Евгений Рудницкий

# МУЗЫКА И МУЗЫКАНТЫ ТРЕТЬЕГО РЕЙХА

# МУЗЫКА И МУЗЫКАНТЫ ТРЕТЬЕГО РЕЙХА

Евгений Рудницкий

# МУЗЫКА И МУЗЫКАНТЫ ТРЕТЬЕГО РЕЙХА

КЛАССИКА XXI
Москва

УДК 78
ББК 85.313(3)
Р83

*Предисловие, именной указатель:* Олеся Бобрик

Рудницкий Е. Н.
Р83 Музыка и музыканты Третьего рейха. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2017. — 640 с., ил.

ISBN 978-5-89817-440-8

«Музыка и музыканты Третьего рейха» — первая книга на русском языке, *посвященная музыкальной жизни гитлеровской Германии.* На основе новейших источников в книге воссоздана атмосфера эпохи, в которой музыка становилась «глотком воздуха» для людей, погруженных в бесконечный ужас происходящего. Механизм функционирования музыкальной индустрии Третьего рейха показан объемно и многогранно: от нацистского законодательства и идеологических установок в области культуры до бытования музыки в концлагерях. Автор рассказывает о судьбах музыкантов — как приверженных идеологии рейха, так и противостоящих ей, как рядовых, так и великих, ставших первыми в истории музыки XX века — Рихарде Штраусе, Вильгельме Фуртвенглере, Герберте фон Караяне. Книга адресована всем интересующимся историей искусства первой половины XX века.

УДК 78
ББК 85.313(3)

© Рудницкий Е. Н., 2016
© Издательский дом «Классика-XXI», 2016
© Бондаренко А. Л., оформление, макет, 2016

# ОГЛАВЛЕНИЕ

ОЛЕСЯ БОБРИК *Предисловие*. . . . . 7

От автора. . . . . 13

## ЧАСТЬ I
## НА ГРЕШНОЙ ЗЕМЛЕ

ГЛАВА 1 Первоочередные задачи . . . . . 19
ГЛАВА 2 Имперская музыкальная палата . . . . . 28
ГЛАВА 3 Идеология и культура I. О партийности музыки . . . . . 37
ГЛАВА 4 Идеология и культура II. Борьба с «вырождением» . . . . . 59
ГЛАВА 5 Оркестры и их дирижеры . . . . . 79
ГЛАВА 6 Оперетта, легкая музыка и джаз. Кино и радио . . . . . 121
ГЛАВА 7 Песни рейха . . . . . 137
ГЛАВА 8 Музыкальное воспитание в Третьем рейхе . . . . . 153
ГЛАВА 9 Эмиграция . . . . . 163
ГЛАВА 10 О тех, кто *остался* . . . . . 176
ГЛАВА 11 Кнут и пряник . . . . . 195
ГЛАВА 12 Музыкальные пристрастия фюрера . . . . . 208

## ЧАСТЬ II
## НЕБОЖИТЕЛИ

ГЛАВА 13 Первый музыкант рейха ..... 233
ГЛАВА 14 Гений при диктатуре ..... 271
ГЛАВА 15 Начало одной блестящей карьеры ..... 333
ГЛАВА 16 История Золушки, ставшей владетельной принцессой .. 370
ГЛАВА 17 Байройт, украшенный свастиками ..... 413
ГЛАВА 18 Зальцбург в Третьем рейхе ..... 463

## ЧАСТЬ III
## В ПРЕИСПОДНЕЙ

ГЛАВА 19 Станции и полустанки на пути в ад ..... 521
ГЛАВА 20 Трагическая история баловня судьбы ..... 535

## ЧАСТЬ IV
## ЧИСТИЛИЩЕ

ГЛАВА 21 Избавление от прошлого ..... 569
ГЛАВА 22 Трудный путь возвращения к оркестру ..... 577
ГЛАВА 23 Еще раз сначала ..... 590
ГЛАВА 24 Свежие ветры на Зеленом холме ..... 602

Список литературы ..... 615
Именной указатель ..... 618

# ПРЕДИСЛОВИЕ



«Музыка и музыканты Третьего рейха» — первая книга на русском языке, посвященная немецкой музыкальной культуре гитлеровской Германии. Действительно, до сих пор ни в советской, ни в постсоветской России не было издано ни одного исследования на эту тему. В монографиях советского времени, посвященных отдельным музыкантам нацистской Германии — Рихарду Штраусу, Карлу Орфу, Герберту фон Караяну, — там, где разговора о политическом контексте нельзя было избежать, тон высказывания по понятным причинам становился оправдательным, а количество информации — минимальным. Тема существования музыкальной культуры в эпоху правления Гитлера затрагивалась в нескольких современных монографиях и статьях, посвященных Вагнеру[1]. Но последовательное изложение истории музыкальной культуры нацистской Германии до сих пор оставалось за пределами русскоязычной среды.

В противоположность этому на Западе, особенно в Германии, культура нацистского периода является одной из самых актуальных тем музыкознания как сама по себе, так и в сопоставлении с другими тоталитарными системами, особенно с советской. Наши же ученые лишь начинают проявлять к ней активный интерес[2].

1 Наиболее подробно в кн.: Раку М. *Вагнер. Путеводитель.* М.: Классика-XXI, 2007. С. 242–262 и др.

2 В 2015 году в Санкт-Петербурге М. Ф. Цимбал была защищена кандидатская диссертация по специальности культурология «Музыкальная культура европейских тоталитарных систем (фашистская Италия, Третий рейх, СССР)».

В чем причина такого долгого молчания? Во внутреннем отторжении всего, что связано с немецким нацизмом, заложенном в генетической памяти русского народа? В интуитивном желании воспринимать гениальные записи Фуртвенглера и Караяна, отстраняясь от социально-культурной среды, в которой они были сделаны? В том, что вершинные произведения композиторов Третьего рейха, прежде всего, «Carmina Burana» Орфа, можно исполнять и слушать, абстрагируясь от эпохи их возникновения? Или просто в том, что у нас, как говорится, своих забот хватает, — разобраться бы в своем советском прошлом?..

Показательно, что автор книги «Музыка и музыканты Третьего рейха» Евгений Рудницкий не принадлежит к академической музыковедческой среде. По сути, он — просвещенный любитель музыки. Выпускник Московского института стали и сплавов по специальности «физика металлов», с 1972 года до начала 1990-х годов он работал во Всесоюзном институте легких сплавов, где защитил и кандидатскую диссертацию. В 1997 году эмигрировал в Германию, ныне живет в Карлсруэ. Музыке автор книги учился в детстве частным образом, в том числе знакомясь с лучшими трофейными записями, переиздававшимися в СССР. Позднее стал членом Московского общества филофонистов. Юношеское увлечение музыкой спустя десятилетия нашло продолжение в переводах нескольких десятков немецких книг о Рихарде Вагнере и его семье, Густаве Малере, Джакомо Мейербере, Вильгельме Фуртвенглере и Герберте фон Караяне, осуществленных за последние 12 лет в эмиграции.

Стиль повествования автора книги — изобилующий мельчайшими подробностями, но одновременно легкий благодаря неожиданности переходов и свободе изложения материала, — говорит о нем как об увлеченном эрудите, который может позволить себе то, на что, пожалуй, не решился бы сейчас ни один известный мне отечественный музыковед. Автор ставит перед собой задачу изложить историю музыки и музыкантов Третьего рейха глобально: на всех социальных уровнях ее существования, с включением всех законодательных актов, всех государственных институтов, всех действующих лиц, всех заметных музыкальных коллективов и оркестров, давая каждому из них последовательную характеристику в политическом контексте с подробным предисловием (начинающимся нередко в середине XIX века) и послесловием. О глобальности задачи свидетельствует идея соотношения названий частей книги по иерархическому принципу: «Земля», «Небо», «Преисподняя», «Чистилище». Где, говоря схематически, «Земля» — это организация функционирования

культурной и музыкальной жизни Третьего рейха: социальные институции, законодательство в области культуры, музыкальное воспитание, академическая и легкая музыка в их соотношении (и массовая песня, выделенная в отдельный раздел), внешняя и внутренняя эмиграция, наконец, музыкальные пристрастия фюрера, во многом определявшие всё функционирование системы; «Небо» — это корифеи немецкой культуры нацистского периода Рихард Штраус, Вильгельм Фуртвенглер, Герберт фон Караян и семейство Вагнер во главе с вдовствующей невесткой композитора Винифред Вагнер; «Преисподняя» — музыка заключенных концлагерей и подробная история одного из них — выдающейся скрипачки Альмы Розе; наконец, «Чистилище» — послевоенная судьба участников описанных ранее событий. На пересечении разных пластов повествования возникают несколько ключевых фигур и тем, таких как: дружески-интимные отношения Гитлера и семьи Вагнер; процесс и результат нацистской ритуализации постановок вагнеровских опер, особенно увертюры к «Риенци», «Мейстерзингеров» и «Парсифаля»; механизм функционирования Байройтских фестивалей как «Придворного театра Гитлера» (Томас Манн); сложные жизненные коллизии, противостояние и ревностное соперничество Фуртвенглера и Караяна и, наконец, государственный антисемитизм и гражданское противостояние ему как лейтмотив, связывающий воедино все нити повествования.

Русскоязычного читателя, безусловно, привлекут факты, касающиеся исполнений в нацистской Германии русской музыки. Их сравнительно немного, и возникают они главным образом при разговоре о Караяне — о любимых им с первых опытов на дирижерском поприще Четвертой и Шестой симфониях Чайковского, скрябинской «Поэме экстаза», исполненной в 1939 году, в период дипломатического «заигрывания» Германии с Советским Союзом. Как продолжение русской темы звучит рассказ о неудавшейся попытке Винифред Вагнер съездить в Москву, чтобы послушать «Валькирию» в Большом театре[1]. Винифред собиралась осуществить эту поездку на автомобиле в обществе обербургомистра Байройта Фрица Кемпфлера. Но на запрос обербургомистра о разрешении выехать в СССР из Министерства иностранных дел Германского рейха ему сообщили, что «в настоящее время поездка в Россию является нежелательной»[2]...

Пожалуй, еще более важны аналогии (как подчеркнутые автором, так и читающиеся между строк) между культурной поли-

1 Напомню, что постановка «Валькирии» в режиссуре С. Эйзенштейна была осуществлена Большим театром в ноябре 1940 г.

2 См. с. 449 наст. изд.

тикой гитлеровской Германии и сталинского Советского Союза. Большинство из них очевидны и точны. Параллели с советским прошлым есть в рассказах о «гостях фюрера» — целевой публике немецких правительственных концертов и представлений (норовившей сбежать с них либо вынужденной перетерпеть исполнение длинных вагнеровских музыкальных драм ради хорошего питания и отдыха за государственный счет в Байройте), о пропагандистских радиоконцертах (значительная часть которых заполнялась классической музыкой), о синонимичности понятий «Volksgeist» («народный дух») у национал-социалистов и «классовое чутье» у большевиков, о коммерческом использовании произведений классово чуждого искусства путем их продажи за рубеж и др. Постоянные аналогии ожидаемо возникают и в установочных текстах, определяющих одну из главных целей искусства — формовку идеального для системы жизнерадостного, психически и физически здорового человека. Одна из немногих неточностей — характеристика творческой жизни представителей советской интеллигенции как более свободной в революционно-авангардном порыве, чем жизнь их немецких коллег при нацистах. Многие советские авторы, по словам Рудницкого, «могли себе позволить быть „попутчиками" или творить, что им вздумается, делая вид, что они „не от мира сего"»[1]. Эти слова, по крайней мере в таком изложении, ошибочны.

Осуществление глобальной задачи, поставленной автором книги, оказывается возможным благодаря использованию в качестве фактологической базы важнейших современных немецкоязычных исследований культуры Третьего рейха[2]. По сути, книга является их свободной компиляцией, своего рода культуртрегерским проектом. Неверно было бы ожидать от нее углубленных аналитических наблюдений в духе академического музыковедения. Сам автор предупреждает об этом читателя, говоря: «Эта книга не музыковедческое исследование, а музыкально-историческая разработка»[3]. Остается признать эту музыкально-историческую разработку по-настоящему весомой и впечатляющей и надеяться на появление в нашей музыкальной науке труда на аналогичную тему, пусть утяжеленного дополнительным справочным аппаратом и аналитическими выкладками, но более фундаментального.

**ОЛЕСЯ БОБРИК**

1 С. 37.
2 См. список литературы на с. 615–617.
3 С. 233.

# МУЗЫКА И МУЗЫКАНТЫ ТРЕТЬЕГО РЕЙХА

# ОТ АВТОРА



Я уже давно хотел прочесть эту книгу. Началось все с того, что подростком я приобрел по совету моей учительницы музыки в магазине на Мясницкой (в то время улица Кирова) пластинку с Пятой симфонией Бетховена. Это случилось весной 1963 года. Происхождение этой записи было мне неизвестно, а поскольку возможности познакомиться с другими трактовками Пятой симфонии у меня в то время не было, на протяжении нескольких лет я считал, что слушаю заурядное исполнение, одно из тех, которые можно случайно приобрести в любом магазине музыкальных товаров. Впрочем, слушая вновь и вновь эту запись, я каждый раз поражался той мощной энергии звучания, которая передавалась мне через несовершенный динамик радиолы и оставляла ощущение надолго сохранявшегося душевного восторга. Уже получив некоторый опыт прослушивания записей классической музыки, я понял, что запечатленное на скверно отпечатанной и покоробленной пластинке фирмы «Мелодия» исполнение было не только не заурядным, но практически недостижимым для других исполнителей, которых записывали уже в эпоху более качественных носителей и воспроизводили на более совершенной аппаратуре. А вскоре я узнал от продвинутых собирателей записей классической музыки (в то время в Советском Союзе они называли себя филофонистами, объединялись в организацию по типу общества филателистов или нумизматов и еще не успели раствориться в мощной массе любителей джаза и рока), что Берлинский филармонический

оркестр, в исполнении которого я слушал симфонию, был не просто одним из лучших оркестров Германии — на протяжении прошлого столетия с ним не мог сравниться ни один оркестр в мире, а заявленный на этикетке дирижер Вильгельм Фуртвенглер был одним из величайших дирижеров XX века. Запись же была сделана во время Великой Отечественной войны, и это давало многим советским идеологам повод подозревать руководителя оркестра в сотрудничестве с нацистскими властями. Впрочем, настороженное отношение к Фуртвенглеру и его преемнику на посту руководителя Берлинского филармонического оркестра Герберту фон Караяну продолжало в то время сохраняться и в Соединенных Штатах. Тогда-то у меня и появилось желание узнать побольше о музыкантах, стремившихся в условиях бесчеловечного нацистского правления сохранить высокие идеалы немецкой музыки и передать их последующим поколениям. Вызывала болезненный интерес также судьба парий Третьего рейха, то есть тех исполнителей, которые в силу своего расового происхождения или политических убеждений подлежали изгнанию и уничтожению. Однако выпускаемая в Советском Союзе литература о музыке — в основном публиковавшиеся в серии «Зарубежное исполнительское искусство» переводные книги или отрывки из них — старательно обходила политическую сторону деятельности немецких и австрийских музыкантов, в том числе проблемы их взаимоотношений с властями предержащими (уж больно много при этом могло обнаружиться общего с проблемами взаимоотношений властей и художников в Советском Союзе), а изредка появлявшиеся воспоминания изгнанников (например, мемуары Бруно Вальтера «Тема с вариациями»), которые сами по себе представляли необычайный интерес, не давали объективной оценки музыкальной жизни Германии того мрачного периода, поскольку авторы зачастую преувеличивали грехи своих более удачливых коллег и не прощали им соглашательской позиции по отношению к властям Третьего рейха. Поэтому в годы моей молодости рядовые меломаны узнавали о том или ином немецком исполнителе чаще всего из курсировавших в среде филофонистов слухов, и, хотя в этом сообществе встречались порой настоящие знатоки истории музыки, доходившая до меня информация бывала зачастую недостоверной и почти всегда тенденциозной.

Только после того, как я начал изучать современную немецкую (отчасти западноевропейскую) литературу о музыке, знакомиться с подробными биографиями музыкантов и деятельностью музыкальных институтов Третьего рейха, у меня постепенно стало складываться впечатление о той обстановке, в которой приходилось ра-

ботать тогдашним композиторам, дирижерам, инструменталистам и вокалистам, постановщикам музыкальных драм и сценографам. Разумеется, сразу же возникали ассоциации с советскими музыкантами, также вынужденными в меру своих убеждений и нравственных принципов сотрудничать с коммунистическим режимом, зачастую пытавшихся ему противостоять или к нему приспособиться и предпочитавших во многих случаях эмиграцию. Когда я читал замечательную монографию «Фуртвенглер» и переиздаваемый с периодичностью в десять лет «Путеводитель по симфоническим оркестрам» немецкого историка музыки Герберта Хафнера, фундаментальный труд Бригитты Хаманн — автора биографического исследования оказавшейся у руля Байройтских фестивалей в период с 1931 по 1944 год знаменитой невестки Вагнера Винифред Вагнер (Уильямс), уникальное сочинение австрийского историка музыки Андреаса Новака, досконально изучившего историю Зальцбургского фестиваля периода нацистского правления («Зальцбург ощущает дыхание Гитлера. Зальцбургские фестивали 1933–1944»), скрупулезное и увлекательное, как детектив, исследование жизни, деятельности и безвременной кончины в Освенциме племянницы Густава Малера Альмы Розе канадского историка Ричарда Ньюмена, научные труды авторов сборника «Рихард Вагнер в Третьем рейхе», в первую очередь статьи профессора новой истории университета Тель-Авива Саула Фридлендера, видного немецкого театроведа и историка музыки Йенса Мальте Фишера и профессора университета Пенсильвании Пола Роуза, исторический обзор Вероники Беки «Музыканты и власть имущие», сборник статей немецких и французских историков музыки «Третий рейх и музыка», а также биографию Герберта фон Караяна, написанную тесно общавшимся с ним английским журналистом Ричардом Осборном, у меня временами складывалось такое впечатление, что я читаю ту самую книгу, о которой мечтал с самой ранней юности. Это стало утверждать меня в мысли, что такая книга на русском языке должна непременно появиться и была бы интересна не только для меня. В моем сознании начали формироваться план книги и содержание отдельных глав, которые выстраивались друг за другом и объединялись в соответствующие разделы, воссоздавая ту атмосферу, в которой музыка в Третьем рейхе звучала в концертных залах и оперных театрах, в студиях звукозаписи и на радио, а тогдашние исполнители — баловни режима и его жертвы, внутренние эмигранты, приспособленцы и диссиденты, но почти во всех случаях замечательные музыканты, предоставившие своим согражданам возможность хотя бы на время отвлечься от ужасов

окружавшей их действительности через приобщение к высокому искусству и таким образом пережить мрачные годы нацистского правления, — оказывались живыми людьми с их сомнениями, тревогами за свои судьбы, судьбы своих близких и судьбу своей страны и стремлением поддержать великие традиции немецкого музыкального искусства, сохранив их для потомков.

Написав эту книгу, я наконец осуществил свою мечту, получив возможность не только ее прочесть, но и представить своим единомышленникам — почитателям музыкального искусства Германии и немецкой исполнительской школы, сохранявшей свое непреходящее значение даже в самые мрачные годы истории страны на всех уровнях ее духовной жизни — на грешной земле, в небесных сферах и в преисподней.

ЧАСТЬ

# НА ГРЕШНОЙ ЗЕМЛЕ

ГЛАВА

# 1 ПЕРВООЧЕРЕДНЫЕ ЗАДАЧИ



На протяжении 1932 года рейхспрезидент Германии Пауль фон Гинденбург пытался сформировать стабильное правительство под руководством авторитетного и способного сплотить нацию канцлера. Задача оказалась невыполнимой не только из-за отсутствия подходящей личности — политическая ситуация усугублялась тем, что немецкое общество все еще переживало поражение в Первой мировой войне, ему все еще чудилась измена и мерещился «позор Версаля», унизительного договора о мире, в результате которого Германия лишилась части своих территорий, всех колоний и к тому же должна была выплачивать чудовищные репарации, надолго задержавшие экономическое развитие страны. За пять лет, прошедшие после того, как в стране удалось побороть инфляцию («золотые» пять лет с 1924 по 1929 год), так и не был достигнут достаточно высокий уровень промышленного роста, а сразу вслед за относительно «тучными» — разумеется, в сравнении с военным периодом и последующей разрухой — годами Германию не обошел стороной и разразившийся в мире экономический кризис. Рост безработицы и ослабление социальной поддержки беднейших слоев населения привели к росту протестных настроений. Высшие представители финансовых и промышленных кругов также не были в выигрыше от снижения уровня производства и ограничения инвестиционных возможностей. И тут внезапно стала набирать силу, казалось бы, маргинальная Национал-социалистическая рабочая партия Германии (НСДАП). Если на выборах в рейхстаг в 1928-м она получила всего 2,6% голосов,

то в июле 1932 года это процент вырос до 37,2. И хотя на состоявшихся в ноябре 1932 года внеочередных выборах успехи партии были скромнее (33,1%) и полученных результатов было недостаточно для формирования парламентского большинства, все-таки НСДАП значительно опережала свою ближайшую соперницу — Социал-демократическую партию Германии (СДПГ), и к тому же ее возглавлял завоевавший во всей стране огромный авторитет своими пламенными речами Адольф Гитлер. К этому следует добавить, что его партия была отлично организована, структурирована и имела превосходное идеологическое обеспечение.

Что же оставалось делать рейхспрезиденту Гинденбургу, чьей основной конституционной обязанностью являлось назначение канцлера, который, в свою очередь, должен был формировать правительство страны? В мае 1932 года он отправил в отставку не сумевшего сформировать дееспособное правительство Генриха Брюнинга, на смену которому пришел лидер правой коалиции Франц фон Папен. Чтобы заручиться поддержкой Гитлера, Папен легализовал гитлеровские вооруженные формирования — отряды СА (штурмовики) и выполнявшие в то время охранные функции отряды СС. Но Гитлер особенно не нуждался в разрешении Папена. В конце 1930 года он вызвал из Боливии, где тот подвизался в качестве военного советника, Эрнста Рёма — энергичного организатора, руководителя отрядов штурмовиков и участника мюнхенского «пивного путча» (после подавления которого ему и пришлось эмигрировать), уже в 1931 году с энтузиазмом взявшегося за дело. Кроме того, Гитлер и сам развернул неслыханную по размаху агитацию. На своем трехмоторном самолете он летал по всей стране, устраивая ежедневно по два-три митинга в различных городах. С того же самолета разбрасывали агитационные листовки. НСДАП явно переигрывала соперниц благодаря харизме своего руководителя. Поэтому неудивительно, что тому в скором времени удалось стать неформальным лидером нации. Без поддержки нацистской партии правящая коалиция под руководством Папена не могла проводить в рейхстаге необходимые законы, и в ноябре 1932 года в Германии прошли новые выборы. Как уже было сказано, несмотря на бешеную агитацию НСДАП набрала меньше голосов, чем в июле, и Гинденбург снова мог с легким сердцем формировать правительство без Гитлера. Без Гитлера, но с участием НСДАП. Пост вице-канцлера при новом канцлере, участнике Первой мировой войны генерале Курте фон Шляйхере, он предложил видному партийному функционеру Грегору Штрассеру, и тот сделал роковую для себя ошибку, приняв это предложение. Это вызвало

страшный гнев Гитлера и неслыханный скандал в партии. Штрассера как оппортуниста, нарушителя партийной дисциплины и предателя сняли со всех партийных должностей, и он оказался в полной изоляции. В дальнейшем Гитлер расправился с ним при первой же возможности — предателя убили вместе с Рёмом во время так называемой Ночи длинных ножей в июне 1934 года. Вполне естественно, что и эта коалиция продержалась немногим больше двух месяцев. И тут обнаружились гениальные способности Гитлера не только как организатора, но и как дипломата. Договорившись с Папеном, он предложил Гинденбургу свою кандидатуру на пост канцлера, а соратника по коалиции — на пост своего «вице». Понадеявшись на то, что Папен составит Гитлеру сильный противовес, Гинденбург согласился. Скорее всего, рейхспрезидент не очень верил в жизнеспособность и этой коалиции, однако других вариантов у него уже не было, и 30 января 1933 года Гитлер стал канцлером Германии. НСДАП одержала решающую победу.

Победа партии ознаменовалась необыкновенно величественным и потому оказавшим сильное воздействие на сознание обывателя факельным шествием по улицам Берлина. Штурмовики и эсэсовцы были уже хорошо натренированы в подобных демонстрациях, которые устраивали по различным поводам и раньше, но, разумеется, не в таких масштабах. Горящие в ночи факелы, барабанная дробь и боевые песни, о которых в дальнейшем пойдет речь в этой книге, производили глубочайшее впечатление на наблюдавших с замиранием сердца за всем происходящим берлинцев. Не оставалось сомнений в том, что к власти пришли новые силы, которые ни перед чем не остановятся для достижения своих целей. Сотрудничество с Папеном сразу же оказалось фикцией. Случившийся спустя месяц после назначения Гитлера канцлером поджог здания рейхстага стал поводом для приостановки действующего законодательства (Гитлер сумел добиться этого от Гинденбурга, ссылаясь на статью веймарской конституции «О чрезвычайном положении»), роспуска парламента страны и принятия на заседании рейхстага следующего созыва (24 марта 1933 года) «Закона о полномочиях». Таким образом, Гитлер получил право принимать единоличные решения, и в Германии воцарилась нацистская диктатура.

На проведенных 5 марта в условиях всеобщей эйфории новых выборах в рейхстаг НСДАП набрала подавляющее большинство голосов, что позволило ей сформировать правящую коалицию. А уже через восемь дней было создано Министерство народного образования и пропаганды, которое возглавил наиболее авторитетный идео-

лог партии, германист с докторской степенью Йозеф Геббельс. И он сразу же проявил свои пропагандистские способности, организовав необычайно помпезное празднество — торжественное открытие нового рейхстага. Поскольку старое здание сгорело, мероприятие перенесли в город прусской воинской славы Потсдам и назначили датой его проведения 21 марта, что имело символическое значение, поскольку как раз в этот день в 1871 году (то есть 62 года тому назад) состоялось первое заседание рейхстага объединившегося вокруг Пруссии нового немецкого государства. Помимо того что это мероприятие стало презентацией новых властей, оно было также призвано продемонстрировать единство старой и новой политических элит страны — вильгельмовской аристократии, представленной облаченным в парадный маршальский мундир Гинденбургом, и надевшим по этому случаю вместо коричневого мундира фрачную пару и цилиндр народным трибуном Гитлером, которому рейхспрезидент пожал руку. День Потсдама начался с торжественных богослужений: протестантского в церкви Св. Николая, в котором принял участие Гинденбург, и католического в церкви Св. Петра, на котором главной фигурой был Генрих Гиммлер. Гитлер и Геббельс в богослужениях не участвовали, а предпочли во время их проведения посетить кладбище Луизенштедтер, где отдали дань памяти нацистским «мученикам», погибшим во имя торжества национал-социализма. Днем все собрались в Гарнизонной церкви Потсдама (в ней еще со времен Фридриха Вильгельма I приводили к присяге прусских военных), где перед собравшимися новоизбранными членами рейхстага, высшими военными чинами и дипломатами выступили рейхспрезидент, призвавший депутатов поддержать вновь сформированное правительство, и рейхсканцлер, напомнивший всем о былой славе Германии и ее упадке в период Веймарской республики и поклявшийся в верности фундаментальным ценностям немецкой истории и культуры. Затем состоялась сопровождаемая звуками органных прелюдий церемония возложения венков на могилы похороненных в церкви Фридриха Вильгельма I и Фридриха II Великого. Празднества завершились уже в Берлине, где в Государственной опере под управлением Вильгельма Фуртвенглера была дана опера Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». Впоследствии эта опера займет особое место не только в репертуаре оперных театров Берлина, Мюнхена и Нюрнберга, а также на Байройтских фестивалях, но и в политической жизни Германии. На этом спектакле присутствовали молодой канцлер (теперь уже не во фраке, а в своем обычном полувоенном мундире), старый рейхспрезидент и высшие руководители нового

государства (Папен пришел только к третьему действию), а также почетные гости (дипломаты и военные), однако большинство зрителей составляли штурмовики Рёма и эсэсовцы. А через два дня, 23 марта, в помещении берлинской Кроль-оперы состоялось первое заседание новоизбранного рейхстага. 24 марта 441 голосом против 96, оставшихся у социалистов, был принят уже упомянутый пресловутый «Закон о полномочиях».

