во всем, отражаясь в блеске стальных штыков и в глянце начищенных сапог.

Отражалась она и на культурном самосознании, и на музыкальной жизни. Немцы убеждены, что музыка – не только «их» искусство, но и значительная моральная сила. Для них это самое свободное и наименее привязанное к действительности искусство является и символом успеха, и темой для проповеди. Достоинство музыки, по их мнению, – не только в том, хороша она или плоха, но и в том, насколько благородна ее цель. Девятая симфония считается лучше Восьмой, «Волшебная флейта» лучше, чем «Так поступают все женщины» – не потому, что музыка «Флейты» лучше, а потому, что ее тема возвышенна, в то время как либретто «Так поступают все женщины» фривольно.

С немецкой точки зрения, самая лучшая музыка имеет не только моральную, но и патриотическую ценность. И это – еще одна из причин, почему культурный немец должен стремиться к ней и любить ее. Открытие в 1876 году Байрёйтского оперного театра расценивалось как событие большой национальной важности даже теми, кто не одобрял идей Вагнера,

---

[10] *Тейлор Э.* Крушение династий.

[11] На память приходят негодующие письма Верди во время Франко-прусской войны, как, например, письмо к Кларине Маффей от 30 сентября 1870 года: «…и этот король, который всегда говорит о Боге и Промысле Божьем, с помощью которого он разрушил лучшую часть Европы! Он считает, что ему дано изменить нравы и наказать порок современного мира!! Прямо вестник Божий!»

[12] *Тейлор Э.* Крушение династий.

хотя никто не мог предвидеть, что в далеком будущем сам дьявол воспользуется музыкой Вагнера для своих целей.

Десять лет спустя после открытия театра в Байрёйте умрет Лист, Брамс представит свою последнюю из четырех симфоний, а Штраус сочинит свою первую симфоническую поэму. За это десятилетие численно вырастут и повысят свое мастерство оркестры. Значительно расширится и аудитория слушателей.

К моменту открытия Байрёйтского театра Штраус был двенадцатилетним школьником. Он родился пять недель спустя после приезда в Мюнхен Вагнера, 11 июля 1864 года. Это произошло в доме, расположенном в центре Мюнхена, по адресу: Альхеймерек, 2. Семья Штрауса жила на втором этаже. Остальное помещение занимала пивоварня Пшора. Во время Второй мировой войны дом был разрушен. В наши дни по этому адресу стоит небольшое, небрежно построенное здание, в котором размещается дешевый ночной клуб. Никакого указания, что в этом месте родился великий сын Мюнхена, на доме нет.

Штраус не только воспитывался в семье музыканта, где отец поощрял его занятия музыкой, но и рос в благоприятный для немецкого музыканта период. Национальное немецкое тщеславие помогло ему стать заметной фигурой, хотя поначалу его произведения возмущали консерваторов и шокировали буржуа. И, что не менее важно, в его распоряжении были многочисленные залы, где он не только представлял свои творения, но и проявлял себя как музыкант-исполнитель.

Да, Штраусу повезло во многих отношениях.

Глава 2
Юность

Одним из тех, кто предостерегающе поднял голос против первых самостоятельных сочинений Штрауса, был его собственный отец. И хотя он был профессиональным музыкантом, знал и исполнял современную музыку, он не раз призывал сына изменить свои музыкальные пристрастия, вернуться к старому, довагнеровскому стилю, отказаться от разветвленной полифонии, избегать излишних оркестровых эффектов и не слишком «умничать». Даже в начале композиторской карьеры Рихарда, когда ему было двадцать лет, Франц, отец, писал сыну: «Дорогой Рихард, пожалуйста, когда сочиняешь что-либо новое, старайся, чтобы произведение звучало мелодично, не было бы слишком трудным и не отдавало бы пианизмом. Я все больше и больше убеждаюсь, что только мелодичная музыка производит неизгладимое впечатление как на профессионалов, так и на широкую публику. Мелодия – жизненно важный элемент музыки».[13]

Два года спустя он вновь напомнил об этом, отвечая на письмо Рихарда, в котором тот делился своими впечатлениями от исполнения в Мейнингене «Героической» симфонии под управлением Бюлова. Рихард писал, что «трудно представить себе что-то более великолепное. И это при том, что наш оркестр не обладает блеском Мюнхенского оркестра, в зале – плохая акустика, а скрипки в финале допустили небольшую ошибку. И все же это было исполнение, какое мне вряд ли доведется еще услышать. В Похоронном марше каждая нота дышала необыкновенной силой и проникновенностью, что мне всегда казалось недостижимым в оркестре. Что касается финала, могу только сказать, что впервые во всем блеске просияло солнце Бетховена. Если бы Бетховен мог это услышать, он бы сказал: «Теперь я понимаю величие своей музыки». Я был так потрясен, что по окончании последней части сидел в Зеленой комнате и плакал, как ребенок. Я был один с Бюловом. Он обнял меня и поцеловал. Этого я не забуду никогда».[14]

В ответ на эту юношескую восторженность отец писал: «…Я удивлен, поскольку не привык слышать от тебя подобных восторгов… Рад, что тебя так восхитила «Героическая». Умоляю тебя, возьми за образец это вечно молодое сочинение гения и сделай его своим идеалом. Величие произведения состоит в его возвышенной простоте. Вспомни древних греков! Я не призываю тебя к подражанию, но необходимо тренировать свои мысли, направляя их к благородной ясности и простоте».[15]

Однако услышать в произведениях сына ясность и простоту ему было не суждено. Когда появилась симфоническая поэма «Макбет», отец писал Штраусу: «Советую тебе – хотя с тяжестью в сердце осознаю, что мой совет услышан не будет, – внимательно пересмотреть «Макбета». Выкини все инструментальные излишества. Дай своим слушателям больше шансов услышать то, что ты хотел сказать».[16]

«Дон Жуан» понравился ему больше. Он нашел в нем «самостоятельность… удачную композицию… отсутствие неуверенных поисков… страсть и энергию, блестящую оркестровку». Однако Франц считал, что это высокоодухотворенная поэма «страдает от излишества мыслей… Во всех твоих сочинениях слишком много раздумий… С твоим талантом можно было бы поступиться рассудочностью в пользу эмоциональности. Я не имею в виду

[13] Письмо от 11 февраля 1884 года

[14] Письмо от 31 января 1886 года.

[15] Письмо от 2 февраля 1886 года.

[16] Письмо от 17 октября 1890 года.

сентиментальность. Произведение крайне сложно, и исполнить его смогут лишь очень хорошие оркестры. Мне кажется, его можно облегчить без ущерба для качества. В нем слишком много побочных мыслей, которые только мешают главной теме. Порой за деревьями не видно леса. Нужно помнить, что ты пишешь не для профессионалов. Признаюсь, что даже у меня голова распухла, когда я первый раз услышал это сочинение. И только со второго раза мне удалось в нем разобраться. И это при том, что предварительно я несколько раз просмотрел партитуру…».[17]

Наставления продолжались даже после того, как Штраус стал знаменитым композитором. «Прошу тебя, убери немного медные духовые», «Избегай в новых работах избытка полифонии», «Пожалей несчастных музыкантов оркестра!».

Увещевания, которые мы находим в письмах, вероятно, повторялись и при многочисленных личных беседах, но в более категоричной форме. Они звучали жестче, чем обычное недовольство отца, и суровее, чем отеческое укоризненное сетование. Недовольство Франца объяснялось его консерватизмом, настолько въевшимся в него, что, по воспоминаниям сына, поздние сочинения Бетховена, начиная с финала Седьмой симфонии, его отец уже не считал «чистой музыкой», полагая, что она отдает мефистофелевским духом Рихарда Вагнера. Но если взглянуть на замечания Франца с позиций прошлого, когда первые крупные произведения Штрауса казались новшеством, и не слишком «мудрствовать», зная, каков будет результат, то нетрудно понять, что опасения Франца вовсе не были нелепы, а его взгляды не лишены смысла. Обвинения в чересчур богатой полифонии и «избыточности побочных тематических линий» небезосновательны. Возможно, ограниченность вкуса отца не позволяла ему оценить все то новое и удивительное, что было в музыке его сына, но он замечал то, что вызывало сомнения. Однако совершенно очевидно, что Рихард, сочиняя музыку, не придавал никакого значения критике Франца.

Франц, кажется, был неординарной личностью, но вряд ли можно было назвать его приятным человеком. О нем обычно вспоминают как о человеке неуживчивом и скаредном. Людвиг Нол, автор репортажа о первом исполнении в Мюнхене «Мейстерзингеров», называет его «музыкантом старой школы, лишенным всякого подобия утонченности». Сам Штраус говорил, что его отец «счел бы бесчестным пересматривать художественные оценки, которые он раньше считал правильными». Он также отмечал, что его отец «вспыльчив, раздражителен и деспотичен». Вот такова скудная сыновья дань. Однако композитор, по свидетельству очевидцев, на отца не обижался, и отношения между ними строились на любви, хотя и сдержанной. Убеждения Франца были настолько твердыми, что не могли не вызывать определенного уважения. На фотографии, снятой в пожилом возрасте, он выглядит как старый кавалерийский офицер со все еще воинственным взглядом и пышными усами.

Франц Штраус был старшим валторнистом в Мюнхенском придворном оркестре. Даже по сдержанным современным оценкам он был прекрасным музыкантом, настоящим виртуозом в своем деле. Он преподавал в Королевской музыкальной школе. Во время эпидемии холеры Франц потерял жену и двоих детей и был женат второй раз. Матерью Рихарда была его вторая жена, Джозефина Пшор, дочь богатого пивовара, которая принесла с собой хорошее приданое. Пшорское пиво и в прежние времена, и сейчас считается самым популярным в городе, который специализируется на пиве. Женитьба избавила Франца от необходимости жить на жалованье музыканта. Финансовая свобода способствовала формированию у него независимых взглядов и поступков. Всякий раз, когда в оркестре возникало недовольство, именно Франц выступал главным зачинщиком. Он же вступал в спор с дирижерами. И был очень заносчив, критикуя новую музыку. Короче, он был весьма «неудобным» человеком в оркестре.

[17] Письмо от 4 марта 1891 года

Рихард родился в благополучном доме. Ни ребенком, ни юношей он не знал тягот нужды или убожества благородной нищеты. Денег хватало не только на нужды насущные, но и на некоторые роскошества, как, например, летние каникулы. Ни отец, ни сын не были расточительными. В молодости Рихард старался обходиться собственными средствами, но, когда гению требовались деньги, семья Пшор готова была прийти ему на помощь.

Несмотря на то, что Франц Штраус в какой-то мере принадлежал к театральному миру, его образ жизни был столь же буржуазным и ультраконсервативным, как и его музыкальные вкусы. Своих двоих детей – три года спустя после появления Рихарда родилась девочка Иоанна, которую в семье называли Ханной, – он воспитывал в привычном духе немецкой семьи, главой которой был отец. Франц был правителем дома, высшим домашним судьей, кайзером в четырех стенах. Он был начинен мудрыми изречениями и назидательными примерами из современной жизни и без всяких обиняков пичкал ими сына. Однако советы, которые он давал в письмах Рихарду, как вести себя в обществе и с «леди», были в высшей степени банальны.

В отношениях родителей не все было гладко и благополучно. Мать страдала приступами депрессии. Состояние ее бывало настолько тяжелым, что ее приходилось отправлять в санаторий, хотя и не надолго. По воспоминаниям Рихарда, это была мягкая, с тихим голосом женщина, обладавшая «поэтическими наклонностями», настолько впечатлительная, что всякое соприкосновение с художественным явлением выводило ее из равновесия. Читать она много не могла. После вечера, проведенного в театре или на концерте, она страдала бессонницей. Лучше всего она чувствовала себя в саду своего брата – «дяди Георга», – где она проводила время за рукоделием. Хотя она происходила из культурной, любящей музыку семьи, в интеллектуальном отношении она не была ровней своему мужу. На фотографии, снятой в пожилом возрасте, мы видим грустную, смиренного вида женщину с поджатыми губами, типичную немецкую домохозяйку, малопривлекательную, немодную, располневшую, – женщину, лишенную, видимо, всякого женского тщеславия.

Франц совершенно не переносил Вагнера и вел себя по отношению к композитору с оскорбительной грубостью, презирая его музыку и его самого. «Тангейзер», на его взгляд, еще был терпим, «Лоэнгрин» – крайне слащав, а последние сочинения – просто невыносимы. Что касается неприязни к Вагнеру как человеку, то вряд ли можно осуждать Франца, ибо Вагнер, обретший в ту пору власть, проявлял далеко не лучшие свои качества по отношению к жителям Мюнхена. Он не только был глубоко замешан в скандале с Козимой, но и, будучи фаворитом короля, настаивал на своем вмешательстве в политическую жизнь Баварии. Подчинив себе оперу и оркестр, он превратил их в театр Вагнера. Строгая дисциплина и реформы, которые он осуществлял совместно с Бюловом, были оправданны и принесли бы пользу, будь они менее эгоцентричны. Но реформы всегда непопулярны. Баварцы считали, что их художественные учреждения достаточно хороши. Музыканты предпочли бы есть сосиски, а не поглощать в таких количествах трудную новую музыку. Вокруг Вагнера в его мюнхенский период образовались две группировки: фанатичных сторонников его творчества и непримиримых противников. Франц был в числе последних. Уволить Франца, конечно, было во власти Вагнера. Но он этого не сделал, хотя между ними неоднократно возникали ссоры. Ибо каким бы ни было мнение Франца, музыку Вагнера он исполнял блистательно. Бюлов и другие вспоминали, как нежно звучала его валторна в сольных партиях «Тристана» и «Мейстерзингеров». Однажды во время репетиции Вагнер, проходя через оркестр, шутливо заметил: «Какие всегда мрачные эти валторнисты», на что Франц ответил: «У нас есть на то основания».

Отношения с Бюловом у Франца были не лучше. Бюлов говорил о нем: «Этот человек невыносим. Но когда он дует в свою валторну, сердиться на него невозможно». Однажды под конец одной долгой репетиции Франц заявил, что он устал и играть больше не может.

Бюлов, который и сам был раздражителен и несдержан, закричал: «Тогда идите и подавайте прошение о пенсии!» Штраус взял свою валторну, отправился к директору и потребовал пенсию, «потому что так распорядился герр фон Бюлов». Перфалю пришлось пустить в ход всю свою деликатность, чтобы уладить инцидент. Бюлов жаловался, что «интриги Штрауса» и ему подобных настолько осложняют ему жизнь, что «он не может больше относиться к этим людям «беспристрастно».[18] Впоследствии, когда Бюлов заинтересовался музыкой Рихарда, они со Штраусом помирились.

Ненависть же к Вагнеру сохранилась у Франца Штрауса до конца его дней. На другой день после смерти Вагнера в 1883 году весь оркестр под управлением Германа Леви перед началом репетиции встал, чтобы минутой молчания почтить память умершего композитора. И лишь один Франц Штраус продолжал сидеть.

Молодой Штраус рос в атмосфере ортодоксальной музыки. Его отец боготворил в первую очередь Моцарта, потом Гайдна и Бетховена, затем Шуберта, Вебера, Мендельсона и Шпора. До шестнадцатилетнего возраста именно эти композиторы давали пищу творческому воображению Рихарда. Он получил приличное общее образование – примерный немецкий мальчик ходил в примерную немецкую школу. Она была с гуманитарным уклоном и ориентирована на германскую культуру. Немецкое образование, помимо веры в то, что немецкая музыка – самая лучшая, предусматривало глубокое изучение классиков немецкой литературы – Лессинга, Шиллера, Гете и лирических поэтов, а также приличное знакомство с драматургией Шекспира в переводе Шлегеля и Тика, причем переводе настолько искусном, что немцы почти уверовали, что Шекспир был немецким драматургом. В изобразительном искусстве вкусы были более интернациональны, однако французская живопись была исключена. Как же обходились немцы таким минимумом, как работы Дюрера, Кранаха, Грюнвальда и нескольких других выдающихся художников? Рихард Штраус рано познакомился с итальянским искусством эпохи Возрождения и с произведениями крупнейших художников Голландии. У него была возможность знакомиться с шедеврами живописи в великолепном мюнхенском музее, «Старой Пинакотеке». Интерес к живописи Рихард пронес через всю жизнь. Он был образованным человеком, особенно в области искусства. В дальнейшем у нас будет возможность убедиться в широте его культурного кругозора.

Он был довольно прилежным студентом, и к восемнадцати годам, когда окончил гимназию, хорошо знал латынь, немного греческий и французский языки.

Но наряду с этим он унаследовал в доме отца и некоторые распространенные среди немцев предубеждения, как, например: Италия в музыкальном отношении не заслуживает внимания; Верди – вульгарный композитор, использовавший мотивы шарманки; с осторожностью следует относиться и к французам. Франция, где население отличается фривольностью, вряд ли дала миру великих людей, кроме Мольера и Наполеона.

Но эти шаблоны, при всей их ограниченности, были достаточно безобидны. Более серьезным, с далеко идущими последствиями оказался антисемитизм, которого придерживался отец Рихарда. (Можно представить, как он страдал, играя в оркестре под управлением Германа Леви.) Занимаясь с Рихардом музыкой, Франц требовал от него строгого соблюдения темпа. Если Рихард не угождал ему, излюбленным замечанием отца была фраза: «Торопишься, как еврей». Франц мог не соглашаться с реформами, проводимыми Вагнером и Бюловом, но по отношению к евреям все трое были единомышленниками. Грустно и неприятно вспоминать о проявлении злобных предрассудков у такого человека, как Бюлов. Он не переставал поносить евреев. Примером может служить письмо Вагнеру:

«Меня одолевают мрачные предчувствия: не верю, что нам удастся избежать всеобщей деградации, т. е. иудаизации. Болезнь зашла слишком далеко. А поскольку позитив-

[18] Письмо Вагнеру от 8 апреля 1869 года.

ные силы в государстве и обществе – аристократия, армия, духовенство – утратили былую мощь, возрождение может произойти только через народные массы. Но им потребуется для этого вожак, и опять-таки на эту роль не найдется никого, кроме еврея. Так что нам остается лишь ждать пришествия антипода Мессии – того, кто будет готов пригвоздить к кресту свой народ».[19]

Это явная перефразировка неблаговидного высказывания Вагнера, а Бюлов проявил себя еще большим католиком, чем папа римский. Все это и многое другое оставило свой след в душе молодого Рихарда.