Управлять культурой в нацистском государстве нашлось много желающих, считавших себя специалистами в этой области. Но главных соперников было двое: назначенный сразу же после прихода к власти НСДАП доктор Йозеф Геббельс и остававшийся долгое время на вторых ролях Альфред Розенберг. Гитлер сразу распознал гениальные пропагандистские способности Геббельса и его гибкость в общении с деятелями культуры, многие из которых (особенно те, кого можно причислить к небожителям) не испытывали восторга от необходимости сотрудничать с новыми властями. В отличие от Розенберга, ориентированного исключительно на искоренение инакомыслия и еврейского влияния, Геббельс рассматривал культурное сообщество в качестве объекта, из которого при определенном умении можно извлечь пользу для нацистской идеологии и пропаганды, а извлечение этой пользы считал своей основной задачей. Насколько ловко он это делал, читатель узнает, например, из «казуса Хиндемита», о котором пойдет речь в следующей главе.

Родившийся 29 октября 1897 года в крошечном городке Рейдт тогдашней Рейнской провинции (в настоящее время он вошел в состав города Мёнхенгладбах земли Северный Рейн — Вестфалия), Пауль Йозеф Геббельс был сыном бухгалтера. Учился он на медные деньги за счет благотворительного фонда имени Альберта Великого, однако список университетов, в которых студент успел «отметиться» с 1917 по 1921 год (на военную службу он не был принят из-за хромоты), впечатляет. В конце концов он получил докторскую степень в университете Гейдельберга, после чего занялся литературной и журналистской деятельностью, но вскоре был полностью захвачен политикой и в 1922 году вступил в НСДАП. В качестве журналиста он написал и отправил в течение короткого промежутка времени в газету «Берлинер тагеблатт» около полусотни статей, в основном антисемитского содержания, но ни одна из них не была принята. Вследствие этого Геббельс сохранил к газете стойкую неприязнь. Одну из своих главных задач он видел в замене религии партийной идеологией, в связи с чем написал знаменитые десять заповедей национал-социализма, одна из которых гласит: «Не дай евреям обмануть

себя. Будь начеку с „Берлинер тагеблатт“». Поначалу антисемитизм Геббельса не носил расистского характера, к евреям у него были в основном классовые претензии как к капиталистам и финансистам. Он был учеником видного гейдельбергского германиста еврея Фридриха Гундольфа и, будучи в молодости носителем левых убеждений, испытал сильное влияние Розы Люксембург. Однако по мере пребывания в рядах НСДАП (главным образом под влиянием Гитлера, с которым он познакомился в ноябре 1925 года в Брауншвейге) его взгляды коренным образом изменились. Он сразу распознал в Гитлере народного вождя и будущего диктатора и был захвачен силой воздействия его личности. Если до этого Геббельс принадлежал к левому крылу партии, возглавляемому братьями Штрассерами — Отто и Грегором (будущим незадачливым вице-канцлером в правительстве Шляйхера), — то во второй половине двадцатых годов он превратился в страстного апологета будущего вождя. Симпатии оказалась взаимными. В 1926 году Гитлер назначил Геббельса гауляйтером (руководителем парторганизации) округа Берлин — Бранденбург, и тот стал выступать в роли пассионарного оратора и главного редактора газеты «Ангрифф», обладавшей не меньшим влиянием, чем мюнхенская «Фёлькишер беобахтер». В 1928 году Геббельс стал депутатом рейхстага, а с 1929 года — главным партийным пропагандистом. Так что к своей должности министра пропаганды этот политик шел достаточно последовательно.



И все-таки на должность главного идеолога претендовал также Альфред Розенберг, родившийся 12 января 1893 года в Ревеле (ныне Таллин, столица Эстонии). Он успел окончить реальное училище, Московское высшее техническое училище (носившее в советское время имя революционера Баумана), а в 1918 году вернулся в родной Ревель, оказавшийся вне Советской России. Несмотря на то что его как российского подданного не захотели принять в добровольческий корпус («фрайкорп»), Розенберг быстро вошел в доверие к наиболее влиятельным представителям патриотов-народников в Мюнхене, одним из первых вступил в НСДАП и быстро сошелся с Гитлером, которого, по слухам, познакомил, в частности, с переведенными им же на немецкий язык «Протоколами сионских мудрецов». Как и Геббельс, он пробовал себя в журналистике, однако, не имея необходимого гуманитарного образования, особенно не преуспел. Его основной труд «Миф XX века» не только не пользовался популярностью, но даже вызвал сильное раздражение Гитлера. В этой книге я неоднократно привожу выдержки из мемуаров любимца фюрера, главного архитектора рейха, а в период Второй мировой войны министра

вооружений Альберта Шпеера, а также из «Застольных разговоров Гитлера», записанных молодым юристом Генри Пикером. Согласно Пикеру, Гитлер говорил по поводу трактата Розенберга (разговор происходил в ставке Гитлера «Волчье логово» в Восточной Пруссии в апреле 1942 года), что «...это малопонятный бред, написанный самоуверенным прибалтом, который невероятно путано мыслит». А кроме того: «За ужином шеф подчеркнул, что „Миф" Розенберга не следует рассматривать как произведение, выражающее официальную точку зрения партии. Он, шеф, в свое время категорически отказался считать эту книгу как бы вышедшей из-под пера Папы партийной идеологии, поскольку уже ее название само по себе неправильно <...> ибо национал-социалист должен заявить, что вера в знания XX века противостоит мифам XIX века». Но если Розенберг в глазах Гитлера явно уступал Геббельсу как идеолог, то организаторские способности «самоуверенного прибалта» руководитель НСДАП оценил по достоинству. В 1929 году Розенберг основал Союз борьбы за немецкую культуру, который после захвата власти нацистами был преобразован в Культурное сообщество национал-социалистов, называемое также «Ведомством Розенберга». Сам же Розенберг обрел статус уполномоченного фюрера по наблюдению за формированием мировоззрения в духе НСДАП. То есть он стал надзирателем за идеологией и культурой, составив своего рода противовес главному идеологу.

Разумеется, между выполняющими схожие функции ведомствами Геббельса и Розенберга нередко возникали разногласия, но в общем и целом оба они действовали в одном русле. К числу относительно серьезных разногласий можно отнести, например, споры между двумя главными идеологами по поводу «народного экспрессионизма» в изобразительном искусстве. В тридцатые годы экспрессионизм уже не был новейшим течением, он был скорее консервативен, поэтому Геббельс, оказывавший покровительство его идейным авторитетам — художнику Эмилю Нольде и скульптору Эрнсту Барлаху, которые рассматривали экспрессионизм в изобразительном искусстве как форму будущей нордической эстетики, — сразу же столкнулся с резкими возражениями Розенберга. Партийный надзиратель за культурой действовал вполне уверенно, поскольку Гитлер в своих речах не раз клеймил экспрессионистов как «вырожденцев», и сбить его с этой позиции уже не представлялось возможным. Это был один из немногих случаев, когда Геббельсу пришлось смириться и уступить своему сопернику. В большинстве же случаев для поднятия престижа и доказательства пользы своего существования со-

трудникам ведомства Розенберга приходилось порой ковыряться в нелепых до смешного мелочах. Одним из примеров может служить донесение ведомства в Главную имперскую службу безопасности, в котором речь шла о популярном немецком киноартисте Тео Лингене: «Известно, что внешность Тео Лингена — явно чуждая с расовой точки зрения и даже еврейская. Ведомство по охране культуры считает неправильным, что крупные изображения артиста с такой неприятной внешностью постоянно появляются на рекламных щитах кинотеатров. Такого рода реклама способствует притуплению расового инстинкта немецкого народа, а кроме того, у публики возникает впечатление, что процесс освобождение немецкой культуры от евреев не достигает успеха».

В 1933 году в этих спорах принял участие министр-президент (премьер-министр) Пруссии Герман Геринг, положивший глаз на находившуюся в столице Немецкую государственную оперу (в настоящее время Опера на Унтер-ден-Линден). Считавший себя знатоком оперного и вообще театрального искусства будущий командующий люфтваффе (военно-воздушные силы) хотел получить в свое полное распоряжение все оперные театры Берлина, тем более что ими руководил один из величайших театральных менеджеров Германии XX века и известный дирижер Хайнц Титьен, так что беспокоиться за художественный уровень оперных постановок не приходилось. Амбиции Геринга подогревались в основном желанием сделать главный оперный театр страны чем-то вроде собственного клуба, поэтому, достигнув своей цели, он прекратил участие в борьбе за руководство культурой и оставил Геббельса и Розенберга разбираться между собой. На руководство культурными учреждениями в подведомственных провинциях или землях (будем называть их немецким словом «гау», как это было во времена Третьего рейха) претендовали также многие их партийные руководители — гауляйтеры. Однако окончательное решение всегда принимало министерство Геббельса, и лишь в немногих случаях удавалось сказать свое слово местным властям.

Еще одним претендентом на руководство культурой был любимец Гитлера доктор Роберт Лей, которому после прихода нацистов к власти фюрер поручил разгромить профсоюзы. С этой задачей Лей успешно справился и уже в 1935 году мог с гордостью заявить, что в Германии покончено с классовой борьбой. Место профсоюзов занял Трудовой фронт, выполнявший посреднические функции между предпринимателями и рабочими. Поскольку фронт имел только видимость общественного объединения, но на самом деле управлялся государством, ему без труда удалось повысить заработную плату

по стране, улучшить условия труда на промышленных предприятиях и поднять уровень социальной защищенности трудящихся — так что у тех, кто ищет светлые стороны в деятельности нацистов, до сих пор остаются на руках кое-какие козыри. Внутри этого государственного монополиста существовал отдел культуры, но трудящихся особенно привлекало созданное внутри фронта общество «Сила через радость», занимавшееся организацией досуга (проведением отпусков, экскурсий, распределением льготных билетов в театры и на концерты и проч.). Его руководство (а с одним из помощников доктора Лея мы познакомимся поближе в главе, посвященной Байройтским фестивалям) вполне могло претендовать и на руководство культурной жизнью в стране — ведь идеологическое значение «Силы через радость» трудно было переоценить. Кроме того, без финансовой и организационной поддержки фронта в годы Второй мировой войны не смогли бы выжить самые значительные культурные институты рейха — Байройтский и Зальцбургский фестивали.

ГЛАВА

# 2 ИМПЕРСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАЛАТА

**28** Главной задачей Министерства пропаганды было приобщение населения к господствующей идеологии Третьего рейха. Если массы трудящихся приобщались к ней с помощью общества «Сила через радость» доктора Лея, а молодежь воспитывали в соответствующем духе в учебных заведениях, гитлерюгенде и Союзе немецких девушек, то с художниками, многие из которых (особенно те, кто не сомневался в своей значимости для культуры страны) далеко не сразу осознали необходимость такого приобщения, дело обстояло значительно сложнее. Их следовало зарегистрировать, организовать и дать почувствовать сильную направляющую руку государства. С этой целью в сентябре 1933 года была создана Имперская палата по делам культуры, которую возглавил сам министр пропаганды. Таким образом Геббельс снова переиграл Розенберга, чей Союз борьбы за немецкую культуру ставил вопрос о создании в стране подобного органа еще в 1932 году. Это порождение Министерства пропаганды было призвано преобразовать индивидуалистические и демократические настроения художественной интеллигенции в патриотические и народнические. Работники палаты не могли позволить себе расслабиться, поскольку помимо собственного сурового начальства за ними ревностно следило ведомство Розенберга. Главный оппонент Геббельса писал: «Повсюду, куда бы я ни пошел, я слышу одни и те же жалобы на отсутствие у Имперской палаты по делам культуры определенной направленности. В стране бытует мнение, что там собрали кого попало. На ответственных должностях сидят ни на что не

способные национал-социалисты — старые друзья евреев, адвокаты из клуба „Ротари" (основанная в 1905 году в Чикаго организация, занимавшаяся развитием сотрудничества больших городов в области бизнеса. — *Прим. авт.*), но между тем там есть и дельные люди, которые чувствуют себя очень неуютно. К этому следует добавить гладкие, но бессодержательные речи Геббельса, в которых он обходит все проблемы». Под «дельными людьми» Розенберг понимал главным образом своих соратников по союзу, но в первую очередь — одного из высших чиновников Министерства пропаганды рейхскомиссара Ганса Хинкеля, который будет еще не раз упомянут в этой книге.

Имперская палата по делам культуры подразделялась на семь специализированных палат: Имперскую палату по делам музыки (ИМП), палату по делам литературы, палату по делам изобразительного искусства, палату по делам театра, палату по делам печати, палату по делам кинематографии и палату по делам радиовещания. Вопрос о «приобщении» был решен очень просто: ни один деятель культуры не мог оставаться на своей должности или работать в качестве свободного художника, не будучи зарегистрированным в этой бюрократической организации. На каждого вновь поступавшего заводили отдельную папку-досье с данными о его личности и профессиональной деятельности, в некоторых случаях делали пометки о его политических взглядах. В 1934 году только что уволившийся из оперного театра города Ульма молодой капельмейстер Герберт фон Караян пытался устроиться на работу в какой-нибудь другой театр, не зарегистрировавшись в ИМП. По-видимому, он считал, что у него, как у австрийского подданного, в этом нет никакой необходимости. Из-за своего легкомыслия он был вынужден потратить на поиски нового места около полугода и устроился наконец в оперный театр Ахена только после того, как зарегистрировался в палате. Поскольку исключение из ИМП было равносильно запрету на профессиональную деятельность, власти получили таким образом надежный способ приведения к подчинению всех, кто имел какое-либо отношение к музыке. Одновременно из культурной сферы изгонялись нежелательные элементы (социалисты, художники-«вырожденцы», лица неарийского происхождения и проч.), поскольку анкетные данные регистрируемых работников подвергались очень тщательной проверке. Зато те, кто был принят в ИМП, получили привилегии, о которых они не могли даже мечтать при прежних властях. Так же как и Трудовой фронт Лея, палата выступала в качестве профсоюза, защищавшего интересы зарегистрированных в ней музыкальных работников. Ею были установлены минимальная

зарплата и максимальное рабочее время; запрет на дополнительные заработки оркестрантам государственных оркестров расширил возможности для трудоустройства тех, кто перебивался временными заработками. Был учрежден фонд поддержки молодых музыкантов и улучшено пенсионное обеспечение. После начала войны, то есть с 1939 года, безработных музыкантов освобождали в законодательном порядке от принудительных работ, которые могли нанести вред их профессиональной деятельности. Обратной стороной медали была ограничительная и расистская направленность работы ИМП. Например, с марта 1934-го музыканты не могли без специального разрешения выезжать за границу.

О том, насколько разветвленной и всепроникающей организацией была ИМП, можно судить по ее структуре. Во главе палаты стояли президент и вице-президент, и, кроме того, в ней имелся консультативный совет экспертов, занимавшийся выработкой рекомендаций и инструкций, которыми должны были руководствоваться музыканты различных специальностей и творческие коллективы. Палата подразделялась на три отдела: «Музыканты-профессионалы», «Самодеятельное искусство» и «Экономический отдел». Первый состоял из пяти секторов в соответствии с музыкальными специальностями: композиторы, музыкальные педагоги и руководители хоров, исполнители-солисты и церковные музыканты, дирижеры и оркестранты, а также руководители любительских церковных капелл и исполнители легкой музыки. Отдел самодеятельного искусства вобрал в себя три наиболее значительные хоровые организации страны (Немецкое певческое объединение, Имперское объединение смешанных хоров Германии, Имперское объединение хоровой музыки) и был организован по тому же принципу, что и массовые спортивные организации, — значение каждого из регистрируемых коллективов определялось числом его участников. В отличие от отдела, занимавшегося профессионалами, это не был «отдел кадров» в масштабе страны (в качестве профессионалов регистрировали только руководителей самодеятельных хоров), в котором должны храниться досье на всех участников. Основной задачей отдела было следить за тем, чтобы самодеятельные коллективы исполняли только то, что нужно с точки зрения властей. В экономическом отделе регистрировали концертных агентов, музыкальных издателей, посредников по трудоустройству, в нем была даже служба, ведавшая концертами слепых музыкантов. Филиалы ИМП имелись в каждой гау, в каждом округе, в больших и малых городах, а в каждом даже самом маленьком филиале были как минимум руководитель и его

заместитель. Таким образом, для руководства идеологией в области музыки и избавления музыкальной сферы от нежелательных элементов нацистскому государству пришлось нанять огромную армию чиновников, превосходившую по своему количеству число изгнанных музыкантов.

При назначении высших руководителей ИМП власти поначалу допустили ту же ошибку, которую часто допускали советские власти, в том числе во время хрущевской оттепели и горбачевской перестройки, назначая высшими руководителями культурных ведомств видных представителей творческой интеллигенции. Когда назначенного в 1955 году на должность заместителя министра культуры (и продержавшегося на ней год) народного артиста СССР и лауреата шести Сталинских премий Николая Охлопкова спросили, не трудно ли ему выполнять свои новые обязанности, тот не без юмора ответил: «Я царей играл!» И в этой шутке была значительная доля правды. Такие назначенцы не столько руководят, сколько «играют» и защищают в первую очередь личные интересы, а также заботятся о руководимых ими до назначения (или одновременно с исполняемой бюрократической должностью) коллективах. Геббельс стремился главным образом к тому, чтобы во главе созданного им управленческого монстра встали артисты с непререкаемым международным авторитетом. Поэтому на должность президента ИМП был назначен самый знаменитый композитор Германии Рихард Штраус (к тому времени он уже успел услужить властям в качестве дирижера, заменив отстраненного от концертов Бруно Вальтера и отказавшегося выступать на Байройтском фестивале 1933 года Артуро Тосканини), а на должность вице-президента — дирижер Вильгельм Фуртвенглер, считавшийся одним из лучших не только в Германии, но и во всем мире. Выступая 13 февраля 1934 года на открытом собрании ИМП, Рихард Штраус заявил: «Если с тех пор, как Адольф Гитлер взял в свои руки власть в области не только политики, но и культуры, в Германии многое изменилось и если уже через несколько месяцев национал-социалистическое правительство сумело создать такое учреждение, как Имперская музыкальная палата, — значит, новая Германия уже не желает, как это было до сих пор, более или менее равнодушно относиться к вопросам искусства, но будет целеустремленно искать пути и средства, чтобы придать нашей музыкальной жизни по возможности сильный импульс». Может статься, что великий композитор и в самом деле глядел в будущее «в надежде славы и добра» и собирался усовершенствовать музыкальную жизнь страны, тем более что в молодости у него уже был опыт организа-

ции агентства по защите авторских прав композиторов, но вряд ли он не осознавал, что возглавляемая им организация служит делу приобщения немцев к человеконенавистнической идеологии. В любом случае первые руководители ИМП оказались, как и следовало ожидать, ни на что не годными чиновниками. Штрауса заботили прежде всего постановки его опер по всей Германии и назначение на соответствующие должности нужных ему дирижеров, а Фуртвенглера, который хотя и включал в программы своих концертов произведения Штрауса («Дон Жуана», «Тиля Уленшпигеля», «Домашнюю симфонию»), но относился к оперному творчеству композитора довольно прохладно, интересовали в основном проблемы возглавляемого им Берлинского филармонического оркестра. Художники оставались художниками и на высоких государственных должностях: они, разумеется, выполняли свои репрезентативные функции, но при этом пытались использовать возвысившее их государство для достижения собственных художественных целей. Поэтому ни Штраус, ни Фуртвенглер не смогли долго продержаться на своих постах. Они были небожителями, и Геббельсу так и не удалось вернуть их на грешную землю.



В июле 1935 года Штраус неожиданно ушел в отставку «в связи с достижением преклонного возраста и резко ухудшившимся состоянием здоровья». Вполне понятно, что причина была совсем другой. В июне того года в Дрездене, где по традиции давали премьеры почти всех опер Штрауса, под управлением Карла Бёма была впервые исполнена комическая опера «Молчаливая женщина» на либретто Стефана Цвейга. С тем, что либретто написал еврей Цвейг, чьи книги жгли в то время во дворах университетов по всей Германии, нацисты еще могли смириться, тем более что опера была задумана и начата до их прихода к власти. Стиснув зубы, начальство смирилось также с требованием Штрауса указать в программках фамилию либреттиста, причем напечатать ее тем же шрифтом, что и фамилию композитора. Однако за несколько дней до премьеры, уже прибыв в Дрезден, Штраус из гостиницы отправил находившемуся в швейцарском изгнании Цвейгу письмо, в котором ответил на обвинения в сотрудничестве с властями: «Кто Вам сказал, что я настолько далеко ушел в области политики? Потому что я дирижировал концертом вместо этого вшивого оборванца Бруно Вальтера? Я сделал это ради оркестра. Потому что я заменил другого „неарийца“, Тосканини, в Байройте? Я это сделал ради Байройта. Это не имеет ничего общего с политикой. Потому что я изображал из себя президента Имперской палаты по делам музыки? Только чтобы творить добро и пре-

дотвращать бóльшие неприятности. Я брал на себя эти неприятные общественные нагрузки при любом правительстве». Гестапо, естественно, изъяло письмо непосредственно из почтового ящика гостиницы, и оно было показано Геббельсу. Нетрудно себе представить ярость министра пропаганды, назначившего композитора на одну из ведущих должностей в области идеологии. В своем дневнике он записал: «Письмо дерзкое и к тому же совершенно идиотское. <...> „Штраус лишь изображает из себя президента Музыкальной палаты!" И это он пишет еврею. Тьфу, черт!» О том, чтобы по-прежнему возглавлять ИМП, не могло быть и речи, но Штраус боялся худших последствий и решил просить о пощаде самого фюрера, направив ему верноподданническое послание, в котором, в частности, заклинал: «Будучи немецким композитором, чье творчество не нуждается в дополнительных рекомендациях, я могу сказать, что это письмо и все, что содержится в его импровизированных высказываниях, нельзя рассматривать в качестве изложения моего мировоззрения или моего настоящего образа мыслей. Мой фюрер! Вся моя жизнь отдана немецкой музыке и неустанным заботам о возвышении немецкой культуры, политикой я никогда не занимался и по политическим вопросам не высказывался, так что я полагаю найти у Вас, великого созидателя всей немецкой жизни, понимание: пребывая в глубочайшем волнении в преддверии моего увольнения с поста президента Имперской музыкальной палаты, я заверяю Вас, что и в оставшиеся мне немногие годы буду служить только чистейшим и самым идеальным целям. Полагаясь на ваше чувство справедливости, я прошу Вас, мой фюрер, принять меня для личной беседы и дать мне таким образом возможность, прощаясь с моей деятельностью в Имперской палате, лично оправдаться перед Вами». Гитлер не удостоил Штрауса личной встречи, но и запрета на исполнение его опер (за исключением «Молчаливой женщины») не последовало — все-таки среди немецких опер в репертуаре оперных театров Германии они занимали второе место после опер Вагнера, и огласка этого скандала могла нанести сильный урон престижу властей в глазах мирового общественного мнения. Штрауса сменил на посту президента ИМП бывший генералмузикдиректор Ахена, маститый дирижер и педантичный бюрократ Петер Раабе, которого в Ахене заменил еще не достигший тридцатилетнего возраста Герберт фон Караян. Новый президент справлялся со своими обязанностями куда лучше уволенного Штрауса.

Одной из причин отставки Фуртвенглера с поста вице-президента ИМП стала его статья в достаточно смелой праволиберальной газете

«Дойче альгемайне цайтунг» «Казус Хиндемита», в которой дирижер выступил в защиту композитора, подвергавшегося нападкам со стороны ведомства Розенберга. Принимая статью, главный редактор газеты Карл Зилекс честно предупредил Фуртвенглера о возможных неприятных последствиях ее публикации. Точно предвидеть, что из этого может выйти, еще никто не мог, поскольку до Хиндемита у Гитлера не сразу «дошли руки», и в самом начале нацистского правления тот по инерции считался заслуживающим доверия. Рихард Штраус даже пригласил Хиндемита в «совет вождей» возглавляемого им объединения профессиональных композиторов. Фуртвенглер часто включал произведения Хиндемита в программы своих концертов и считал его одним из самых даровитых современных композиторов Германии. Впервые исполненная в марте 1934 года под руководством Фуртвенглера симфония Хиндемита «Матис-художник» была с восторгом принята слушателями, а главный музыковед ведомства Розенберга Фридрих Герцог писал в газете «Эссенер националь-цайтунг»: «Премьера симфонии под управлением Вильгельма Фуртвенглера стала великим свершением и была воспринята с бурным восторгом. Пауля Хиндемита вновь и вновь вызывали вместе с Фуртвенглером на сцену». Ситуация резко изменилась, когда дирижер включил в репертуарный план Берлинской государственной оперы сезона 1934/35 оперу «Матис-художник» (одноименная симфония была основана на музыкальном материале этой оперы), что вызвало резкое возражение «патрона» театра Геринга. Все-таки речь в опере шла о Крестьянской войне — событии, о котором нацисты предпочитали не вспоминать, не говоря уже о том неприятии, которое у них вызывала сама постановка вопроса о положении художника в историческую эпоху междоусобиц. И тут сказал свое слово фюрер, испытывавший к композитору сильную антипатию. Если до той поры Розенберг относился к Хиндемиту достаточно снисходительно, то, получив указания сверху, он спустил на композитора своих самых верных псов. Не прошло и полугода после публикации комплиментарной статьи Герцога, как тот же критик уже писал в издаваемом им журнале «Музик»: «Если сегодня Хиндемит проявил себя с положительной стороны в „Матисе-художнике“ (имелась в виду симфония. — *Прим. авт.*), то это еще не доказывает, что он фактически ведет себя как ариец в том смысле, как это понимает законодательство национал-социалистической Германии. То обстоятельство, что он уже после национал-социалистической революции делал грамзаписи с двумя эмигрировавшими и концертировавшими за рубежом евреями, является явным доказательством его неустой-

чивого характера». Подзаголовок статьи гласил: «Пауль Хиндемит неприемлем в культурно-политическом отношении». Руководствуясь волей фюрера, композитора поторопился заклеймить и министр пропаганды — в одной из своих речей он назвал музыку Хиндемита бессодержательной и моторной, музыкой механических движений, атональной и зараженной еврейской интеллектуальностью. Ничего хуже этих обвинений нельзя было придумать. Это был уже приговор, так что статья Фуртвенглера «Казус Хиндемита» оказалась чистым донкихотством. В этой статье дирижер, в частности, заметил: «Разумеется, на композитора, написавшего и опубликовавшего так много достойных внимания произведений, легко взвалить задним числом „грехи юности". Хиндемит никогда не занимался политикой, и до чего же мы дойдем, если будем по-прежнему использовать в дискуссиях об искусстве политическое доносительство?» Кроме того, дирижер явно пытался поучать власть имущих: «И вот еще что нам нужно ясно понять: в условиях царящей во всем мире невыразимой бедности на истинно продуктивных музыкантов мы не можем себе позволить отвергать такого человека, как Хиндемит». Было ясно, что автора статьи заботит не столько сам Хиндемит, сколько проблема вмешательства властей в творчество художников. Но все это власти могли бы еще стерпеть, если бы не явное и открытое одобрение позиции Фуртвенглера общественностью. Когда в день публикации статьи дирижер вышел на подиум для проведения утренней репетиции, присутствовавшие встретили его долго не смолкавшими аплодисментами; такими же аплодисментами его удостоили и вечером во время концерта. Тут уже запахло политикой, и это переполнило чашу терпения Геббельса, который устал возражать не желавшему понимать политику нацистских властей музыканту. В конце 1934 года Фуртвенглеру формально пришлось уйти со всех занимаемых им постов, и меньше всего он сожалел о расставании с должностью вице-президента ИМП, на которой прослужил чуть больше года. Его преемником стал мало кому известный в настоящее время композитор Пауль Гренер, до того возглавлявший отделение композиторов ИМП. После смерти Гренера в 1944 году должность вице-президента перешла к другому композитору, Вернеру Эгку. По всей вероятности, это был действительно неплохой организатор, поскольку, несмотря на его заслуги перед нацистским государством, Эгк стал во главе созданного уже после окончания войны объединения композиторов в демократической ФРГ.

В заключение следует рассказать об одном поразительном случае неподчинения Имперской палате по делам культуры. Разумеется,

такое мог себе позволить не просто небожитель, а небожитель, сумевший поставить себя вне сферы влияния нацистских властей и решавший все возникавшие у него проблемы напрямую с фюрером. Речь идет о Винифред Вагнер, которая еще за три года до прихода Гитлера к власти стала могущественным руководителем вагнеровских фестивалей в Байройте и сумела завоевать безграничное доверие фюрера еще на заре его политической деятельности. В качестве руководителя театральной организации она подлежала регистрации в Имперской палате по делам театра, но сделала все возможное, чтобы этого избежать. В том, что это у нее получилось, была своя логика, поскольку репертуар фестивалей ограничивался музыкальными драмами Вагнера и не мог быть испорчен ничьим вмешательством, а идеология обитателей виллы Ванфрид сохранялась неизменной со времени смерти Мастера и полностью вписывалась в господствующую идеологию Третьего рейха, не требуя принудительного «приобщения». Сама же Винифред Вагнер обосновывала свое нежелание регистрироваться тем, что может «подыскивать себе сотрудников, обладающих необходимыми навыками, только будучи абсолютно свободной, а не исходя из точки зрения Палаты». Отстояв для себя полную свободу деятельности и независимость от этого ведомства, она, разумеется, нажила себе множество врагов среди чиновников, в первую очередь в лице Геббельса. Все-таки личная дружба с Гитлером и авторитет возглавляемого ею музыкального института позволили ей продержаться у руля фестивалей до самого конца войны.

ГЛАВА

# 3 ИДЕОЛОГИЯ И КУЛЬТУРА I. О ПАРТИЙНОСТИ МУЗЫКИ



Если у коммунистов на подготовку культурной революции в Советском Союзе ушло не менее 12 лет — как раз то время, которое потребовалось для осознания необходимости создания институтов приобщения к марксистско-ленинской идеологии в середине тридцатых годов, — а до этого времени многие представители творческой интеллигенции могли себе позволить быть «попутчиками» или творить, что им вздумается, делая вид, что они «не от мира сего» (многие произведения литературы, изданные в СССР в 20-х — начале 30-х годов, впоследствии не публиковались или выходили ограниченными тиражами даже в период хрущевской оттепели), то у нацистов такого времени на раскачку не было[1]. Они взялись за дело очень споро и стали продвигать свои идеи в области реформирования культурной жизни страны с первых же дней прихода к власти. Эти идеи, выработанные в конце двадцатых годов главным образом Союзом борьбы за немецкую культуру Розенберга, были достаточно незамысловатыми и потому находили почти мгновенный отклик в сердцах обывателей. Сложнее обстояло дело с творческой интеллигенцией, многие представители которой не сразу смогли понять, что от них требуется и как им теперь следует работать, чтобы не огорчить новую власть. То есть некоторые это поняли сразу и немедленно занялись прослав-

1 Этому вопросу посвящена потрясающая монография Екатерины Власовой. Автор необычайно скрупулезно и строго документированно прослеживает историю «закручивания гаек» в области музыкальной идеологии в СССР вплоть до следующего пика идейного террора в 1948 году (Власова Е. С. *1948 год в советской музыке*. М.: Классика-XXI, 2010).

лением пришедших к власти негодяев, другие почли за лучшее покинуть страну или уйти во внутреннюю эмиграцию, но с большинством деятелей культуры предстояло как следует поработать. Впрочем, зачастую результаты бывали далеко не те, которые требовались идеологам. В этом отношении показательна судьба известного немецкого писателя консервативного толка Эрнста Юнгера. Этот человек, прошедший всю Первую мировую войну, получил 14 ранений, причем некоторые из них были, казалось, несовместимы с жизнью — он был ранен навылет в голову и дважды в грудь, — и при этом дожил до 102 лет (умер в 1998 году). Отважный офицер был в конце войны удостоен высшей награды кайзеровской Германии — ордена «За заслуги». Его увлекало кое-что из нацистской идеологии, он даже вступил в НСДАП и послал Гитлеру экземпляр своей книги «Огонь и кровь». Тем не менее Юнгер сумел нажить себе непримиримого врага в лице Геббельса, о котором отзывался исключительно в оскорбительных выражениях. Тот не преминул воспользоваться случаем и попытался отомстить Юнгеру после выхода в 1940 году романа «На мраморных скалах», усмотрев в нем критику нацистской власти. Строптивого писателя спасло заступничество Гитлера; возможно, в качестве смягчающего вину обстоятельства было принято во внимание героическое военное прошлое Юнгера.



Что же собирались внушить творческой интеллигенции? Собственно говоря, не так уж и много. В отличие от старых специалистов Страны Советов, которым приходилось штудировать труды Маркса, Энгельса и Ленина, немецкому писателю, художнику или музыканту было необходимо усвоить лишь основные понятия, совокупность которых нельзя было назвать даже катехизисом: «народная общность», «расовая чистота» и проч. Причем «народная общность» была для нацистов одной из основных категорий, постижение которой обеспечивало, по их мнению, завоевание мирового господства и жизненного пространства. Все, что не соответствовало этой системе понятий, подлежало искоренению, провозглашалась борьба с заполонившими культурное пространство Германии в период Веймарской республики произведениями «большевиков от культуры», «вырожденцев» и евреев. Каждого из нежелательных художников могли отнести к одной-двум из этих категорий или сразу ко всем трем. Предполагалось, что это позволит воссоздать старые традиции немецкой культуры, очистив их от модернистских наслоений, и сформировать новое культурное пространство, в котором будет господствовать умеренно-современная стилистика (а как же без прогресса!) в национал-социалистических формах. Созданные по

предлагавшимся в эпоху Третьего рейха Министерством пропаганды лекалам и получившие в тот же период широкое распространение произведения искусства поразительно напоминали наиболее типичные произведения соцреализма.

В этом смысле представителям изобразительного искусства было значительно легче перестроиться, чем музыкантам. Увлеченный романтикой автора многочисленных романов о Верной Руке — друге индейцев Карла Мая, художник Эльк Эбер создал в период Веймарской республики многочисленные картины, изображавшие индейцев, чьи мужественные лица не сильно отличаются от лиц штурмовиков («И все же вы победили») и солдат вермахта («Последняя граната», «Связной») на полотнах, созданных им уже в Третьем рейхе. Они мало чем отличались от написанных в тот же период прославлявших НСДАП и военный героизм полотен Вильгельма Заутера, автора знаменитой «Переправы через Верхний Рейн». Этот художник получил известность в качестве баталиста и тем самым еще в двадцатые годы привлек к себе благосклонное внимание нацистов, не обративших внимание на другие его таланты — в то время он был популярен также в качестве портретиста и графика, иллюстратора романа Ганса Якоба Кристоффеля Гриммельсгаузена (1625–1676) «Симплиций Симплициссимус». Потрафить вкусам новых хозяев стремились также художники, изображавшие обнаженную натуру. Унификация стиля зашла у них настолько далеко, что обнаженные женские торсы с удлиненными талиями и высокими бюстами или атлетические мужские фигуры на картинах получившего известность в Германии австрийца Иво Залигера или любимца Гитлера Адольфа Циглера были поразительно схожи что на полотнах на античные сюжеты, что на картинах, изображавших современников и современниц, — сплошная неоклассика. Наиболее известное произведение Циглера — триптих маслом размером 1,8 х 3 метра «Четыре стихии» — настолько полюбилось Гитлеру, что он его повесил над камином в своей мюнхенской резиденции. Сам же художник в 1936 году был назначен президентом Имперской палаты по делам изобразительного искусства. Не отставали от своих коллег-живописцев и скульпторы, наибольшую известность из которых приобрели Арно Брекер и уроженец Австрии Йозеф Тарок: античный «Прометей» Брекера мало отличался от его же нацистского «Победителя». Скульптуры Арно Брекера украшали Дом спорта в Берлине, построенный в 1936 году по проекту архитектора Вернера Марха в связи с Олимпийскими играми, и немецкий павильон на парижской Всемирной выставке 1937 года. Официальная скульп-

тура, как и архитектура, должна была быть прежде всего монументальной и демонстрировать все необходимые черты обнаженного человеческого тела — героизм, атлетичность, готовность к борьбе и самопожертвованию, свободу от какой-либо надуманной сентиментальности и мечтательности. Гитлер требовал, чтобы скульпторы изображали молодого, богоподобного человека, «стремительного, как гончая, жесткого, как кожа, и твердого, как крупповская сталь». От этого человеческого типа не требовалось ни ума, ни духовности. Ценились только внешняя красота и здоровье. Это требование приводило к созданию неоклассического стиля, в котором отражались монументальность и незыблемость власти. Справедливости ради следует отметить: несмотря на доверие, которое оказывали Брекеру нацистские власти, — с 1941 по 1945 год он был вице-президентом Имперской палаты по делам изобразительного искусства, — после войны скульптор продолжил свою деятельность и упрочил славу лучшего скульптора Германии академического стиля. Помимо бюстов нацистских бонз (самого Гитлера, Геббельса, Шпеера) и их жен (госпожи Борман, госпожи Шпеер) он создал также целый ряд замечательных бюстов музыкантов и деятелей музыкальной культуры: Рихарда Вагнера, Козимы Вагнер (жены композитора), Ференца Листа и Винифред Вагнер.



В отличие от художников и скульпторов, которые довольно быстро поняли, что от них требуется, и сразу же перестроились (если такая перестройка от них вообще потребовалась), с композиторами дело обстояло значительно сложнее. Никто из них так и не смог ответить на заданный в конце третьего действия оперы Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» вопрос ее главного персонажа, поэта-сапожника Ганса Сакса, о том, «что является немецким и истинным» (то есть о национальной идентичности произведения искусства).

Когда на семинаре по специальности «научный коммунизм», которую изучали все советские студенты, мы проходили в 1970 году тему «Партийность искусства» (тема эта возникла в связи с расширительным толкованием основных положений работы Ленина «Партийная организация и партийная литература»), кто-то попытался поставить в тупик нашего доцента, старого идеологического волка, вопросом о том, может ли быть партийной музыка. Тот прежде всего попытался уйти от ответа, сославшись на отсутствие слуха и слабое знакомство с этим видом искусства, но предположил, что советская опера (в качестве примера он привел «Тихий Дон» Ивана Дзержинского), безусловно, глубоко партийна, в отличие от беспартийных (и, соответственно, безыдейных) сочинений западных

и некоторых советских композиторов. В каком-то смысле он был прав, поскольку упомянутое произведение удостоилось одобрительного отзыва Сталина и всячески пропагандировалось в сталинскую эпоху, но доцент все-таки имел в виду не музыку, а либретто, которое было основано на романе Михаила Шолохова и отличалось от него только более точной идейной направленностью, в вопросе же речь шла о самой музыке. Аналогичные трудности испытывали нацисты, пытаясь привести композиторов рейха к общему знаменателю и добиться от них сочинений, соответствующих идее народной общности, отделив музыку народную и арийскую от музыки вырожденческой. Поэтому решающую роль в их оценках играла национальность авторов музыки — исполнение всех произведений композиторов еврейского происхождения, как современных (Александра Цемлинского, Арнольда Шёнберга, Франца Шрекера, Эриха Вольфганга Корнгольда), так и уже умерших (Джакомо Мейербера, Феликса Мендельсона-Бартольди, Густава Малера), ставилось под запрет, а в отношении музыки композиторов, к происхождению которых нельзя было придраться (по поводу того, можно или нельзя, как мы увидим, было также много недоразумений), господствовал полный произвол, и все в конечном счете определялось наклонностями высших партийных бонз, в первую очередь самого фюрера. В связи с этим есть смысл остановиться подробнее на творчестве некоторых композиторов, работавших в Германии в период нацистского господства, и на том, как складывалась их судьба. О первом композиторе страны, Рихарде Штраусе, будет подробно рассказано в подобающем ему разделе, посвященном небожителям Третьего рейха, поэтому начнем с композитора № 2.



## ГАНС ПФИЦНЕР

Может показаться странным, что вторым по значимости композитором страны нацисты посчитали уроженца Москвы, появившегося на свет в 1869 году в семье немцев-оркестрантов. Разумеется, московские впечатления вряд ли оставили след в сознании будущего музыканта, поскольку уже в 1872 году семья переселилась во Франкфурт, и от России у него остались лишь смутные воспоминания, связанные с уроками русского языка, которые давала ему мать, российская немка. Первоначальные музыкальные знания преподал ему отец, работавший в России по контракту. Получив приличное музыкальное образование, Пфицнер пробовал себя в качестве пианиста, дирижера-хо-

ровика и руководителя симфонических и оперных оркестров, однако с самых юных лет его захватила страсть к сочинительству, и он стал создавать в огромных количествах песни. Его иногда считают последним в ряду немецких композиторов-романтиков, создателей немецкой Lied (одно из тех немецких слов, которое зачастую не пишут на кириллице, чтобы подчеркнуть своеобразие и уникальность этого музыкального жанра): Шуберт — Мендельсон — Шуман — Лист — Брамс — Вольф — Р. Штраус — Пфицнер. Если творчество Пфицнера приобрело определенное значение в первые годы после Первой мировой войны и продолжает вызывать значительный интерес также в наши дни, то это в основном благодаря его песенному наследию, интерес к которому в пятидесятые годы прошлого века получил новый импульс благодаря исполнению вокальных сочинений композитора знаменитым немецким баритоном Дитрихом Фишером-Дискау. В конце XIX века Пфицнер начал выступать в оперном жанре, и тут он также добился определенных успехов. Созданную им на рубеже веков оперу «Роза из сада любви» поставил в 1905 году на сцене Венской придворной оперы ее тогдашний директор Густав Малер, распознавший в композиторе приверженца близкой ему романтической традиции немецкой оперы. Но свой главный оперный триумф Пфицнер пережил в 1917 году, когда Бруно Вальтер продирижировал в Мюнхене премьерой оперы «Палестрина» (1912–1915). Известного консерватизмом своих музыкальных пристрастий дирижера привлек не только традиционный музыкальный язык этой музыкальной драмы, но и ее основная идея — независимость творческих устремлений художника от идеологических установок властей предержащих.



Действие оперы происходит во время состоявшегося в 1563 году Тридентского собора, на котором высшие католические иерархи решали, в частности, вопрос о запрете полифонии, завоевавшей к тому времени главенствующие позиции в религиозной музыкальной стилистике, в пользу более раннего григорианского стиля. Кардинал Карло Борромео приходит к пребывающему в глубоком творческом кризисе и в состоянии депрессии после смерти жены композитору Джованни Пьерлуиджи Палестрине, чтобы передать ему задание папы создать мессу. Собственно говоря, задание равносильно приказу, однако, несмотря на угрозу быть переданным в руки инквизиции, композитор отвечает категорическим отказом: папа может сколько угодно приказывать, но он, Палестрина, не в силах изменить свою творческую натуру. Но сразу после ухода кардинала композитора посещают видения музыкантов прошлого, убеждающих его в необходимости сочинения мессы для спасения полифонического сти-

ля. К окончательному решению его побуждает исполнение хором ангелов Gloria — непременного раздела католической мессы. В результате возникает знаменитая «Месса папы Марцелла», посвященная памяти Марцелла II, занимавшего папский престол в течение трех недель 1655 года. Все это происходит в первом действии оперы, второе и третье действия не добавляют к ее идейному содержанию ничего нового. Следует также упомянуть завоевавшие любовь публики симфонические интерлюдии, часто звучащие в симфонических концертах. Будучи выразителем основной идеи Пфицнера о необходимости свободы творчества, герой оперы решает также задачу, которую ставил перед собой и сам композитор, — хранить и поддерживать традиции мастеров прошлого. Увлеченный идеей и музыкальным языком оперы, Бруно Вальтер писал уже в феврале 1962 года, то есть в последние дни своей жизни: «Я убежден, что „Палестрина" еще получит признание. У этого произведения есть все шансы для бессмертия». По-видимому, продирижировавший за 45 лет до этого премьерой оперы капельмейстер проводил четкое различие между Пфицнером композитором и Пфицнером человеком, потому что после его смерти в 1949 году он говорил о неоднозначности личности композитора, представлявшей из себя смесь «истинного величия и нетерпимости».

После Первой мировой войны Пфицнер преподавал композицию в Прусской академии искусств (Берлин), писал имевшие отчетливую антиеврейскую направленность критические статьи, в которых обличал модернистов и интернационалистов, и продолжал композиторскую деятельность. Самым известным его сочинением этого периода стала написанная в 1921 году кантата «О немецкой душе» на стихи излюбленного немецкими композиторами-романтиками, от Роберта Шумана до Гуго Вольфа, поэта Йозефа Эйхендорфа. Услышав некоторые отрывки из этого произведения, неподготовленный и непредвзятый слушатель может заподозрить в авторстве кантаты Шумана или Мендельсона — ее музыка столь же прекрасна, сколь и традиционна. И это неудивительно: вместе со всем немецким народом композитор тяжело переживал поражение Германии в Первой мировой войне и постарался выразить свои чувства в форме, максимально доступной для восприятия широкой публикой. Естественно, что личность композитора-традиционалиста, поклонника и последователя Вагнера, не могла не привлечь внимания формировавшейся пассионарной нацистской партии, которая стремилась перетянуть на свою сторону как можно больше консервативно настроенных художников. Во время пребывания Пфицнера в больнице в 1923 го-

ду его посетил уже успевший приобрести популярность в качестве народного оратора Адольф Гитлер. Судя по всему, композитор сразу же произвел на будущего фюрера неблагоприятное впечатление: в отличие от высокого и импозантного Рихарда Штрауса, он был невелик ростом, хил и по-интеллигентски невнятен. Гитлер с неприязнью отметил, что «Пфицнер со своей бородой был похож на раввина». Все-таки у композитора и политика нашлись общие интересы, и после прихода к власти НСДАП Геббельс привлек Пфицнера к работе в Имперской музыкальной палате, не обратив внимания на существовавшие между ними мировоззренческие расхождения. От композитора ожидали безусловного подчинения партийным установкам, но творчество Пфицнера оставалось беспартийным: ни основная идея «Палестрины», ни содержание кантаты (несмотря на ласкавшее слух нацистов ее название) никак не вписывались в жесткие рамки предписываемых режимом требований. Да и как можно было ждать полного подчинения своей воле от художника, провозгласившего в качестве эстетического кредо свободу творческой деятельности и неподотчетность властям. Какая-то польза оставалась от его музыкально-критических трудов, опубликованных вскоре после окончания Первой мировой войны, в первую очередь от статьи «Новая эстетика музыкальной импотенции», написанной вполне в русле партийных установок. К тому же, будучи уже в ИМП, Пфицнер сумел угодить новым властям, при этом по собственной инициативе, не получая на этот счет никаких предписаний сверху. Как раз в год пятидесятилетия смерти Вагнера — он же год прихода к власти нацистов — Томас Манн выступил с докладом «Страдания и величие Рихарда Вагнера», который он прочел не только в Мюнхене, но и за границей. Этот доклад стал результатом эволюции мировоззрения Манна за последние одиннадцать лет, то есть в тот период, когда после убийства министра иностранных дел веймарского правительства еврея Вальтера Ратенау боевиками правоэкстремистской организации «Консул» писатель стал сторонником Веймарской республики, чем вызвал ненависть своих бывших друзей-националистов, в первую очередь Пфицнера. Теперь у них появилась возможность отомстить изменнику. Инициатором решительного отпора Томасу Манну стал один из самых знаменитых интерпретаторов музыки Вагнера, преемник Бруно Вальтера в Мюнхенской опере дирижер Ганс Кнаппертсбуш. Он не принадлежал к числу горячих сторонников нацистских властей, но руководствовался, помимо идейных соображений, надеждой заслужить доверие Гитлера и получить возможность дирижировать на Байройтском фестивале, в чем ему до тех пор (а забе-

гая вперед, следует сказать, что и до полного заката Третьего рейха) было отказано. В этом деле дирижеру оказался полезен ждавший на протяжении нескольких лет возможности отомстить своему бывшему единомышленнику Пфицнер. Авторы появившегося в результате такого сотрудничества воззвания (Пфицнер внес в него существенные дополнения) могли не бояться попасть впросак со своим протестом, потому что в вышедшей незадолго до этого статье в партийной газете «Фёлькишер беобахтер» доклад Манна уже заклеймили как «непристойный», поскольку великого немецкого композитора можно по достоинству оценить только в Германии, руководствуясь идеями канцлера (его еще не все называли фюрером) Адольфа Гитлера. В той же статье писателя обвиняли в увлечении психоанализом (то есть учением Фрейда, что в глазах нацистов было смертным грехом), в давно устаревшей системе взглядов, а также в еврействе, поскольку жена Томаса Манна и в самом деле была еврейкой. Но даже действуя в русле тогдашней конъюнктуры, авторы воззвания рисковали вызвать неудовольствие властей, поскольку к тому времени нацистская верхушка еще не потеряла надежды использовать в своих целях имя всемирно известного писателя. Поэтому помимо подписей известных деятелей культуры (среди них был и Рихард Штраус) под опубликованным в апреле 1933 года в газете «Мюнхнер нойстен нахрихтен» воззванием «Протест Мюнхена, города Рихарда Вагнера» они собрали подписи и представителей местных властей — министра внутренних дел Баварии и личного друга Гитлера Адольфа Вагнера, гауляйтера Баварской восточной марки Ганса Шемма, обербургомистра Мюнхена Карла Филера, а также издателя газеты «Фёлькишер беобахтер» Макса Амана. Были там подписи еще двоих композиторов — теперь уже давно забытых Зигмунда фон Хаузеггера и Клеменса фон Франкенштайна. Их, как и самого Пфицнера, никак нельзя было отнести к числу сторонников новых властей, и никакой пользы от своего выступления они также не получили. В 1934 году Хаузеггера уволили с должности президента мюнхенской Академии музыкального искусства, а в 1938 году — со всех остальных постов. Глубоко верующего католика и известного своей неприязнью к действующему режиму Франкенштайна также отправили на пенсию в 1934 году, а в 1942-м он умер, не дожив до краха Третьего рейха. Так что во многих случаях консерватизм эстетических взглядов не был свидетельством преданности новым властям.

Демарш Кнаппертсбуша — Пфицнера не был оставлен без внимания руководством рейха, но в дальнейшем стало ясно, что толку от этих интеллигентов будет немного. Несмотря на свои антисемитские

высказывания, которые носили мировоззренческий характер в духе Вагнера и не выходили за рамки традиционных обвинений в тлетворном влиянии евреев на немецкую культуру, настоящим жидомором в духе национал-социализма Пфицнер так и не стал, да и не мог им стать, поскольку на протяжении всей своей предыдущей жизни пользовался поддержкой или по меньшей мере дружеским расположением множества евреев, начиная с Густава Малера, приютившего его оперу в Вене, и кончая Бруно Вальтером, давшим «путевку в жизнь» любимому детищу композитора — опере, которая стала его визитной карточкой и обессмертила его имя. Сам Вальтер рассматривал премьеру «Палестрины» как кульминацию своей карьеры даже после того, как его взаимоотношения с композитором были окончательно испорчены из-за нежелания Пфицнера раскаяться в своих хотя и своеобразных, но выглядевших тем не менее достаточно антисемитскими эстетических взглядах даже после окончания Второй мировой войны. Другом Пфицнера на протяжении многих лет был также издатель журнала «Зюддойче монатсхефте» еврей Пауль Косман. Кроме того, на стихи Космана он написал немало песен. Все его друзья-евреи, а также исполнявшие его произведения музыканты и оказывавшие ему поддержку музыковеды и меценаты неарийского происхождения были его единомышленниками, немецкими и австрийскими патриотами и страстными вагнерианцами. А быть другом этого достаточно сложного по характеру и крайне обидчивого и мнительного человека было совсем не просто. Вот и в начале концертного сезона 1940/41, когда Фуртвенглер дирижировал в Берлине первым исполнением Симфонии соч. 46 Пфицнера, композитора возмутило то, что его произведение стоит в программе на первом месте, а за ним следует симфоническая поэма Рихарда Штрауса «Смерть и просветление»! Композитор воспринял это таким образом, что его симфонию используют в качестве «гардеробного марша», и попенял на это Фуртвенглеру. Тот, как это бывало почти всегда в подобных случаях, то есть когда ему возражали по пустякам, отреагировал резкой отповедью. Однако и Пфицнер не отказался от своих притязаний и снова обратился к великому дирижеру, хотя, казалось бы, сам факт исполнения его произведения первым капельмейстером рейха должен был быть для него огромной честью. На этот раз, даже не скрывая своего восхищения фуртвенглеровской трактовкой симфонии, он тем не менее почел за лучшее объявить ему о разрыве отношений. Хотя во время последовавших вскоре венских концертов Фуртвенглер изменил программу, поставив произведение Пфицнера сразу после антракта во втором отделении, их

добрым отношениям пришел конец. В любом случае Фуртвенглер продолжал исполнять произведения композитора, не испытывая никакой неприязни (как, впрочем, и особого восхищения) ни к нему, ни к его творчеству.