Рихард был восприимчив к музыке с младенческих лет. В шестилетнем возрасте он сочинил небольшую рождественскую песенку. Не было никакого сомнения, что ему суждено стать музыкантом. Ни о какой другой профессии даже не возникало речи. Однако следует отдать должное его отцу: он подавлял всякие попытки сделать из ребенка вундеркинда. Более того, Франц строго следил, чтобы музыкальное образование сына шло неспешно и основательно.

Склонность Рихарда к музыке была замечена учителями гимназии, куда он поступил в десятилетнем возрасте. Один благожелательный педагог писал об одиннадцатилетнем мальчике: «Среди учащихся найдется немного таких живых, талантливых и исполнительных детей, как этот мальчик… Учится он легко. Что бы он ни изучал, он делает это с удовольствием и прилежанием. На уроках очень сосредоточен, от его внимания не ускользает ничего. Однако ему трудно усидеть на месте хоть минуту, и школьная скамья для него ненавистна. Его голубые глаза так и сияют добродушием и весельем… Трудно не любить такого ребенка и не отдавать ему своего предпочтения. Штраус – будущий одаренный музыкант».[20]

Однако его внимательность в классе не была такой уж примерной. Сохранилась его тетрадь с математическими задачами, в конце которой сделан набросок скрипичного концерта. Рихард терпеть не мог математику, хотя позже, когда к нему пришел финансовый успех, он вполне проворно складывал цифры.

Ранняя юность Рихарда проходила в общении с многочисленными родственниками из семейства Пшор. У Джозефины было четыре сестры. Все они были замужем и жили в Мюнхене. Любимой тетей Рихарда была Иоанна. Она хорошо пела, и он написал для нее несколько песен. В то время ему было пятнадцать лет.

Только поглощенный собой автор, заинтересованный в подробнейшей автобиографии, способен записать свои воспоминания о прошлом, позаботившись о достоверности сведений. Штраус этого не сделал. Каковы были преходящие трудности его развития? Пришлось ли ему в детстве и юности пройти через страдания и борьбу? И тем самым обрести понимание и сочувствие? Было ли у него счастливое детство? Сведения обо всем этом скудны, но по тем источникам, что дошли до нас, можно судить, что его детство прошло в мире, спокойствии и достатке, в надежном окружении влиятельной и дружной семьи Пшор. Внутренняя жизнь Штрауса отличалась таким же благополучием, как и внешняя. Несмотря на то, что одаренному мальчику приходилось много трудиться, постигая программу обучения, время для отдыха у него оставалось. Летние и зимние каникулы он проводил в окрестностях Мюнхена, необычайно красивом месте с зелено-голубыми лугами, холодными зеркальными озерами и довольно высокими, но приветливыми горами. Любовь к гористому пейзажу Рихард сохранил и в более позднем возрасте и предпочитал горы морю. В детстве он с увлечением занимался зимним спортом. Хорошо катался на коньках. Удовольствие от зимы, от тепла пузатой печки в стиле Бидермеера нашло впоследствии отражение в сценах «Арабеллы» и «Интермеццо».

---

[19] Письмо от 8 апреля 1869 года.

[20] Цит. по кн.: Рихард Штраус. Документальные свидетельства о жизни и творчестве / Под ред. Ф. Треннера.

Однако, дабы описание юности Штрауса не показалось чересчур идиллическим, стоит напомнить, что школьная система Германии того периода сейчас показалась бы нам холодной и мрачной и что, каковы бы ни были ее успехи в умении набивать головы мальчиков и девочек огромным количеством разнообразных фактов, она не прививала им понимания окружающего мира с позиций взаимной терпимости. Не поощряла она и взаимопонимания между учеником и учителем. Упоминавшийся выше учитель, скорее всего, был исключением – ведь хорошие учителя бывают при любой системе. Рядовой же учитель Мюнхенской королевской гимназии был всего лишь скучным чиновником, чья скромная зарплата компенсировалась чувством собственной важности. Из учителя готовили ревнителя строжайшей дисциплины, а в школе царили порядки армейской казармы. Когда учитель входил в класс, ученики вскакивали и замирали по стойке «смирно». Такой порядок, как и специальный классный журнал, куда заносились все нарушения учениками распорядка, создавали атмосферу холодной казенности. Тому же способствовало и распределение учебного материала на строгие временные отрезки, в течение которых было необходимо усвоить определенную порцию программы. Дисциплина превыше всего! Стефан Цвейг в своей автобиографии «Мир прошлого» описывает чувство «невольной ожесточенности», которое порождала в молодых душах эта система. «Нам приходилось выучивать определенные части программы и сдавать экзамены, чтобы определить, усвоили ли мы или нет материал. Ни разу за восемь лет учитель не поинтересовался, что бы мы хотели изучать. Духовные потребности, которые есть у каждого молодого человека, совершенно не принимались во внимание». И все же свидетельств о том, что школьные годы породили у Штрауса «невольную ожесточенность», нет. Но, с другой стороны, нет и доказательств того, что Штраус вынес из школы одни сухие факты. А его «духовные потребности», хорошие или плохие, формировались в семье, где царила музыка.

Когда Штраусу исполнилось одиннадцать лет, отец заставил его серьезно заняться изучением основ музыки. Теорию музыки он осваивал под руководством Ф.В. Мейера, друга Франца, прекрасного музыканта, который иногда становился за дирижерский пульт. Уроки фортепианной игры Рихард начал брать намного раньше. Первые пробные уроки ему были преподаны в возрасте четырех с половиной лет. Его учителем был Август Томбо, арфист оркестра, тот самый Томбо, который заявил Вагнеру, что партия арфы в сцене огня «Валькирии» не пригодна для исполнения. Вагнер любезно предложил Тромбо исправить партитуру так, как он считает нужным. Еще один оркестрант, Бенно Вальтер, обучал Штрауса игре на скрипке. Штраус, однако, не освоил ни тот, ни другой инструмент, хотя впоследствии и стал довольно хорошим пианистом. Эти учителя, коллеги его отца, познакомили мальчика с принципами немецкой музыки, обучили классической сонатной форме, посвятили в строгие законы традиционной гармонии, во все ее «можно» и «нельзя».

Полученные знания принесли плоды. Сочинять музыку Рихард начал рано. Он исписывал огромное количество нотной бумаги, набивая руку в разнообразных формах музыки, ибо Штраус был чрезвычайно плодовит. Эти ученические сочинения были подражательными, но написаны так, что, наверное, радовали отца. В них еще ничто не предвещало тех огорчений, которые причинит ему в будущем сын-композитор. Норман Дель Мар очень благожелательно отозвался о некоторых из этих ранних сочинений, как, например, миниатюры для фортепиано, в которых угадывались следы влияния Шумана, Бетховена и Мендельсона; фортепианная соната, которая была, «в сущности, одной из песен без слов Мендельсона»;[21] вариации для валторны и фортепиано, сочиненные четырнадцатилетним мальчиком для отца; множество песен и хор из «Электры», который Штраус сочинил в последнем классе школы, когда учениками разыгрывались сцены из этой трагедии Софокла, и который был исполнен

[21] *Дель Мар Н.* Рихард Штраус: Критические заметки о жизни и творчестве. Т. 1.

потом на выпускном вечере. Вспоминал ли об этом Штраус, когда обратился к «Электре» Гофмансталя? Позже появились скрипичный концерт, концерт для валторны и соната для виолончели, за которую его похвалил Иоаким. Список ранних произведений довольно длинный.

В семейном кругу все эти сочинения были встречены восторженно. Несмотря на занятость, Франц был вдохновителем и руководителем любительского оркестра. Концерты устраивались регулярно, а после них за пивом и сосисками разгорались дискуссии. Франц предложил включить в репертуар оркестра сочинения сына. И через некоторое время двадцать семь или тридцать музыкантов уже репетировали Первую симфонию Рихарда (ре-минор). Любому композитору для развития его творчества необходимо, чтобы его музыка исполнялась. Штраусу такая возможность была предоставлена рано. Симфония молодого Рихарда была оценена довольно высоко и заслуживала профессионального исполнения. Герман Леви включил ее в программу абонементных концертов Мюнхенской музыкальной академии. Иоанна Штраус вспоминала, что отец, игравший в оркестре, очень нервничал, в то время как молодой автор (семнадцати лет от роду) был абсолютно спокоен. Симфонию встретили вежливыми аплодисментами. В дальнейшем Штраус от нее отказался, умоляя отца больше никому не посылать партитуру.

Окончив гимназию, Штраус поступил в Мюнхенский университет, намереваясь прослушать несколько гуманитарных курсов по эстетике, философии, истории цивилизации и творчеству Шекспира. Он поступил в 1882 году. Летом следующего года Францу предложили поехать в Байрёйт, чтобы принять участие в первом представлении «Парсифаля». Он взял с собой сына. (Ходили слухи, что Франц согласился только потому, что его попросил об этом Леви. Это была услуга за услугу – благодарность за то, что Леви исполнил симфонию Рихарда. Но достоверность этих слухов не установлена.) Какое впечатление произвела эта опера на Рихарда, нам неизвестно. Неизвестно также, на скольких из шестнадцати спектаклей он был и присутствовал ли на последнем (29 августа), когда во время третьего акта Герману Леви стало плохо. Вагнер заметил это, незаметно проник в оркестр и, взяв из рук заболевшего дирижера палочку, довел представление до конца. Это было последнее выступление Вагнера в роли дирижера.[22]

Каковы бы ни были впечатления Штрауса, совершенно очевидно, что в раннем возрасте он находился под влиянием вкусов отца. Рихард вступил в жизнь убежденным противником Вагнера. Один из школьных друзей Рихарда, Людвиг Тюлль, тоже занимался музыкой. Потом уехал в Инсбрук, и Рихард часто ему писал, делясь впечатлениями от музыки, которую слышал в Мюнхене. Вот что он писал об исполнении «Зигфрида», которое услышал в четырнадцатилетнем возрасте: «Мне было невыносимо скучно. Не могу даже описать, какая это была чудовищная скука. Ужасно! Начинается все с долгого барабанного боя… грохочущего на самых низких регистрах. Это звучало так глупо, что я рассмеялся вслух. Нет никакой последовательности мелодии. Ты не представляешь, что это был за хаос! В одном месте (когда Мими спрашивает Зигфрида, знакомо ли ему чувство страха) от отвратительных диссонансов закаркала бы кошка и рассыпались бы горы… Единственное, что звучало сносно, так это песнь Лесной птицы…».[23] И так далее, с тем же юношеским пылом на протяжении всего длинного письма.

Точно так же Рихарду не понравился «Лоэнгрин». Он писал Тюллю: «Интродукция начинается жужжанием скрипок в высоком диапазоне ля-мажор. Слушать можно, но звучит слащаво до тошноты, как и вся опера. Хорошо только либретто».[24] Созвучия «Три-

[22] Поскольку в Байрёйте оркестр из зала не виден, никто из присутствующих не заметил, что произошло.

[23] Цит. по кн.: *Стейнитцер М.* Рихард Штраус.

[24] Письмо от 22 февраля 1879 года.

стана», вначале оригинальные на слух, «приедаются так же, как если бы ты долго питался одними омарами под майонезом».[25] И с авторитетностью неопытности Штраус предсказывает: «Можешь быть уверен, через десять лет ни одна душа не будет знать, кто такой Рихард Вагнер».

Однако очень скоро ему предстояло узнать, кто такой Вагнер. Вернее сказать, что представляет собой его музыка. Однажды, когда Рихард вместе с другим студентом просматривал партитуру «Тристана», проигрывая ее, в комнату прямо в халате вошел Франц. «Ненавистные звуки» оборвались. Но не надолго. Разве мог Штраус устоять перед чарами «музыки, которая была больше, чем музыка» и которой была пронизана в то время вся музыкальная жизнь не только Германии, но и всего мира?

Парадокс становления творческой личности Рихарда Штрауса заключается в следующем. Он обрел самостоятельность только после того, как отошел от классических канонов, от школы отца, после того, как из ненавистника Вагнера превратился в пожизненного поклонника этого мудреца Байрёйта, только после того, как окунулся в опасные струи тетралогии.

Через год после первого посещения Байрёйта Рихард, теперь уже девятнадцатилетний юноша, отправился знакомиться с миром, или, по крайней мере, с Германией, чтобы набраться свежих впечатлений, сравнить музыкальную жизнь других городов с музыкальной жизнью города, в котором музыка хотя и была на высоте, но не была столичной. Путешествие должно было помочь ему установить полезные для карьеры контакты, что было немаловажно. Мы располагаем серией писем Рихарда Штрауса отцу, равно как и ответными письмами Франца с наставлениями сыну. Рихард делился своими впечатлениями от посещения театров и оперы, от услышанной музыки, от увиденных картин. В декабре 1883 года (13 февраля которого в Венеции скончался Вагнер) Рихард направился в Берлин, сделав остановки в Лейпциге и Дрездене. В Дрездене он был потрясен знаменитой картинной галереей и особенно «Сикстинской мадонной» Рафаэля, которую сравнил с «пианиссимо эпизода домажор в начале увертюры «Освящение дома».[26] Берлин, как вскоре обнаружил Рихард, очень отличался от Мюнхена. В этом городе пили чаще вино, чем пиво, а состоятельные граждане ели омаров, а не сосиски. Самым распространенным в прусском обществе жестом было щелканье каблуками и быстрый резкий поклон от талии. Язык был точным и лаконичным, а диалект – совсем не похож на приятно-небрежный и неразборчивый баварский выговор, который Штраус слышал в детстве.

Берлинцы смотрели свысока на всех остальных немцев, считая себя своего рода личной охраной его величества кайзера. Но на каждого, кто носил военную форму, они взирали с почтением. Прусский офицер был в их доме хозяином. Под стать великолепию мундиров были и женские туалеты. Все соответствовало убеждению, что Берлин – будущий центр мира, перекресток, куда сходятся дороги всей Европы. Но немцы не были бы немцами, если бы за блестящим фасадом не стояло что-то существенное. Интеллектуальная жизнь Берлина шла и развивалась бок о бок с политической. Ум ценился не меньше мускулов. Ученые носили очки с такой же гордостью, как военные – монокли.

Блеск и веселье Берлина хвастливо выставлялись напоказ. Все шло хорошо в прусском доме, по крайней мере за окнами, выходящими на улицу. Правда, из подвала время от времени доносился ропот, но пока он не вызывал беспокойства. Бисмарк по-прежнему правил рейхом, а кайзер, уже постаревший, был его несомненным главнокомандующим. Однако против Бисмарка, против агрессивной политики Вильгельма I уже раздавались протестующие голоса. В 1878 году после покушения на кайзера, совершенного социали-

[25] Письмо отцу от 1 февраля 1884 года.

[26] Письмо отцу от 12 декабря 1883 года.

стом, в парламент был внесен жесткий закон против социалистов. Он был тогда отклонен. Но последовали новые беспорядки, и в ответ – новые репрессивные меры. Были запрещены либеральные клубы и газеты, приняты новые ограничительные законы. Ожесточенные дебаты ни к чему не привели. Гонения на свободу вызвали рост эмиграции. С 1875-го по 1884 год эмиграция из Германии (особенно из Пруссии) возросла в пять раз. Но все это не имело большого значения, и за патриотическим хором диссонанс не очень был слышен.

Первая зима, проведенная в Берлине, была для Штрауса благоприятной. Он был молод, привлекателен, даже красив, с большими голубыми глазами, спокойно созерцающими мир. Белый лоб оттеняла копна темных вьющихся волос. Несмотря на высокий рост и худобу, держался он прямо. Имя отца открыло перед ним двери берлинского артистического общества, и молодого человека приглашали повсюду. Его поселили «в прекрасной комнате… в самой оживленной и живописной части красивого города (где сходятся по крайней мере шесть линий конок)»,[27] хотя поселили его в школе для девочек, и время от времени от работы его отвлекало хихиканье школьных девиц. Рихарда приглашали не только в дома, но и на светские мероприятия. Он посещал балы, музыкальные вечера, маскарады и вечеринки с шарадами. Как и следовало ожидать, увлекался он и молодыми женщинами. Они отличались непривычной для него прозаичностью, умели не только танцевать, но и поговорить о Спинозе, а некоторые – выразить свое мнение по вопросу, существует ли Бог. Рихарда охотно принимали и потому, что он умел играть в карты. Уже в этом возрасте он считался хорошим игроком в тарок. Позднее любимой его игрой стал скат.[28]

Отец Рихарда был доволен успехами сына. «Я рад, что ты вращаешься в хорошем обществе. Это очень полезно для приобретения жизненного опыта… Старайся никого не оскорблять. Ты слишком импульсивен в своих высказываниях. Будь посдержаннее».[29]

В профессиональном отношении Рихард был, как сказал бы физик Гильберт, как «молодая заряженная частица». Он метался от одного музыкального проекта к другому, заводил дружбу то с виолончелистом, то с пианистом, то с каким-нибудь критиком или журналистом. Исполнив на каком-нибудь светском рауте свою сонату для виолончели – то есть партию фортепиано, – нескромно хвастался потом, что она была встречена восторженно. Получив рекомендацию у одного благожелателя, обращался к другому. Познакомился с такими людьми, как Йозеф Иоахим Рафф, Карл Клиндворт (пианист и ученик Листа, переложивший для фортепиано «Кольцо»), свел «полезное знакомство» с известным импресарио и организатором концертов Германом Вульфом, с Филиппом Спиттом, биографом Баха, и дирижером Эрнстом фон Шухом, под управлением которого в дальнейшем пройдут премьеры нескольких опер Штрауса. Рихард слушал великого пианиста Эжена д'Альбера. Ходил на концерты и в оперу по бесплатным билетам, посещал театры, когда позволяли средства, выделяемые ему родителями, которые он расходовал экономно.

Короче говоря, Штраусу было двадцать лет, но он точно знал, чего хочет. Каждый его шаг, каждый поступок и каждый известный человек, с которым он знакомился, служили его цели – стать преуспевающим композитором. О дирижерской карьере он пока не задумывался.