Пфицнер так и не стал пособником нацистов ни в политическом, ни в творческом отношении. Трудно сказать, какая в нем произошла перемена и какой возник дух противоречия, но никаких опер, песен, кантат и других произведений в истинно партийном духе власти от него так и не дождались. Тем не менее он старался по мере сил угождать властям и даже в 1944 году посвятил своему другу и меценату, впоследствии казненному по приговору Нюрнбергского суда палачу Польши Гансу Франку «Краковское приветствие» соч. 54. С кем из нацистских бонз у него явно не сложились отношения, так это с Германом Герингом. Когда в 1934-м прусский министр-президент уволил его из Прусской государственной академии музыкального искусства, не обеспечив пенсией, на которую композитор рассчитывал, и назвав притязания Пфицнера попрошайничеством, тот направил Герингу записку, которая заканчивалась фразой: «Полученное мною Ваше письмо от 8 января 1935 года, которое по своему тону и содержанию производит впечатление послания какому-нибудь мошеннику, я сохраню как неоценимый документ из области культуры, подобный посланию, которым зальцбургский архиепископ сопроводил пинок, данный некоему В. А. Моцарту. Хайль Гитлер! Д-р Ганс Пфицнер». То, что этот демарш остался без последствий, свидетельствует о поддержке композитора другими нацистскими вождями. Впрочем, от недостатка средств он не страдал. Его произведения, в том числе оперы, время от времени исполнялись, а в 1944 году он получил от Гитлера единовременное пособие в 50 000 рейхсмарок. Все-таки в тридцатые годы Пфицнер сочинял в основном симфонические произведения (небольшой продолжительности симфонии, инструментальные концерты, Дуэт для скрипки и виолончели с оркестром), а также камерные инструментальные произведения, не представлявшие для нацистов никакой ценности хотя бы в силу того, что их «партийность» трудно было распознать. При этом, уяснив с самого начала бессмысленность заступничества за подвергавшихся преследованиям властями друзей, он уже старался не обращать внимания на расистскую политику национал-социалистов. В 1933 году был отправлен в концлагерь Дахау, а потом в Терезиенштадт (где он и умер в 1942 году) его друг и автор текстов песен Пауль Косман. Композитор пытался за него вступиться, но был вынужден оставить эти попытки и в дальнейшем делал вид, что преследования евреев

его не касаются. Даже после окончания войны он убеждал уцелевших друзей-евреев в том, что ужасы геноцида сильно преувеличены. Это была наивная попытка — весь мир уже знал, что творилось в концлагерях, даже таких «вегетарианских», как Терезиенштадт. Не утративший своих дружеских чувств к композитору Бруно Вальтер писал ему в сентябре 1946 года: «...я рад был узнать, что Косман умер естественной смертью. Я ничего другого и не слышал, только очень боялся. Все-таки это достаточно скверно, что он должен был умереть в Терезиенштадте, который как-никак был концентрационным лагерем. Я не могу не возразить на твое замечание о том, что не следует верить в страшные сказки, которые появились во время этой войны. Произошедшие ужасы превосходят все, что может изобрести самая страшная фантазия. К этому относятся злодеяния концлагерей, газовые камеры и так далее, что признают и сами нацисты, которые просто перекладывают вину на свое руководство. Я бы не стал затрагивать эту неприятную тему, если бы меня к этому не побудили твои замечания. Давай после возобновления наших взаимоотношений не касаться того, что нас разделяет; достаточно того, что нас связывает». Ганс Пфицнер умер в Зальцбурге 22 мая 1949 года, незадолго до образования ФРГ.



## ПАУЛЬ ХИНДЕМИТ

Из предыдущей главы читатель уже знает о «казусе Хиндемита» — одном из самых поразительных примеров неприятия властями вполне лояльного деятеля культуры, ни в коем случае не собиравшегося с ними конфликтовать, а желавшего всего лишь говорить с публикой на своем, не совсем привычном для нее музыкальном языке, который существенно отличался от традиционного языка романтиков XIX века. Этот «случай» доказывает также, что диссидентами в тоталитарном государстве становятся чаще всего не по внутреннему убеждению, а из-за упорного нежелания властей найти общий язык с художником и стремления использовать имеющиеся в их распоряжении инструменты политического воздействия. Да, в отличие от Рихарда Штрауса и Ганса Пфицнера, Пауль Хиндемит не был традиционалистом, но вряд ли его музыка смогла бы поколебать устои Третьего рейха и оказать тлетворное влияние на музыкальную жизнь немецкого общества.

Композитор родился 16 ноября 1895 года в Ханау — маленьком городке на Майне, где родились также братья Гримм и известный

скульптор-анималист конца XIX — начала XX века Георг Гауль, — в семье ремесленника, так что на первых порах ему пришлось столкнуться с известными материальными сложностями и пробиваться в жизни собственным трудом. Он не стал скрипачом-виртуозом (хотя с успехом выступал в качестве альтиста в составе квартета, который много гастролировал, в том числе в Советском Союзе, а также концертмейстера оркестра Франкфуртской оперы), но получил прекрасную исполнительскую практику, выступая в качестве скрипача, альтиста и пианиста в различных ансамблях, в том числе джазовых. Хиндемит известен как практически единственный композитор, который мог сыграть партии почти всех инструментов в своих оркестровых партитурах, чем неизменно вызывал восхищение коллег. По своему возрасту он годился Штраусу и Пфицнеру в сыновья, и его отход от романтических традиций можно рассматривать как результат конфликта «отцов и детей». В годы его становления как композитора музыкальный модернизм уже набирал силу как в Германии и Австрии, так и в других странах, и это повлияло на выработку им собственного стиля, отличного как от традиционно-романтического, так и от стиля нововенской школы Шёнберга. Следует отметить, что музыка Хиндемита неоднозначно воспринималась не только в Германии, но и за океаном. С легкой руки нью-йоркской газеты «Мьюзикл курьер», приклеившей ему в 1922 году типично американский ярлык «плохого парня», он поначалу вызвал недоверие и в музыкальной среде Соединенных Штатов. В любом случае Хиндемит был «авангардистом» и нарушителем устоев. Он получил также известность в качестве одного из организаторов и активных участников Дней музыки, проводившихся в Донауэшингене — крошечном городке на юго-западе теперешней земли Баден — Вюртемберг, о чем будет подробнее рассказано в следующей главе. Это был фестиваль современного музыкального искусства, и участие в нем было также засчитано нацистскими идеологами не в пользу Хиндемита.

Все могло бы еще обойтись, если бы речь шла только о камерно-инструментальной музыке, которую исполняли на мало кому известном в широких кругах любителей музыки фестивале. Но в период Веймарской республики Хиндемит успел также создать несколько озадачивших публику сценических произведений, стилистику которых в то время обозначали как «новую деловитость». Этот термин, часто используемый литературоведами, искусствоведами и музыковедами в качестве общей характеристики некоторых художественных стилей, господствовавших в период Веймарской республики, довольно трудно точно определить (чаще всего это ни-

кто и не пытается сделать), но в большинстве случаев под ним подразумевают отказ от романтической возвышенности и чрезмерного пафоса. Естественно, что будущие идеологи и пропагандисты Третьего рейха внимательно присматривались к успевшему завоевать в двадцатые годы огромную (зачастую довольно скандальную) популярность композитору и внимательно следили за его творческим ростом. Среди сценических произведений того периода несколько особняком стояла созданная к 1926 году опера «Кардильяк» — квазиромантическая драма, либретто которой было написано швейцарским журналистом и писателем Фердинандом Лионом на основе новеллы Эрнста Теодора Амадея Гофмана «Мадемуазель де Скюдери». Тут впору задуматься, зачем же представитель «новой деловитости» обратился к сюжету самого романтичного из романтиков — Гофмана? Для тех, кто эту оперу видел и слышал, тут нет никакого противоречия. Драма романтична только по своей литературной основе. Музыка же, как и в других произведениях Хиндемита того периода, отнюдь не романтична и не возвышенна. Уголовную историю об одержимом созидательной деятельностью золотых дел мастере, убивавшем своих клиентов и возвращавшем себе купленные ими произведения ювелирного искусства не из жадности, а из-за невозможности расстаться со своими творениями, композитор излагал экспрессивно, но без какого-либо романтического пафоса. Премьера состоялась 9 ноября 1926 года в Дрезденской опере под управлением Фрица Буша, через две недели опера была с триумфом исполнена в Висбадене под управлением Отто Клемперера. Однако в Третьем рейхе ее исполнение оказалось под запретом. В 1948–1950 годах Хиндемит сделал вторую редакцию оперы, но впоследствии он сам не мог решить, какая из этих версий предпочтительнее. Если реакция современников на оперу, действие которой происходит в революционной Франции, а сюжетное развитие вполне способно захватить зрителя и не повредить его нравственному чувству, была хотя и противоречивой, но в общем доброжелательной, то следующая премьера стала причиной настоящего скандала. В оперетте-сатире на жизнь современного индустриального общества «Новости дня» (что-то вроде музыкально-драматического аналога кинокомедии Чаплина «Новые времена») героиня сидела в телесного цвета трико (подразумевалось, что она полностью обнажена) в ванне и распевала рекламное объявление фирмы, производящей газовые колонки. Поставленная в 1929 году в берлинской Кроль-опере, эта музыкальная шутка фраппировала столичного обывателя, и в первую очередь вождя набиравшей силу национал-социалистической

партии, так что отношение к Хиндемиту в Третьем рейхе было предрешено уже за несколько лет до прихода нацистов к власти.

Тем не менее в первые месяцы после воцарения НСДАП отношение к композитору со стороны властей было еще вполне терпимым, о чем свидетельствует упомянутая в предыдущей главе статья Фридриха Герцога в газете «Эссенер националь-цайтунг», где речь идет о симфонии «Матис-художник». Этот верный клеврет Розенберга никогда и ни за что не осмелился бы хвалить подозрительного музыканта без высочайшего на то разрешения. В пользу Хиндемита говорило и то, что его музыку поняли и оценили оба президента ИМП (Штраус и Фуртвенглер), к тому же музыкальный язык композитора претерпел к началу тридцатых годов существенные изменения — он не стал, разумеется, более «партийным», но сделался более традиционным, хотя все еще сравнительно сложным для восприятия тогдашней публикой. Тем не менее Хиндемит уже занял достаточно прочное положение в академических музыкальных кругах и постепенно завоевывал расположение прогрессивной публики. В тот период стали появляться и его первые произведения для большого оркестра: в 1930 году была написана Концертная музыка для струнных и медных духовых («Бостонская симфония»), соч. 50, в 1932-м — «Филармонический концерт», в 1934-м — симфония «Матис-художник», с успехом исполненная Фуртвенглером. Так что если бы не злопамятство фюрера, не забывшего и не простившего композитору скандальную постановку в Кроль-опере, которой к тому же дирижировал еврей Клемперер (этот берлинский оперный театр вообще пользовался у нацистов дурной славой), у замечательного немецкого композитора не было бы необходимости покидать страну. Однако, памятуя о разразившемся в 1929 году скандале, нацистские идеологи стали пристальнее приглядываться к готовившемуся к постановке в Берлинской государственной опере нового сочинения Хиндемита «Матис-художник». Тут хозяин оперы Геринг и Геббельс с Розенбергом действовали заодно. Помимо возмутившего их сюжета, действие которого разворачивается в период Реформации и Крестьянской войны в Германии, в опере была обнаружена сцена сожжения еретических книг на рыночной площади в Майнце. Аналогия с тем, что происходило в то время в Германии, была достаточно очевидной, и у композитора больше не оставалось ни малейшего шанса занять какое-либо, даже очень скромное, положение в культурной жизни страны. Впрочем, если не считать строгого запрета на исполнение «Матиса-художника» в Германии (премьера оперы состоялась 28 мая 1938 года в Цюрихе), запрет на публичное исполнение других

его произведений часто нарушался, причем каждое полулегальное исполнение встречалось демонстративными аплодисментами публики. А на закрытых прослушиваниях, чаще всего в условиях домашнего музицирования, его музыка звучала по всей Германии. Тем не менее давление на Хиндемита со стороны властей не ослабевало: помимо претензий к его творчеству композитору припоминали также его выступления и записи с музыкантами-евреями во время заграничных гастролей. Ему все еще разрешали преподавать композицию в берлинской Высшей музыкальной школе, но Хиндемит достаточно ясно сознавал, что оставаться в Германии становится небезопасно. И тут власти, не знавшие, как выйти из запутанного положения с неудобным художником, сами пришли ему на помощь.

Как раз в это время композитор посетил Турцию, где его попросили оказать помощь в разработке системы музыкального образования. Поскольку с этим предложением к нему обратился сам президент страны Кемаль Ататюрк, есть подозрение, что такую мысль подкинули руководители Третьего рейха, чтобы иметь благовидный предлог избавиться от неудобного им композитора, не вызвав при этом нежелательных разговоров в международных музыкальных кругах. Хиндемит был легок на подъем, успел к тому времени поездить по Америке (в том числе в качестве гастролирующего альтиста) и охотно принял предложение. В Турции композитор ревностно выполнял свои музыкально-педагогические и организаторские функции, добился отличных результатов, так что эта страна по сей день остается ему благодарной за вовлечение ее в сферу западной музыкальной культуры. Там он пробыл около трех лет, а потом переселился в Швейцарию, где в 1938 году наконец состоялась премьера оперы «Матис-художник». После этого нечего было и думать о возвращении на родину, и, пробыв в Швейцарии примерно полтора года, композитор пошел путем многих немецких и российских диссидентов и изгнанников, переселившись в 1940 году в США. Там он преподавал в Йельском и Гарвардском университетах, написал большое количество симфонических произведений и инструментальных концертов и выступал в других музыкальных жанрах. В Европу Хиндемит вернулся в 1953 году, но поселился не в Германии, а снова в Швейцарии, где преподавал в Цюрихском университете, продолжал сочинять и исполнять свои произведения в качестве дирижера. К его наиболее значительным произведениям 1950-х годов относятся опера «Гармония мира» и написанная на музыкальном материале этой оперы (как это было в 1930-е годы с «Матисом-художником») одноименная симфония, которую композитор впервые исполнил

под своим руководством и записал на грампластинку. Запись этой симфонии успел сделать с Венским филармоническим оркестром в 1953 году также Вильгельм Фуртвенглер. В наше время исполняют далеко не все сочинения Хиндемита, однако вряд ли кто-нибудь решится подвергнуть сомнению его репутацию одного из крупнейших композиторов XX века. Умер он все-таки на родине — это произошло в больнице Франкфурта, куда он попал с острым панкреатитом в возрасте 68 лет.

## КАРЛ АМАДЕУС ГАРТМАН

В конце 1980-х — начале 1990-х годов Владимир Спиваков записал с «Виртуозами Москвы» на фирме RCA два компакт-диска «Современные портреты», для которых отобрал произведения для камерного оркестра нескольких композиторов XX века. Среди них преобладали уроженцы России и Польши — Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев, Родион Щедрин, Кшиштоф Пендерецкий, Софья Губайдулина и Альфред Шнитке. Однако в их числе оказался и один немецкий композитор, к тому же не столь известный широкой американской и российской публике, а именно Карл Амадеус Гартман. Он был представлен своим «Траурным концертом» («Concerto funebre») для скрипки и струнного оркестра. Неискушенного слушателя удивило не столько то, что в эту компанию попал немец, сколько тема финала его концерта — печальная мелодия хорошо знакомой русскому слуху песни старых каторжан «Вы жертвою пали». Мелодия эта стала широко известна во всем мире благодаря Шостаковичу, включившему ее в посвященную революции 1905 года Одиннадцатую симфонию, так зачем же немецкий композитор стал повторяться? Но Гартман и не повторялся. Он написал свой концерт осенью 1939 года, то есть за 16–17 лет до того, как была написана симфония Шостаковича, а использованная в ней тема была ему подарена в числе еще нескольких тем русских революционных песен старшим товарищем — известным дирижером Германом Шерхеном, побывавшим во время Первой мировой войны в России и получившим потом известность благодаря исполнению преимущественно современной классической музыки (как и Хиндемит, он принимал активное участие в Донауэшингенских фестивалях, а в тридцатые годы исполнял музыку современных композиторов вне Германии с организованным им ансамблем «Ars Viva»). Импульсом для создания концерта, который по сей день является одной из самых ис-

полняемых работ композитора, послужила оккупация Германией Чехословакии (не случайно интродукция концерта основана на гуситском гимне XV века). Для того чтобы написать такое необычайное по силе своего трагизма произведение, нужно было, разумеется, обладать поразительной силой предвидения.

Когда заходит речь о жизни и деятельности Гартмана в Третьем рейхе, его биографы, музыковеды и историки непременно используют термин «внутренняя эмиграция», которым немецкий писатель Готфрид Бенн озаглавил автобиографию. Действительно, ко времени прихода к власти нацистов молодой композитор уже точно знал, с кем ему придется иметь дело, и не строил иллюзий в отношении возможности свободно творить и исполнять свои произведения на родине. Он родился в 1905 году в Мюнхене в интеллигентной семье (отец был художником и преподавателем живописи) и музыкальное образование получил в Мюнхенской академии музыкального искусства, где с 1924 по 1929 год занимался по классу композиции под руководством Йозефа Хааса, а также по классу тромбона. В этот период он и познакомился с Германом Шерхеном, который стал его консультантом и наставником, приобщившим к современным течениям в европейской музыке. После прихода к власти нацистов Гартман не участвовал ни в каких протестных выступлениях, встал на учет в ИМП, но, как уже было сказано, ушел во внутреннюю эмиграцию, изолировав себя и свою семью от общества в южнобаварском городке Кемпфенхаузен на озере Штамбергер-Зее. О том, что происходило в душе композитора, можно судить по созданной в 1934–1935 годах опере «Симплиций Симплициссимус». В основу либретто положен одноименный роман (на самом деле он имеет очень длинное и витиеватое название, соответствующее вкусам эпохи его создания) немецкого классика барокко Ганса Якоба Кристоффеля Гриммельсгаузена о похождениях простодушного (можно даже сказать не от мира сего) юноши во время Тридцатилетней войны. Сам роман полон невероятных приключений, которые происходят на протяжении многих лет в пространстве, охватывающем половину земного шара, и литературоведы Третьего рейха трактовали его содержание как процесс взросления главного персонажа, который проходит путь от полудикого юноши до славного героя-патриота. Однако для либретто, в создании которого наряду с Гартманом и Вольфгангом Петцетом принимал участие также Герман Шерхен, были взяты только события первых глав. Если же к этому добавить, что опера заканчивается крестьянским восстанием и исполнением песни времен Крестьянской войны (бушевавшей в Германии

за сто лет до Тридцатилетней) «Закон един», со словами «Когда Адам пахал и Ева пряла, где ж был хозяин-дворянин», становится ясно, что автор проецировал исторические события, связанные со смутой и бесчинствами властей, на окружавшую его действительность, в которой одинокий художник вынужден замкнуться в своем собственном мире. О невозможности жизни в уединении и полной изоляции от общества свидетельствует сцена с умирающим отшельником, к которому герой попадает во время своих скитаний. Отшельник призывает героя-простака вернуться в тот мир, где бесчинствуют ландскнехты, а дворяне прожигают жизнь в своих замках, когда вокруг бушует пожар войны, в тот мир, который не оставляет герою почти никаких шансов на выживание: «Я ухожу из жизни, и ты должен видеть, как я рою себе могилу; ты же, в свою очередь, могилу зароешь. Ты продолжаешь жить, а я кладу завершающий штрих». Музыка оперы поразительным образом предвосхищает полистилистику Альфреда Шнитке: собственный стиль Гартмана соседствует с полифонической барочной интерлюдией в первой картине, в основу которой положен баховский хорал, сцену с отшельником предваряет баллада на текст немецкого поэта XVII века Андреаса Грифиуса со своей собственной архаичной мелодией, гротескный дуэт губернатора и капитана ландскнехтов представляет из себя аллюзию на современные композитору зонги, солдатские песни и ритмы кабаре, и при этом музыка не кажется эклектичной. Каждый стиль реализуется на своем месте, каждый обоснован и строго мотивирован. Смысл того, о чем хотел сказать композитор в этом произведении, он сам выразил следующим образом: «Вот что мне теперь представляется: „Времена настолько удивительные, что никто не знает, сможет ли выйти из них без потерь“». И единственное, что могла дать та эпоха, — беспомощное выражение почитания и одичания, в которых терялось ядро народной души. А спасение можно было найти только в том, что уже заложено в натуре простого человека».

О постановке оперы в нацистской Германии не могло быть и речи, но не состоялась и премьера, намечавшаяся в 1935 году на Брюссельской международной выставке. Однако в том же году Герман Шерхен продирижировал в Праге другим произведением композитора — симфонической поэмой «Miserae», партитура которой имела посвящение: «Моим друзьям, которые должны были сто раз умереть, которые уснули навечно. Мы вас не забудем. Дахау 1933/34». Из произведений довоенного периода следует также отметить Первую симфонию «Опыт реквиема» («Versuch eines

Requiems») для контральто и оркестра на стихи Уолта Уитмена (по поводу этой симфонии Гартман выразился совершенно определенно: «В ней изображена наша жизнь»), написанную в 1937–1938 годах «Симфонию для струнных» (через десять лет на ее основе будет создана Четвертая симфония), а также возникшую сразу после насильственного присоединения Австрии к Третьему рейху хоровую кантату «Friede Anno 48» для сопрано, смешанного хора и фортепиано (1648-й — год окончания Тридцатилетней войны). Если начало Второй мировой войны стало для Гартмана поводом для создания трагического «Траурного концерта», то ужасная сцена, увиденная им незадолго до капитуляции Германии, побудила композитора к созданию еще одного антифашистского произведения. Заметая следы своих преступлений, буквально за день до освобождения концлагеря Дахау частями американской армии эсэсовцы выгоняли оттуда заключенных. Большинство немцев никогда не видело заключенных концлагерей, и это зрелище настолько потрясло композитора, что он написал трагическую фортепианную сонату в четырех частях «27 апреля 1945 года», включив в нее темы русской революционной песни «Смело, товарищи, в ногу», рабочий гимн Эжена Потье «Интернационал» и написанный по следам Гражданской войны в России композитором Александром Александровым «Марш приамурских партизан». После войны Гартман стал одним из наиболее уважаемых композиторов Германии; в 1963 году, в возрасте 58 лет, он умер от рака в своем родном Мюнхене. Отдавая дань его памяти, умерший осенью 2012 года один из самых именитых послевоенных композиторов Германии Ганс Вернер Хенце сделал сокращенную оркестровую версию его сонаты «27 апреля 1945 года».



■ ■ ■

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что у композиторов Третьего рейха, если они только не были «расово неполноценными», было достаточно много возможностей для выживания. Даже нежелательный с точки зрения нацистских идеологов Пауль Хиндемит мог бы продолжать жить и работать в своей стране, если бы, подобно Гартману, ушел во внутреннюю эмиграцию и отказался от выступлений и исполнения своих произведений в Германии. Однако этот путь был для него неприемлем. Ему было недостаточно писать «в стол», он должен был преподавать, выступать на подиуме и быть свидетелем исполнения своих симфоний и постановок сценических

произведений. А этого он добился только после того, как покинул родину. На первый взгляд может показаться, что наследникам традиций немецкого романтизма было намного легче расположить к себе власти, но пример Ганса Пфицнера свидетельствует о том, что это и у них получалось далеко не всегда (о Рихарде Штраусе разговор особый). Помимо Штрауса и Пфицнера к композиторам-традиционалистам, более или менее успешно работавшим в то время в Германии, следует отнести Карла Орфа и уже упомянутого в предыдущей главе Вернера Эгка, которые по странному совпадению были, как и Штраус, баварцами. Успеху Карла Орфа способствовала, несмотря на противоречивые отклики, исполненная в 1937 году кантата «Carmina Burana» («Бойернские песни», с текстами на средневековой латыни), которая и сегодня продолжает оставаться его наиболее популярным произведением. За ней последовала написанная явно по заказу «арийская» версия музыки к спектаклю «Сон в летнюю ночь» (надо же было чем-то заменить музыку Мендельсона к одной из самых любимых в Германии пьес Шекспира). Следует заметить, что заменить Мендельсона по заданию сверху пытались также Юлиус Вайсман и еще молодой, но многообещающий композитор Рудольф Вагнер-Регени. В свою очередь, завоевавший доверие властей Эгк был в период с 1936 по 1941 год дирижером Берлинской государственной оперы и руководителем профессионального объединения композиторов в Имперской палате по делам музыки, а после 1938 года, в результате благожелательного приема, оказанного его опере «Пер Гюнт» (на ее представлениях присутствовал сам Гитлер), а также опере «Волшебная скрипка», он получил признание и как композитор.

В отличие от советских идеологов, нацистские вожди не пытались идеологизировать музыку в чистом виде и добиваться от нее партийности. В этом отношении показателен случай с музыкальным оформлением проводившихся в Нюрнберге съездов партии. В качестве прелюдии к ним традиционно использовали обожаемую Гитлером с юных лет увертюру к ранней опере Вагнера «Риенци». Желая выслужиться перед фюрером и заодно внести свой вклад в становление нацистской культуры, руководитель Народного фронта доктор Роберт Лей (как и многие амбициозные неучи, он тоже пытался рулить идеологией и культурой, хотя ученую степень ему присвоили в области химии) предложил Гитлеру использовать для открытия съездов какое-нибудь новое сочинение современного немецкого композитора, которое в точности соответствовало бы господствующей идеологии. Гитлер дал ему на это

согласие, явно предчувствуя, чем кончится эта затея. Ведь он не считал пригодной для открытия съездов даже сочиненную Рихардом Штраусом в 1913 году и потом надолго забытую «Праздничную увертюру» для большого оркестра и органа, которую исполнили 15 ноября 1933 года на открытии ИМП, а о сочинениях других композиторов и говорить было нечего. Тем не менее Лей провел большую подготовительную работу с композиторами, многие из которых увидели в полученном от него задании возможность возвыситься в глазах партийного руководства, и предложил устроить общее прослушивание представленных на конкурс произведений. Это мероприятие состоялось в зале Луитпольдхалле Нюрнберга, куда Гитлер, Лей и другие высокопоставленные гости Байройтского фестиваля 1938 года прибыли во время перерыва в представлениях. Прослушивание продолжалось в течение двух часов, а потом Гитлер попросил исполнить увертюру к «Риенци». Разумеется, это была его домашняя заготовка, поскольку у дирижера имелась партитура, а все оркестранты заранее получили соответствующие партии. Очевидец этого события тогдашний главный архитектор рейха Альберт Шпеер впоследствии писал в своих воспоминаниях, что после всего прослушанного увертюра к «Риенци» произвела на всех «впечатление настоящего откровения». Согласно Шпееру, Гитлер развеселился, увидев смущение Лея, а потом «внезапно посерьезнел» и наставительно сказал: «Видите ли, Лей, я не случайно распорядился открывать партийные съезды увертюрой к „Риенци“. Это не только музыкальная проблема. <...> Когда я юношей слушал эту божественную музыку в театре Линца, у меня родилась мысль, что и мне, быть может, суждено сделать единой и великой Германскую империю». Гитлер был достаточно циничен и отлично понимал, что никакой идеологии из музыки современных композиторов не получится, а для прославления его личности гораздо лучше подойдет уже навязшее у всех в зубах произведение, вызывающее у публики вполне определенные ассоциации. И он это подтвердил на состоявшемся вскоре в Нюрнберге съезде, заявив с трибуны, что «...не может быть ни музыкальной истории партии, ни музыкального мировоззрения». Однако проблема музыкального вступления к съездам вскоре отпала сама собой. Намечавшийся для проведения с 2 по 11 сентября 1939 года очередной партийный съезд, который уже заранее называли «Партийным съездом мира», не состоялся, поскольку накануне его предполагавшегося открытия Германия напала на Польшу, и началась Вторая мировая война. С тех пор съезды НСДАП больше не проводились.