Следует упомянуть три юношеских произведения Штрауса, поскольку каждое из них сыграло важную роль в его ранней творческой жизни.

---

[27] Письмо отцу от 26 декабря 1883 года.

[28] Штраус всю жизнь был азартным картежником и постоянно искал себе достойных партнеров для игры в скат. Во время гастролей часто играл в покер, но редко с большими ставками. Однако бридж, который вытеснил скат и стал излюбленной игрой в Германии, он так и не освоил. Штраус любил выигрывать. И как подозревает в своих воспоминаниях Пятигорский, Штраус часто приглашал его играть в скат не только потому, что он хорошо играл на виолончели, но и потому, что он плохо играл в карты.

[29] Письмо от 10 января 1884 года.

Его первое полное оркестровое сочинение – «Праздничный марш» представляет собой по меньшей мере настоящий подвиг мужества, учитывая, что написано оно в 1876 году двенадцатилетним мальчиком. Это первое опубликованное произведение, и теперь оно помечено Опусом 1. «Марш» был опубликован только потому, что об этом позаботился дядя Рихарда Георг Пшор, оплатив стоимость издания. И когда юный Штраус обратился к одним из двух лучших музыкальных издателей Германии (другие издатели его не устраивали) Брейткопфу и Хертелю, они опубликовали его сочинение, ничего от этого не теряя.[30] Однако, когда вскоре Штраус предложил им другое произведение, уже без субсидии, ему было отказано. Другой издатель, Франц Шпицвег, родственник художника и близкий друг Бюлова, решил, что у молодого человека есть талант, и принял его работу. Сама история наградила его за такую проницательность: все симфонические поэмы Штрауса были изданы в фирме Шпицвега – небольшом издательстве «Й. Айбл». (В 1904 году фирма объединилась с австрийским издательским домом «Всемирное издание».)

Вторая работа Штрауса – серия из восьми песен (Опус 10) – была написана в возрасте восемнадцати лет. Последняя из них «Allerseelen» («День всех душ») – маленькое чудо сладостно-горького характера, гармонически и мелодически смелое произведение, предвестник будущих прекрасных песен Штрауса.

Третья работа – Серенада для духовых инструментов ми-бемоль (Опус 7). Важность этого произведения в том, что оно обратило на себя внимание Ганса фон Бюлова, человека, которому было суждено сыграть решающую роль в жизни Штрауса.

Учитывая, что карьера Штрауса неотвратимо связана с покровительством Бюлова, что Штраус многим обязан этому человеку и что сам Бюлов – одна из ярчайших личностей в истории музыки, было бы полезно отвлечься от биографии главного героя и набросать портрет человека, которого Штраус называл «зеркалом самых блестящих качеств музыканта-исполнителя».

[30] Некоторые биографы утверждают, что Брейткопф и Хертель отказались издавать «Марш». Это явная ошибка. «Марш» был опубликован и до сих пор числится в каталогах Брейткопфа.

Глава 3
Бюлов

Самый блестящий после Листа пианист; самый дерзкий дирижер, внесший новый подход в интерпретацию крупнейших музыкальных произведений; художник, превозносимый до небес и заклейменный позором; широко востребованный музыкант, но настолько неудобная личность, что его уход был столь же желанным, как и появление; требовательный к публике и в то же время ищущий ее благосклонности; труженик кипучей энергии, впадающий временами в состояние вялой апатии; друг, готовый на бескорыстную щедрость и в то же время способный ранить беспощадным сарказмом; человек с замашками адмирала, который вечно винил себя в неудачах; пирующий за столом славы, но всегда остающийся голодным; приветствующий новые общественные идеи и в то же время нетерпимый и фанатичный; веселый и печальный; робкий и отважный; самый активный во второй половине XIX века пропагандист музыки. И все это – Ганс Гвидо Фрейгерр фон Бюлов.

К тому времени, как Рихард Штраус с ним познакомился, он успел уже хлебнуть столько славы и страданий, сколько большинству людей хватило бы на целую жизнь. Ему было пятьдесят четыре, и он был известен всему миру. Штраусу было двадцать, и его никто не знал.

Бюлов больше походил на французского государственного деятеля, чем на немецкого музыканта. Можно было легко представить, как он поднимается со своего места в палате депутатов и парализует своих оппонентов ледяными доводами. Держался он элегантно, подчеркнуто прямо. Худощавую невысокую фигуру венчала голова с высоким лбом. Ходил быстрым нервным шагом, выставив вперед заостренную седеющую бородку. Молодой Штраус, который был далеко не робкого десятка, признавался отцу, что ждал встречи с Бюловым со страхом.

Бюлов родился в Дрездене. Обучаться игре на рояле начал в девять лет. Его учителем был Фридрих Вик, тесть Роберта Шумана. Поощряемый родителями, он сделал слабую попытку порвать с музыкой и начать изучать юриспруденцию. Однако она показалась ему скучной, и он еще глубже погрузился в мир звуков, исследуя разные стили и формы. Несмотря на немецкое происхождение, он обладал разносторонними вкусами и был восприимчив к музыке других народов. Бюлов был прогрессивным музыкантом и с энтузиазмом защищал новаторскую музыку Листа и Вагнера. Когда он услышал, как Лист дирижировал «Лоэнгрином» в Веймаре, он окончательно понял, что его жизнью должна стать не юриспруденция, а музыка. Он добился, что его учителем стал Лист. Вскоре он заявил о себе как о преуспевающем пианисте, виртуозе высокого класса и начал разъезжать с концертами по всей Европе.

Бюлов родился в Дрездене, но считал себя прусским дворянином. Он мог, когда это его устраивало, быть настоящим пруссаком и тут же действовать вопреки всем юнкерским принципам. Он непомерно восхищался Бисмарком, видя в лице канцлера спасителя немецкой нации, хотя по политическим склонностям принадлежал к левому крылу. В 1848 году он целиком поддерживал революцию, а позже, в шестидесятых годах, симпатизировал социалистам. Бюлов презирал толпу и все же был на стороне «народа», что бы он ни подразумевал под этим понятием.

В двадцать семь лет Бюлов женился на дочери Листа Козиме. На первый взгляд казалось, что в этом родстве Бюлова привлекала как дочь, так и отец, что он женился на дочери, чтобы быть ближе к отцу. Отчасти это была правда, но далеко не вся. Козиму и Ганса уже давно связывала если не любовь, то глубокая привязанность друг к другу и общность интел-

лектуальных интересов. Козима, как и Бюлов, всегда стремилась к расширению своих познаний во всех областях искусства. Расходиться их пути начали позже. Козима разочаровалась в Бюлове: она ожидала, что он станет крупным композитором. Но чем ближе она знакомилась с творчеством Вагнера – особенно когда он проигрывал им отрывки из «Мейстерзингеров», – тем отчетливее понимала, что ее честолюбивой мечте никогда не сбыться. По мере того, как Вагнер все больше интересовал ее как художник, крепла и ее любовь к нему как к мужчине, пока не стала смыслом всей ее жизни. Правда и то, что Бюлов испытывал перед Козимой благоговейный страх, что не способствовало равенству между ними. Бюлов писал: «Для первого мужа она оказалась слишком важной женщиной».

Преданность Бюлова Рихарду Вагнеру была почти рабской. Она поглотила все его существо, и ни уход жены к Вагнеру, ни грязные сплетни вокруг их брака не смогли охладить это обожание.

Бюлов ни разу не сказал ни единого осуждающего слова в адрес своего друга, не желая опускаться до положения обманутого мужа.[31] Ни тогда, когда узнал, что Козима живет с Вагнером, ни потом, во время бракоразводного процесса, ни после. Вагнер вынудил его уехать, хотя и на время. Но у Бюлова вызвал протест сам факт изгнания, а не человек, который этому способствовал. До последнего, смертного часа Бюлов оставался верен своему идолу.

Почти всю жизнь Бюлов трудился на четырех поприщах. Карьеру пианиста он совмещал с дирижерской деятельностью. На должность главного дирижера Королевской оперы, как мы уже знаем, его пригласил Вагнер. В-третьих, он был педагогом. В-четвертых – композитором, создавшим ряд довольно слабых произведений. Два из них, которые наиболее часто исполнялись в молодые годы Штрауса, это «Нирвана», симфоническая поэма в стиле Листа, и музыка к трагедии Шекспира «Юлий Цезарь». Но потом они были забыты.

Бюлов никогда не знал покоя, возможно, из-за своей многогранной деятельности. За исключением тех периодов, когда он погружался в отчаяние. Но и тогда он постоянно что-то изучал, читал, писал, обсуждал, философствовал, строил планы. Лист как-то жестко заметил: «Однажды в Милане Россини сказал мне, что в его натуре слишком много всего намешано. Это относится и к тебе. В тебе есть задатки для дюжины профессий: ты музыкант, пианист, дирижер, композитор, писатель, редактор, дипломат и т. д. Но нельзя делать все сразу. И надо иметь чувство юмора».[32]

Чувства юмора у него, возможно, и не было, но остроумием он обладал отменным. Это видно по его письмам (он вел переписку со многими известными людьми своего времени), представляющим собой непринужденные послания, написанные в свободном импрессионистском стиле с цитатами на немецком, английском, итальянском, латинском, греческом, а иногда и на польском и русском языках. Он часто изливал свое раздражение остротами, но мог разразиться ими и ради какой-нибудь донкихотской цели. Как Сирано: «Он воюет с вымышленными вельможами, вымышленными святыми, вымышленными героями, вымышленными художниками. Короче – со всеми!»

Высказывание Бюлова, что есть два типа дирижеров – с партитурой в голове и с головой в партитуре, стало расхожей эпиграммой. Что касается интерпретации, то совет его был как прост, так и бесполезен для дирижеров ниже его уровня. «Если вы хорошо знаете партитуру, – говорил он, – то интерпретация получается сама собой». Однажды он обратился к даме, которая сидела в первом ряду, обмахиваясь веером: «Мадам, если вам так необходимо махать веером, делайте это в такт музыке». О посредственном пианисте он говорил: «Его

---

[31] См.: *Ньюман Э.* Жизнь Рихарда Вагнера. Т. 3, гл. 21. «На основании всех имеющихся в нашем распоряжении свидетельств утверждение, что Бюлов был «обманут», следует считать неверным. Он давно понял, что Вагнера и Козиму свела вместе сама судьба, и из благородных побуждений, чтобы не причинить Вагнеру и его музыкальной карьере в Мюнхене вреда, пошел на то, чтобы они все трое продолжали этот низкий обман».

[32] Цит. по кн.: *Дю Мулен-Экарт Р.* Ганс фон Бюлов.

техника позволяет ему преодолевать каждое легкое место с величайшим трудом». В своей уборной он повесил портрет примы-балерины. Как он объяснял, балет его не интересовал, но он обожал эту даму, так как она была единственной женщиной в опере, которая никогда не пела. В Вене к нему как-то подошел случайный знакомый и, смущаясь, сказал: «Держу пари, герр фон Бюлов, вы меня не помните». Бюлов взглянул на него и ответил: «Вы выиграли пари». Однажды он потряс свою ученицу, которая плохо играла, сказав, что ее надо вымести из классной комнаты не метлой, а палкой от метлы. Даже его похвала была, по выражению Брамса, как соль в глазах – вызывала жгучую резь.[33]

Он бичевал все вокруг, не заботясь о собственной безопасности. Поистине Бюлов обладал гениальной способностью вызывать к себе неприязнь, то поступком, то словом нанося оскорбления. В начале его работы в Мюнхене возник спор, можно ли расширить оркестровую яму. Бюлову сказали, что для этого придется убрать два ряда кресел. «Зато в аудитории будет меньше ублюдков»,[34] – ответил он. Замечание было немедленно подхвачено прессой.

Бюлов особенно не любил директора Берлинской оперы Георга Гюльсена. На концерте в Берлине, в программу которого он включил марш из оперы Мейербера «Пророк», он заявил, что собирается продемонстрировать, как следует исполнять этот марш и как он не исполняется в «цирке Гюльсена». Оскорбление вызвало очередной скандал.

Каков он был перед публикой? Когда бывал в ударе – вдохновлял ее, создавая атмосферу величайшего наслаждения. Он управлял аудиторией так же, как оркестром. Каждый из присутствующих чувствовал, что перед ним «стоит железный человек непреклонной воли и то, что он предлагает ему, – это высочайшее из возможных искусств». Бюлов обладал даром, присущим всем великим музыкантам, – вдохнуть в музыку жизнь, взволновать ею слушателя. На его концертах публика кричала и плакала. И горе тому, кто опаздывал! Бюлов оборачивался и испепелял его взглядом. Он требовал и добивался абсолютной тишины и не начинал концерт, если слышался хоть малейший шорох. Однажды, когда несколько молодых особ продолжали болтать, Бюлов обернулся и, окинув их грозным взглядом, произнес: «Леди, помните, вы не гуси, спасающие Рим». Большие требования он предъявлял и к терпению слушателей. Так, в первом отделении концерта он мог продирижировать Девятой симфонией, потом объявлялся перерыв, а во втором отделении снова исполнялась Девятая симфония Бетховена! Бывало, что он включал в программу одного концерта сразу три симфонии Бетховена. А как пианист исполнял все пять последних его сонат. Но по настроению мог предложить и «популярную программу», весь вечер исполняя самые любимые публикой произведения.

Бюлов любил обращаться к аудитории с небольшими речами, часто очень милыми и любезными. Ему нравилось поучать. Но порой он говорил и нелепости. Однажды, рассказывая о Бетховене, он стал утверждать, что его музыка посвящена Бисмарку, и в конечном счете приравнял его к Бетховену! Иногда же он просто грубо разглагольствовал перед публикой. В таких случаях, по свидетельству Ами Фай, ученицы Листа, «его лицо словно говорило: «Да кто вы все такие! Плевать я хотел, что вы думаете о моей игре!»[35] Американский критик Джеймс Ханекер слышал в Филадельфии его исполнение Концерта си-бемоль-минор Чайковского, который в предыдущем, 1875, году он впервые исполнил в Бостоне. «Присутствие дирижера, – писал Ханекер, – казалось лишним, поскольку Бюлов сам подавал все указа-

[33] Афоризм о трех Б – Бах, Бетховен, Брамс – приписывают тоже Бюлову. Еще одна острота непереводима, но говорящих по-немецки она может позабавить. Он сказал о сочинении, которому была присуждена награда: «Je preiser gekrönt, desto durcher fällt es». И еще одна: «Kunst» kommt von «können». Wenn es von «wollen» käme hiesse es «Wulst».

[34] Это вольный перевод. На самом деле он употребил слово «Schweinehunde», что для баварца является грубым ругательством. Позже Бюлов пытался оправдаться, сказав, что употребил это слово в северогерманском значении. В Пруссии это слово не является таким оскорблением. Однако никто не поверил в эту пиквикскую уловку.

[35] Цит. по кн.: *Шонберг Г.* Великие пианисты.

ния из-за рояля, при этом отчетливо поносил дирижера, оркестр, произведение и собственную жизнь».[36] Возможно, это было проявлением неуверенности в себе. «Если недовольство собой – самая характерная черта гения, – писал он, – то я могу притязать на гениальность».

После скандала в Мюнхене, когда стала известна связь Вагнера с Козимой, он был в отчаянии, не зная, куда податься, как продолжать свою деятельность в стране, где пресса выставляла его на смех не только как обманутого мужа, но и, согласно расхожей фразе, как «фаворита королевского фаворита». Бюлов впал в отчаяние и писал своему другу Бехштейну:[37] «Господи! Как я сейчас одинок! Хоть бы все закончилось! Как было бы хорошо, если бы какая-нибудь добрая душа сжалилась надо мной и прислала бы мне в подарок синильной кислоты! Но найдется ли в Берлине такой аптекарь? Я бы завещал ему всю свою библиотеку и все свое имущество».[38] Как видно, он был склонен драматизировать жалость к самому себе. Не намекал ли он на «верного аптекаря» Ромео?

Однако Бюлов не погиб. Слишком сильна в нем была жажда жизни, слишком могуче желание работать, слишком ненасытна любовь к музыке! Пробыв некоторое время в Базеле, он поселился во Флоренции, имел там большой успех как пианист, обзавелся интеллигентными доброжелательными друзьями и подругой в лице молодой итальянской девушки. Однако этот до мозга костей немец не мог навсегда оторваться от своей отчизны. Он уехал в Америку, где много гастролировал как пианист и дирижер (1875–1876), дав не менее ста тридцати девяти концертов. Но два года спустя вернулся в Германию. Работал по приглашению в разных городах – в Баден-Бадене, недолго в Мюнхене, Амстердаме, Лондоне, Санкт-Петербурге, пока в начале 1880 года не согласился принять пост придворного музыкального директора (Hof Musik-Intendant) в Мейнингене.

Мейнингену удалось удержать его на пять лет, период необычайно долгий для такого непоседливого человека. С оркестром этого города он совершал чудеса. При поддержке любящего музыку герцога Мейнингена Георга II Бюлов довел оркестр до неслыханного совершенства, которого еще долго никому не удавалось достичь. Он превратил Мейнинген не только в «город Бетховена» (его собственное выражение), но и прославил его первым исполнением нескольких новых произведений Брамса. Бюлов заставлял оркестрантов выучивать исполняемое произведение наизусть. Вряд ли кто-либо еще добивался от них такого подвига. В Мейнингене он обрел и личное счастье, насколько это было возможно для этого исстрадавшегося человека. Он женился во второй раз, в 1882 году, на актрисе, обаятельной, красивой женщине. Звали ее Мари Шанцер.

Несмотря на огромный объем работы в Мейнингене, она не могла насытить его жажды деятельности. Вначале он планировал продолжить фортепианные гастроли, чтобы собрать средства для Бейрёйта. Его благотворительные концерты в Бейрёйте уже собрали значительную сумму – 25 000 марок. Поставив себе цель довести эту сумму до 40 000 марок, Бюлов дополнил ее из собственных сбережений.[39] После этого Бюлов пересмотрел свои планы. Не только потому, что не мог надолго покинуть Мейнинген, но и потому, что подписал петицию, которую составил ярый антисемит, некий доктор Бернард Ферстер (впоследствии он стал мужем Елизаветы Ницше). В петиции, направляемой в рейхстаг, содержалось требование объявить немецких евреев гражданами второго сорта.[40] Бюлов понял, что как концертирую-

[36] Там же.