ГЛАВА

# 4 ИДЕОЛОГИЯ И КУЛЬТУРА II. БОРЬБА С «ВЫРОЖДЕНИЕМ»



Объявившие войну большевизму от культуры и «вырождению» в искусстве нацистские идеологи явно вдохновлялись написанными в двадцатые годы теоретическими трудами Ганса Пфицнера, изобиловавшими врачебно-психотерапевтическими понятиями «крушение», «импотенция», «тление», «абсурд», «замешательство», которые были характерны также для «Моей борьбы» Гитлера. Немудрено запутаться и записать Пфицнера как музыкального теоретика в один лагерь с коричневыми музыковедами. Однако это было бы величайшей ошибкой. В некоторых музыкальных изданиях, выходивших в Веймарской республике, довольно часто встречались публикации, в которых подвергались нападкам «еврейский интернационал» и «большевизм от культуры», причем многие из них действительно носили расистский характер. Заподозрить же в расистских наклонностях Пфицнера было довольно сложно, поскольку олицетворением вредных евреев ему служили такие «модернисты», как Шёнберг и Шрекер, и выступающий в их поддержку видный музыкальный критик Пауль Беккер, однако сотрудничество с объявленными впоследствии в Третьем рейхе нежелательными элементами, такими как Густав Малер и Бруно Вальтер, он в свое время почитал за честь. В отличие от Пфицнера, видевшего опасность, грозящую немецкой музыке, в авангардистских тенденциях, Беккер настаивал на том, что искусству следует большего всего опасаться стагнации. Многие антагонисты Пфицнера действительно имели еврейское происхождение, и нет ничего удивительного в том, что он ставил знак равен-

ства между носителями неугодной ему прогрессивной музыкальной стилистики и еврейством. Однако взявшиеся за дело партийные идеологи существенно упростили себе задачу и, проведя невнятные музыковедческие изыскания (например, Карл Грунски выводил появление в Средние века многоголосия из самой сути германского духа), уже беззастенчиво обливали грязью современных композиторов, невзирая на их происхождение. Не пытаясь понять идею оперы Хиндемита «Кардильяк», Грунски обвинял ее автора в прославлении щегольства и жажды насилия, а Крженека — в одобрении воровских наклонностей и сексуальной несдержанности героя его оперы «Джонни наигрывает». С особым рвением этот критик набросился на автора зонг-оперы «Возвышение и падение города Махагони» Курта Вайля, музыка которого, по его мнению, кишит непристойностями: «С еврейским сладострастием он изображает мир гулящих женщин и сутенеров как нормальную форму человеческого бытия». Ну и разумеется, пинали мертвых. Поскольку обо всем, в чем можно было упрекнуть Мейербера и Мендельсона, было уже сказано в теоретических трудах Вагнера, главным разрушителем немецкой музыкальной идентичности был объявлен также Густав Малер, который, по мнению Карла Блессингера, «оказывает колоссальное прямое и косвенное воздействие, маскируясь под чистого идеалиста и поборника благороднейшего немецкого искусства, в то время как в действительности он служит целям еврейского господства». Такая критика годилась для травли и изгнания неугодных, но вряд ли могла помочь тем, кто старался произвести потребную новым властям продукцию. Впрочем, понять, что нужно этим властям, было непросто.



Не добившись нужных им результатов от создателей музыкальных произведений классической формы и достигнув в борьбе за «народную общность» и «расовую чистоту» лишь некоторой корректировки стиля тех композиторов, которые в погоне за доверием слушателей были и без того готовы пойти на уступки традиционализму, а также изгнав или изолировав расово неполноценных и упорствующих в своих идеологических заблуждениях художников, нацистские идеологи перешли к позиционной борьбе с музыкальным модернизмом, иногда определяя его обобщающим понятием «большевизм от культуры». При этом объектом преследования становились произведения литературы, музыки и изобразительного искусства, причисленные к экспрессионизму, «новой деловитости» и прочим новейшим направлениям с «сомнительными» названиями (в Советском Союзе использовали для простоты унифицированный термин «формализм»). Их главной особенностью

было резкое отличие используемых художественных средств (в случае музыки — непривычный музыкальный язык) от тех, к которым привык немецкий обыватель, все еще находившийся под обаянием романтизма XIX века (наибольшее недоумение и раздражение вызывали, разумеется, атональные произведения Шёнберга, Берга и Веберна). Слишком разителен был контраст между тем, к чему он привык, и тем, с чем ему пришлось столкнуться в двадцатые годы прошлого века. В этом заключалось главное отличие нацистских культуртрегеров от многих представителей советской интеллигенции, воспринимавших новое искусство в качестве порождения революционной эпохи, неизбежное наступление которой они давно предчувствовали или с нетерпением ждали.

В двадцатые годы в Берлине конкурировали две композиторские школы: одну из них возглавлял Франц Шрекер, назначенный в 1920 году ректором Берлинской высшей школы музыки, другую — Ферруччо Бузони, преподававший композицию в Прусской академии искусств (позднее молодые композиторы не избежали влияния и преподававшего с 1925 года в Прусской академии искусств «нововенца» Шёнберга). Успевший завоевать ко времени своего назначения на ректорский пост славу одного из самых даровитых оперных композиторов Германии, Франц Шрекер был по сравнению с такими новаторами, как Арнольд Шёнберг, Альбан Берг, Курт Вайль и Эрнст Крженек, скорее традиционалистом. Созданные им до и после Первой мировой войны оперы «Дальний звон» (1912), «Отмеченные» (1918) и «Кладоискатель» (1920), как и более поздние музыкальные драмы «Иррелоэ» (1924), «Христофор» (1925–1929), «Поющий дьявол» (1924–1928) и «Кузнец из Гента» (1929–1932), позволили ему занять положение одного из самых исполняемых оперных композиторов Германии. Что касается Бузони, то бóльшую часть обессмертившей его в качестве оперного композитора музыкальной драмы «Доктор Фауст» — одной из величайших опер двадцатого века — он писал, находясь в Швейцарии, где был вынужден задержаться, так как из-за своего смешанного германо-итальянского происхождения вызывал подозрения находившихся по разные линии фронта Германии и Италии. После войны Германия вспомнила о гениальном пианисте, композиторе и музыкальном мыслителе и предоставила ему профессорскую должность в Берлине. Уже в силу возраста Бузони не мог соперничать с молодыми модернистами, многие из которых были его учениками, однако его смелые музыкально-эстетические идеи (куда более новаторские, чем созданные им же музыкальные сочинения), о которых он говорил на лекциях и которые изложил в сво-

ем труде «Эскиз новой эстетики музыкального искусства», стали отправной точкой для многих композиторов. Впрочем, в гитлеровской Германии оба композитора оказались персонами нон грата даже не в силу своего отхода от романтических традиций, а поскольку были полуевреями: у Шрекера евреем был отец, служивший фотографом при австрийском императорском дворе, а у Бузони — мать, пианистка из Германии, вышедшая замуж за итальянского виртуоза-кларнетиста. Что касается пользовавшейся огромным авторитетом нововенской школы, то ее глава Арнольд Шёнберг считал себя не сокрушителем основ, а, наоборот, продолжателем традиций великой немецкой музыки. В написанной в 1931 году теоретической работе «Национальная музыка» композитор страстно отстаивал свою приверженность германской культуре: «Просто поразительно, что до сих пор никто не увидел, что моя созданная на немецкой почве и не испытавшая никакого чуждого влияния музыка является живым примером того искусства, которое насквозь пропитано традициями германской музыки и может противостоять романским и славянским надеждам на господствующее положение». Отталкиваясь от этой декларации, он выстроил разветвленную схему развития музыкального искусства от Баха до Малера, логическим завершением которой стало его собственное творчество и творчество его учеников. Те же самые идеи развивал в 1957 году в своем выступлении перед студентами Московской консерватории двадцатичетырехлетний канадский пианист Глен Гульд, в искусстве которого удивительным образом соединились пристрастия, с одной стороны, к музыке Баха, Моцарта и Бетховена, а с другой — к сочинениям Хиндемита и композиторов нововенской школы. Однако патриотизм Шёнберга не помешал жестокому преследованию его со стороны нацистов как вдвойне нежелательного элемента в музыкальной среде Третьего рейха — приверженца атональной музыки и еврея.



В 1921 году в Германии появился музыкальный институт, видевший свою задачу в представлении широкой публике новых произведений современных композиторов и в их пропаганде: упомянутые в предыдущей главе получившие впоследствии международное признание «Донауэшингенские дни музыки». Несмотря на то что в почетный комитет «Дней» вошли поначалу такие именитые представители самых разнообразных музыкальных стилей, как Штраус и Пфицнер, Бузони и Шрекер, они стали, по сути дела, смотром тогдашнего авангарда — сначала немецкого, а в последующие годы и международного. В программе первого фестиваля в Донауэшингене были произведения лучших учеников Шрекера — Эрнста Крже-

нека и Алоиса Хабы, а также ученика Бузони Филиппа Ярнаха, впоследствии завершившего оперу своего учителя «Доктор Фауст». Но большего всего было исполнено камерных произведений одного из организаторов и самого активного участника «Дней» Пауля Хиндемита, выступившего там также в качестве альтиста в составе только что созданного Амар-квартета. Международный характер фестивалю обеспечивало исполнение на нем произведений Белы Бартока (Второй квартет) и Игоря Стравинского.

С 1927 года фестиваль современной музыки был перенесен из Донауэшингена в Баден-Баден, причем его программы существенно расширились благодаря исполнению камерных опер, ставшей актуальной киномузыки и музыки к радиопередачам. Наиболее заметными событиями фестивалей стали исполнения зонг-оперы Курта Вайля «Возвышение и падение города Махагони» (в 1928 году в Лейпциге состоялась также премьера его оперы «Царь фотографируется»), двенадцатиминутной оперы-скетча Хиндемита «Туда и обратно» и оперы французского композитора Дариюса Мийо «Похищение Европы». В миниатюре Хиндемита пародировалась техника съемки и воспроизведения кинофильма — с середины оперы действие «прокручивалось» в обратном порядке, что подчеркивало симметричность представленного в ней любовного треугольника. Кино, как мы увидим, стало не просто занимать независимое пространство в культурной жизни общества; его возможности будоражили также фантазию композиторов, сценографов и постановщиков оперных произведений. В частности, в постановке неоконченной оперы классика австрийской музыки XX века Альбана Берга (1885–1935) «Лулу» при исполнении центральной интерлюдии демонстрировали немые кинокадры, иллюстрирующие этапы жизненного пути героини. Но самым главным техническим новшеством, прошедшим первую обкатку в Баден-Бадене, стало использование изобретенной как раз к этому времени немецким инженером Карлом Робертом Блюмом аппаратуры, позволявшей синхронизировать немое действие на экране с симфоническим музыкальным сопровождением. Этот аппарат получил название хронометр, и с его помощью записанные на киноленте ноты (которые впоследствии сменила звуковая дорожка) проецировались на дирижерский пульт, что позволяло капельмейстеру видеть одновременно действие на экране и соответствующее место в партитуре. Тут опять выступил пионером Хиндемит, написавший музыку к мультфильму «Кот Феликс», который был с успехом показан в сопровождении симфонического оркестра; почин Хиндемита поддержали Дариюс Мийо, создавший музыкаль-

ное сопровождение с использованием хронографа Блюма к фильму «Реальность», и Ганс Айслер, озвучивший «Опус III» немецкого кинорежиссера-экспериментатора Вальтера Рутмана. Такая демонстрация фильмов была сама по себе необычным явлением, и тогдашние композиторы относились к созданию подобной киномузыки куда серьезнее, чем нынешние (особенно минималисты), ведь при демонстрации кинофильма с живым симфоническим сопровождением они выступали соавторами фильма, успех или провал которого в значительной мере зависел от них. Современный кинозритель имеет возможность увидеть демонстрацию немого фильма в сопровождении симфонического оркестра с использованием хронографа Блюма во франко-бельгийской ленте «Артист», снятой в 2011 году режиссером Хазанавичусом. Такие киносеансы проводились на протяжении всего нескольких лет и были практически вытеснены появлением звукового кино. Противником взаимопроникновения музыкального искусства и кинематографии оказался, как и в случае с механической музыкой, вечный сторонник чистоты жанра Арнольд Шёнберг, который доказывал, что язык двенадцатитоновой музыки самодостаточен и делает излишним изображение на экране. Для подтверждения этой мысли, как он полагал, вполне достаточно обратить внимание на развивающуюся в три этапа тему — грозящая опасность, страх, катастрофа — в его симфонической пьесе «Музыка к киносцене» (1930). Главным событием фестиваля 1929 года стало исполнение эпизодов музыкального сопровождения к носившей познавательный характер радиопостановке для школьников «Полет Линдберга», в которой детей знакомили с историей перелета в мае 1927 года американского летчика-одиночки Чарльза Линдберга по маршруту Нью-Йорк — Париж, будоражившей в то время умы немцев не меньше, чем перелет в 1936 году Валерия Чкалова, Георгия Байдукова и Александра Белякова из СССР в США через Северный полюс. Созданные Вайлем и Хиндемитом эпизоды к этой радиопередаче шли попеременно, и музыка в целом вышла довольно эклектичной, поскольку сухой и несколько отстраненный музыкальный язык Хиндемита не вязался со стилизованными под джаз (а как же без джаза в передаче на американскую тему?) вставками Вайля.

В 1927 году в Лейпцигской опере, затем в других оперных театрах Германии, а также в Венской государственной опере была поставлена мелодрама Эрнста Крженека «Джонни наигрывает», жанр которой из-за наличия в ней джазовых мотивов не совсем точно определяют как джаз-опера. Разумеется, она не имела ничего общего с появившейся в 1935 году оперой Джорджа Гершвина «Порги

и Бесс», музыка которой целиком базировалась на блюзовых мелодиях, выражавших весь спектр человеческих чувств — от материнской и супружеской любви до отчаяния и саркастической насмешки. Хотя музыка Крженека насыщена джазовыми ритмами (блюзы, чарльстоны, шимми), а также различными урбанистическими приемами, характерными для многих увлекавшихся в двадцатые годы эстетикой конструктивизма немецких, российских и французских композиторов (шумы города, поездов, автомобильных сирен, телефонов), ее нельзя назвать американской или джазовой. В типично немецком, экспрессионистском по характеру сочинении Крженека джазовые мотивы служили скорее для украшения и создания атмосферы американской экзотики, подобно ориентальным номерам в операх русских композиторов XIX века — Михаила Глинки, Александра Бородина, Модеста Мусоргского и Николая Римского-Корсакова. «Джонни» захватил любителей музыкального театра не только в Германии, но и в других странах: в ноябре 1928 года премьера оперы состоялась на сцене известного своим пристрастием к современной опере ленинградского Малого оперного театра (в январе 1934 года там была дана также премьера «Леди Макбет Мценского уезда» Дмитрия Шостаковича, оперы, вызвавшей вскоре гнев тогдашних советских идеологов). Поскольку в лейпцигской постановке широко применялись кинематографические приемы, без которых было бы сложно воплотить на сцене обстановку большого города, для облегчения работы капельмейстера был использован хронометр Блюма, позволявший дирижеру синхронизировать фантастические сценические эффекты с исполняемой музыкой (в частности, в конце оперы на сцену опускались огромные вокзальные часы, которые, теряя свои стрелки, превращались в земной шар; на Северном полюсе стоял главный герой, наигрывая на скрипке). То есть это был как бы кинематограф наизнанку. Не пожалели средств на постановку оперы и в Вене, где сцена была обустроена многочисленными техническими новинками и урбанистическими деталями — на ней можно было увидеть железнодорожный вокзал, мотоциклы, громкоговорители и шарившие по сцене лучи прожекторов. При этом дороговизна постановок окупалась неслыханным успехом, сопровождавшим представления оперы по всему миру. Этот успех, однако, оказался кратковременным: как только в 1929 году разразился мировой экономический кризис, все эти реалии технического прогресса стали скорее раздражать публику, и опера довольно быстро сошла со сцен музыкальных театров. Для того чтобы оперные театры снова проявили к ней инте-

рес, потребовалось много времени, но прежней популярностью она уже никогда не пользовалась.

Пройдя длительный путь из провинции через оперные сцены Лейпцига и Франкфурта, оперный авангард докатился и до столичных театров. Недалеко от Бранденбургских ворот в Берлине уже на протяжении длительного времени находился комплекс зданий, которым ни в кайзеровской Германии, ни в послевоенной Веймарской республике никак не могли найти достойного применения. Предполагалось, что там должен расположиться оперный театр и другие культурные учреждения, но дальше благих намерений дело не шло до тех пор, пока Министерство культуры по рекомендации руководителя его музыкального отдела Лео Кестенберга (он был также известен в качестве выдающегося музыкального педагога, поэтому о нем речь пойдет в главе, посвященной музыкальному воспитанию в Третьем рейхе) не разместило в зале на 2500 мест театр, альтернативный Берлинской государственной опере на Унтер-ден-Линден. Во главе театра был поставлен один из лучших дирижеров Германии Отто Клемперер; наряду с музыкальным руководством он принял на себя обязанности интенданта. Помимо Клемперера там выступал в качестве капельмейстера известный композитор и дирижер Александр Цемлинский, а постановки осуществляла группа замечательных режиссеров и сценографов, благодаря которым театр завоевал громкую, но порой довольно скандальную славу. Обновленная Кроль-опера открылась в 1927 году бетховенским «Фиделио», музыкальное и сценическое воплощение которого поразили зрителей своей холодностью и отстраненностью. Сценограф спектакля Эвальд Дюльберг оформил его в строго кубистической манере: абстрактные конструкции состояли из различного размера передвигающихся белых, серых и голубых плит или блоков. Под стать сценическому оформлению были костюмы персонажей, каждому из которых был присвоен свой цвет — хор заключенных был одет в черное и серое, злодей Пизарро щеголял в желтом мундире, министра облачили в белоснежный костюм, а подстриженную под мальчика Леонору — в синий мундир тюремного надзирателя. Примерно в том же стиле Дюльберг оформил сцену при постановке «Летучего Голландца» Вагнера. На этот раз декорации были менее абстрактными, и в их пространственном орнаменте угадывались и очертания корабля, и скалистое морское побережье. Но у консервативной публики вполне могли вызвать раздражение костюмы, в первую очередь синий свитер в сочетании с рыжим париком Сенты, и будущие властители Германии сразу поняли, что этот спектакль станет для них лакомым

объектом для нападок, ведь речь шла о надругательстве над святыней — одной из музыкальных драм великого Вагнера. Музыкальный критик Пауль Цшорлих сразу же набросился на эту постановку, используя явно нацистскую фразеологию. Еще одним сценографом незаурядного дарования, работавшим в Кроль-опере, был венгерский художник, теоретик фото- и киноискусства Ласло Мохой-Надь, которого пригласили для постановки одной из излюбленных в Германии романтических опер — «Сказок Гофмана», единственного шедевра Жака Оффенбаха в этом жанре. Работавший в стиле баухаус Мохой-Надь создал уникальные декорации, в которых были задействованы раздвижные стальные конструкции, полупрозрачные и перфорированные элементы, создававшие в сочетании с игрой света и теней впечатление ирреальности происходившего на сцене, а также проецируемые на экраны подвижные картины. Все это как бы повиновалось взмахам дирижерской палочки Цемлинского и, повидимому, не оставило бы равнодушным и современного зрителя. Однако не желавшая расставаться со своими художественными пристрастиями тогдашняя консервативная берлинская публика сочла эту постановку скандальной — Мохой-Надь со своими изысканиями явно опередил время. И кроме того, Кроль-опера окончательно оскандалилась, поставив «Новости дня» Хиндемита, о чем шла речь во второй главе. Стало очевидно, что выходить с авангардистским произведением на столичную сцену было преждевременно. Этот театр-эксперимент просуществовал до 1931 года. Последней попыткой его спасти стала постановка моцартовской «Свадьбы Фигаро» под управлением Клемперера, но и она не принесла успеха. Однако художественные принципы, заложенные Клемперером совместно с работавшими в театре режиссерами (в том числе великим Густавом Грюндгенсом) и художниками-сценографами, были восприняты молодым режиссером Вальтером Фельзенштейном (1901–1975), который впоследствии пытался их претворить в жизнь в своих постановках на Зальцбургском фестивале во время войны (о чем пойдет речь в соответствующей главе) и реализовал в полной мере в созданном им после войны и ставшем знаменитым на весь мир театре Комише-опер в столице ГДР.

Теперь остается только поражаться тому, насколько богатой и разнообразной была оперная жизнь столицы Германии к концу существования Веймарской республики. Во второй половине мая — начале июня 1929 года в Берлине проходил небывалый по своему размаху музыкальный фестиваль Берлинские дни музыки, включавший исполнение как произведений мировой оперной классики

и современного оперного искусства, так и симфонические концерты. Были представлены наиболее значительные оперные постановки, шедшие к тому времени в столичных театрах: «Кольцо нибелунга» под управлением Лео Блеха и «Мейстерзингеры» под управлением Эриха Клайбера в Берлинской государственной опере, «Летучий Голландец» под управлением Отто Клемперера в Кроль-опере, «Тристан и Изольда» под управлением Фуртвенглера в оперном театре Шарлоттенбурга и «Свадьба Фигаро» под его же управлением в Городской опере. Исполнением опер Рихарда Штрауса «Кавалер розы», «Саломея», «Электра», «Женщина без тени» и «Елена Египетская» дирижировал сам композитор. В программе фестиваля были оперы и менее знаменитых композиторов: «Дальний звон», «Кладоискатель» и «Поющий дьявол» Франца Шрекера, «Доктор Фауст» Ферруччо Бузони (дирижировал Эрих Клайбер), «Воццек» Альбана Берга и вызвавшая наиболее ожесточенные споры уже упомянутая новинка сезона — «Новости дня» Хиндемита под управлением Клемперера в Кроль-опере. Прибывшая на гастроли труппа миланского театра Ла Скала показала четыре оперы Верди под управлением Тосканини. В то же время в Берлине была в последний раз представлена русская антреприза скончавшегося в августе того же года Сергея Дягилева: опера Стравинского «Соловей», а также балеты Прокофьева «Стальной скок» и «Блудный сын», которыми дирижировал швейцарец, страстный поклонник музыки Стравинского Эрнест Ансерме. Параллельно проходили концерты в Берлинской филармонии (бетховенские вечера под управлением Фуртвенглера, Месса си минор Баха и «Песнь о земле» Малера под управлением Бруно Вальтера). Сохранилась фотография, сделанная в итальянском посольстве в Берлине, на которой изображены пятеро дирижеров — участников фестиваля: приземистые Артуро Тосканини, Эрих Клайбер и Бруно Вальтер, высокий Вильгельм Фуртвенглер и возвышающийся над всеми двухметровый Отто Клемперер. Больше эти великие музыканты не сходились вместе ни на одном из музыкальных форумов.



■ ■ ■

Несмотря на внешние успехи, борьба с «большевизмом от культуры», «вырождением» и еврейским влиянием в Третьем рейхе оказалась не вполне уместной. К началу тридцатых годов авангардистские тенденции в музыке и так пошли на спад, во многом из-за того, что в условиях экономического кризиса интерес публики к новым изыскам молодого

и среднего поколения композиторов явно ослабел и снова возобладали консервативные тенденции, о чем, в частности, свидетельствовала трансформация стиля Хиндемита, прошедшего за короткий промежуток времени значительный путь от «Новостей дня» до «Матиса-художника». С музыкантами-неарийцами покончили довольно быстро, лишив их возможности выступать и исполнять для широкой публики как собственную музыку, так и произведения других композиторов. ИМП регистрировала и допускала к работе только проверенные и надежные кадры. Так что к середине тридцатых годов и бороться-то было уже не с чем и не с кем. Но разогнавшийся локомотив противодействия «антинародным» тенденциям было уже невозможно остановить, и, чтобы сохранить свои глубокие и нагретые кресла, выполнявшие функции кочегаров этого паровоза чиновники из Министерства пропаганды и ведомства Розенберга вынуждены были изо всех сил поддерживать огонь в его топках. Поэтому после 1935 года идеологическая борьба снова обострилась. Все-таки пропагандировать и разъяснять политику партии в области культуры становилось все сложнее, потому что теоретические работы коричневых музыковедов широкая публика, как водится, не читала, а принципы, изложенные в пламенных речах Гитлера и докладах не упускавшего случая высказаться по вопросам музыкального искусства Геббельса, были достаточно расплывчаты и не годились для ежедневной конкретной борьбы за новую культуру. Действительно, можно ли воспользоваться такими провозглашенными Геббельсом максимами, как: «Сущность музыки заключается не в теории, не в эксперименте и не в конструкции. Мелодия в качестве таковой возвышает сердца и освежает души, поэтому, если она запечатлелась в народном сознании, она уже не может быть ни китчевой, ни предосудительной», или: «Ни в одной области сокровища прошлого не получили такого богатого и неисчерпаемого распространения, как в области музыки. Наша самая важная и благодатная задача заключается в том, чтобы их возвысить и донести до народа. Язык звуков бывает порой убедительнее языка слов. Поэтому великие мастера прошлого, к которым следует относиться с величайшим вниманием и почтением, являются выразителями истинного величия нашего народа»? Рядовому любителю музыки было трудно понять, почему автор симфонии «Матис-художник», с успехом исполненной Фуртвенглером, которого никак не заподозрить в приверженности музыкальному авангарду, относится к великому наследию прошлого без почтения, а автор явно декадентской «Саломеи» Рихард Штраус — с почтением. Поэтому нацистские идеологи все больше приходили к выводу, что интеллигенцию следует убеждать на конкретных примерах.

В конце мая 1938 года в Дюссельдорфе проводились Дни имперской музыки, которыми Геббельс не преминул воспользоваться для провозглашения своих принципов создания немецких музыкальных произведений. В программе этого форума значились симфонические концерты, вечера камерной музыки, оперные представления, оперетта, музыковедческая конференция на тему «Музыка и раса», заседание концертного ведомства, дискуссия «Пение и беседа», слет членов гитлерюгенда, рабочие собрания на предприятиях, концерты музыкальных ансамблей на открытом воздухе и культурно-политические митинги, в которых принимал участие сам министр пропаганды. В частности, он выступил на открытии Дней с программным докладом. На интенданта Веймарского национального театра Северуса Циглера была возложена, как это могло бы показаться, более простая задача. Впрочем, сказать, что эта задача была на него возложена, не совсем верно. Циглер сам выступил с инициативой провести во время Дней выставку «Дегенеративная музыка», ориентируясь на прошлогодний опыт организации в Мюнхене аналогичной выставки «Дегенеративное искусство», которая стала тогда составной частью грандиозной художественной выставки, проводившейся в только что открывшемся, специально построенном для подобных мероприятий Доме немецкого искусства, автором проекта которого был умерший еще в 1934 году любимый архитектор Гитлера Пауль Троост (ему на смену пришел другой фаворит фюрера Альберт Шпеер). Тогда Гитлер не пожалел средств на то, чтобы продемонстрировать широкой публике, каким должно быть современное изобразительное искусство, чтобы соответствовать его идеалам. Представленные на выставке произведения были созданы в полном соответствии с художественным стилем живописцев типа Элька Эбера и Вильгельма Заутера, Иво Залигера и Адольфа Циглера, а также скульпторов Арно Брекера и Йозефа Тарока, о которых шла речь в предыдущей главе. На следующий день после открытия основной экспозиции публике представили раздел «дегенеративного искусства», где были собраны выброшенные из музеев Германии и отправленные для устрашения посетителей мюнхенской выставки произведения «большевиков от культуры» и евреев. Однако эта экспозиция не произвела ожидаемого эффекта. Неустрашимая публика валом валила в залы, где было выставлено «дегенеративное искусство», оказывая ему куда больше внимания, чем национально ориентированной живописи. Геббельс писал в своем дневнике: «Выставка „Дегенеративное искусство“ имеет огромный успех, ее успех явился для нас тяжелым ударом. Когда мне приходится защищаться

от нападок, фюрер категорически от меня отмежевывается». Кроме того, некоторые любители и знатоки изобразительного искусства, и в их числе многие нацистские бонзы, были недовольны травлей некоторых художников, чье творчество подверглось осмеянию на выставке. Например, министр образования Бернгард фон Руст собирал картины выставленного у позорного столба Ганса фон Маре, а министр иностранных дел и советник Гитлера по внешней политике Иоахим Риббентроп заказывал «вырожденцу» Отто Диксу портреты детей. Вдова бесконечно почитаемого Гитлером архитектора Пауля Трооста (а Гитлер считал себя большим докой в архитектуре и относился к вдове своего любимца с величайшим почтением) также убеждала Гитлера изъять некоторые имена из списков нежелательных художников. Однако, когда ближайший соратник фюрера Рудольф Гесс попросил Геббельса взять под защиту кого-то еще из «вырожденцев», министр пропаганды не выдержал и разразился бранью, отзвуки которой были зафиксированы в его дневнике: «Если я буду удалять из системной выставки всех, кого захотят взять под защиту, то мне придется ее закрыть». После проведения выставки процесс изъятия картин из музеев Германии еще больше активизировался. Все-таки Гитлер полагал, что от нежелательного искусства может быть и кое-какая польза. В разговоре с внуком Рихарда Вагнера Виландом он как-то поделился планами продажи за рубеж картин «вырожденцев», среди которых, как он знал, было много ценнейших полотен, за которые не проникнувшиеся нацистскими идеями английские, французские, голландские и американские коллекционеры были готовы заплатить хорошие деньги. По-видимому, за недолгое время, оставшееся до начала Второй мировой войны, Гитлеру отчасти удалось реализовать этот план, потому что составитель книги «Застольные разговоры Гитлера» Генри Пикер писал со слов своего шефа: «При этом евреи с помощью своей прессы настолько испортили художественный вкус всего остального человечества, что он — шеф — даже сумел продать за границу картины с выставки «Дегенеративное искусство» и провернуть тем самым грандиозную сделку, ибо в обмен на омерзительную пачкотню он получил пять картин итальянских мастеров». К этому Пикер добавляет: «Евреи никогда бы не смогли скупить столько шедевров, если бы в Германии к художникам относились с бóльшим пониманием и сочувствием». Так что совсем не случайно 31 мая 1938 года в Германии был принят закон, разрешавший накладывать арест на все произведения «дегенеративного искусства». Все-таки провал получившей скандальную известность выставки не особенно озаботил

ее организаторов и идейных вдохновителей. Главное — им удалось ясно продемонстрировать, что национал-социализм категорически отвергает новые художественные течения: экспрессионизм, кубизм, новую деловитость, сюрреализм, абстракционизм. Аналогичная история случилась примерно через 25 лет в Советском Союзе в разгар хрущевской оттепели. Во время художественной выставки в московском Манеже, приуроченной к тридцатилетию Московского отделения Союза художников (МОСХ), была организована отдельная экспозиция молодых художников «Новая реальность», которой было суждено стать аналогом «Дегенеративного искусства» в Третьем рейхе. Теперь трудно сказать, было ли это мероприятие результатом спонтанного решения организаторов выставки или заранее спланированной провокацией консервативного руководства МОСХа, но посетившие выставку руководители страны (в том числе главный идеолог Михаил Суслов и один из секретарей Центрального комитета партии и будущий председатель КГБ Александр Шелепин) получили там идеологическую установку из первых рук. Пришедший в бешенство от всего им увиденного Хрущев топал ногами и поливал авторов картин площадной бранью, обвиняя их в содомском грехе. При этом, в отличие от Гитлера и Геббельса, глава страны и сопровождавшие его советские вожди были полными профанами в области искусства, а представленные картины не имели никакого отношения к художественному авангарду — просто их художественная манера и тематика не во всем совпадали с требованиями единственно верного (и, добавим, успевшего набить оскомину) основного направления в советском искусстве — соцреализма. Во всех тоталитарных государствах существуют общие законы руководства идеологией и пропагандой, которым, может быть, неосознанно, но неукоснительно *следуют их вожди.*



Вернемся, однако, к дюссельдорфской выставке «Дегенеративная музыка», организацию которой доверили Северусу Циглеру. С учетом провала мюнхенского мероприятия и в связи с отсутствием какой бы то ни было ясности относительно того, что, собственно говоря, на этой выставке следует представить, можно было заранее предсказать самые плачевные результаты. Может вызвать недоумение и тот интерес, который был проявлен к инициативе столь малозначительной в масштабе страны личности, как Северус Циглер. Однако дело было не так просто. Родившийся в 1893 году в Эйзенахе Циглер был высокообразованным германистом, культурологом и философом, учеником известного националиста и антисемита Адольфа Бартельса.

Прослужив Первую мировую войну в лазарете (в строевые части его не взяли по состоянию здоровья), после войны он учился в университетах Йены и Кембриджа, впоследствии получил ученую степень. Занимаясь в Веймаре политической деятельностью и журналистикой, он вступил в 1925 году в НСДАП и там быстро выдвинулся, когда на выборах 1931-го партия прошла в ландтаг Тюрингии и получила несколько министерских портфелей. В Министерстве внутренних дел и народного образования Тюрингии он работал в качестве референта министра Вильгельма Фрика — будущего министра внутренних дел Третьего рейха. Уже в то время Циглер прославился как гонитель еврейской культуры и борец с джазом. Хотя ко времени проведения Дней имперской музыки он занимал не слишком высокий пост интенданта Веймарского национального театра, этот деятель культуры имел звание государственного советника, был известен высшему партийному руководству и пользовался его доверием. Трудно было представить лучшую кандидатуру для организации и проведения не совсем внятной выставки «Дегенеративная музыка»: поскольку инициатива исходила от Циглера, можно было не сомневаться, что он сделает все возможное, чтобы себя проявить, а не слишком высокое положение этого деятеля позволяло надеяться, что в случае провала предложенного им мероприятия общественность не придаст выставке чересчур большого значения. Свою вступительную речь на открытии Циглер назвал «Подведение итогов» (скопировав подзаголовок книги Гитлера «Моя борьба»). Тем самым он как бы напомнил, что на данном этапе с «дегенеративным искусством» покончено и требуется лишь осознать итоги проделанной работы. Докладчик не скрывал политического характера выставки и сформулировал ее предназначение как «Заботу о душе народа, поддержку ее созидательных сил, а также ценностей, связанных с народным характером и народными убеждениями, которые мы объединяем понятием „народный дух“». Тут следует иметь в виду, что понятие «народный дух» было для политики национал-социалистов таким же основополагающим, как понятие «классовое чутье» для большевиков. Таким образом, чтобы обнаружить свой расовый инстинкт, музыковеду было достаточно использовать соответствующую лексику. К тому же, не будучи профессиональным музыкантом, Циглер цитировал в своей речи статью близкого ему по духу музыковеда Эрнста Ноббе (тот возглавлял Веймарский национальный театр до назначения его интендантом Циглера) «Атональность и большевистское искусство», а также первоисточники: труды своего учителя Адольфа Бартельса и «основоположника» Рихарда Вагнера. Разумеется, главное зло Циглер видел

в атональной музыке, которую рассматривал как абсурдную забаву. Но тут он пошел дальше Ноббе и сделал грозное предупреждение: по его мнению, расширение гармонии должно привести к обесцениванию тональности и одновременно к ее вырождению, а это означало, что в пристрастии к атонализму можно обвинить любого музыканта, злоупотребляющего септимами или уменьшенными терциями. В полном соответствии с теоретическими построениями своего друга Циглер пытался установить «природный арийско-германский музыкальный порядок», увязывая атонализм, большевизм от культуры и еврейство в единое понятие «вырождение» или «дегенерация». Это было открытием в музыкальной науке! В своей речи Циглер отметил также глубоко символическое (по мнению нацистов) значение того обстоятельства, что дюссельдорфское мероприятие проводится в контексте 125-летия со дня рождения Рихарда Вагнера.

Кроме речи Циглера настроить посетителей выставки на нужную волну должен был изданный им же путеводитель — брошюра, в которой автор шельмовал вырожденцев и евреев: все тех же Густава Малера, Арнольда Шёнберга, Франца Шрекера, Курта Вайля, Эрнста Крженека, Антона Веберна, Пауля Хиндемита, а из зарубежных — Джорджа Антейла и Дариюса Мийо. В богато иллюстрированном издании Циглер поместил, в частности, портрет Отто Клемперера, сопроводив его напоминанием о том надругательстве, которому подвергся Рихард Вагнер при постановке «Летучего Голландца» в руководимой дирижером-«вырожденцем» Кроль-опере. Но наиболее «сильное» впечатление производила карикатура, на которой был изображен играющий на саксофоне афроамериканец в цилиндре и черном фраке с широкими красными лацканами, на одном из которых вместо бутоньерки была прикреплена в качестве украшения шестиконечная звезда. Эта же карикатура, в которой объединились все признаки дегенеративной музыки, была одним из главных экспонатов выставки, выставленным на самом видном месте. Без нее (или упоминания о ней) теперь не обходится ни одна работа, посвященная идеологии и пропаганде в Третьем рейхе. Кроме того, на выставке можно было прослушать в специально оборудованных для этого кабинках отрывки из произведений выставленных на всеобщее осуждение композиторов, прежде всего ранние произведения Хиндемита, а также кое-что из Стравинского и из «Трехгрошовой оперы» Вайля. Но кому хотелось теплыми майскими днями сидеть в душной кабинке, слушать современную музыку в отрывках и пытаться понять, в чем заключается ее «вырождение»? Таким образом, несмотря на все старания Циглера, выставка не имела того идеоло-

гического эффекта, на который рассчитывали ее устроители. Более того, она вызвала резкие возражения такого видного культуртрегера, как преемник Рихарда Штрауса на посту президента ИМП Петер Рааабе, и обербургомистра Франкфурта Фрица Кребса. Хотя их критика не стала достоянием общественности, Геббельс, которому никак нельзя было отказать в проницательности, хорошо понял проблему подобных музыкальных демонстраций. Воспользовавшись своей властью над немецкой прессой, он разрешил дать о выставке лишь краткие сообщения в ограниченном числе газет и журналов. Экспозицию в Дюссельдорфе досрочно закрыли уже 14 июня 1938 года. Тем не менее Циглер не пал духом, а когда примерно через год о выставке стали забывать, напомнил о себе статьей в газете «Айзенахер тагеспост» от 25 апреля 1939 года. Там есть места, которые стоит процитировать, чтобы читателю было легче себе представить, до какого уровня дошла нацистская полемика в вопросе о «дегенеративном искусстве»: «На поучительной выставке „Дегенеративная музыка", которая была показана также в Веймаре, представлена картина поистине ведьминского шабаша и самого что ни на есть фривольного духовного большевизма от культуры в искусстве, а также триумфа недочеловечества, амбициозной еврейской наглости и полного оглупления сознания. Еврейская музыка и немецкая музыка относятся к двум различным видам искусства. Но теперь, по мере развития законов еврейской музыки или построения конструкций и ложных доктрин, еврейская физика звука и психология звука завоевывают определенные господствующие позиции также и в немецком по крови музыкальном сообществе, так что по причине собственной слабости и недостатка творческих сил бездумные немецкие эпигоны не могут избежать влияния неполноценной расы. Таким образом начинается вырождение немецкого музыкального сообщества и немецких музыкальных творений. Лишенная немецких корней музыка атрофирует у лучшей части нации органы чувств, лишает ее чувствительности и восприимчивости. В конечном счете она становится тем же, что и снобистское восхваление или чисто интеллектуальные размышления более или менее декадентски настроенных интеллигентов и писак». Пытаясь спасти истинно немецкую музыку от вырождения, Циглер дал немецким композиторам ясную установку: «Если мы воспринимаем величайших музыкантов с их неисчерпаемой фантазией через тональность и такие совершенно очевидные германские элементы, как тонические трезвучия, то у нас есть данное нам верой в типично германский гений право заклеймить этих композиторов как дилетантов и шарлатанов, которые, желая улучшить или расши-

рить некоторые звуковые комбинации, валят все в одну кучу и таким образом их только обесценивают. Не я один, но также ряд ведущих специалистов в области культуры и музыки пришли к заключению, что возникающая в результате разрушения тональности атональность означает вырождение и большевизм в искусстве». Большевиков автор статьи обидел совершенно напрасно. Те уже года четыре вели в Советском Союзе борьбу с «сумбуром вместо музыки», которую не прекращали до самой перестройки. В Германии с вырождением боролись и после начала Второй мировой войны. Уже в 1940 году издательство Густава Боссе в Равенсбурге опубликовало книгу Вальтера Триенса «Музыка в опасности», в которой автор, ловко перетолковывая высказывания разных музыковедов, не имевших представления о том, что их используют в интересах нацистской пропаганды, рисовал ужасающую картину музыкального упадка, возлагая за него вину все на тех же композиторов-«вырожденцев», которых шельмовали на выставке в Дюссельдорфе, перенесенной затем в Веймар. Досталось в этой книге и таким музыковедам, как Генрих Штробель и Ганс Хайнц Штукеншмидт. Будучи высокообразованным профессионалом, автор проиллюстрировал выдвинутые в книге идеи многочисленными нотными примерами. Выставка же оставила по себе долгую память как образец жестокого и бесцеремонного обращения властей тоталитарного государства с неугодными им музыкантами. Воспроизведенная в 1988 году, то есть к пятидесятилетию ее проведения, на Днях музыки в Дюссельдорфе видным музыковедом Альбрехтом Дюмлингом и известным музыкальным продюсером (одно время он был интендантом Берлинского филармонического оркестра при Караяне) Петером Гиртом, она вызвала немалый интерес и получила совершенно иное истолкование, чем то, которое ей давал в своей вступительной речи и сопроводительной брошюре Северус Циглер.



Однако нацисты боролись с не вызывавшими у них доверия музыкантами не только с помощью выставок и музыковедческих дискуссий. Многие нежелательные элементы подвергались слежке со стороны гестапо, а музыканты неарийского происхождения в большинстве случаев попадали в концлагерь, от которого не были застрахованы и политически неблагонадежные лица из числа арийцев. Даже те, кто зарегистрировался в ИМП, в любой момент могли стать объектом преследования и в лучшем случае лишиться работы и средств к существованию. На протяжении многих лет велась слежка за композитором и музыковедом Карлом Нотелем, который допускал в частных беседах неосторожные высказывания в адрес

нацистских властей, подобная же неосторожность стоила жизни молодому и многообещающему пианисту Карлроберту Крейтену. Случай с Крейтеном настолько поразителен, что о нем стоит рассказать подробнее, потому что он наглядно показывает, насколько мстительной была власть нацистов и как много было у нее добровольных помощников, когда речь заходила о возможности выдвинуться за счет своего ближнего. Родившийся в 1916 году в Бонне в семье голландского профессора музыкальной композиции, Крейтен учился игре на фортепиано в высшей музыкальной школе Кёльна. Однажды он стал свидетелем того, как ворвавшиеся среди бела дня в учебное заведение штурмовики стали избивать неугодных им преподавателей, и если до тех пор у него и были заблуждения в отношении новых властей, то этот случай открыл ему на них глаза и сделал его их ярым противником. В поисках самостоятельного заработка он перебрался в 1937 году в Берлин, где сразу же добился признания как у публики, так и у прессы, которая называла его игру феноменальной и сулила блестящую музыкальную карьеру. Однако вскоре, то ли из-за того, что он включал в программу своих концертов произведения нежелательного Стравинского, то ли из-за дошедших до властей сведений о его политической неблагонадежности, один из его концертов отменили, а это уже был зловещий признак. На основании доноса, поступившего в ИМП в мае 1943 года, молодого музыканта, приехавшего в Гейдельберг, чтобы дать там концерт, внезапно арестовали за откровенные высказывания относительно политического положения в стране. Хотя палата, накрывшая своим колпаком музыкальных деятелей страны, внимательно следила за настроениями среди своих подопечных, в данном случае она не торопилась дать ход поступившему заявлению, так что подавшей его подруге юности матери пианиста певице Эллен Отт-Монеке, которая исповедовала национал-социалистические взгляды и была вхожа в музыкальные круги Дюссельдорфа, пришлось продублировать свой донос, направив его также в службу пропаганды, после чего гестапо взялось за Крейтена по-настоящему. Из доноса дамы, с которой Крейтен был по молодости достаточно откровенен, следовало, что он называл фюрера «сумасшедшим» и обвинял его в нарушении Мюнхенского договора (этого, собственно говоря, никто и не отрицал, нацисты даже видели в этом нарушении особую политическую мудрость своего вождя, сумевшего обвести вокруг пальца пол-Европы), но у гестапо возникло сильное подозрение, что пианист состоит в какой-то подпольной организации. Из него стали выбивать признания и требовали назвать имена сообщников, но в конце концов суду пришлось ограничиться

доказанными обвинениями в «клевете на фюрера» и «пособничестве» и на их основании вынести смертный приговор, который был срочно приведен в исполнение, так как власти опасались протестов со стороны некоторых видных партийцев из ИМП, успевших стать горячими поклонниками искусства молодого пианиста. Разумеется, отягчающим обстоятельством послужила и независимая позиция молодого музыканта, не желавшего считаться с идеологическими установками Министерства пропаганды и отказываться от исполнения «дегенеративной музыки» и не скрывавшего своих политических взглядов. Политическое и художественное свободомыслие должно было быть наказано.

ГЛАВА

# 5 ОРКЕСТРЫ И ИХ ДИРИЖЕРЫ



В двадцатые-тридцатые годы XX века Германия занимала первое место в мире по количеству симфонических оркестров высшего класса. Ни Первая мировая война, ни послевоенная разруха, ни экономическая депрессия не охладили тяги немцев к классической музыке; концертные залы больших городов, где выступали лучшие оркестры страны, бывали всегда переполнены. В этом нет ничего удивительного: помимо того, что там можно было услышать неповторимое звучание мировой симфонической классики, местную публику и зарубежных гостей притягивали как магнитом имена знаменитых во всем мире немецких капельмейстеров, по количеству которых страна также опережала ведущие музыкальные мировые державы. Даже после отстранения от исполнительской деятельности и эмиграции таких выдающихся дирижеров, как Лео Блех, Бруно Вальтер и Отто Клемперер, в стране оставалось большое число руководителей оркестров, способных обеспечить самый высокий уровень исполнения на симфонических концертах, в оперных театрах и на многочисленных фестивалях классической музыки. Надо прямо сказать: нацистам досталось отличное наследство, но распорядились они им не лучшим образом. Сохранить преемственность поколений, восстановить и приумножить славу Германии и Австрии как ведущих музыкальных держав мира после краха национал-социализма удалось исключительно благодаря стремлению защитить богатейшие музыкальные традиции страны, проявленному выдающимися немецкими дирижерами, среди которых ведущая роль принадлежала Вильгель-

му Фуртвенглеру, обнаружившему необычайное упорство в отстаивании гуманистических принципов немецкого музыкального искусства и истинно немецкого патриотизма. Разумеется, как и во всех областях культурной жизни, куда протянулись грязные руки нацистских идеологов, не обошлось без жертв и тяжелых потерь. Как ни тяжело об этом говорить, но спасителям немецкой культуры приходилось идти и на сотрудничество с властями. Что же представляли собой оркестры Третьего рейха и в каком положении они оказались?

## БЕРЛИНСКИЙ ФИЛАРМОНИЧЕСКИЙ

У многих музыкальных коллективов есть свой изначальный идейный вдохновитель, которому музыканты обязаны завоеванной впоследствии известностью и славой. Однако сказать, что таким человеком стал в свое время для оркестрантов созданной им в начале 1880-х годов капеллы, которой он присвоил свое имя, Беньямин Бильзе, было бы не совсем верно. Свою славу оркестр приобрел скорее вопреки руководству этого дирижера. При этом капелла была вполне приличным оркестром — достаточно сказать, что за ее первым пультом сидел молодой бельгийский скрипач Эжен Изаи. Поначалу капелла давала так называемые концерты помолвок, прозванные так за то, что многие мамаши приводили на них своих дочек в надежде найти среди публики приличных женихов; и хотя посетители концертов вполне в духе того времени сидели за столиками, потягивая пиво или вино, это были очень серьезные музыкальные мероприятия, на которых помимо симфонических отрывков из опер боготворимого Бильзе Вагнера исполняли произведения и других знаменитых европейских композиторов, например Брамса, Листа, Чайковского, Рубинштейна и Сен-Санса. Однако под руководством своего основателя музыканты проработали недолго. Причина была двоякой. Во-первых, прижимистый Бильзе платил оркестрантам недостаточно высокую, по их мнению, зарплату, а однажды отправил на гастроли в Варшаву, разместив в вагонах самого низкого класса. Во-вторых, и это было, по-видимому, главной причиной, они вдруг узнали, что существует совершенно иной, несравненно более высокий уровень исполнения, которого им захотелось непременно добиться, что, как они понимали, с их теперешним капельмейстером никогда не получится. В начале 1882 года в Берлине гастролировала Майнингенская капелла под

руководством своего руководителя Ганса фон Бюлова. Вот это был оркестр, вот это был дирижер! И это при том, что славу одного из лучших симфонических оркестров кайзеровской Германии майнингенцы завоевали, проработав под руководством Бюлова примерно то же время, что и будущие филармоники под руководством Бильзе, но не в столице, а в крошечном Заксен-Майнингенском княжестве. Более подробно о Майнингенской капелле, которую после Бюлова возглавил Рихард Штраус, будет рассказано в главе, посвященной этому небожителю Третьего рейха. Теперь же следует отметить, что следствием этих берлинских гастролей стали разрыв подчиненных Бильзе со своим руководителем и создание ими нового оркестра, который они для начала назвали «Бывшая капелла Бильзе», сохранив, таким образом, свою марку и одновременно заявив о полном обновлении. Первым музыкальным руководителем нового коллектива стал дирижер из Лейпцига Людвиг Бреннер, а организацию концертной деятельности взял на себя импресарио Герман Вольф. Этот талантливый организатор известен прежде всего тем, что он подыскал постоянное место для выступлений оркестра — перестроенный под концертный зал бывший каток для роликобежцев, который оставался главным концертным залом Берлина (Зал Берлинской филармонии) до его разрушения в 1944 году во время бомбардировки столицы Германии. Но свою всемирную славу берлинцы завоевали, когда дирижером созданного в 1884 году на основе их капеллы Филармонического общества стал Ганс фон Бюлов. Тогда он проработал с оркестром всего один год; кроме того, с приобретавшим все большую известность коллективом выступил Иоганнес Брамс, который продирижировал своей Третьей симфонией и исполнил сольную партию в своем ре-минорном Фортепианном концерте. Ко второй половине восьмидесятых годов оркестр был уже настолько авторитетен, что его не сломил тяжелый удар, нанесенный ему судьбой летом 1885-го: во время ночного пожара в курзале голландского курортного города Схевенингена, где коллектив выступал на гастролях, сгорели многие музыкальные инструменты и почти весь нотный материал. Из этой передряги удалось выбраться только благодаря семейству Мендельсон, создавшему гарантийный фонд, в пользу которого давали концерты выдающийся скрипач, друг Брамса Йозеф Иоахим и другие знаменитые музыканты. А энергично взявшийся за дело спасения коллектива Герман Вольф в отчаянии прибег к последнему средству и снова пригласил за дирижерский пульт Бюлова. В последние годы жизни Бюлов был знаменит не только дирижерским мастерством, но и чудачествами, по-видимому, пошедшими на пользу коллективу, который

он продолжал опекать последующие шесть лет, пребывая бóльшую часть времени в Гамбурге. Он дирижировал в белых перчатках, а во время исполнения Траурного марша из Третьей симфонии Бетховена менял их на черные. Желая донести до публики высокий смысл Девятой симфонии Бетховена, он исполнил на одном из концертов это произведение (длительностью примерно час с четвертью) два раза подряд. Хорошо известна и его знаменитая политическая выходка. Во время американских гастролей в марте 1892 года Бюлов узнал, что Вильгельм II отправил в отставку Бисмарка. Вернувшись в Берлин, он продирижировал Третьей симфонией Бетховена, которая, как известно, имеет подзаголовок «Эроика», то есть «Героическая», после чего обратился к публике с речью, которую завершил словами: «Сегодняшним исполнением Героической симфонии Бетховена все мы, музыканты, посвящаем наши мысли и сердца, наши руки и уста величайшему герою духа, впервые появившемуся на свет со времен Бетховена. Мы посвящаем их брату Бетховена, Бетховену немецкой политики — князю Бисмарку. Да здравствует князь Бисмарк!» Часть публики встретила эти слова аплодисментами, некоторые зашикали, но кто же не знает, что любой скандал способствует популярности артистов и оказывается порой важнее качества исполнения. Так или иначе, настоящим создателем Берлинского филармонического оркестра следует считать Ганса фон Бюлова. После описанного случая он поддерживал связь с оркестром до 1893 года, выступил с ним еще несколько раз, уже не будучи его официальным руководителем, а в феврале 1894 умер в возрасте 64 лет во время поездки в Египет, где он надеялся вылечить опухоль головного мозга.



Хотя на должность руководителя знаменитого оркестра было немало претендентов, Герману Вольфу было нелегко найти Бюлову преемника. Тем не менее ни руководитель Прусской придворной оперы Феликс фон Вайнгартнер, ни генеральный музыкальный директор Гамбургской оперы Густав Малер, ни один из самых маститых «вагнеровских» капельмейстеров Герман Леви по разным причинам не смогли занять этот пост. Сама судьба приготовила для него другого маэстро — дирижера моравско-венгерского происхождения Артура Никиша, который успел к тому времени с успехом выступить в качестве оперного дирижера в Лейпциге и Будапеште, а также руководителя Бостонского симфонического оркестра в США. Одновременно Никиш возглавил лейпцигский Гевандхауз, подав таким образом пример одновременного руководства двумя прославленными оркестрами Германии своему преемнику Фуртвенглеру. Последующие двадцать семь лет стали периодом стремительного взлета

Берлинского филармонического и признания его лучшим симфоническим оркестром в мире — это была слава, которую у него впоследствии оспаривал только Венский филармонический. Но и сам оркестр оказался находкой для Артура Никиша, претендовавшего теперь на титул лучшего в мире капельмейстера. И не без основания. Его интерпретации симфонических произведений как немецких романтиков, так и русского композитора Чайковского, венгра Листа и француза Берлиоза, а также молодых современников — Малера и Рихарда Штрауса — сделали оркестр знаменитым повсюду, где он выступал со своим руководителем во время многочисленных гастролей. А за годы руководства Никиша берлинцы гастролировали как по всей Западной Европе (в Австрии, Швейцарии, Франции, Италии), так и в Российской империи (в Варшаве, Москве и Санкт-Петербурге — на торжествах по случаю коронации Николая II). К концу эры Никиша его репертуар выглядел уже достаточно консервативно, что, разумеется не могло поколебать устоявшуюся славу дирижера и его коллектива.