[37] Владелец фирмы роялей марки «Бехштейн», один из старейших друзей Бюлова.

[38] Письмо от 5 августа 1869 года.

[39] Деньги были отвергнуты Вагнером.

[40] У Вагнера хватило здравого смысла не подписывать петицию, возможно, потому, что в то время его связывали деловые отношения с Германом Леви, Анджелом Нойманом и Йозефом Рубинштейном.

щему пианисту ему следует ожидать сокращения «вдвое своей аудитории», поскольку посещающая концерты публика «состояла в большинстве своем из евреев, а не из немцев».[41]

Штраус познакомился с Бюловым, когда тот был в зените своей дирижерской славы в Мейнингене. Встреча состоялась в Берлине, куда Бюлов привез оркестр на гастроли. В программу концерта он включил «Серенаду» молодого Штрауса. Этим самым он продемонстрировал, что умеет преодолевать личные предубеждения, а также менять свои музыкальные оценки. Вряд ли он захотел бы оказать услугу сыну человека, которого вспоминал с неприязнью. Его первое впечатление от музыки Рихарда Штрауса было неблагоприятным.

Когда Шпицвег спросил Бюлова, как он расценивает некоторые фортепианные пьесы Штрауса, тот ответил: «Фортепианные пьесы Рихарда Штрауса мне совершенно не нравятся – они незрелы и написаны наспех. Не нахожу в них юношеской фантазии. Лахнер (мюнхенский дирижер, но очень посредственный композитор) в сравнении с ним – Шопен. На мой взгляд, мы имеем дело не с гением, а в лучшем случае с талантом, который идет по десять центов за дюжину (60 aufs Schok)».[42] Тем не менее, познакомившись с новой работой молодого человека, Бюлов изменил свое мнение. Штраус написал домой: «Бюлов исполнит мою серенаду!!!!» Четыре восклицательных знака свидетельствуют, что новость, которую он сообщал, была из ряда вон выходящей.

В ожидании, когда состоится исполнение его сочинения, Штраус однажды утром развернул газету и с изумлением прочитал, что другой, неизвестный дирижер, некий Бенжамин Билз, объявляет о премьере его «Серенады». Штраус был вне себя. Он ничего об этом не знал. Он немедленно пошел к своему импресарио Вольфу. Тот заверил Штрауса, что тоже ничего не знает и не давал Билзу рукописи. Штраус в ярости отправился на концерт. Предотвратить его он не мог. «Исполнение было очень плохим, слишком замедленным, в оркестре не было слаженности».[43] И все же произведение имело какой-то успех – но Штраусу это не доставило удовольствия. Он опасался, что Бюлов, услышав об этом, отменит в гневе свое исполнение.

Но, как оказалось, Бюлов «Серенаду» из программы не исключил. Концерт был перенесен на другой день, и дирижировал не Бюлов, а помощник дирижера Мейнингенского оркестра Франц Манштед. Бюлов сидел в зале и выражал свое одобрение громкими аплодисментами. После концерта Штраус поблагодарил его и спросил, не мог бы он теперь показать ему новую увертюру и симфонию. Бюлов отклонил просьбу. У него не было времени. Нужно было готовиться к гастролям. Свою реакцию Штраус выразил так: «Если бы на моем месте был Брамс, Бюлов в три часа ночи выпил бы чашку черного кофе и принялся бы изучать партитуру».[44] Но возможно, в будущем, как надеялся Штраус, Бюлов и для него это сделает. Тем не менее он был, наверное, доволен достигнутым, потому что услышал не только свое сочинение в исполнении великолепного оркестра, но и добрые слова от Бюлова в адрес своего отца. К удивлению Рихарда, Бюлов помнил Франца как «прекрасного музыканта, чей инструмент обладал красивейшим звучанием. У него прекрасная фразировка и художественное чутье. Я многому у него научился. Напишите ему об этом».[45]

Встреча закончилась тем, что Бюлов заказал Штраусу написать сочинение специально для Мейнингенского оркестра. Штраус немедленно принялся за работу, и к лету у него была готова Сюита для ансамбля духовых инструментов си-бемоль-мажор (Соч. 4). Бюлов предложил изменить последовательность четырех частей сочинения, но в конечном итоге остался

---

[41] Из письма Гансу фон Вольцогену от 10 сентября 1880 года.

[42] Записка от 22 октября 1881 года.

[43] Письмо отцу от 19 февраля 1884 года.

[44] Письмо отцу от 29 февраля 1884 года

[45] Там же.

доволен. Он предложил также после репетиций в Мейнингене исполнить произведение в Мюнхене, куда на гастроли собирался оркестр. Более того, пожелал, чтобы на утреннем концерте перед приглашенной публикой молодой композитор сам встал за дирижерский пульт. Штраус охотно согласился, хотя еще никогда не держал в руках дирижерскую палочку. Спросил только, когда он сможет провести репетицию, и получил ошеломляющий ответ, что на гастролях у оркестра на репетиции времени нет. Отказаться от предложения Бюлова было немыслимо, и Штраусу ничего не оставалось, как только попытаться управлять оркестром или, по крайней мере, делать вид, что он им управляет. Это событие несколько поубавило у Штрауса самомнения, хотя бы ненадолго. Но худшее было еще впереди. Когда перед концертом Штраус зашел к Бюлову в отель, он сразу понял, что тот был в сквернейшем настроении. Пока они поднимались по лестнице концертного зала «Одеон», он поносил Мюнхен, уверяя, что у него еще не зажили раны, которые Мюнхен нанес ему и Вагнеру; ругал Перфаля, а «Одеон» назвал помесью церкви и биржи. Короче говоря, как вспоминал Штраус, «он был крайне неприятен, каким умел быть только он, когда злился».

Штраус дирижировал в полусознательном состоянии. Единственное, что он потом помнил, что не совершил все-таки грубейших ошибок. Бюлов не захотел слушать, как дебютировал за дирижерским пультом его молодой протеже. Куря одну сигарету за другой, он яростно вышагивал по Зеленой комнате. Когда Штраус вернулся, его отец, глубоко растроганный, вошел в комнату через противоположную дверь, намереваясь поблагодарить Бюлова. При виде Франца Бюлов взорвался. «Он набросился на моего отца как разъяренный лев. «Не за что меня благодарить, – кричал он, – я не забыл, что вы со мной сделали в этом проклятом городе. А то, что сделал сегодня я, это не ради вас, а ради таланта вашего сына». Отец, не сказав ни слова, вышел из музыкальной комнаты, которую давно покинули все остальные, видя, как разбушевался Бюлов».[46]

Хотя Бюлов был самым знаменитым сторонником Штрауса, другие тоже признавали его расцветающий талант. Серенада для духовых инструментов, которая способствовала знакомству Штрауса и Бюлова, была исполнена приблизительно за год до берлинского концерта дирижером Францем Вюльнером, далеко не безызвестным дирижером. То здесь, то там, при раздробленности музыкальной жизни Германии, творчество Штрауса начинало привлекать внимание музыкантов. Он не мог остаться незамеченным, поскольку его сочинения появлялись одно за другим – Увертюра до-минор, Соната для фортепиано си-минор, Соната для виолончели фа, Концерт для скрипки ре-минор, Концерт для валторны ми-бемоль. Все они были в традиционном стиле, написаны профессионально, но, в сущности, не оригинальны и не убедительны. Для того чтобы создать нечто самобытное, Штраусу надо было преодолеть влияние своего классического образования, хотя и давшего ему профессиональные навыки. Удивительно, какое огромное количество нотной бумаги Штраус исписал для своих ранних творений. Шпицвег издавал их одно за другим. Правда, издателя одолевали сомнения, и он жаловался Бюлову, что терпит убытки. «Не отказывайтесь от него, – советовал Бюлов. – Через пять лет вы будете на нем зарабатывать». Это было точное предсказание: через пять лет состоялась премьера «Дон Жуана».

Но как обстояло дело с симфонией? (Раннюю попытку Штрауса вряд ли можно принимать во внимание.) Чтобы называться композитором, немецкий автор музыкальных произведений был обязан иметь на своем счету симфонию. Штраус взялся за дело всерьез, и через три месяца у него была готова Симфония фа-минор, которую он сам ставил намного выше своего первого, теперь отвергнутого детища. Хотя в полном смысле ее нельзя было даже назвать симфонией. В ней было довольно привлекательное скерцо, но очень слабый

[46] *Штраус Р.* Воспоминания о Гансе фон Бюлове.

финал. В целом получилась взболтанная смесь из Мендельсона и Шумана, в которую было добавлено несколько капель горечи в виде современных гармоник.

Это было первое сочинение Штрауса, которое принесло ему известность за границей. Оно было исполнено 13 декабря 1884 года Нью-Йоркским филармоническим оркестром под управлением Теодора Томаса. Это был человек широких взглядов, экспериментатор, живо интересовавшийся новыми веяниями в музыке, один из тех, кто познакомил американскую публику с хорошей музыкой. Он создал собственный оркестр и разъезжал с ним по дорогам Америки, которые называл «дорогами Томаса». Летом на открытом воздухе устраивал концерты серьезного содержания. («Наконец-то, – говорил он, – мы избавились от корнета».) Он был душой Майского фестиваля в Цинциннати, а также отвечал за организацию концертов, посвященных столетию Филадельфии в 1876 году. (К торжеству он заказал Вагнеру специальное сочинение. Вагнер согласился, но запросил высокую цену, которую ему и заплатили. Однако композитор прислал лишь «Большой торжественный марш». Томас совершенно справедливо расценил «Марш» как халтуру и так и не простил это Вагнеру.) Во время поездки в Европу Томас навестил своего старого друга Франца Штрауса. Там ему и показали рукопись симфонии, которую он сразу согласился исполнить.

Первое исполнение в Германии состоялось через месяц после премьеры в Америке, 13 января 1885 года, под управлением Франца Вюльнера. Штраус уехал в Кельн на репетиции и писал оттуда родителям: «Папа удивится, когда услышит, как современно звучит симфония. Возможно, в ней многовато полифонии. Но все так гармонично сменяет одно другое, что слушать приятно».[47]

И тут Штраусу необыкновенно повезло. Заместитель Бюлова Манштед был отозван в Берлин и возглавил филармонический оркестр, «чтобы концерты на открытом воздухе проводить в помещении», как недовольно выразился Бюлов. У Бюлова освободилась вакансия, и его осаждали претенденты, среди них – Вейнгартнер и Малер. Но у Бюлова были другие планы. Он спросил Шпицвега, не хотел бы Рихард Третий занять этот пост. (Так он называл Штрауса. Рихардом Первым был Вагнер. Ну а после Вагнера он никого не мог назвать вторым. Так появился Рихард Третий.)

Удивительно, что Бюлов пошел на такой шаг. Штраус не был дирижером, по крайней мере пока, и Бюлов ничего не знал о нем как об исполнителе, не говоря уже о роли наставника оркестра. Может быть, Бюлов действовал по наитию? Или чувствовал, что может научить этому композитора? Или ему просто нравился Штраус как личность и он хотел, чтобы молодой человек был рядом? Возможно, сыграли роль все три причины. Как бы то ни было, но он сделал Штраусу это предложение. Штраус ответил, что это «невероятная и радостная неожиданность» и что для него это была бы «очень желанная и полезная должность». Он выразил скромную надежду, что хотя бы «иногда сможет проводить предварительные репетиции». Больше всего его привлекала возможность «присутствовать на всех ваших репетициях и тщательно изучать вашу интерпретацию шедевров симфонической музыки».[48]

Бюлов рекомендовал кандидатуру Штрауса герцогу Мейнингена, назвав его «необычайно одаренным молодым человеком» (а также упомянув, что он внук известного пивовара Пшора), «единственным недостатком которого является молодость». Зная, что дочь герцога, принцесса Мария, в вопросах музыкальной жизни города имеет на отца влияние, Бюлов посоветовал Штраусу нанести визит принцессе и «покорить ее музыкой». Мария была искусной пианисткой и с увлечением пела в хоровом ансамбле. Штраус посетил Марию, и герцог дал согласие.

---

[47] Письмо из Кельна от 12 января 1885 года

[48] Письмо Бюлову от 26 мая 1885 года. Факсимиле этого письма появилось в журнале «Музыка» в январе 1905 года.

В возрасте двадцати одного года (хотя Бюлов сказал, что ему двадцать два) Штраус получил свою первую постоянную работу. В сентябре 1885 года он переехал в Мейнинген.

Глава 4
Поворот к Брамсу и Вагнеру

Штраус приобрел в Мейнингене богатейший опыт работы, какого и не ожидал, хотя и пробыл там меньше, чем рассчитывал. Теперь он был под опекой Бюлова и общался с ним ежедневно. Бюловы взяли Штрауса к себе в дом, кормили жареными кроликами, свининой, тушеным мясом и другими тяжелыми блюдами, считавшимися в Германии хорошей кухней. Наставляли, как вести себя с герцогом, как подружиться с оркестрантами. Фрау Бюлов учила его, как снискать расположение женской половины хора. Бюлов находился в стадии уравновешенности, вдохновлял и наставлял своего помощника, сыпал остротами, копался в партитурах с азартом охотника. Он, способный внезапно превращаться в отшельника, был теперь гостеприимным хозяином и всех приглашал к себе в дом.

За чаем и после концертов Штраус слушал рассуждения Бюлова о музыке и философии. Разговоры затягивались далеко за полночь. Штраус познакомился с разными музыкантами и актерами – а также с некоторыми «веселыми актрисами», – ведь Мейнинген, несмотря на небольшие размеры, был центром музыкальной и театральной жизни. Вскоре после своего приезда Штраус встретился и с Брамсом.

Штраус не только наблюдал за Бюловом во время работы, но и почти сразу сам приступил к практической работе по управлению оркестром и подготовке произведений к исполнению. Бюлов репетировал каждый день с десяти до часу, дирижируя по памяти. Штраус сидел в зале с партитурой в руках и следил за каждым нюансом. Впечатления от концертов были незабываемы, и позднее Штраус вспоминал: «Он умел полностью раскрыть перед слушателями поэтический замысел Вагнера и Бетховена. При этом не чувствовалось и следа своеволия. Все развивалось по законам внутренней логики, идущей от формы и содержания самого произведения. Свой прославленный темперамент Бюлов подчинял строжайшей артистической дисциплине, сохраняя верность духу и букве произведения (которые в большей степени, чем это принято считать, являются идентичными). После скрупулезнейших репетиций он представлял произведение в таком совершенном виде, что я до сих пор считаю эти концерты верхом оркестрового мастерства».[49]

(Не отдает ли этот отзыв юношеским идолопоклонством? В целом оценки Штрауса певцов и музыкантов бывали трезвыми и взвешенными. Он никогда с таким жаром не высказывался ни об одном из десятков дирижеров, с работой которых был знаком, пока много лет спустя не услышал Тосканини, который дирижировал «Саломеей».)

Репертуар в Мейнингене не ограничивался, конечно, Бетховеном и Вагнером. В числе любимых композиторов Бюлова был Брамс, для которого всегда были открыты двери его дома. По желанию Брамса Бюлов всегда был готов исполнить его музыку или просмотреть новое сочинение. Несколько крупных произведений Брамса – Третья и Четвертая симфонии, обе увертюры, а также Второй концерт для фортепиано – были исполнены в Мейнингене еще до того, как были опубликованы. В первые же недели своего пребывания в Мейнингене Штраус услышал Первую и Третью симфонии Брамса, Академическую торжественную и Трагическую увертюры и оба концерта для фортепиано. Чуть позже Штраус сам дирижировал Концертом для скрипки Брамса.

Вскоре Штраус стал, хотя и не по званию, полноправным дирижером. В середине октября Бюлов собрался в очередное путешествие и попросил Штрауса взять на себя разучивание нового произведения Брамса – Серенады ля-мажор. Официальный дебют Штрауса

[49] *Штраус Р.* Воспоминания о Гансе фон Бюлове.

как дирижера состоялся 18 октября, хотя дебют был лишь частичным. Концерт был странный, с более длинной программой, чем принято в наши дни. Бюлов дирижировал увертюрой из «Кориолана» Бетховена и Седьмой симфонией Бетховена; Штраус исполнял партию фортепиано в Концерте до-минор Моцарта с каденцией в собственной импровизации. Бюлов попросил Штрауса выучить этот концерт, хотя Штраус и не был опытным пианистом. Он выучил. Видимо, никакие музыкальные начинания молодого человека не пугали. Он сыграл концерт так, что после первой части Бюлов, стоявший за пультом, шепнул: «Если тебе не удастся преуспеть в чем-то другом, всегда можешь стать пианистом». Во втором отделении концерта Штраус дирижировал собственной Симфонией фа-минор. Аудитория получила за свои деньги щедрое угощение. Только непонятно, как она могла проглотить еще и новую симфонию после такого обильного музыкального пиршества. Брамс, присутствовавший на концерте, отозвался о симфонии Штрауса лаконично: «Очень недурно, молодой человек». Но потом отметил, что полифония произведения слишком сложна, и посоветовал Штраусу не увлекаться «тематическими выкрутасами» и поучиться простоте и непосредственности на примере танцев Шуберта.

Франц следил из Мюнхена за успехами сына с гордостью и тревогой. Штраус докладывал отцу о каждом своем шаге, и тот незамедлительно слал ему свои советы: «Дорогой Рихард, когда дирижируешь, избегай змееподобных движений руками. Это выглядит очень некрасиво, особенно при твоем высоком росте. Неприятно, когда это делает даже Бюлов, а он невысокий и изящный… Такая манерность может вызвать смех аудитории и в значительной мере испортить благоприятное впечатление от твоей работы. Левая рука во время дирижирования не должна делать ничего, кроме как переворачивать страницы партитуры, а если ее нет, то оставаться без движения. Управлять оркестром следует палочкой и взглядом… Прошу тебя, дорогой Рихард, прислушайся к моим советам и не паясничай. Тебе это ни к чему». А в отношении композиторской деятельности сына отец писал: «Я счастлив, что Брамс дал тебе совет относительно контрапунктов в твоих произведениях. Дорогой сын, умоляю тебя, прими к сердцу этот справедливый и искренний совет. Я с огорчением вижу, что во всех твоих новых сочинениях тебя больше занимают выдумки с контрапунктом, чем естественная здоровая фантазия и ее развитие».[50] (И так далее до бесконечности.)

Эти поучения вывели из себя даже послушного сына. Он писал матери: «Откуда отец взял, что я «паясничаю» во время дирижирования? Я же не клоун».[51] И все же на первых порах Штраусу-дирижеру действительно не хватало элегантности. Одна датская газета того периода шутливо охарактеризовала его как «молодого человека с длинными волосами, который выглядел так, будто последние две недели питался одним ягненком и пил только карлбадскую воду». А во время дирижирования он походил «на человека, страдающего морской болезнью».

Однажды, когда Штраус репетировал с оркестром «Серенаду» Брамса, понаблюдать за его работой пришла Мари фон Мейнинген в сопровождении свиты и нескольких высокопоставленных родственников. Это был дозволенный для правящих князей и их семей обычай. Они любили появляться на репетициях. Отчасти потому, что так можно было скоротать утро, отчасти – как в случае с Мари – потому, что это их интересовало, а отчасти потому, что, как и многих из нас, их завораживала сцена и хотелось заглянуть за кулисы. Дирижер был обязан прервать репетицию и спросить, не желают ли их величества послушать что-либо особое. Даже Бюлов выполнял эти экспромт-заказы, по крайней мере когда бывал в хорошем настроении. А если в плохом, мог и нагрубить визитерам. Штраус спросил, не желает ли Мари послушать какое-либо определенное произведение. «Да, – ответила она, –

[50] Письмо от 26 октября 1885 года.

[51] Письмо от 28 октября 1885 года.

я хотела бы послушать увертюру к «Летучему голландцу». Штраус был едва знаком с этой увертюрой и даже никогда не видел целиком партитуру. «Я никогда не дирижировал этой увертюрой», – пробормотал он в замешательстве. Со злорадной улыбкой, как бы говорившей: «Какой же ты дирижер?» – Мари ответила: «Ну тогда увертюру к «Вольному стрелку». Ее-то вы уж, наверное, знаете». Штраус, собрав все свое мужество, сказал: «Нет, я попробую «Летучего голландца». Партитуру нашли быстро. Поскольку оркестр знал эту вещь, Штраусу не пришлось делать ничего более, как только отбивать такт, что он и сделал с «мужеством отчаяния». Увертюра прошла с блеском, и неожиданные слушатели остались довольны. «Я получил свое первое признание как дирижер, – писал Штраус отцу, – причем исполнив произведение Вагнера».[52]

То были дни огромной радости, потому что они были заполнены напряженной работой. Бюлов был требовательным руководителем и прирожденным педагогом. Всего за месяц – необычайно короткий срок обучения – из неоперившегося птенца он выпестовал дирижера. Штраус не только работал с оркестром, но и проводил репетиции с женским хором (и получил от Франца предостережение: «Будь одинаково любезен со всеми дамами, не выказывай никому предпочтения… не слушай сплетен»), давал уроки фортепианной игры Мари, слушал и сам исполнял камерную музыку, много читал (книгами его снабжала Мари Бюлов), изучал французский и упражнялся в игре на фортепиано.

Короче говоря, испытывал и утолял тот ненасытный голод к познанию, который свидетельствует о развивающемся таланте. Штраус разделял увлечение Бюлова Брамсом. В те октябрьские дни Мейнинген был взбудоражен предстоящей мировой премьерой новой симфонии Брамса, Четвертой. В честь Брамса устраивались празднества, обеды. Он был приглашен в дом к принцессе Мари, где принц Гессенский с тремя оркестрантами дважды, к нескрываемому ужасу Брамса, исполнил целиком его Квартет си-бемоль. Этот угловатый человек с грубоватой внешностью – Бюлов называл его «медведем» – не любил концертов, состоящих только из его произведений, и выражал желание, чтобы «под конец было исполнено какое-нибудь стоящее произведение истинного композитора».[53] Так, по крайней мере, он говорил. Нельзя с уверенностью сказать, каковы были его истинные чувства и мысли. Он их всегда скрывал. За самоуничижением крылась уязвимость нервной натуры, так что его искренность могла быть окрашена лукавством. Штраус описывал его как человека «холодного и хитрого», необычно безразличного к точности исполнения его симфонии. «Можете сыграть так или иначе», – говорил он Бюлову, однако бывал очень озабочен, как будет принято его произведение, хотя притворно умалял как достоинство самого произведения, так и его успех.

Премьера Четвертой симфонии состоялась 25 октября 1885 года под управлением Брамса и стала его триумфом. На следующий день он дирижировал «Вариациями на тему Гайдна» и Академической торжественной увертюрой. Во время исполнения увертюры Бюлов играл на тарелках, а Штраус – на литаврах, что его явно забавляло. Бюлов же относился к своей роли серьезно и очень нервничал. Четвертую симфонию Штраус описывал как «грандиозное произведение, великое по замыслу и образности, мастерское по форме и строению ее частей… новаторское и оригинальное сочинение и в то же время от начала до конца истинно брамсовское. Одним словом, это – богатейший вклад в наше искусство».[54]

Как ни ответственна и сложна была музыкальная деятельность Штрауса, она не помешала ему увлечься еще одним видом искусства – сценическим. Вкус к театру и драматургическое чутье проявились у Штрауса еще в мейнингенский период, однако до реализации

[52] Письмо от 14 октября 1885 года.

[53] *Ньеман В.* Брамс.

[54] Письмо отцу от 24 октября 1885 года. Написано перед премьерой.

этого увлечения в своих операх ему было еще далеко, хотя условия для этого были самые благоприятные. Театр маленького городка имел постоянную труппу, формируемую и управляемую герцогом, и, наравне с оркестром Бюлова, славился на всю Германию. Герцог Георг был без ума от театра, любовь к которому привила ему актриса Эллен Франц, его морганатическая жена. Результат, которого они вдвоем добились, стал историческим событием. С относительно небольшой труппой (но относительно большими деньгами) они создали мейнингенский стиль, отличающийся удивительной сыгранностью всего ансамбля, где каждая маленькая роль, каждый незначительный эпизод были исполнены с величайшим мастерством, где с каждым статистом режиссер работал так же тщательно, как с ведущим актером, где Озрику и Бурлею уделялось столько же внимания, сколько Гамлету и Марии Стюарт. Именно в Мейнингене чуть ли не впервые была использована трехуровневая сцена, по которой передвигались актеры. Костюмы шились из роскошных материалов и в точности соответствовали стилю исторической эпохи. Реквизит был по возможности подлинный: каждая чашка, копье и меч принадлежали определенному периоду. Характер игры отличался чрезвычайной эмоциональностью, речь актеров – чистотой дикции. Этот стиль оказал большое влияние на Московский Художественный театр.[55]

Со временем мейнингенский стиль измельчал, перегруженность деталями отразилась на нем не лучшим образом. Но во времена Штрауса он был в апогее своего расцвета. Каждый свободный вечер Штраус проводил в театре, увлеченно постигая его таинства. Когда он готовился покинуть Мейнинген и пришел в резиденцию герцога официально оформить свой уход, ему сказали, что герцог очень огорчен его отъездом – здесь Штраус вежливо поклонился, – потому что считает его лучшим из клакеров, способствовавших успеху Мейнингенского театра.

Вследствие неожиданного развития событий Штраус оказался в ситуации, к которой был не готов. Бюлов, чувствовавший себя несчастным оттого, что хотя бы раз в месяц не приобретал смертельного врага, поссорился с Брамсом. Его возмущение, возможно, было справедливым, но отреагировал он на него странным образом. Четвертая симфония имела огромный успех, и Бюлов использовал ее как коронный номер во время гастролей оркестра. Ему особенно хотелось продирижировать ею на предстоящем концерте во Франкфурте. И вдруг он неожиданно узнает, что Брамс объявил – дирижировать симфонией в исполнении Франкфуртского оркестра будет он сам. Неизвестно, по какой причине Брамс совершил такую грубую выходку по отношению к человеку, которому был многим обязан. Один из биографов Бюлова предполагает, что «Брамс, недовольный чересчур детализированной интерпретацией Бюлова, которая нарушала ход его музыки, решил предложить собственную концепцию, более простую и доходчивую. Возможно также, он хотел лично продемонстрировать свою работу франкфуртским друзьям, которые не очень любили Бюлова».[56] Но ни то, ни другое не оправдывает Брамса.

Бюлов поступил не менее глупо, чем композитор. Он не только метал громы и молнии в адрес Брамса, но, чувствуя, что его авторитет в глазах оркестра пошатнулся, подал прошение об отставке.[57] Брамс попытался извиниться, назвав свой поступок «неразумным и опрометчивым». «О, глупость и все остальное, твое имя – Брамс»,[58] – писал он Бюлову. Герцог попытался изменить решение Бюлова, но безуспешно. Бюлов уехал 1 декабря 1885

[55] Известный немецкий актер Альберт Бассерман был одним из последних учеников Мейнингенской школы. Его отец Артур был директором театра и одним из ведущих актеров.

[56] *Галь Г.* Иоганн Брамс: творчество и личность.

[57] Произошло также недоразумение с отпуском у Мари Бюлов, которая играла в Мейнингенском театре. Она подала в отставку. Но это осложнение могло бы быть урегулировано.

[58] Письмо от 19 ноября 1885 года.

года. Однако истинная причина его отъезда заключалась в его непоседливости. Его преемником стал Штраус.[59]

Хотя Штраус, по словам Бюлова, был «чрезвычайно надежным дирижером», он вряд ли был готов занять место Бюлова. Штраус принялся за дело весьма энергично, включил в программу такие крупные произведения, как «Реквием» Моцарта, Вторую симфонию Бетховена, «Неоконченную» Шуберта, «Гарольда в Италии» Берлиоза, а также новую симфонию своего друга, Людвига Тюлля. Но вскоре стало очевидно, что герцог потерял интерес к оркестру. Между театром и оркестром всегда существовало соперничество. Пошли слухи, что численность оркестра будет сокращена. Штраус пока не пользовался у публики успехом, и он, наверное, почувствовал, что самое лучшее, что он может сделать, – это уехать.

Еще до отъезда из Мейнингена он подружился с человеком, который оказал на него почти такое же влияние, как Бюлов, а в некотором отношении – даже большее. Этим человеком был Александр Риттер, сомнительная личность, которая была холодной звездой в солнечной системе, центром которой был Вагнер. Она вращалась по самой близкой к нему орбите, но излучала лишь отраженный свет. Именно Александр Риттер привел Штрауса к Вагнеру, именно он заставил его изменить свои взгляды.

Риттер был одним из пяти детей Юлии Риттер, женщины, которой должны быть благодарны потомки. Она очень рано разглядела гениальность Вагнера и, движимая благородными и бескорыстными чувствами, назначила ему скромное пособие, которое дало возможность композитору продолжить работу над «Кольцом нибелунга». И это при том, что ей приходилось содержать пятерых детей. А когда умер ее богатый дядя и оставил ей состояние, она увеличила пособие. Она умерла в 1885 году, не дожив до окончания работы над «Кольцом», но успела увидеть, в какую мощную фигуру под покровительством Людвига вырос Вагнер. Ее сын Александр учился игре на скрипке, а потом стал дирижером.

Риттер был членом Веймарской школы Листа, хорошо знал Вагнера и был женат на его племяннице Франциске. Какое-то время его преследовали неудачи, и он зарабатывал на жизнь, открыв музыкальный магазин. От судьбы торговца его спас Бюлов, давно с ним друживший. Он устроил его скрипачом в Мейнингенский оркестр. Обычно в музыкальных делах Бюлов соображениями дружбы не руководствовался. Случай с Риттером был исключением, тем более что он был посредственным скрипачом. И посредственным композитором. Он написал ряд симфонических поэм и две короткие оперы. Одна из них, «Ленивый Ганс», была поставлена в Мюнхене в то время, когда Штраус переехал в Мейнинген. Музыка Риттера – слабое отражение музыки Листа и Вагнера.

Однако в его облике ничего слабого не было. В свои пятьдесят два года – ему было столько же, сколько Брамсу, – с длинной бородой и гривой густых волос, большими глазами, которые часто темнели от праведного, как он считал, гнева, он походил на тевтонского Зевса. Он не просто говорил, а изрекал, не просто высказывал свое мнение, а преподносил его как некую аксиому. Риттер был из тех немцев, чья широкая и постоянно пополняемая образованность, регулярное чтение и размышления образовали такой прочный сплав из убеждений и предрассудков, который ничем нельзя было смягчить или изменить. То, что он станет горячим поклонником Вагнера, можно было предугадать. Его страсть к Вагнеру не ограничивалась пристрастием к музыке или взглядам Вагнера на драматургию, но и распространялась на все убеждения Вагнера – от вивисекции до пангерманизма. Любую глупость, какую бы ни произнес Вагнер, этот ученик слепо принимал на веру. С другой стороны, Брамса он ценил

[59] Год спустя после этого инцидента Бюлов оказался в Вене. Брамс пришел навестить его в отель. Бюлова на месте не было, и Брамс оставил свою визитную карточку с цитатой из оперы «Волшебная флейта»: «О, дорогой, неужто я тебя никогда не увижу?» Бюлов принял этот шаг к примирению, и их дружба возобновилась.

невысоко. «Брамса надо изучать тщательно, – говорил Риттер, – и тогда станет понятно, что в его музыке нет ничего».[60]

Риттер с усердием штудировал источники, питавшие философию Вагнера. Он боготворил Шопенгауэра, верил в возрождение немецкого искусства через участие «народа», грезил немецкими легендами, усматривая в них таинственный смысл, обладающий космической силой. Считал, что немецкая драматургия и опера должны основываться на немецких легендах, способствуя тем самым очищению нравственности. Неудивительно, что он был ярым антисемитом и превзошел своим немецким высокомерием своего Учителя. А Учитель для него существовал только один. Риттер был непоколебим в убеждении, которое двадцать лет назад высказал ему в своем письме Бюлов: «Все, что есть совершенного в немецком духе и достойно сохранения, живет в одной этой голове».[61]

Риттер продолжил дело, которое начал Бюлов, – дело обращения Штрауса в почитателя Вагнера. Возникшая между Штраусом и Риттером дружба сделала это обращение неотвратимым. Штраус стал членом клуба почитателей, подчинившись всем его правилам. Он был «необыкновенно одаренным» (по оценке Бюлова) молодым человеком, но в то же время необыкновенно впечатлительным. Его творческое становление должно было пройти несколько этапов, прежде чем он стал независимым художником. На первом этапе оказал влияние классицизм, который он постигал под влиянием отца, на втором – музыкальные взгляды Бюлова, которые сделали его почитателем Брамса, и теперь наступил еще один этап, когда он подпал под чары Мерлина, постигшего все Байрёйтские тайны.[62]

Риттер, как и Вагнер, был убежден, что музыка может и должна отражать лежащую в ее основе поэтическую идею, что, поскольку она не передает содержания, она по меньшей мере обязана подчеркнуть и донести до слушателя поэтическую концепцию. Риттер говорил о музыке как «средстве выражения». В этом не было ничего нового. Композиторы с незапамятных времен знали не только о том, что музыка может выразить немузыкальную идею, а также о том, что выражать музыкой немузыкальную идею не следует. Так зачем же было сочинять теории? Ну… мы забываем, что это характерная черта немцев – дать простой мысли сложно звучащее объяснение. Риттер был не первый и не последний из тех, кто кодифицировал общедоступное понятие. Девиз «Музыка как средство выражения» пригодился Штраусу, когда он приступил к сочинению симфонических поэм. Теперь симфонические поэмы, духовными родителями которых были Лист и Вагнер, могли затрагивать более широкий круг немузыкальных тем, чем это считалось возможным раньше.

Прежде чем браться за симфонические поэмы, Штраусу пришлось, так сказать, изжить из себя Брамса. За месяцы, проведенные в Меинингене, Штраус сочинял мало, времени у него для этого не хватало. Две же работы, которые появились в этот период – «Песня странника в бурю»[63] и «Бурлеска», – безусловно явились крестным детьми Иоганесса.

«Песня странника в бурю» написана для оркестра и хора на слова адаптированного стихотворения Гете. Это юношеское стихотворение создано в память о любви Гете к молодой девушке Фредерике Брион, дочери пастора. Гете решил с ней расстаться и сказал ей об этом, а потом в отчаянии бродил по лесу и полям, сочиняя эту странную песнь, смысл которой состоял в том, что художник должен идти по жизни один, по существу – изгнанником. Это излюбленная тема немецкого романтизма. Она звучит также в романе Томаса Манна «Тонио

---

[60] Цит. по кн.: *Стейницер М.* Рихард Штраус

[61] Письмо от 31 июля 1886 года.

[62] Большая часть переписки между Риттером и Штраусом была утеряна. Однажды в Гармиш прибыл пакет. Фрау Штраус, которая регулярно просматривала почту, решила, что это очередное непрошенное либретто для оперы. Обычно такие подношения она, не раскрывая, отсылала обратно. Так она поступила и с пакетом. Как оказалось, в нем были письма Риттера и Штрауса. Пакет был утерян при пересылке.

[63] Он начал это сочинение в 1884 году, незадолго до переезда в Мейнинген.

Крегер». Впоследствии Гете отказывался от этого стихотворения, которое было далеко не лучшим его произведением. Музыкальная версия Штрауса, несмотря на драматизм оркестровки и несомненное мастерство партий голосов, грешит растянутостью и напыщенностью. Ромен Роллан назвал эту работу «произведением в духе Брамса, сознательно построенным по традиционным принципам».