После Первой мировой войны с оркестром начинает выступать молодой капельмейстер из Мангейма, слава о котором успела распространиться по всей Германии, — Вильгельм Фуртвенглер. Несмотря на то что после смерти в 1922 году Никиша на место руководителя Берлинского филармонического оркестра было, как и прежде, немало видных претендентов (от Германа Абендрота до Бруно Вальтера), возглавившая агентство «Вольф и Закс» после смерти знаменитого импресарио его вдова Луиза Вольф сделала безошибочный ход, предложив коллективу Фуртвенглера в качестве кандидатуры на пост главного дирижера. Берлинцы выбрали его единогласно. Трудно сказать, действительно ли Фуртвенглер увлекался в то время музыкой современных композиторов или он следовал велению времени «разбавить» классический репертуар произведениями, созданными в последние десятилетия, и тем самым обезопасить оркестр от упреков в консерватизме, но современному любителю музыки, знающему репертуар прославленного дирижера в основном по записям сороковых годов, трудно поверить, что в программах первых фуртвенглеровских сезонов значились и «Поэма экстаза» Скрябина, и «Пять пьес для оркестра» Шёнберга, и Третья симфония Малера, и «Весна священная» Стравинского, и Фортепианный концерт Пфицнера (солировал Вальтер Гизекинг), и многие другие произведения, которые маэстро больше уже никогда не исполнял или исполнял крайне редко, скорее в качестве исключения. По-видимому, дирижер, не отвергавший современную или по крайней мере «но-

вую» музыку, никогда не привязывался к такого рода сочинениям и быстро терял к ним интерес после нескольких исполнений. То же самое относится к исполнявшимся им в последующие годы опусам Ферруччо Бузони, Белы Бартока, Макса Регера, Пауля Хиндемита, Артюра Онеггера, Филиппа Ярнаха, Альфредо Казеллы, Сергея Прокофьева, Мориса Равеля, Отторино Респиги и Эрнста Блоха. Проблема заключалась и в том, что многие современные произведения вызывали резкое неприятие публики, мнением которой Фуртвенглер очень дорожил. Кроме того, будучи в какой-то мере подвержен агорафобии, он не терпел вида пустых кресел в зрительном зале. Помимо знаменитых немецких музыкантов (пианистов Вильгельма Бакхауза и Вильгельма Кемпфа, скрипача Георга Куленкампфа) в период Веймарской республики с оркестром выступали в качестве гастролеров многие видные зарубежные виртуозы: швейцарский пианист Эдвин Фишер, венгерский скрипач Йожеф Сигети, польский скрипач Бронислав Губерман; пианист Владимир Горовиц солировал в концертах Брамса и Листа, Игорь Стравинский исполнил сольную партию в своем Фортепианном концерте, а легендарный Рахманинов — в своем Третьем концерте. Кроме того, оркестр выступал и делал грамзаписи под руководством целого созвездия выдающихся дирижеров, фамилии которых читателю уже встречались и еще не раз встретятся в этой книге: Рихарда Штрауса, Бруно Вальтера, Отто Клемперера, Лео Блеха, Германа Абендрота, Карла Бёма и Ганса Кнаппертсбуша. Ганс Пфицнер сделал с оркестром записи своей Четвертой симфонии и симфоний Бетховена, которые и теперь вызывают огромный интерес многочисленных любителей музыки. Под руководством Фуртвенглера оркестр, как и в былые годы, шел от успеха к успеху, пока не разразился финансовый кризис, больно ударивший по многим музыкальным и театральным коллективам. Самостоятельность и относительная финансовая независимость от государства обернулась для берлинцев огромными потерями. В связи с резким сокращением городских дотаций с большим дефицитом бюджета завершился уже сезон 1931/32, и это при том, что были снижены зарплаты как оркестрантов, так и руководителя оркестра. А вслед за этим берлинский магистрат вышел с предложением объединить Берлинский филармонический с Берлинским симфоническим оркестром, дополнительно сэкономив при этом на сокращении размера дотаций. Казалось, что крах музыкального коллектива неизбежен, но тут в качестве deus ex machina весной 1933 года спасителем оркестра явился новый вождь нации вместе со своими идеологами, пропагандистами и руководителями культуры.

Наряду с Байройтским фестивалем нацистская верхушка сразу признала оркестр и его руководителя (а к тому времени они были уже практически неразделимы) самым ценным музыкальным достоянием страны и поторопилась его сохранить, одновременно прибрав к рукам. Уже осенью 1933 года, практически одновременно с учреждением Имперской музыкальной палаты, вице-президентом которой был назначен Фуртвенглер, оркестр получил статус «имперского», музыкантам было гарантировано материальное обеспечение наравне с государственными чиновниками, и таким образом они стали государственными служащими. О том, во что обошлась оркестру такая милость, можно судить по Заявлению, выпущенному наблюдательным советом оркестра еще в июле: «Теперешнее положение оркестра, безопасность которого обеспечивает Министерство пропаганды, основано на промежуточном решении, обусловленном в настоящий момент тяжелым положением нашей родины. Помимо нашего оркестра фюрер намерен повысить до „национального" также статус Байройтского фестиваля. Что касается расовой проблемы, д-р Фуртвенглер еще раз подчеркнул свою национальную позицию и указал на свой главный принцип, согласно которому при приблизительно равных успехах немецким музыкантам должно отдаваться предпочтение перед исполнителями других рас». Это заявление пока что не означало согласия с расистской политикой нацистов, поскольку в то время еще никто не мог знать, что собой представляют планы «окончательного решения еврейского вопроса», и декларация не предполагала увольнения из оркестра уже работавших там евреев. Сам Фуртвенглер не собирался увольнять оркестрантов неарийского происхождения, делал все возможное, чтобы этого не случилось, и поначалу это ему удавалось, хотя впоследствии все они были так или иначе изгнаны. Они не могли остаться уже по самому смыслу деятельности ИМП, одним из руководителей которой был их капельмейстер, поскольку палата не могла их зарегистрировать. К чести дирижера следует отметить, что всем увольняемым из оркестра он оказывал материальную поддержку, помогал эмигрировать и давал для дальнейшего трудоустройства рекомендации, которые стоили немало. Уже к 1 августа Фуртвенглер получил заверение властей в том, что оркестр «будет сохранен при любых обстоятельствах», а ему самому будут предоставлены «абсолютные полномочия в вопросах художественного и кадрового руководства оркестром». Впрочем, к тому времени Фуртвенглер приблизительно знал, что ему предстоит. 9 августа, то есть через восемь дней после получения заверений, он прибыл с докладом на прием к находящемуся в своей

резиденции в Оберзальцберге Гитлеру. Как об этом впоследствии писала работавшая много лет секретаршей Фуртвенглера его давняя знакомая и близкий друг Берта Гейсмар, «при обсуждении общих вопросов у Гитлера и Фуртвенглера дошло до громких споров, и они кричали друг на друга на протяжении примерно двух часов». Вернувшись в Мюнхен, дирижер также рассказал ей по телефону, «что ему только теперь стало ясно, что скрывается за тупой позицией Гитлера. Это не только еврейский вопрос, но также враждебное отношение ко всему духовному». После этого нелегкая задача перевоспитания «непонятливого», чтобы не сказать строптивого, дирижера была переложена на плечи министра пропаганды.

Дискуссии между художниками и представителями властей в тоталитарных государствах кончаются примерно одинаково. После бесед с Фуртвенглером, в которых Геббельс пытался в 1934 году убедить дирижера в необходимости придерживаться расистской политики государства (об этом пойдет речь и в следующем разделе книги) и недопустимости исполнения музыки нежелательных композиторов (уже известный читателю «казус Хиндемита»), их содержание выплеснулось на страницы газет, Геббельс наконец потребовал беспрекословного подчинения требованиям властей, а взбешенный его бесцеремонностью Фуртвенглер подал в отставку с поста руководителя оркестра. Это только со стороны и по прошествии длительного времени может показаться, что все было так просто (один потребовал, другой отказался), но надо хорошо себе представлять, с каким жестоким и злобным противником, готовым пойти себе во вред на любые преступления ради отстаивания бесчеловечных принципов, имел дело Фуртвенглер и какими последствиями грозил ему подобный демарш. Однако в течение нескольких месяцев в безвыходном положении пребывали обе стороны. Когда публика узнала об отказе ее любимца выступать с оркестром, она начала в массовом порядке сдавать в кассы свои абонементы в Берлине и Гамбурге, где Берлинский филармонический также регулярно давал концерты. Для властей это был не столько материальный убыток (чего нельзя сказать об оркестре), сколько моральная пощечина и удар по их престижу за рубежом, и они были уже готовы пойти на попятный, разумеется, при условии сохранения своей репутации непримиримых борцов с антинародными тенденциями в искусстве. Но и Фуртвенглеру теперь было некуда деться, поскольку отъезд за рубеж в тех условиях означал полный разрыв с родиной, о чем ему без обиняков сообщил Геббельс, а полный отказ от своей публики был для музыканта неприемлем. Такая неопределенность тянулась несколько месяцев,

а потом немного остывшие стороны пришли к мировому соглашению, свидетельством чему стало появление газетного сообщения, в котором дирижер объявил, что «он сожалеет о происшедшем недоразумении и признает, что имперская политика в области культуры должна находиться в компетенции фюрера». Это заявление вызвало волну возмущенных выступлений зарубежной либеральной интеллигенции, однако, находясь за границей, легко осуждать музыканта за его оппортунизм, а тому надо было выполнять свой долг не только перед публикой, но и перед проработавшими с ним много лет музыкантами, для которых упадок оркестра означал крах собственной карьеры. И вот с весны 1935 года Фуртвенглер снова начал выступать со своим коллективом, оставаясь на долгие годы его духовным руководителем и ангелом-хранителем.

В 1938 году произошло еще одно важное событие, которому поначалу не придали, по-видимому, большого значения: 8 апреля оркестр давал внеабонементный концерт из произведений Моцарта, Брамса и Равеля под управлением молодого генерального музыкального директора города Ахена Герберта фон Караяна. Высокий уровень мастерства этого дирижера не вызывал сомнений, и музыкальные критики в своих статьях приветствовали Караяна как «ярко выраженного современного дирижера» и уподобили его успех «эффекту разорвавшейся бомбы», однако для берлинской публики, любимцем которой Караян стал не только как симфонический, но и как оперный дирижер, такие сенсации были не в новинку. И все же никто не мог тогда предвидеть, что через семнадцать лет молодой гастролер из провинции станет преемником Фуртвенглера. Скорее всего, нехорошее предчувствие овладело прежде всего самим руководителем оркестра, в результате чего его последующее отношение к молодому сопернику вылилось в неприкрытую враждебность, которую он не собирался скрывать. Об этом соперничестве двух небожителей будет более подробно рассказано в соответствующем разделе книги.

С началом войны оркестранты «имперского» Берлинского филармонического оркестра по-настоящему осознали, какими неслыханными привилегиями они пользуются. В отличие от других музыкантов рейха, они почти до самого конца войны были освобождены от воинского призыва и могли спокойно заниматься своим делом под управлением выдающегося дирижера и других видных капельмейстеров Германии. В начале войны (то есть до нападения Германии на Советский Союз) они много гастролировали в завоеванных Нидерландах и Дании, а также в Италии и Швеции, но вскоре эти

гастроли прекратились, поскольку у нацистских вождей постепенно ослабевало желание пропагандировать немецкую культуру за рубежом, ибо это не способствовало их популярности у местного населения. Да и Фуртвенглер без особой радости приезжал на гастроли «с эскортом танков». Не обладавшие избытком вкуса режиссеры еженедельной кинохроники предваряли сюжеты о гастролях немецких музыкальных коллективов кадрами марширующих колонн и катящейся по улицам европейских столиц бронетанковой техники с ухмыляющимися танкистами в открытых люках. А в конце января 1944 года война докатилась и до оркестра. В результате бомбардировки в ночь на 30-е, то есть в одиннадцатую годовщину прихода к власти национал-социалистов, здание филармонии на Бернбургерштрассе было разрушено и сгорело дотла. Еще в течение года Берлинский филармонический выступал в расположенных в разных районах столицы концертных залах (попросту говоря, где придется), а в начале 1945-го его духовный наставник внезапно исчез. Предупрежденный о том, что за ним следят гестаповцы, заподозрившие его в причастности к заговору Штауффенберга, результатом которого стало покушение на фюрера в июле 1944 года, Фуртвенглер тайно бежал в Швейцарию. Еще в течение трех месяцев оркестр работал под управлением Роберта Хегера, с которым он дал 16 апреля свой последний концерт перед крушением Третьего рейха. В программе этого концерта была и симфоническая поэма Штрауса «Смерть и просветление». Что ж, просветление в конце концов наступило, но оркестранты в те дни были на волосок от гибели. В предисловии к советскому изданию книги «Застольные разговоры Гитлера» видный российский литературовед-германист Илья Фрадкин приводит слова фюрера, сказанные им во время выступления на собрании гауляйтеров в Познани 3 августа 1944 года. Все еще живой, но сильно контуженный во время июльского покушения, Гитлер тогда заявил: «Если немецкий народ потерпит в этой войне поражение, значит, он был очень слаб. Значит, он не выдержал свое испытание перед историей и ни к чему иному, кроме гибели, не предназначен». Фрадкин приводит еще более определенное признание этого страстного патриота Германии, сделанное уже в то время, когда война шла на территории рейха, и записанное генералом-фельдмаршалом Гудерианом: «Если война будет проиграна, то и народ погибнет. Эта его судьба неотвратима. И нам незачем заботиться о сохранении тех материальных основ, которые потребуются людям для их дальнейшего примитивного существования. Напротив, лучше нам самим все это разрушить, ибо наш народ окажется слабым и будущее будет

принадлежать исключительно более сильному восточному народу. Все равно после войны уцелеют только неполноценные, так как все лучшие погибнут в боях». В полном соответствии с этой установкой уже готовый отравиться и отправить вместе с собой на тот свет жену и детей Геббельс не жалел никого вокруг себя и отдал приказ бросить оркестрантов на защиту столицы вместе с оставшимися в городе и призванными в отряды фольксштурма стариками и детьми. В ответ на просьбу интенданта оркестра Вестермана пощадить музыкантов министр пропаганды заявил: «Я один поднял этот оркестр на недосягаемую высоту. Тому признанию, которое он получил во всем мире, он обязан только моей инициативе и моим денежным средствам. Те, кто придет после нас, не будут иметь на него никаких прав. Он должен погибнуть вместе с нами». К счастью, любимцу Гитлера министру вооружений и бывшему главному архитектору страны Альберту Шпееру удалось воспрепятствовать этому, воспользовавшись царившей в высшем командовании вермахта неразберихой. Возможно, это спасло ему жизнь и позволило оставить бесценные мемуары, в которых он поведал о нравах правителей Третьего рейха. По приговору Нюрнбергского трибунала он отсидел двадцать лет в тюрьме, но избежал повешения.



Завершая повествование о деятельности оркестра в период Второй мировой войны, следует рассказать о сделанных тогда записях. Крайне отрицательно относившегося к работе в студии Фуртвенглера с трудом удавалось уговорить выступить с оркестром специально под микрофон. А ведь к тому времени техника магнитной записи достигла уже достаточно высокого уровня, позволявшего передавать многие нюансы оркестрового звучания и особенности дирижерского замысла. Поэтому начиная с 1942 года стали делать «живые» магнитные записи с концертов и архивировать их в Доме радио на Мазуреналлее. Одна из последних записей (Скрипичного концерта Бетховена, в котором солировал концертмейстер оркестра Эрих Рён) была сделана накануне разрушения здания филармонии. После того как здание Дома радио было занято советскими войсками, эти записи куда-то пропали (остались только некоторые копии), а потом стали появляться в виде грампластинок в музыкальных магазинах и больших универмагах республиканских столиц и областных центров Советского Союза. Сначала их продавали, как и прочие советские грампластинки, в обезличенных мятых конвертах без опознавательных знаков (фамилия дирижера и название оркестра значились только на этикетке), а начиная с шестидесятых годов стали иногда помещать в обложки из грубого картона или плотной бумаги,

на которых печатали сведения из биографии Фуртвенглера, так что любители музыки смогли получить некоторую информацию о жизни великого дирижера и сведения о возглавляемом им оркестре. Оригиналы записей были возвращены Радио свободного Берлина (SFB) только уже во время перестройки в 1987 году.

## МЮНХЕНСКИЙ ФИЛАРМОНИЧЕСКИЙ

В отличие от истории Берлинского филармонического оркестра, история его мюнхенского аналога не представляла собой непрерывного восхождения от успеха к успеху под руководством выдающихся дирижеров, хотя оркестр уже при его создании имел солидную материальную базу и широкие возможности для репетиций и выступлений с самыми лучшими капельмейстерами того времени. Однако это не был коллектив свободно мыслящих и самостоятельных музыкантов, отважившихся взять на себя ответственность за свою дальнейшую судьбу. Руководитель мюнхенского филиала знаменитой фирмы — производителя музыкальных инструментов «Придворная фабрика фортепиано Каим и сын», штаб-квартира которой находилась в Вюртембергском королевстве, а отделения, помимо Мюнхена, были открыты в Аугсбурге, Лондоне и южноафриканском Дурбане, решил учредить в 1891 году для «раскрутки бренда» серию концертов классической музыки — сначала камерной, а с марта 1893 года также симфонической, для участия в которых ученый-филолог доктор Франц Каим пригласил Нюрнбергский филармонический оркестр под руководством Ганса Витгерштейна. Как известно, аппетит приходит во время еды: успех выступлений этого ансамбля, связанный главным образом с тем, что в 400-тысячном Мюнхене (такая численность населения считалась в то время огромной) симфонические концерты давал только оркестр Придворной королевской оперы и на долю симфонической музыки приходилась только часть его выступлений, в то время как интерес к ней был весьма значительным, дал Каиму импульс к созданию собственного музыкального коллектива, названного им без затей «Каим-оркестром» (не следовало забывать и об укреплении престижа фирмы). Возглавить новый оркестр он пригласил того же Витгерштейна. Имея в виду успехи берлинских коллег, оркестр начал себя полуофициально именовать Мюнхенским филармоническим. Современного любителя симфонической музыки

может привести в изумление программа первого выступления нового коллектива. Помимо поданных «на закуску» увертюры к «Проданной невесте» Сметаны и сюиты из музыки к «Арлезианке» Бизе публике были предложены два фортепианных концерта — Бернгард Штавенхаген солировал в мюнхенской премьере концерта собственного сочинения и в до-минорном (Третьем) концерте Бетховена — и один из скрипичных концертов Шпора с первым концертмейстером оркестра Альфредом Крассельтом в качестве солиста. Сначала оркестр выступал в мюнхенском зале «Одеон», но в 1895 году он получил собственный и даже более вместительный «Каим-зал», который был выстроен всего за полгода. В том же году первого руководителя оркестра сменил прибывший из Штутгарта тамошний придворный капельмейстер Герман Цумпе. Имя это практически ничего не говорит современному любителю музыки, однако, судя по отзыву концертировавшего с оркестром в марте 1897 года, то есть еще в период руководства оркестром Цумпе, Густава Малера, отметившего, что он «с удовольствием выступил с этим ансамблем», коллектив успел уже добиться достаточно высокого исполнительского уровня. Но переломными для него стали последние годы столетия, когда Цумпе сменил ученик Антона Брукнера Фердинанд Лёве, заложивший не прерывающуюся и в наши дни традицию исполнения симфоний Брукнера. Настоящую славу этот оркестр, за которым уже окончательно закрепилось название Мюнхенский филармонический, завоевал в XX веке, когда его возглавил прославленный Феликс фон Вайнгартнер. С его именем связаны многочисленные гастроли коллектива в Германии, в основном на юге и юго-западе (Франкфурт, Штутгарт, Мангейм, Нюрнберг, Аугсбург) и за рубежом — в Италии, Австрии, Голландии, Бельгии и Швейцарии. Он также привлек в качестве солистов самых знаменитых музыкантов того времени: Пабло Сарасате, Фрица Крейслера и Эжена д'Альбера. Рихард Штраус дирижировал в родном городе своими симфоническими поэмами, а Малер — симфониями: в 1900 году Второй, а в 1901-м — Четвертой. Впрочем, он продолжал выступать с оркестром и после отставки Вайнгартнера: в 1906 году, уже после того, как «Каим-зал» получил свое современное название Тонхалле, Малер исполнил там Шестую симфонию, в феврале 1909-го — Пятую, а в сентябре того же года в Мюнхене состоялась легендарная премьера Восьмой.

Последовавший после отставки в 1905 году Вайнгартнера трехлетний период, когда оркестр возглавлял молодой финский дирижер Георг Шнефохт, можно было бы считать временем относительного упадка, но по несчастному стечению обстоятельств он оказался к то-

му же временем смуты и финансовой неразберихи, которые никогда не способствовали улучшению качества исполнения. Следует, однако, упомянуть об одном малозначительном событии, которое никак не повлияло на судьбу оркестра, но теперь кажется знаменательным для всех почитателей искусства дирижера, чье имя уже не раз упоминалось и еще будет упоминаться, пожалуй, даже чаще имен других знаменитостей на страницах этой книги. В начале 1906 года за пультом оркестра дебютировал двадцатилетний мюнхенец, который, в отличие от его отца, знаменитого профессора-археолога и директора отдела античной пластики мюнхенской пинакотеки Адольфа Фуртвенглера, был почти никому в городе не известен. Вильгельм Фуртвенглер продирижировал увертюрой Бетховена «Освящение дома», собственной Симфонической поэмой и Девятой симфонией Брукнера. Однако этот концерт не принес юноше славы ни в качестве дирижера, ни в качестве композитора, и прошло еще шестнадцать лет, прежде чем он получил возможность с триумфом занять место великого Никиша в Берлине и Лейпциге. А у оркестра вскоре наступил «смутный» период. Средства Каима оказались на исходе, начались сокращения, и в знак протеста против увольнения одного из оркестрантов его коллеги устроили в начале 1908 года что-то вроде бунта, прервав гастрольные выступления в Мангейме; в конце концов скандал выплеснулся на страницы прессы. От полного распада оркестр спас его создатель Франц Каим, организовав приступившее с 1 мая 1908 года к работе Концертное объединение Мюнхена во главе с тогдашним обербургомистром (сам Каим выступил в качестве почетного председателя). Единственной целью этого органа стало возобновление Каим-концертов. И это стало возможным благодаря тому, что основатель оркестра сумел убедить городские власти увеличить субсидии и вернуть на место главного дирижера авторитетного Фердинанда Лёве. Продолжая брукнеровскую традицию оркестра, тот впервые исполнил в сезоне 1910/11 все симфонии одного из величайших австрийских симфонистов. Но Лёве сумел также одним из первых в Германии осознать значение и своего великого современника Густава Малера и дал ему возможность представить свои произведения и продемонстрировать свое дирижерское искусство в Мюнхене.

Подготовка к уже упомянутой премьере Восьмой симфонии потребовала от композитора огромного напряжения сил, ведь помимо оркестра в исполнении этого грандиозного произведения, вторая часть которого написана на текст эпилога гётевского «Фауста», участвовало несколько солистов и хоров, в том числе детских; с каждым из них приходилось репетировать по отдельности, а потом устраи-

вать требующие огромной организационной подготовки совместные репетиции. Симфония вполне оправдала присвоенный ей подзаголовок «Симфония тысячи участников». Число исполнителей оказалось еще большим, а в подготовке исполнения принял участие молодой ученик и апологет создателя симфонии Отто Клемперер. Премьера стала настоящей сенсацией. Она собрала множество видных представителей либеральной и даже не вполне либеральной европейской интеллигенции, среди которых были друг семьи Малер известный французский политик Поль Клемансо — брат будущего французского премьер-министра Жоржа Клемансо, из Байройта прибыл сын Рихарда Вагнера Зигфрид, присутствовал, разумеется, дававший в Мюнхене концерты непосредственно перед этой премьерой Рихард Штраус. Из известных дирижеров были молодые коллеги и неформальные ученики Малера — уже упомянутый Отто Клемперер и Бруно Вальтер, а также Леопольд Стоковский, страстный поклонник композитора голландец Виллем Менгельберг и венский дирижер Франц Шальк. А еще там присутствовал знаменитый немецкий режиссер Макс Райнхардт, соратник Малера по Венской придворной опере сценограф Альфред Роллер и звезда немецкой оперной сцены сопрано Лилли Леман. Однако больше всего знаменитостей приехало из Вены: бывшая возлюбленная Малера, знаменитая вагнеровская певица Анна Мильденбург со своим мужем, известным венским журналистом Германом Баром, писатель Стефан Цвейг, композиторы Арнольд Шёнберг, Альбан Берг и Антон Веберн. В своих воспоминаниях Бруно Вальтер очень точно передал то воодушевление, которое овладело публикой на премьере, прежде всего в кульминационный момент первой части симфонии, когда хор возгласил слова средневекового латинского гимна «Зажги свет в душе, наполни души любовью!»: «Что это был за момент — его, достигшего кульминации своей жизни и уже отмеченного приближающейся кончиной, приветствовали тысячи слушателей и тысяча участников исполнения». Когда же симфония отзвучала, «...на него обрушилась буря восхищения, Малер поднялся по ступеням подиума, в верхней части которого был расположен по-своему выражавший свое ликование детский хор, и, передвигаясь вдоль его рядов, пожал всем протянутые руки. Выражение любви молодого поколения искренне его порадовало и внушило надежду на счастливое будущее его творения. <...> Во время исполнения он казался стоящим на вершине своего могущества — душевный подъем еще раз вернул сердцу прежние силы; но это было последнее исполнение его собственного произведения, которым он сам руководил». Через несколько месяцев после смерти

Малера, в ноябре 1911 года, возглавивший Мюнхенскую оперу Бруно Вальтер дал с Мюнхенским филармоническим концерт его памяти, а через день — премьеру симфонии-кантаты «Песнь о земле».

Во время Первой мировой войны оркестр пришел в упадок. Уже в самом ее начале Фердинанд Лёве покинул пост главного дирижера, и коллектив стал лишь изредка выступать под управлением приглашенных капельмейстеров. Однако, когда из-за отказа городских властей снабжать Тонхалле топливом зал стал вымерзать, а летом 1915 года в нем разместили пункт формирования новых воинских частей и бóльшая часть оркестрантов оказалась призванной на воинскую службу, оркестр практически прекратил свою деятельность. Под давлением со стороны по-прежнему функционировавшего Концертного объединения Мюнхена городские власти еще до окончания войны осознали необходимость его возрождения. Как и в 1908 году, эта организация, оказывавшая сильное влияние на культурную жизнь города, спасла оркестр. Но и первые послевоенные годы оказались не лучшим периодом в его жизни — несмотря на солидные городские дотации и выступления с коллективом таких знаменитостей, как Бруно Вальтер и уже успевший приобрести известность Вильгельм Фуртвенглер, ему так и не удалось обрести настоящего художественного руководителя. Дело не смог спасти и официально возглавивший оркестр на один сезон уже не раз выступавший с ним Ганс Пфицнер, которому все же удалось собрать воедино оркестрантов и восстановить исполнительский уровень, близкий к довоенному. Начиная с сезона 1920/21, а впоследствии в период Веймарской республики и в первые годы существования Третьего рейха оркестр возглавлял австрийский композитор и дирижер, уроженец Граца Зигмунд фон Хаузеггер, который был уже давно известен мюнхенцам по многочисленным совместным выступлениям. В двадцатые годы укрепилась материальная база ансамбля, переименованного на некоторое время в Баварский государственный оркестр (окончательно Мюнхенским филармоническим он стал только с 1928 года), а в результате заключения с оркестрантами с 1924 года пожизненных трудовых договоров они получили дополнительные социальные гарантии. Кроме того, Баварское радио, не вполне удовлетворенное работой своего оркестра, стало делать записи с филармониками и использовать их в учрежденных им симфонических концертах. До прихода к власти национал-социалистов оркестру довелось еще выступить в 1929 году на посвященной творчеству Ганса Пфицнера Мюнхенской неделе, а в 1931-м — на празднествах памяти Брамса. Продолжая заложенную еще Лёве брукнеровскую традицию, Ха-

узеггер дал в апреле 1932 года концерт, в котором два раза подряд исполнил Девятую симфонию австрийского романтика. И это было вовсе не повторением чудачества Ганса фон Бюлова, исполнившего в свое время с Берлинским филармоническим два раза в одном концерте Девятую Бетховена. В первом отделении симфония звучала в редакции, осуществленной после смерти Брукнера Фердинандом Лёве, а во втором — в первоначальной. Таким образом, поклонники композитора получили редкую по тем временам (поскольку качественных записей и соответствующей воспроизводящей аппаратуры в то время еще не было) возможность оценить разницу между брукнеровским оригиналом и его «приглаженной» редакторской версией. В веймарский период Хаузеггер имел также возможность привлекать к работе с оркестром многих знаменитостей: от продолжавших выступать и в эпоху Третьего рейха Рихарда Штрауса и Вильгельма Фуртвенглера до нежелательных впоследствии Хиндемита, Антона Веберна и Игоря Стравинского.