«Бурлеска» – сочинение совсем иного плана. Это «Тиль Уленшпигель» фортепианного концерта. Здесь впервые, Несмотря на то, что в некоторых местах звучание струнных напоминает о Четвертой симфонии Брамса, Штраус удивил нас оригинальными и увлекательными идеями. Как говорит само название, «Бурлеска» – пародия на серьезный фортепианный концерт. Ее настроение меняется по мере того, как нежная сладостная мелодия уступает место проказливым пассажам. Это живое, остроумное и добродушное произведение. Очень искреннее. Мелодию без сопровождения ведут литавры, что поражает и сразу приковывает к себе внимание. Позже та же мелодия обыгрывается юмористически. В сочинении есть и вальс, первый из тех пикантных, построенных на диссонансах вальсов, которыми изобилует творчество Штрауса. Единственный недостаток «Бурлески» в том, что она очень длинная. Даже в более поздних работах Штраус не всегда чувствовал, когда следует поставить точку. Тем не менее, «Бурлеска» очаровательна и заслуживает большего внимания, чем то, которым она пользуется.

Партию фортепиано в «Бурлеске» Штраус писал для Бюлова. Но Бюлов отказался ее исполнять, заявив, что не намерен разучивать такую трудную чепуху. Штраус охладел к своему сочинению, особенно после того, как пробное исполнение в Мейнингене, во время которого он сам попытался сыграть партию фортепиано, окончилось провалом, Штраус забросил сочинение и больше к нему не возвращался. И только через четыре с лишним года, когда он познакомился с композитором и пианистом Эженом д'Альбером, он вернулся к своему труду. Первый раз д'Альбер исполнил «Бурлеску» 21 июня 1890 года. Но Штраус по-прежнему был не уверен в достоинствах своей работы и лишь много лет спустя ее полюбил. Он включил ее в программу своего последнего концерта, который состоялся в Лондоне в октябре 1947 года.

В Мейнингене были предприняты новые попытки вернуть Бюлова. Он даже приезжал и в качестве гостя провел пару концертов. Но было ясно, что он не вернется, как было ясно и то, что герцог, не найдя на пост дирижера звезду, сократит, как он и собирался, численность оркестра с сорока девяти человек до тридцати девяти. Штраусу он, однако, предложил продлить контракт. Молодому дирижеру оркестр из тридцати девяти человек показался слишком жалким. Как раз в это время из Мюнхена ему поступило предложение. Перфаль предлагал Штраусу должность третьего дирижера оперного театра. Вряд ли это было так уж заманчиво. Штраус сразу понял, что, скорее всего, он окажется мелкой рыбешкой в большом пруду. Не в состоянии принять решение, он обратился за советом к Бюлову, который в это время был в Санкт-Петербурге. Штраус писал ему, что вряд ли он может рассчитывать на что-нибудь лучшее и что он склоняется к тому, чтобы принять предложенный пост, поскольку виды на будущее с Мейнингенским оркестром ничтожны. Но без одобрения Бюлова предпринимать какие-либо шаги он не решается. Не будет ли Бюлов так любезен дать ему совет. Бюлов ответил: «Легче было бы решить проблему с контрапунктом в Девятой (симфонии), чем дать в письме какой-то определенный совет в таком важном вопросе, какой ты передо мной поставил. В интересах герцога и экс-Мейнингенского оркестра хотелось бы посоветовать тебе еще поработать на прежнем месте. Но это зависит от того участия, которое герцог намерен принять в процветании музыки на берегах Верры.[64] Поэтому разузнай об этом непосредственно в высших сферах… Если тебе хочется переехать в Мюнхен из патриотических чувств или потому, что ты соскучился по родным местам, это твое дело. Но я бы

[64] Река, протекающая через Мейнинген.

на твоем месте пока отказался. Ты из тех исключительных музыкантов, которым не нужно делать карьеру, начиная с рядового. У тебя есть задатки сразу занять командную должность. Так что pas de zèle – подожди! Не подвергай себя риску – хотя, возможно, для твоей живой натуры это небольшой риск – стать обывателем, бездельником и снобом на берегах Изара… Во всяком случае, тебя будут ценить больше, если ты не сразу дашь согласие…»[65]

Однако ничего лучшего Штраусу не представилось, а Мейнинген без Бюлова потерял для него привлекательность. Неохотно и с некоторыми сомнениями Штраус принял предложение и заключил с Мюнхеном контракт на три года, начиная с августа 1886 года.

Прощание с Мейнингенским оркестром получилось сентиментальным. Штраус произнес короткую речь, отдав дань уважения человеку, создавшему этот оркестр. Потом, без публики, продирижировал «Нирвану» Бюлова. Ему была отправлена телеграмма.

Штраус решил, что заслужил отдых перед тем, как начать работать на новом месте. Он мечтал посетить Италию, «землю, где цветут лимоны», которая со времен Гете привлекала немецких художников как противоядие от излишка германофильства. Отец Штрауса и дядя Георг помогли оплатить поездку. Проведя неделю с семьей, Штраус отправился в свое первое путешествие по Италии.

В Болонье он увидел портрет святой Цецилии Рафаэля и написал отцу, что при взгляде на эту картину, где святая в экстазе смотрит на небо, а ангелы весело творят музыку, у него на глаза навернулись слезы. Там же он слушал «Аиду», назвав ее «музыкой краснокожих». Рим ему понравился больше, как ранее и побывавшему в нем Мендельсону. Он долгие часы бродил по Ватикану, Капитолию и Форуму. Штраус так увлекся Форумом, что пропустил даже время обеда. Проголодавшись, уселся на обломок мрамора и с жадностью съел два апельсина. Он познакомился с художником Ленбахом, который оказался приятным собеседником. Еще раз посетил итальянскую оперу. Послушав «Севильского цирюльника», решил: «Я никогда не стану поклонником итальянской музыки».[66] (Вскоре он изменил свое мнение.) Все увиденное он, как всякий творческий человек, отождествлял с собой. По поводу «Страшного суда» Микеланджело в Сикстинской капелле он заметил: «Как бы папа ни преклонялся перед величием Микеланджело, меня бы он осудил, если бы я использовал в музыке подобные ракурсы и искажения».[67]

Подобно Гете, он совершил паломничество в Кампанию и так же, как он, размышлял о величии древнего Рима. По дороге с ним произошло опасное приключение. Парусное судно, на котором он плыл из Амалфы на Капри, попало в шторм. Прибыв на Капри, Штраус взобрался на высокие скалы и, глядя вниз на грозный океан, освещенный багровым отблеском заходящего солнца, почувствовал, что с ним будто произошло преображение. В Неаполе он слушал «сносное» исполнение «Реквиема» Верди и, преодолев свое предубеждение, признал, что музыка «красива и оригинальна». Во Флоренции Штраус, как типичный торопливый турист, за одно утро осмотрел капеллу Медичи, баптистерий, галерею Уффици и дворец Питти.

Не все его впечатления были приятными. Мало того что всюду с него запрашивали втридорога, его еще и обкрадывали, если он плохо следил за своими вещами. Так, в Неаполе он лишился кожаного чемодана, в Риме – отданного в стирку белья, и даже в театре – своего компактного путеводителя Бедекера. Он писал Бюлову: «Такой растяпа-немец, как я, не знающий ни слова по-итальянски и очень мало по-французски, один, впервые попавший в

[65] Письмо от 23 декабря 1885 года.

[66] Письмо отцу от 27 апреля 1886 года.

[67] Письмо родителям от 7 мая 1886 года.

Италию, потрясенный великолепными пейзажами и искусством, – легкая добыча для итальянцев, которые в таких делах могут поспорить с евреями».[68]

Все эти впечатления, вдохновляющие и разочаровывающие, Штраус собрал воедино и озвучил в своей первой симфонической фантазии «Из Италии». Сочинение состоит из четырех частей: «Кампания», «Среди римских развалин» (эту часть он набросал, сидя в термах Каракаллы), «На побережье в Сорренто», «Неаполитанская жизнь». В этой музыке наряду со старыми проявляются и новаторские тенденции. Она все еще привязана к классическим традициям, но в ней уже отражены новые, более широкие взгляды Штрауса на возможности оркестра. Сочинение заслужило похвалу такого мастера оркестровых красок, как Дебюсси. Поэму, однако, не назовешь удачной, сейчас она поражает своей наивностью. Штраус ошибочно принял расхожую песенку «Funiculi Funicula» за народную неаполитанскую и положил ее в основу последней части, придав ей тем самым вульгарный оттенок. «Из Италии» намного ниже по уровню тех впечатлений, которые выразил по приезде домой другой немецкий композитор почти того же возраста, Мендельсон, в своей «Итальянской симфонии».

Тем не менее музыка фантазии «Из Италии» была достаточно новаторской и, как все новое, была встречена настороженно и даже враждебно, когда на следующий год под управлением Штрауса состоялась в Мюнхене ее премьера (2 марта 1887 года). «Некоторые восторженно аплодировали, – писал Штраус другу, – другие отчаянно шикали… Я был очень горд. Это была первая работа, которая вызвала такое массовое неприятие. Значит, она собой что-то представляет».[69]

Штраус попросил у Бюлова разрешения посвятить работу ему. Бюлов ответил, что, хотя он обычно против таких посвящений, в данном случае он с удовольствием его принимает, поскольку сочинение удостоилось появления оппозиции.

После Италии Штраус посетил Байрёйт. Через Риттера познакомился с Козимой, которая начала им интересоваться. Послушал «Парсифаля» и «Тристана».

К концу лета он вернулся в Мюнхен и приступил к работе. В Мюнхене он провел три года, пережив за это время много разочарований. Ему приходилось делать много черновой работы, репетировать и дирижировать второстепенными операми. Штраусу хотелось оживить заигранные постановки, подстегнуть ленивых зазнавшихся певцов. Но чтобы заставить их подчиниться своим требованиям, у него не было достаточно власти. Как тяжело, наверное, быть реформатором, не имея на то никаких прав! Короче говоря, его ждала обычная участь третьего дирижера, обреченного на интриги и равнодушие. Штраус не получил поддержки ни со стороны первого дирижера, Германа Леви, который часто болел, хотел покоя и вообще недолюбливал семью Штрауса, ни со стороны второго дирижера, Франца Фишера, человека бездарного, который полностью разделял взгляды Перфаля.

Первыми операми, которыми поручили дирижировать Штраусу, были «Жан Парижский» Буальдьё, «Водовоз» («Два дня») Керубини и «Храмовник и еврейка» Маршнера. Штраус был далеко не в восторге от этих развлекательных сочинений, хотя Бюлов ему рассказывал, что много лет назад эти оперы доставляли ему удовольствие, поскольку их партитуры были «абсолютно чисты» и давали возможность постигать «элегантность и изящество (без вычурности)».[70] Дали ему и «Так поступают все женщины». Это свидетельствовало лишь о том, как мало тогда ценили эту оперу. Ее считали одной из самых заурядных и неудачных сочинений Моцарта, и только Штраус несколько позже возродил оперу к жизни, не раз дирижировал ею до самой старости и заставил публику изменить свое отношение к этой пленительной комедии.

---

[68] Письмо от 23 июня 1886 года.

[69] Цит. по кн.: *Крауз Э.* Рихард Штраус. Личность и творчество.

[70] Письмо от 27 июня 1886 года.

Третьему капельмейстеру отдали еще одну оперу – «Бал-маскарад» Верди (в немецкой версии, конечно, как «Maskenball»). Изучая партитуру, Штраус изменил свое мнение об итальянской музыке. «Она доставляет мне удовольствие, – писал он Бюлову. – Насколько это было возможно только при одной репетиции, я дирижировал ею почти с таким же подъемом, какой испытывали вы во время исполнения «Трубадура».[71] Однако произведения, которые считались изюминкой репертуара, – основные оперы Вагнера, «Фигаро» и «Дон Жуан» Моцарта, «Фиделио» и т. п. – были поделены между Леви и Фишером.

Несмотря на то, что Штрауса пригласил в театр Перфаль, отношения у него со знаменитым директором были не лучше, чем у Вагнера и Бюлова до него. Эрнест Ньюман называл барона Карла фон Перфаля «человеком всеобъемлющего дилетантства».[72] Он был автором пьесы, «которая с блеском выдержала три постановки». Сочинял он и оперы, также не имевшие никакого успеха. Хотя он, без сомнения, был способным дипломатом и умело справлялся с трудным делом управления театром, а в молодости был искренне заинтересован в развитии немецкого искусства, его отличали крайняя косность и консерватизм. Все новое ему было настолько чуждо, что он пресекал любые попытки нарушить установившиеся каноны. Едва он примирился с музыкой Вагнера, как появился Штраус. И чем дерзновеннее Штраус становился, тем сильнее он раздражал Перфаля. Однажды, выйдя из себя, Штраус назвал его «Baron Durchfall» (слово имеет двойное значение: «провал» и «диарея»).

Совершенно очевидно, что Штраус был неудобным человеком в театре, где, к сожалению, нужен был дирижер, который хорошо бы соблюдал заведенный порядок и был бы не слишком требовательным. Перфаль не ценил труженика уровня Штрауса, хотя тот работал без устали и разучил с десяток оперных партитур. Кроме того, Перфаль с неодобрением относился к частым отлучкам Штрауса. Благодаря его растущей известности Штрауса то и дело куда-нибудь приглашали – продирижировать то собственной симфонией, то фантазией «Из Италии». Уже в начале 1887 года он побывал во Франкфурте, навещал Бюлова в Гамбурге,[73] ездил в Кельн. Следующей зимой гастролировал в Милане, где дал два концерта. Там он познакомился с Арриго Бой-то, убежденным поклонником новых тенденций, который встретил Штрауса восторженно. Познакомился он также с прославленным Антонио Баззини, директором Миланской консерватории, одним из педагогов Пуччини. Интересно взглянуть на программу концертов, которыми дирижировал в Милане Штраус. Хотя бы ради того, чтобы иметь представление о характере программ, которые составлялись в то время. (Три увертюры за вечер!)

Вебер. Увертюра к «Эврианте»
Рихард Штраус. Вторая симфония[74]
Антракт
Бетховен. Увертюра к «Леоноре» (№ 1)
Глинка. «Камаринская»
Вагнер. Прелюдия к «Мейстерзингерам»

[71] Письмо от 13 декабря 1886 года.

[72] *Ньюман Э.* Жизнь Рихарда Вагнера. Т. 3

[73] Штраусу, разумеется, приходилось испрашивать разрешение на разъезды. Бюлов, советуя Штраусу получить такое разрешение, писал в письме от 15 декабря 1886 года: «Скажи бессмертному автору бессмертного «Юнкера Хейнца» (опера Перфаля), что, если он даст тебе разрешение, я обещаю не строить козни против представления вышеупомянутого, сомнительного в кассовом отношении, сочинения».

[74] Скерцо было исполнено на бис.

Штраус писал родителям: «Я стал хотя бы на час знаменитостью… Все в восторге от моих сочинений и дирижирования».[75] Бюлову он написал скромнее: «Газеты хвалят меня явно не по заслугам».[76]

В Лейпциге Штраус познакомился с Густавом Малером, о котором он говорил, что тот – один из немецких современных дирижеров, кто разбирается в модификациях темпа. У него правильные представления, особенно о темпах Вагнера (в отличие от нынешних дирижеров, исполняющих Вагнера)».[77] Штраус имел в виду Леви, чувства к которому у него колебались между уважением и антипатией.

Хотя Леви был в театре священной особой, к тому же безусловно прекрасным дирижером, и пользовался полной поддержкой своего хозяина, он был нервным и неуравновешенным человеком. Есть письмо Штрауса к Бюлову, где Штраус выражает свою ярость по поводу исполнения Леви Девятой симфонии: «Ничего подобного этому чудовищному отвратительному надругательству над произведением искусства я не слышал».[78] Чувствуется, что письмо продиктовано не только искренним негодованием, но и общим недовольством Штрауса обстановкой в театре. Он ощущал себя, как он писал в том же письме, «окруженным интригами, ненавистью и завистью». Фишер отобрал себе для дирижирования все, что имело какую-то ценность, за исключением «Кармен», которую поручили Штраусу и которой он дирижировал, как он сам признавался, во всем – до мелочей – копируя Бюлова.

Летом 1887 года Штраус провел несколько дней отпуска в Фельдафинге, курортном местечке в часе езды от Мюнхена, где Пшоры имели виллу. Напротив жила семья генерала Аны. Это был культурный и состоятельный отпрыск древнего и знатного рода. Он любил музыку, обладал хорошим баритоном, был поклонником Вагнера и обожал исполнять, хотя и чисто любительски, песню Вольфрама «Вечерняя звезда». У генерала были две дочери, старшая из которых, Паулина, унаследовала от отца музыкальный талант, обладала прекрасным сопрано и была выпускницей Мюнхенской консерватории. Это была красивая девушка с хорошей фигурой, цветом лица светло-медового оттенка и копной необыкновенно густых каштановых волос. Она зачесывала их наверх, увеличивая тем самым свой и без того высокий рост. Удлиненное лицо было несколько лошадинообразной формы, но, освещенное улыбкой, выглядело по-настоящему красивым. Она осознавала свою красоту, держалась уверенно и гордилась своим происхождением. Она была музыкальна от природы, но не слишком умна и образованна. Паулина была на два года старше Штрауса. Когда они познакомились, Штраусу исполнилось двадцать три, а ей – двадцать пять. Штраус в нее влюбился. Это была его первая серьезная любовь[79] и, как оказалось, последняя.

Естественно, он, герр капельмейстер и композитор, стал ее учителем. Он убедил ее заняться вокалом профессионально, уверяя, что она достаточно талантлива, для того чтобы стать незаурядной певицей, играл для нее свои сочинения, разучивал с ней арии Эльзы и Елизаветы, рассказывал о своих теориях и мечтах. Вскоре они стали неразлучны, хотя поженились только семь лет спустя.

К этому периоду относятся первые из многочисленных песен Штрауса, в которых он изливал свою любовь к Паулине и которые она позже исполняла. Среди них – самая популярная «Серенада», хотя великолепный «Сон в сумерки» почти так же популярен. Это настоящий шедевр, запечатлевший сладостный момент лирического вдохновения, где слова и

---

[75] Письмо из Милана от 9 декабря 1887 года.

[76] Письмо из Мюнхена от 26 декабря. 1887 года.

[77] Письмо Бюлову от 29 октября 1887 года.

[78] Письмо от 26 октября 1887 года.

[79] По неподтвержденным данным, Штраус был ранее влюблен в жену виолончелиста Мюнхенского оркестра Дору Вихан.

музыка идеально дополняют друг друга. Эту песню можно поставить в ряд с самыми красивыми песнями Шуберта и Брамса.

На следующий год, после окончания театрального сезона в Мюнхене, Штраус вновь уехал в Италию. В Болонье он слушал «Тристана и Изольду» и пришел к выводу, что «это самая прекрасная из опер в традициях бельканто». Впоследствии, когда он дирижировал «Тристаном», он убедился в этом еще раз.

Кроме скрипичной Сонаты ми-бемоль,[80] написанной под влиянием Брамса и «Тристана» (в нее даже вставлен отрывок из «Тристана»), Штраус работал над двумя сочинениями для оркестра – симфоническими поэмами «Макбет» и «Дон Жуан». Эти революционные для своего времени работы не сразу нашли дирижера, который отважился бы взяться за сложные партитуры.

Удрученный этим обстоятельством и обстановкой в театре, Штраус грустно писал Бюлову: «Макбет» пока обреченно лежит в ящике моего стола. Диссонансы, поселившиеся в партитуре, готовы сожрать друг друга. «Дон Жуана», наверное, ждет та же участь».[81] Далее Штраус подробно изложил свое художественное кредо, в котором отразились идеи, обсуждаемые им с Риттером. Он был убежден, что ему следует двигаться по пути программной музыки, хотя этот путь мог и завести его в тупик. «Чтобы создать совместимое по духу и структуре произведение искусства, которое вызывало бы у слушателя материально ощутимые впечатления, композитор должен мыслить зрительными образами, если хочет донести до слушателя свою мысль. Но это возможно лишь в том случае, если в основе сочинения лежит плодотворная поэтическая идея, независимо от того, сопровождает его программа или нет».

Целью письма было склонить Бюлова к более благосклонному отношению к «Макбету», поскольку сочинение ему вначале не понравилось. Бюлов, не терпевший теоретической болтовни, взял красный карандаш и написал поверх письма: «Какова бы ни была теория, на практике важно писать красивую мелодичную музыку».

Между тем в Мюнхенском театре назревал кризис. Он был вызван поступком Перфаля, который не просто свидетельствовал о полном отсутствии у него добрых чувств, а был поистине предательским жестом, преднамеренным злым умыслом. Леви болел и не работал, и Перфаль поручил Штраусу возродить первую оперу Вагнера, «Феи». Штраус старательно изучил оперу и стал проводить репетиции. Но перед премьерой его вызвал Перфаль и объявил, что первое исполнение оперы – первой работы, которой Штраусу разрешили заняться с нуля, как он говорил, и показать, на что он способен, – будет поручено не ему, а Фишеру. Штраус, потрясенный этим ударом, отправил Бюлову сначала телеграмму, а потом длинное письмо, где изложил суть разговора с Перфалем. Директор считал, что следует руководствоваться соображениями старшинства, а не таланта. Ему совершенно не нравилась манера дирижирования Штрауса, поскольку он подражал Бюлову. Он также неодобрительно отозвался о юношеских притязаниях Штрауса, считая, что он ожидает большего, чем заслуживает. Штраус хотел немедленно уйти в отставку. Возможно, именно на это Перфаль и рассчитывал.

Бюлов порекомендовал Штраусу не уходить, а остаться и подождать подходящего случая. Это всего лишь ночь перед рассветом, утешал он Штрауса и обещал ему найти хорошее место к тому времени, как закончится его контракт. Терпение! – призывал он.

Свое слово Бюлов сдержал. Он рекомендовал Штрауса дирижеру в Веймаре, Эдуарду Лассену, и директору Веймарского оперного театра, Гансу фон Бронсарту. Правда, Веймар был маленьким городком, и жалованье Штраусу предлагали не выше того, что он получал

---

[80] Хейфец сделал прекрасную запись этой сонаты.

[81] Письмо от 24 августа 1888 года.

в Мюнхене – 3000 марок. Да и оркестр был меньше, чем ему хотелось бы, – всего шесть первых скрипок. Но зато и дирижер, и директор были прекрасными музыкантами идеалистического направления и в разговоре со Штраусом дали ему понять, что заинтересованы в нем. Веймар, город Гете и Листа, славился среди германских городов благоприятным климатом для искусства. К тому же это был очень красивый город, утопающий в зелени и розах. Но Штраус был готов принять любое предложение, лишь бы выбраться из «Мюнхенского театра, этой клоаки», как он его называл.

Но прежде чем Штраус покинул Мюнхен, ему пришлось пережить еще одно унижение. Он был в Висбадене, когда до него дошла весть, что его отца отправили на пенсию. Францу было уже пора уходить на пенсию, но его ни о чем не предупредили, а просто вывесили на доске объявлений уведомление. Кто-то это уведомление увидел и сообщил Францу, который в это время сидел в кофейне. Не было ни официального прощания, ни признаний его заслуг, ни наград от властей города, ни каких-либо других церемоний. Просто была поставлена холодная точка в карьере человека, которого не любили. Возможно, роль «метлы» взял на себя Перфаль, хотя Штраус возлагал вину на Леви.

Перед тем как занять новый пост в Веймаре, Штраус посетил Байрёйт, куда по рекомендации Бюлова его пригласили как помощника музыкального директора. Практичная Козима позаботилась о том, чтобы использовать в своих целях этот молодой талант, который к тому же был горячим поклонником Вагнера. Она удостоила его своей дружбой и часто приглашала к себе в Ванфрид. В атмосфере Байрёйта Штраус чувствовал себя независимым и счастливым и по возможности старался избегать встреч с Леви. Посещал концерты под управлением Феликса Мотля и Ганса Рихтера. К нему приехала Паулина. Под руководством своего возлюбленного она уже достаточно преуспела в артистической карьере. Козима считала ее привлекательной. После окончания фестиваля она наставляла их обоих, как исполнять «Лоэнгрина» и «Тангейзера». Штраус с жадным вниманием слушал и запоминал.

Теперь он уже был готов занять пост в Веймаре, где ему предстояло провести четыре волнующих, знаменательных и плодотворных года. В Веймаре он нашел дружеское расположение и понимание, а также возможность ставить под своим управлением те произведения, которые ему были близки по духу. Кроме того, у Штрауса еще оставалось время, чтобы иногда выступать в качестве приглашенного дирижера, а также для развития своих творческих способностей. Бронсарт и Лассен поддерживали Штрауса в стремлении к идеальному исполнению, и, хотя ограниченные провинциальные возможности не часто позволяли добиться совершенства, серьезность поставленной цели ощущалась всегда.

Богатство репертуара, составленного Штраусом, было поразительным. Он начал с «Летучего голландца» и «Волшебной флейты», потом поставил «Лоэнгрина», используя знания, полученные в Байрёйте, и «Тангейзера». «Ифигения в Авлиде» Глюка, «Виндзорские проказницы» Николаи, «Оружейный мастер» Лорцинга, «Ганс Гейлинг» Маршнера, «Вольный стрелок» и «Эврианта» Вебера – все эти оперы шли под управлением Штрауса, одухотворенные его музыкальным талантом и драматургическим чутьем. Приехавшая вскоре Паулина исполняла партии Памины, Эльзы и Елизаветы. Ее присутствие помогало Штраусу еще глубже понять Вагнера. Но и без нее дирижирование вагнеровской музыкой было для Штрауса ритуалом высокого порядка. В те дни, а также и позже, он дирижировал операми Вагнера стоя, в то время как другими, в том числе и собственными, – сидя.

Штраус не только работал в оперном театре, но и давал в Веймаре концерты. Поскольку в тот период он мыслил языком симфонических поэм, его концерты были так перегружены программной музыкой, что, как он писал отцу, Бронсарт неодобрительно покачивал головой. Неудивительно, что отец в ответ укорял его: «Твои программы не смог бы переварить и страус. Кроме Листа, Вагнера и Берлиоза, есть и другие композиторы, которые имеют право

быть услышанными. Неужели Моцарт, Гайдн, Шпор и другие перестали для тебя существовать?»[82]

Штраус был окрылен успехом. Он работал с оркестром, который его любил, его вдохновляла близость любимой женщины, он был увлечен близкой его сердцу музыкой, веря, что настало время заговорить новым музыкальным языком, что новые условия, сложившиеся к концу века, требуют новых средств выражения. Талант его, ничем не сдерживаемый, расцветал. Но прежде чем проследить за его успехами, было бы полезно составить обобщающий портрет Штрауса этого периода. Каким он был, когда перед ним открылся мир, когда в двадцать с лишним лет он покинул Мюнхен, нашел единомышленников и вступил на путь успеха? Наиболее точный портрет он сам нарисовал в письме, адресованном не отцу, не наставнику, а человеку, с которым он был близок и который был так же молод, как и он. Этой таинственной личностью была упомянутая ранее Дора Вихан. В более старшем возрасте Штраус никогда о ней не говорил, однако в молодости он несомненно ее любил, и они, вероятно, были любовниками. О Доре известно мало. Она была женой виолончелиста Мюнхенского оркестра Гануша Вихана, который был на девять лет старше Штрауса и дружил с его семьей. Совсем молодым – в девятнадцать лет – Штраус написал для него Сонату для виолончели, которую Вихан и исполнил. Доре он посвятил небольшое фортепианное сочинение. Дора была очень красивой, музыкально одаренной женщиной, на четыре года старше Штрауса. После четырех лет замужества она развелась с Ганушем. Имел ли Штраус какое-то отношение к их разрыву – весьма сомнительно. Вихан уехал в Прагу, стал профессором Консерватории, создал Богемский инструментальный квартет, который выступал довольно успешно. Дора уехала в Америку, какое-то время жила в Дрездене, потом в Греции, давала уроки игры на фортепиано и умерла в 1938 году. Большинство ее писем Штраус, вероятно, уничтожил, сохранив только одно короткое. Перед смертью Дора распорядилась, чтобы письма Штрауса к ней были сожжены. Но приводимое ниже письмо она подарила приятельнице в Дрездене. Сейчас оно находится в Берлине, в архиве Эрнста Краузе (автора биографии Штрауса).

«Моя милая, дорогая Дора!

Не знаю, с чего начать свое письмо. С грусти по поводу твоего письма, с благодарности за поздравление по случаю моих именин, с рассказа о своей жизни. Право, не знаю. Дело в том, что твое письмо, милая Дора, очень меня тронуло и опечалило, поскольку отодвинуло на неопределенный срок надежду тебя увидеть. О, Господи! Какие равнодушные слова для выражения того, что я чувствую! Мне следует тебя утешить. Но как? Не писать же, что «все не так ужасно, Meister» (слегка переиначенные Штраусом слова, сказанные Евой Гансу Саксу. – *Дж. М.*). Или что время залечит все раны. Но время действительно заживляет раны. Боже! Теперь я заговорил афоризмами. Какой ужас!!!

Но хватит об этом. Ты думаешь, что спустя какое-то время ты приедешь со мной повидаться. Рекомендую тебе песню, еще не исполнявшуюся, написанную неким Рихардом Штраусом, под названием «Терпение», ля-бемоль-мажор. Между прочим, получила ли ты переложение для фортепиано «Итальянской фантазии»? Если тебя это немного утешит, я буду рад. Возможно, у тебя вызовет раздражение, если я сейчас напишу, что дела мои идут хорошо. Тем не менее это правда. Музыкант Рихард Штраус находится в прекрасной форме, особенно с тех пор, как перестал быть директором Мюнхенского двора, после того, как я три года дышал миазмами

[82] Письмо от 20 октября 1889 года.

болота, свежий воздух идет мне на пользу. Скажу честно, мне тяжело покидать Мюнхен, расставаться с семьей и двумя такими друзьями, как Риттер и Тюлль. Ты не можешь представить, как я к ним привязался. Но уезжать надо! Все мое будущее зависит от того, сумею ли я не оказаться жертвой болотной мюнхенской лихорадки. Благодаря Риттеру я приобрел более твердые взгляды на искусство и жизнь. После долгих блужданий ощупью я сейчас почувствовал под ногами твердую почву. Сейчас я могу решиться начать борьбу против евреев и обывателей, подумай только! Я примкнул к рядам приверженцев Листа. Одним словом, трудно представить более прогрессивные взгляды, чем те, которых я сейчас придерживаюсь. Я чувствую себя великолепно. Передо мной открылась ясная перспектива. Но разве можно все это описать? Ты должна приехать и повидаться со мной. Узнаешь ли ты теперь меня?

А сейчас я хочу ответить на твои вопросы. В Байрёйте я работал «ассистентом», проводил репетиции фортепианных партий. И т. д. Недавно познакомился с фрау Вагнер, которая проявила ко мне интерес. Мне даже была оказана честь сопровождать ее на «Вольного стрелка». Как это произошло – очень забавная история. Почтенный Леви угодил в яму, которую вырыл для меня! Ты спрашиваешь, как было в Берлине? Лучше и не придумать! Риттер, Тюлль и я проводили время под девизом: «Боже наш, какие же мы славные ребята!» (Приблизительный перевод фразы с баварского диалекта, которую Штраус положил на музыку. – *Дж. М.*).

Девятая была неописуемо прекрасна. Увертюра к «Тангейзеру» – совершенно сказочна. До сих пор весь дрожу, когда вспоминаю, как это звучало! Бюлов дирижировал как бог, хотя временами вел себя как клоун, но в основном производил сильнейшее впечатление. (Св. Иоганнес[83] тоже был там.) «В его груди живут две души». Несчастный! Боже мой, сколько же мне надо тебе рассказать! А ты все не едешь!!! Пока соберешься, я все забуду.

Тебе, наверное, все это кажется безумием, но в этом есть своя система! О, Господи! Теперь я впадаю в «цитатизм». (Это новый термин, изобретенный Тюллем, вполне в берлинском духе. – *Дж. М.)*

Бюлов в Америке, зарабатывает деньги. Куда поеду я? Если обещаешь никому не писать и не говорить об этом, потому что пока это большой секрет, – то в Веймар. Буду работать с Лассеном, под началом Бронсарта. Прекрасная замена Мюнхену! Еду в город будущего, занять пост, на котором так долго проработал Лист! С Веймаром у меня связаны большие надежды. Бронсарт – прекрасный парень, с головы до ног человек чести (прямо как Перфаль!) и очень прогрессивный (прямо как Перфаль)[1]. Кроме того, Лассен уже стар, утомился и мечтает облегчить свою участь (совсем как Фишер[84]). Мой ученик Целлер с сентября принят в труппу ведущим тенором. Первая опера, которой я буду в Веймаре дирижировать, – «Ленивый Ганс» Риттера с Целлером в главной роли. Потом – его новой одноактной оперой «Кому корону?». В общем, надеюсь, все будет замечательно. Бронсарт является еще председателем Музыкального общества. Несколько дней назад он пригласил меня – в случае задержки Никита в Лейпциге, что не исключено, – продирижировать, кроме моей «Итальянской фантазии», двумя первыми

[83] Имеется в виду Брамс

[84] Это, разумеется, ирония.

концертами этого сезона в Висбадене, 27 и 28 июня, включая «Детство Христа» Берлиоза. Неплохо, правда? Да, музыкант Штраус делает успехи. Но может ли счастье быть когда-либо полным?

Возвращаясь из Берлина, я остановился в Мейнингене и попросил четыре раза проиграть для меня моего «Макбета». Стейнбах его уже разучил. Звучит мрачновато, но на глубокие натуры, мне кажется, он произведет впечатление. Сейчас я занят его аранжировкой для фортепиано в четыре руки и к весне надеюсь его издать. Что касается либретто моей оперы, вчерне готовы уже первый акт и частично второй – до конца любовной сцены. (Я должен их еще раз просмотреть.) Риттеру либретто очень нравится.

Кроме того, я сделал набросок новой симфонической поэмы. Наверное, назову ее «Смерть и просветление».

Планирую начать работу над партитурой сразу после Пасхи.

Да, кстати! Если ты прочла статьи Вагнера, которые я тебе послал, будь добра, пришли мне их обратно. Я хочу сделать для них общий переплет. И книги Достоевского, пожалуйста.

И еще об одном. Если бы ты знала, с какой жадностью я читаю твои письма, ты бы не говорила о «заинтересованности какой-то графиней». Она, между прочим, – очаровательное существо, без ума от музыки будущего и одна из поклонниц твоего Рихарда. В этой связи я вспоминаю очаровательное высказывание Вагнера. В письме к Улигу он восторгается сестрой Риттера Эмилией, считая ее образцом женщины, и добавляет: «Женщины – наше утешение. Каждая женщина – прирожденная личность. Каждый мужчина – обыватель. Требуется много времени, чтобы он стал, если это вообще возможно, личностью». Так почему бы мне не заинтересоваться графиней? Я приобретаю для «нашего» искусства преданного сторонника. А наше искусство, надо признать, далеко от того, что сейчас называют музыкой.

Сердечное спасибо, мой дорогой и верный друг, за твои добрые пожелания. Со всей искренностью надеюсь, что у меня никогда не будет желаний, которые не соответствовали бы твоим. Ты не должна оставлять так надолго меня одного. Я живу этой надеждой уже два года. А сейчас вынужден оставить эту надежду со словами: «Этого не может быть». Но не хочу впадать в сентиментальность.

Не сердись, если в моем новом сочинении окажется больше диссонансов, чем могут выдержать твои ушки!

Прощай! Не переставай меня любить. И на этот раз не заставляй меня долго ждать твоего письма.

Твой старый преданный *Р.*
Мюнхен, 4/9/1889».

Глава 5
Свободный полет

Каждый художник – член своего общества. Каждый художник – частица мира. Он может восставать против него, как делал Вагнер, может изолироваться от него, наподобие Сезара Франка, или быть таким беспечным, как сын солнечной страны Россини, но он все равно причастен к общественной жизни и не может укрыться от господствующих ветров, несущих семена распространенных идей. Но Штраус, пожалуй, больше, чем кто-либо из крупных композиторов, интересовался окружающим его миром. И хотя домашняя атмосфера и воспитание вырастили из него бюргера среднего класса, он был интеллигентным бюргером, более тонким и чувствительным, чем самодовольный гражданин, в уста которого Гете в «Фаусте» вложил следующие слова:

По праздникам нет лучше развлеченья,
Чем толки за стаканчиком вина,
Как в Турции далекой, где война,
Сражаются друг с другом ополченья.[85]

Штраус был достойным немецким гражданином и художником и постоянно находился в курсе происходящего в искусстве и в политике. Его волновали как земные, так и высокие материи. Он читал и Ницше, и ежедневные газеты.

Что происходило в этот период в Германии? Два десятилетия – с 1890-го по 1910 год, – за которые Штраус создал наиболее значительные свои произведения, были временем надежд и бурного роста благосостояния среднего класса. Германия стала мировой державой, развиваясь быстрее, чем другие европейские государства. Эти два десятилетия пришлись на долгий мирный период. До Европы только изредка докатывались отзвуки малых войн, происходивших в «далекой Турции» и не тревоживших граждан. Европа сорок лет жила в мире – после окончания Франко-прусской войны и до начала Первой мировой.

На исходе века впервые за долгие годы Европа вздохнула свободно. В Германии люди обрели новую уверенность, сначала при Бисмарке, а потом при Вильгельме П. Правда, бедные слои время от времени поднимали ощутимый ропот. Порой ропот становился настолько громким, что законодатели не могли дольше его игнорировать. Социалистская партия подняла восстание, недовольство привело к отмене драконовского закона против социалистов, введенного Бисмарком. Это произошло в 1890 году – том же году, когда лоцман имперского корабля, Бисмарк, был снят Вильгельмом со своего поста. В 1894 году Маркс частично опубликовал свое кредо, но читали его немногие, и в годы роста национального самосознания рабочие вновь сошлись с капиталистами. Разногласия потонули в патриотических криках «Гип-гип ура!».

Сплочению немцев способствовала вера в Германию и кайзера, тайно вынашивавшего циничные имперские планы. Жернова Господни мелят чрезвычайно медленно, и прошло много лет, прежде чем для политики Вильгельма наступил судный день. На протяжении жизни целого поколения Вильгельму было дозволено обманывать, хитрить и все больше и больше денег тратить на военную машину, провозглашая себя при этом сторонником мира.

Этот бездарный актер с увечной рукой, этот тщеславный правитель, который менял мундиры чаще, чем кокетка платья, этот истеричный болтун, любивший жонглировать высо-

[85] Перевод Б. Пастернака. *(Примеч. перев.)*

кими словами, был, по существу, трусом. Но никто не разоблачил его заговоры и контрзаговоры, целью которых было столкнуть Англию с Францией, Францию с Россией, все европейские страны друг с другом, чтобы укрепить положение Германии. Попустительство других европейских государств позволяло кайзеру разглагольствовать о «месте под солнцем», строить огромный флот, соперничая с Англией, и жаловаться на то, что Германия «взята в кольцо», в то время как на самом деле немецкие остроконечные каски уже высовывались за линию границ, поглядывая на восток и запад.

Виргиния Каулз писала в книге «Кайзер»: «Лицо Германии как государства почти полностью соответствовало личности кайзера как человека. Германия то угрожала и запугивала, то обижалась и разражалась упреками. Сильная, взбудораженная, Германия вела себя неразумно, держалась агрессивно, испытывая жажду авторитета и признания, впадала в мрачное уныние, которое на следующий день оборачивалось воинственной заносчивостью».

Какие бы ни вспыхивали в мире конфликты, как, например, Англо-бурская война, в которой Германия играла второстепенную роль, они происходили на чужой земле. Отечество они не затрагивали. В этой сильной, беспокойной и неразумной стране царил мир – мир, облаченный в мундир, но тем не менее настолько прочный, что молодежь росла здоровой, наслаждалась радостями жизни, тянулась к новому искусству и прогрессивным художникам, становилась все свободнее в своих чувствах и мыслях. Да, даже в Германии, в условиях императорской цензуры, процветала небывалая свобода творческого выражения.

Новые писатели придерживались двух тенденций, которые, хотя и казались противоречивыми, часто объединялись, порой даже в одной и той же голове. Одна требовала уделять больше внимания социальным и экономическим проблемам, рассматривать их без розовых очков, протестовать против бедности и нищеты рабочих. В условиях, когда государство богатело и средний класс и люди среднего возраста относили деньги в сбербанки, новое поколение художников поднимало голос совести в защиту бедных и обиженных, бичуя лицемерие общества. На передовые рубежи вышли социальная драма и социальный роман. Но наряду с этой трезвой тенденцией намечалась и другая – уход в царство грез и взгляд на жизнь не только сквозь розовые, но и голубые, и лиловые очки. Расцветала фантазия и поэзия настроения. Мимолетное впечатление, неожиданный порыв и лишенный логики импульс нашли отражение как в поэзии, так и в прозе. Писатели грезили с полуопущенными ресницами. Эти словесные мечты строились на вычурной образности и обыгрывали тему любви, любви мимолетной и неглубокой. Откровенная эротика, освобожденная от тугих пут стыдливости, радость естества – все изливалось на бумаге, иногда с изрядной долей сознательного эпатажа. Поразительно, как часто в литературе того периода встречается слово «сон», и это было еще до 1900 года, когда Фрейд опубликовал свой труд «Толкование сновидений».

Мощное влияние на немецких писателей натуралистического направления оказал Ибсен. Его новые произведения «Кукольный дом», «Столп общества», «Враг народа» были не просто пьесами, а социальными манифестами. Точно так же, как и «Привидения», и «Гедда Габлер» (1890). Все они были прочитаны и осмыслены немецким писателем Гергартом Гауптманом, ставшим вскоре ведущим драматургом Германии, объединившим в своем творчестве обе тенденции. В течение двух лет он опубликовал социальную пьесу «Ткачи» (1892) и драму-сказку «Вознесение Ганнеле» (1893).[86] Штраус всю жизнь восхищался Гауптманом, который дожил до глубокой старости (до восьмидесяти четырех лет), хотя несколько попыток привлечь его к сотрудничеству над операми и не увенчались успехом.

[86] Осуществить постановку пьес Гауптману помог Отто Брам, возглавлявший театральное общество «Свободная сцена». Брам познакомил немецкую публику также с пьесой Ибсена «Привидения».

Поэты, всячески расцвечивавшие свои произведения, черпали вдохновение у французов. Эти «символисты», «декаденты» и «импрессионисты», или как бы они ни назывались, превратили порок в добродетель. Порок зачастую был бумажным под бумажной луной. Но молодежью девяностых он воспринимался всерьез, а людей постарше ужасал. Ужаснул бы и кайзера Вильгельма, прочитай он хоть строчку из современной поэзии. Старшим из этих французских поэтов, наделенным блестящим талантом, был Шарль Бодлер, чей единственный том стихов «Цветы зла» появился сначала в 1857 году, а потом был дополнен. Другим крупным поэтом был Стефан Малларме («Послеполуденный отдых фавна»), считавший, что поэзия должна учиться у музыки, особенно у музыки Вагнера. Артюр Рембо писал о фантасмагорическом мире. На творчество этих французских поэтов повлияли взгляды известного немецкого поэта Стефана Георге, создателя теории «чистого искусства». Менее талантливым, но довольно популярным в то время был также поэт и прозаик Отто Юлиус Бирбаум,[87] чья эротическая поэма «Принц Кукук» принесла ему скандальную славу. В родном городе Фрейда, впрочем как и по всей Германии, расцветали все новые таланты. Менее чем через четыре года после появления «Дон Жуана» Штрауса Артур Шницлер осуществил постановку своей работы «Анатоль» – серии сцен, главным героем которых был венский Дон Жуан. Шницлер считал, что отношения между мужчиной и женщиной – это тайна, которая лежит в основе мироздания. Эта тайна всегда будет интересовать людей, но никогда не будет разгадана. «Страна без границ» – вот что такое влюбленное сердце, независимо от того, мимолетно или длительно его биение.

Музыка тоже претерпевала изменения. Еще сохранял свои позиции классический романтизм. «Пиковая дама» Чайковского (1890), симфония «Из Нового Света» Двор-(1893) и «Фальстаф» Верди (1893) при всей своей новизне сохранили верность традициям. Но Первая симфония Малера (1888), Песни Бодлера, положенные Дебюсси на музыку (1890), и его «Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна» (1892) уже говорили новым, послевагнеровским языком.

Все эти новшества, стремление к экспериментированию, желание достичь недоступной до тех пор цели, погружение в подсознательные пласты разума, пристрастие к красочности, уход в мир грез, попытки использовать в искусстве секс – все это оказало влияние на Рихарда Штрауса и отразилось на трех его симфонических поэмах, которые принесли ему славу еще до того, как ему исполнилось тридцать лет. Работу над «Дон Жуаном» Штраус начал в Мюнхене и теперь проигрывал партитуру для своих новых друзей Бронсарта и Лассена. Они уговорили его исполнить ее на концерте в этом же сезоне. Лассен «был вне себя от восхищения».[88] «Оркестранты во время репетиций роптали и пыхтели, но выполняли свою работу превосходно».[89] Один из валторнистов, с которого пот лил ручьем, спросил Штрауса, в чем они, музыканты, грешны, что Бог послал им такое наказание. Однако все они с энтузиазмом нырнули в пучину партитуры, а «валторнисты особенно рьяно дули в свои трубы».[90]

Премьера состоялась 11 ноября 1889 года и вошла в историю. Можно только представить, в каком волнении сидели, выпрямившись в своих креслах, слушатели, когда раздались первые такты и струнные отважно взмыли вверх, будто герой одним прыжком оказался на середине сцены. Можно представить их восторг, когда впервые прозвучала пропетая гобоем обольстительная тема любви, а вслед за ней – гордая жизнеутверждающая тема самого Дон Жуана. Едва замерли последние звуки, как публика разразилась восторженными криками. Слушатели настойчиво требовали повтора, но композитор ловко уклонился.

---

[87] Автор поэмы «Сон в сумерки»

[88] Письмо Штрауса отцу от 10 ноября 1889 года

[89] Там же.

[90] Там же.

Новость распространилась мгновенно. Бюлов был в Веймаре и писал жене, что «Дон Жуан» имел «необыкновенный успех».[91]

Штрауса приглашали во Франкфурт, Дрезден, а позже – и в Берлин. Из знаменитости местного значения композитор превратился в фигуру национальной гордости. И сам молодой, он стал одним из выразителей чаяний молодого поколения. Он затронул самые животрепещущие вопросы – выразил в музыке то, что писатели передавали словами, открыл тот новый язык, которым можно было откровенно говорить об эротическом желании, о сладострастии, о неповиновении. В произведении отражены мужское и женское начала, а в конце – усталость, пресыщенность и смерть в бессмысленном поединке. Как созвучно это было духу времени! Но и сейчас «Дон Жуан» все еще способен восхищать нас своей гордой красотой. Анализируя эту музыку, которая числится под Опусом 20, становится очевидно, что она «невероятно далека от музыки тех опусов, которую сочинял в консерватории прилежный мальчик».[92]

Как уже известно читателю, «Дон Жуан» – не первая, а вторая симфоническая поэма, написанная «прилежным мальчиком». Ей предшествовал «Макбет», более слабое сочинение, которым Штраус не был вполне доволен, особенно после того, как его раскритиковал Бюлов. Наибольшие возражения у него вызывал финал, который в первой версии был триумфальным маршем Макдуфа. Штраус переделал поэму, работая над ней время от времени в течение четырех лет. Обновленная версия была исполнена через год после «Дон Жуана». Позднее Бюлов включил ее в программу концерта в Берлине. «Макбет» был встречен неистовыми аплодисментами. К этому времени почва для успеха Штрауса уже была подготовлена.

Примечательно, что на создание поэмы «Дон Жуан» Штрауса вдохновила стихотворная версия легенды, сделанная поэтом, которому, Несмотря на то, что он жил в первой половине XIX века, были близки современные тенденции в искусстве и которого можно считать предшественником Стефана Георге и Рембо. Этим странным поэтом был Николаус Ленау, мрачный, склонный к помпезности и метафизике человек. Он писал: «Я не строю храмов на руинах. Всегда на страсти… и только свежей страсти… и если она осознает свою силу, она не знает сожаления». Ленау умер в безумии. Его драма «Дон Жуан» осталась неоконченной. Но и того текста, что он успел написать, Штраусу оказалось достаточно. Его «Дон Жуан» не имеет определенной программы, хотя Штраус использовал отрывки из поэмы, предварив ими партитуру. Произведение послужило лишь общим ориентиром для создания образа героя, который отрицает возможность пресыщения удовольствиями и прожигает жизнь в огне желаний, чтобы в итоге печально признать: «Огонь угас, очаг холоден и мрачен». Музыка не следует сюжету, в ней не появляется Каменный гость, не описываются конкретные жертвы, хотя раздел, известный как сцена карнавала, соответствует описанию Ленау, а в конце отчетливо ощущается смерть Дон Жуана в поединке, когда он, обессиленный, роняет рапиру в момент, казалось бы, победы над соперником.

Новаторская музыка неизбежно должна была вызвать критику. Например, почтенный Хэнслик, ретроград до мозга костей, не научившийся на многочисленных ошибках своей несдержанности, считал, что «Дон Жуан» – не что иное, как «нагромождение ослепляющих красочных мазков, невразумительный тоновый бред», и выражал пожелание, чтобы создавалось побольше таких симфонических поэм, ибо они ускоряют «возвращение к здоровой мелодичной музыке».[93] Но подобная критика только упрочила славу Штрауса.

Уже перед премьерой «Дон Жуана» Штраус закончил свою вторую крупную симфоническую поэму «Смерть и просветление». Но прежде чем перейти к ее обсуждению, необхо-

---

[91] Письмо от 13 ноября 1889 года.

[92] *Тоуви Д.Ф.* Очерки музыкального анализа. Т. 4.

[93] Написано в 1891 году. Цитата из «Лексикона музыкальных инвектив», приведенная Николасом Слонимским.

димо вернуться к истории жизни Штрауса и взглянуть на менее привлекательные стороны его поведения.

Вполне естественно, что он обрел большую уверенность в себе, уверенность, которую черпал в своих успехах в Веймарской опере. К сезону 1889/90 года он пересмотрел и обновил постановку «Лоэнгрина», предполагая сделать из оперы образцовый спектакль. Он работал с неугасимым рвением, горя желанием показать публике усовершенствованную версию знакомого произведения. Паулина пела партию Эльзы, и это было для Штрауса дополнительным стимулом. Успех был столь велик, что Козима осыпала его комплиментами. Но жизнь все же была не свободна от стрессов и неприятностей. Бюлов, появившийся в Веймаре, был в раздраженном состоянии. Он не желал иметь никаких контактов с Францем Штраусом, который гостил в это время в Веймаре. Играл Бюлов великолепно – по признанию Штрауса, «никто из молодых исполнителей не может с ним сравниться»[94] – и дирижировал концертом Брамса. Во время репетиции он вдруг «разговорился и предложил оркестру «поаплодировать Брамсу».[95] Штраус, который в то время был под влиянием Риттера и Козимы, отказался присоединиться. Это произошло несколько дней спустя после того, как Бюлов и Штраус были вместе в Берлине, где Бюлов дирижировал «Дон Жуаном» перед солидной публикой филармонии. Несмотря на то, что сочинение вновь имело огромный успех и столичная критика посвятила ему пространные хвалебные отзывы, Штраусу не понравилась интерпретация Бюлова. Он совершенно не понял духа поэмы, но слушать советов композитора по ее исполнению не желал. Возможно, Штраус втайне обиделся на пренебрежительные замечания Бюлова, возможно, вмешавшийся Риттер раздул обиду, а может быть, Штраусу передалась нервозность Бюлова или успех вскружил ему голову – как бы то ни было, Штраус набросился на своего друга с обвинениями, хотя обязан был ему всем.

Кто же, по мнению Штрауса, был виноват в том, что Бюлов плохо исполнил поэму? Прежде всего евреи! Бюлов сдружился с «отвратительной еврейской компанией». Они сделали его тщеславным, развратили его художническую неподкупность, требуя от него вычурности и напыщенности. Штраус признавал, что Бюлов работал над «Дон Жуаном» самоотверженно, однако «до публики донес всего лишь интересную музыку, но не моего «Дон Жуана». Бюлов больше не понимает поэтичной музыки. Он потерял чутье. А то, что Бюлов вообще взялся за эту работу, так это просто деловой трюк Вульфа (импресарио, еврея по национальности), который хотел доказать, что Бюлов способен справиться с совершенно новыми симфоническими произведениями и тем самым нанести удар по вагнеровскому обществу».[96] Нужны были доказательства, что «компания Вульфа имеет дело не только со стандартным, но и новейшим товаром».[97] Далее Штраус пытается оправдать свой гнев, говоря, что ему «не нужна слава, если его понимают неправильно», что он «хочет служить своему искусству честно и не страшится неудач», при условии, что его мысли будут донесены до публики правильно и точно.[98]

Даже допуская, что музыкальное чутье изменило Бюлову и он оказался глух к новым произведениям Штрауса и неудачно исполнил «Дон Жуана» (что сомнительно), выпад Штрауса, мягко говоря, был капризом. При всем своем чувстве юмора, Штраус порой его утрачивал, при всей скромности мог быть заносчив. Эти противоречия в его характере проявились рано и не раз заявляли о себе в дальнейшем. Открытого разрыва между Штраусом и Бюловом не произошло, но на связующих их нитях дружбы появился узелок, который так

---

[94] Письмо родителям от 16 февраля 1890 года.

[95] Там же.

[96] Вагнер теперь считался консерватором.

[97] Письмо отцу от 2 февраля 1890 года.

[98] Там же.

и не удалось развязать. Прошло почти два года, прежде чем Штраус извинился. Бюлов объявил, что намерен исполнить «Макбета». Штраус написал ему, что в восторге от такой приятной новости. Он боялся, что «из-за своих изменившихся взглядов на искусство» Бюлов «больше не испытывает к нему прежних дружеских чувств».[99] Штраус заверял Бюлова, что, невзирая на интриги вокруг них, «ничто, ничто на свете не погасит и даже не уменьшит моей безграничной любви, восхищения и глубокой благодарности к вам».[100]

[99] Письмо Бюлову от 30 января 1892 года.

[100] Там же.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.