Как и другие оркестры рейха, после прихода к власти национал-социалистов Мюнхенский филармонический был очищен от евреев, каковых к тому времени в коллективе насчитывалось всего двое. Выходца из Голландии Карла Снука, который был на протяжении многих лет первым концертмейстером, солировал во время исполнения некоторых произведений, а иногда вставал за дирижерский пульт, отправили после увольнения на тяжелые принудительные работы по строительству дорог, но он выжил и в течение недолгого времени выступал с оркестром после окончания войны (скрипач умер в марте 1946-го), а игравший в группе первых скрипок Йозеф Ленгсфельд свел счеты с жизнью сразу же после изгнания его из оркестра. В апреле 1938-го оркестр распрощался со своим многолетним руководителем Хаузеггером, продирижировавшим на прощальном концерте Девятой симфонией Бетховена. Благосклонное отношение нацистов к Мюнхенскому филармоническому оркестру было обусловлено главным образом двумя обстоятельствами, которые сыграли значительную роль в его жизни: во-первых, очень кстати пришлась слава оркестра как одного из лучших брукнеровских ансамблей, поскольку Брукнер был самым почитаемым после Вагнера композитором фюрера, а во-вторых, Гитлер рассматривал Мюнхен в качестве столицы нацистского движения, где он добился в молодости первых политических успехов. Поэтому, когда спустя неполный год после ухода Хаузеггера руководителем оркестра, а потом и генеральным музыкальным директором Мюнхена стал еще один австриец, также знаменитый своими интерпретациями сочинений Брукнера в ранних

редакциях Освальд Кабаста, оркестру присвоили почетное звание «Оркестр столицы Движения». Это, разумеется, не то что «имперский» Берлинский филармонический, но тоже немало, поскольку оркестранты не подлежали воинскому призыву даже после объявления вслед за покушением на Гитлера в июле 1944 года тотальной мобилизации. А еще в июне 1937-го мюнхенцы приняли участие в грандиозном мероприятии — открытии в зале славы «Вáлгалла», построенном по образцу древнегреческих храмов вблизи расположенного на берегу Дуная города Регенсбург, бюста Брукнера. Начиная с 1842 года в этом зале устанавливали бюсты самых выдающихся людей Германии (к 1937-му их было установлено более ста), и уже точивший зубы на Австрию Гитлер придавал этому мероприятию огромное, почти ритуальное значение (подробнее об этом — в главе «Музыкальные пристрастия фюрера»). Так что участие в нем Мюнхенского филармонического оркестра было огромной честью для коллектива.

Разумеется, Кабаста оказался на своем месте, хотя и ему пришлось испытать некоторые неудобства. Он, в частности, не имел возможности дирижировать своим любимым произведением — симфонической миниатюрой Поля Дюка «Ученик чародея», которая является коронным номером для многих дирижеров и исполняется множеством симфонических оркестров. Автор этой пьесы оказался евреем. Однако по сравнению с тем, что ожидало дирижера в ближайшие годы, это можно считать лишь мелкой неприятностью. Поначалу все шло как нельзя лучше, оркестр приобретал все большую славу, и в одной из газетных заметок тех лет можно было прочесть: «То, чего ему [Кабасте] удается достичь в процессе изнурительных, но тем не менее не лишенных юмора репетиций, уже приносит свои богатые плоды: он понял, что путеводной звездой к венской окрыленности и живой радости звучания служит классически строгое и базирующееся на принципах основательной точности и немецкой ансамблевой дисциплины воспитание мюнхенского оркестра, ради которого он вносит в классическое и романтическое звучание своего ансамбля элементы гибкой и изобретательной виртуозности». Дирижер действительно необычайно много репетировал, отрабатывая исполнение отдельных партий с различными инструментальными группами и добиваясь высочайшего уровня исполнения. В своей книге «Оркестры мира» немецкий музыковед и историк Герберт Хафнер приводит такой занятный случай. После войны в продаже появилась выпущенная фирмой Relief грамзапись Девятой симфонии Дворжака «Из Нового Света» (она выходила также под марками AS-Disc и Philips/Japan), исполнителями которой на конверте

и этикетке пластинки значились Вильгельм Фуртвенглер и Берлинский филармонический. Качество исполнения было настолько высоким, что лишь немногие эксперты (в том числе сам Хафнер) сомневались в ее подлинности. В конце концов выяснилось, что это исполнение было записано в 1944 году Мюнхенским филармоническим оркестром под управлением Освальда Кабасты. К сожалению, дирижер не нашел в себе сил отказаться от сделанного ему нацистами предложения, и после того, как в 1939 году Гитлер присвоил ему звание генералмузикдиректора Мюнхена, вступил в НСДАП. Во время войны несчастья посыпались на него одно за другим. В 1943 году бомбардировкой был разрушен его мюнхенский дом, и он был вынужден переселиться в расположенный сразу же за австрийской границей городок Куфштейн, а в Мюнхене бывать наездами и жить в гостинице. Кроме того, он подлежал воинскому призыву, и его отозвали в Берлин для работы в чрезвычайном ведомстве по делам культуры. Но это уже не особенно беспокоило Кабасту: незадолго до этого у бездетного дирижера погиб на фронте горячо любимый племянник, к тому же у Кабасты вконец испортились отношения с городскими властями, которые были не в силах обеспечить ему нормальные условия для репетиций. Впрочем, этот конфликт вскоре уладился сам собой — во время бомбардировки в апреле 1944 года было разрушено здание Тонхалле, и оркестру так или иначе негде было выступать. Последний раз дирижер выступил со своим оркестром в августе 1944 года, исполнив, как и при вступлении в должность, Восьмую симфонию Брукнера. Кабасте удалось спасти оркестрантов от воинского призыва, объединив оркестр с остатками других ансамблей в просуществовавший до марта 1945 года Региональный симфонический оркестр.

После окончания войны он надеялся, что оккупационные власти создадут ему наконец возможность для свободной творческой деятельности, но тут всплыли его членство в НСДАП и участие в официальных нацистских мероприятиях. Дирижеру пришлось давать по этому поводу объяснения и готовиться к неизбежному процессу денацификации. Еще достаточно молодой (ему не было и пятидесяти лет), но измученный обрушившимися на него несчастьями, переживший инфаркт и окончательно подорвавший здоровье неумеренным курением и потреблением в огромных количествах черного кофе, Кабаста написал в феврале 1946 года обербургомистру Мюнхена письмо, которое, как выяснилось, было его предсмертной запиской. Оно заканчивалось словами: «Получите же Мюнхенский филармонический, которому я желаю счастливого и успешного бу-

дущего. Когда он будет в следующий раз исполнять Восьмую Брукнера (мою!), тихо помяните меня и мою жену». Через два дня Кабаста и его жена попытались покончить с собой в Куфштейне, приняв огромное количество веронала. Дирижера спасти не удалось, а его жену чудом вернули к жизни. Однако через полгода она повторила попытку самоубийства, на этот раз успешно.

## САКСОНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КАПЕЛЛА

История этого старейшего в Германии музыкального коллектива (свидетельство об учреждении капеллы было подписано курфюрстом Морицем Саксонским 22 сентября 1548 года) заняла бы на страницах этой книги слишком много места, к тому же на протяжении первых 250–300 лет своего существования она по понятным причинам и не была полноценным симфоническим оркестром, а в XVI веке и вовсе представляла собой придворный певческий ансамбль. Музыканты-инструменталисты (лютнисты, духовики и клавесинисты), участвовавшие в XVII веке, еще до начала Тридцатилетней войны, в исполнении «Трагикомической пасторали о Дафне» Генриха Шютца, лишь аккомпанировали вокальным номерам этой первой, как полагают, немецкой оперы. Поэтому историю капеллы как одного из лучших симфонических коллективов Германии ведут с начала XIX века, когда в эпоху Наполеоновских войн во главе оркестра, используемого в то время главным образом в качестве оперного, встал композитор и дирижер, считающийся по праву основателем немецкой романтической оперы, Карл Мария фон Вебер. В качестве капельмейстера-реформатора (полагают, что он, в частности, стал первым пользоваться дирижерской палочкой) Вебер много работал над тем, чтобы приспособить симфонический ансамбль к оперному действию, к режиссерскому замыслу постановщика, и в этом отношении дрезденский оркестр, оставаясь одним из лучших по качеству исполнения симфонической музыки, приобрел необходимые навыки для участия в оперных спектаклях. Поэтому вполне естественно, что с появлением в Германии в начале 1840-х годов нового музыкального гения — Рихарда Вагнера — капелла оказалась для него самым подходящим по тому времени симфоническим коллективом, удовлетворявшим

автора «Риенци» и «Летучего Голландца» и в качестве оперного оркестра, которым композитор много и с удовольствие дирижировал. Их любовь оказалась взаимной: Вагнер боготворил эту, по его словам, «чудесную арфу», а оркестранты души не чаяли в своем капельмейстере даже несмотря на его реформаторскую деятельность, зачастую противоречащую их кровным интересам. До своего спешного бегства из Дрездена, где его разыскивала полиция после разгрома революции 1848–1849 годов, Вагнер успел поставить на оперной сцене своего «Тангейзера», но премьера «Лоэнгрина» уже не состоялась. Помимо дирижирования операми Вагнер давал в Дрездене также симфонические концерты, прославившие его в первую очередь в качестве исполнителя Девятой симфонии Бетховена.

В конце XIX века капеллу возглавил дирижер, которого помнят до сих пор как первого исполнителя многих опер Рихарда Штрауса. В 1901 году уроженец Австрии Эрнст фон Шух продирижировал «Погасшими огнями», в 1905-м — «Саломеей», в 1909-м — «Электрой», а в 1911-м — «Кавалером розы». При этом был чрезвычайно разнообразен и остальной репертуар дрезденской Земпер-оперы, в которой выступал оркестр, — помимо многочисленных произведений Вагнера там ставили «Сельскую честь» Масканьи, а также оперы Пуччини. В симфонических концертах Шух также охотно дирижировал произведениями Рихарда Штрауса, посвятившего оркестру в 1915 году свою «Альпийскую симфонию», и уделял много внимания сочинениям Брукнера и Брамса. После смерти Шуха (1914) оркестр оказался в достаточно сложной ситуации, которая вскоре усугубилась разразившейся Первой мировой войной. Его спасение было связано с приходом двадцатишестилетнего уроженца Венгрии Фрица Райнера (1888–1963). Много позже этот дирижер прославился в США в качестве руководителя Чикагского симфонического оркестра, но за те семь лет, что он провел в Дрездене (а бóльшая часть этого периода пришлась на военное время), Райнер все же успел провести дрезденскую премьеру «Женщины без тени» и продирижировать несколькими операми своих современников. Очень полезным для него оказалось влияние высоко ценимого им Артура Никиша — документальные съемки позволяют обнаружить в их дирижерской манере много общего. Однако, несмотря на признание публики и доброе отношение к нему Рихарда Штрауса, не выдержавший антисемитской травли дирижер уехал в 1922 году в США. Оперный сезон 1922/23 года открыл исполнением бетховенского «Фиделио» другой молодой маэстро — приглашенный из Штутгартской оперы Фриц Буш (1890–1951). Музыкант вполне со-

ответствовал представлениям нацистов об арийском типе капельмейстера — это был светловолосый красавец с аристократическими манерами, о котором Гитлер с сожалением говорил даже в 1942 году: «После Крауса и Фуртвенглера Буш наверняка стал бы лучшим немецким дирижером. Но Мучман (дрезденский гауляйтер. — *Прим. авт.*) хотел посадить к нему в оркестр старых партайгеноссе, чтобы внести туда национал-социалистический дух». В «золотые» веймарские годы Буш действительно успел сделать необычайно много для приумножения славы Саксонской капеллы как одного из лучших симфонических и оперных оркестров Германии. Кроме того, в период его директорства в Дрездене были впервые исполнены многие современные оперы: «Доктор Фауст» Бузони, «Протагонист» Вайля, «Кардильяк» Хиндемита, а также опера-оратория Стравинского «Царь Эдип» под управлением автора. В то время за дирижерский пульт становились также Герман Абендрот, Лео Блех, Отто Клемперер и Ганс Пфицнер, в качестве солистов выступали пианисты Вальтер Гизекинг и Пауль Витгенштейн, а незадолго до прихода к власти национал-социалистов — обучавшийся во Франции вундеркинд из Соединенных Штатов Иегуди Менухин. Тем не менее к концу двадцатых годов стало очевидным расхождение во взглядах между дирижером и оркестрантами, причиной которого могла стать и внутренняя неуверенность Буша в себе из-за ухудшения состояния здоровья: начали сказываться последствия ранений, полученных во время войны, и неудачной операции по удалению аппендикса.



Разумеется, главной причиной неприязни местных нацистов, возглавляемых саксонским гауляйтером (с 1925 (!) по 1945 год), а впоследствии и рейхсштатхальтером (в 1933 году он получил еще и должность представителя канцлера, которую самые видные партийные бонзы в Третьем рейхе совмещали с гауляйтерской) Мартином Мучманом, были социалистические убеждения Фрица Буша, на которые фюрер готов был закрыть глаза из уважения к его дирижерскому мастерству, проявившемуся, в частности, при исполнении произведений Вагнера, в том числе и на Байройтских фестивалях, но не стал этого делать, чтобы не ронять себя в глазах своих ставленников. Получив карт-бланш на расправу с дирижером, местные активисты первым делом объявили о его нетрадиционной сексуальной ориентации, опубликовав в марте 1933 года газетную статью «Человек со странными наклонностями», которая стала прелюдией к уже конкретным действиям. Всего через несколько дней после выхода статьи, когда дирижер встал за пульт Земпер-оперы, чтобы дирижировать вердиевским «Риголетто», набившиеся в зрительный зал

штурмовики устроили громкий скандал, требуя выгнать неугодного им музыканта из театра. Эта акция была заранее спланирована в соответствии с указанием, полученным от Геринга. Группа эсэсовцев, возглавляемая саксонским гаукунствартом (надзирателем за искусством в гау) Алексисом Поссе отстранил Буша от пульта, и его место занял стоявший уже наготове другой капельмейстер. Эта акция была не первой, которую нацисты устраивали с целью изгнания нежелательных им музыкантов. Вслед за Бушем из театра выгнали и поддержавшего его интенданта оперы. Так что дело дошло до курьеза: мировой премьерой посвященной Бушу оперы Рихарда Штрауса «Арабелла» (композитор продолжал по традиции отдавать свои оперы для первого исполнения в Дрезден) дирижировал уже специально приглашенный для этого другой любимец не только автора оперы, но и всей нацистской верхушки Клеменс Краус. За месяц до этого подобной же обструкции подвергся в Берлине «вырожденец» Отто Клемперер. В конце января 1933 года, чуть ли не за день до назначения Гитлера федеральным канцлером, дирижеру была вручена медаль Гёте, а уже через две недели, когда он дирижировал в Берлинской государственной опере «Тангейзером», нацистские молодчики устроили перед началом третьего действия громкий скандал и, несмотря на протесты публики, не унимались на протяжении четверти часа. Клемперер сразу же понял обращенный к нему посыл, и с его глаз спала пелена. Если до этого он полагал, что национальные противоречия легко устранить крещением проживающих в Германии евреев, то теперь он понял, что речь идет не о религии, а о расовой ненависти на государственном уровне, и не стал задерживаться в стране: «...5 апреля 1933 года, когда я уже пересек швейцарскую границу и был вдали от Германии, в Цюрихе, я чувствовал себя, как иудеи, перешедшие через Красное море».



В начале 1934 года на смену Бушу пришел сорокалетний австриец Карл Бём (1894–1981) — как и Эрнст фон Шух, уроженец Граца. И тут нацистам не откажешь в отменном кадровом чутье — помимо того, что этот дирижер уже успел прославиться исполнением в Венской государственной опере «Тристана и Изольды», он оказался очень восприимчив к новым политическим веяниям и податлив на агитацию нацистских идеологов. Начало его карьеры в Германии было связано с работой в Мюнхенской опере, куда Бёма забрал из Граца в 1921 году обративший внимание на его дирижерский талант Бруно Вальтер; затем Бём работал под руководством Ганса Кнаппертсбуша, отношения с которым у него складывались не лучшим образом. За пять лет работы в Мюнхене он продирижировал более

чем семьюстами оперными представлениями, однако у него были несколько другие устремления, нежели у его консервативных наставников. Перейдя на работу в оперный театр Дармштадта, а потом и Гамбурга, он начал активно исполнять произведения современных композиторов — Крженека, Хиндемита, Стравинского, — объявленных вскоре нежелательными элементами, а то и композиторами-«вырожденцами». Его особой любовью пользовалась опера Альбана Берга «Воццек», которую он с необычайным успехом исполнял и записал на грампластинки также после войны. Благодаря сотрудничеству с режиссером Оскаром Фрицем Шу и сценографом Каспаром Нойером постановки, которыми дирижировал Бём в тот период, были отмечены непривычной новизной и новаторством. Однако вскоре после прихода к власти национал-социалистов ему пришлось отказаться от исполнения нежелательной музыки и от модернистских постановок и взяться за воплощение сочинений других современных композиторов, так что он сумел быстро перестроиться в соответствии с требованиями сотрудников союза борьбы Розенберга и даже вступил как в НСДАП, так и в члены союза. Успешно начавший свою карьеру в столице Саксонии с исполнения в январе 1934 года «Тристана и Изольды» Бём впоследствии с успехом дирижировал операми Моцарта, Вагнера, Верди и Рихарда Штрауса (в частности, скандальной премьерой «Молчаливой женщины» и посвященной ему «Дафной»), а также операми менее известных, но казавшихся более или менее приемлемыми для властей современных композиторов — «Трактирщицей из Пинска» Рихарда Мохаупта и «Ромео и Юлией» швейцарца Генриха Зутермейстера. В программах концертов, проводимых под руководством Бёма, значатся также имена вполне добропорядочных, но в наше время практически забытых композиторов того времени: Пеппинга, Вагнера-Регени, молодого дрезденца Тильмана и голландца Бадингса. Звездным часом Карла Бёма в период его руководства Саксонской капеллой стали гастроли оркестра в Англии. Это было чрезвычайно редкое событие в Третьем рейхе, связанное с тем, что Гитлер в определенный момент начал заигрывать с британскими властями, пытаясь отвлечь их внимание от проводившейся вопреки Версальскому договору милитаризации Германии. Учитывая, что в этой поездке принимал участие Рихард Штраус, гастроли задумывались в качестве очень амбициозного проекта, призванного убедить западный мир в том, что, будучи страной высочайшей музыкальной культуры (в чем никто и не сомневался), Германия и ее нацистское руководство не имеют никаких военных амбиций (насчет чего уже у многих политиков зародились

небезосновательные сомнения). В лондонском Кингс-холле Бём исполнил на свой страх и риск Четвертую симфонию почти никому не известного в туманном Альбионе Антона Брукнера и был встречен лондонской публикой на ура.

Несмотря на свое членство в НСДАП и участие в работе ведомства Розенберга, Бём, разумеется, не был ни убежденным нацистом, ни антисемитом, а только обычным конформистом, и ему, как и Фуртвенглеру, приходилось не раз сталкиваться с неудовольствием властей. Однако, в отличие от своего великого коллеги, он не смел возражать начальству и идти на конфликты — такое поведение действительно могло бы стоить ему карьеры. Об этом свидетельствует, в частности, его заметка в специальном выпуске бюллетеня «Блеттер дер камерадшафт дойчер кюнстлер», посвященном дню рождения Гитлера, где есть и такие слова: «Национал-социализм предначертал и проложил путь современной музыке в область симфонических творений. Принципиальное отличие сегодняшних возможностей для творчества от тех, что существовали в предыдущих столетиях, заключается именно в этом, в создании условий для наилучшей самореализации художника». Однако нельзя не упомянуть и о том, как дирижер встал на защиту автора «Трактирщицы из Пинска» Рихарда Мохаупта, когда после двух исполнений оперы в начале 1938 года она была по распоряжению властей снята с репертуара по «вновь открывшимся обстоятельствам»: композитора обвинили в «красной пропаганде», припомнив ему поездки в двадцатые годы в Советский Союз, а также жену-еврейку, с которой он, несмотря на настоятельные рекомендации властей, никак не желал расставаться. ИМП сняла Мохаупта с регистрации, а полиция провела в его доме обыск. По-видимому, это были акции устрашения, направленные не только против композитора, но и против дирижера, вставшего на его защиту. И они возымели свое действие: вскоре Мохаупт с женой эмигрировали в США, а уже в марте 1938 года, выступая в числе прочих деятелей культуры в преддверии референдума в поддержку присоединения Австрии, Бём объявил: «Тот, кто не согласен на сто процентов с этими действиями фюрера, не достоин носить честное имя немца».

Когда в конце 1942 года Бёма назначили руководителем Венской государственной оперы и он встал в один ряд с такими гениями дирижерской палочки, как Густав Малер, Феликс фон Вайнгартнер, Рихард Штраус, Клеменс Краус, его место в Дрездене на последующие полтора года, то есть до прекращения деятельности Саксонской оперы в связи с объявлением тотальной мобилизации, занял еще

один специалист по Рихарду Штраусу, третий по значимости любимец композитора Карл Эльмендорф. В тяжелейших условиях последних лет войны под руководством нового руководителя оркестра в опере прошли премьеры «Каприччо» Штрауса и «Свадьбы Йоба» Йозефа Хааса, театр осилил также «Енуфу» Яначека, в его репертуаре по-прежнему значился «Летучий Голландец». А через полгода после его закрытия в феврале 1945 года здание Земпер-оперы было разрушено в результате варварской бомбардировки Дрездена американской и английской авиацией, во время которой погибло около полумиллиона мирных жителей, в том числе огромное количество беженцев, искавших в городе убежище в надежде, что союзники пощадят один из красивейших городов Европы. Переименованный в Дрезденскую государственную капеллу оркестр еще в апреле давал концерты под руководством дирижера Курта Штриглера для раненых, находившихся на излечении в курортных городах Бад-Эльстер и Бад-Брамбах. Вскоре после этого его слушателями стали солдаты держав-союзниц.



## ЛЕЙПЦИГСКИЙ ГЕВАНДХАУЗ

Не столь долгая, как у Дрезденской капеллы, но тоже славная история была еще у одного оркестра Саксонии — лейпцигского. Он был сформирован не на средства монарха, а в результате необычайно сильной тяги к музыкальному искусству местного купечества; среди его музыкантов были с самого начала сильны демократические и даже либеральные тенденции. Еще в первой половине XVIII века местные негоцианты скидывались по 20 талеров в год или по одному луидору в квартал, чтобы содержать так называемый Оркестр концертов для купечества, и это, по-видимому, можно считать одним из первых концертных абонементов, появление которого в эпоху, когда феодальные тенденции в целом по Европе еще не были изжиты, свидетельствовало о явной демократизации музыкальной жизни. Начавшаяся вскоре Семилетняя война оказалась для Лейпцига не менее разрушительной, чем мировые войны XX века, и пришедший в упадок оркестр (скорее барочный ансамбль), работа в котором и прежде не давала музыкантам стабильного заработка, быстро распался, тем более что он лишился помещения для выступлений и притока средств для поддержки своего существования. Жалеть, правда,

было особенно не о чем. В середине 1770-х годов знаменитый капельмейстер Фридриха Великого Иоганн Фридрих Райхардт с пренебрежением писал об исполнительском уровне ансамбля и царивших на концертах нравах. Особенно сильное раздражение у него вызвал один из меценатов оркестра, «...который постукивал по клавесину большим ключом от лавки, когда кто-нибудь слишком громко разговаривал, заглушая при этом звуки инструмента, если говорившие не подчинялись приказу умолкнуть». Играл ансамбль, по-видимому, не самым лучшим образом. Однако можно понять и раздражение Райхардта из-за бесцеремонного поведения одного из толстосумов, изображавшего из себя ревнителя музыкальных нравов. Ситуация изменилась самым решительным образом, когда оркестр получил постоянное помещение для выступлений. За сто лет до того, как Берлин обзавелся своим залом филармонии, городской совет Лейпцига принял решение перестроить под концертный зал нижний этаж ярмарки, в котором шла торговля тканями. Этому помещению вполне подходило название Гевандхауз, что на русский язык можно перевести хорошо известным бывшим советским гражданам словосочетанием «Дом тканей». К чести отцов города, они не поскупились на средства для перестройки, в результате чего город и выступавший в нем музыкальный ансамбль получили изящный зал с потолочной росписью и надписью на фасаде здания *Res severa est verum gaudium* (высказывание молодого Сенеки: «Истинная радость — дело серьезное»), которую и теперь воспроизводят на всех программках концертов Гевандхауза. В этом здании оркестр выступал еще некоторое время под руководством разных капельмейстеров, а в 1789 году с ним выступил сам Вольфганг Амадей Моцарт. Несмотря на возрастающую славу, в том числе и даже в первую очередь исполнителя произведений Бетховена, чьи симфонии сразу же после их премьеры в Вене звучали в Лейпциге, настоящим симфоническим оркестром Гевандхауз стал после 1835 года, когда его возглавил Феликс Мендельсон-Бартольди. Не только Лейпциг, но и вся Германия и весь музыкальный мир обязаны ему возрождением интереса к баховским «Страстям по Матфею», без которых и в наше время не обходится ни одно празднование Пасхи в любом из более или менее крупных городов Германии и которые постоянно звучат в лучших концертных залах Европы. Мендельсон выступал с оркестром как в качестве дирижера (и это была его основная деятельность), так и в качестве солиста — пианиста, органиста, альтиста и вокалиста, при этом много и охотно гастролировал, распространяя славу оркестра и удовлетворяя собственные исполнительские амбиции. Помимо своих произве-

дений, в том числе сразу же завоевавшего любовь публики Скрипичного концерта и Шотландской симфонии, он исполнял симфонии Шумана и другие произведения ранних романтиков. Под его руководством изменился сам исполнительский стиль Гевандхауза — как и Вебер в Дрездене, Мендельсон дирижировал, пользуясь палочкой. В 1840 году Гевандхаузу присвоили статус «городского оркестра», в результате чего в круг его обязанностей были включены также выступления в театрах и церквах. Финансовое положение коллектива стало более стабильным. Огромную важность с точки зрения сохранения преемственности традиций и исполнительского уровня ансамбля приобрело учреждение в Лейпциге консерватории, основателем которой по праву считается тот же Мендельсон. Студенты имели возможность стажироваться в одном из лучших музыкальных коллективов Германии (а значит, и Европы), а оркестр стал пополняться лучшими выпускниками, и эта традиция не прерывается до настоящего времени. По мере роста популярности оркестра возрастали нагрузки и на его руководителя, помногу выступавшего с оркестром на выезде, в том числе в Берлине, а из зарубежных стран — чаще всего в Англии, где произведения Мендельсона, причем не только Шотландская симфония и Скрипичный концерт, пользовались особой популярностью. К концу двенадцатилетнего срока пребывания великого музыканта во главе оркестра его организм не выдержал, и в 1847 году он умер в возрасте тридцати восьми лет от инсульта.



По-видимому, Гевандхаузу удалось сохранить свой престиж до середины девяностых годов XIX века, то есть до прихода к руководству оркестром Артура Никиша, только благодаря тому исполнительскому уровню, которого он достиг еще под руководством Мендельсона. С 1847 по 1860 год ансамбль возглавлял, в том числе в оперном театре Лейпцига, приглашенный еще в 1835 году Мендельсоном Юлиус Риц (впоследствии этот дирижер работал в Дрездене), и надо признать, что под его руководством Гевандхауз не достиг новых высот. Но Рицу нужно быть благодарным за то, что он не нарушил устоявшихся традиций и не дал оркестру окончательно утонуть в болоте рутины. Оркестр поддерживали на плаву и многие именитые гастролеры, в том числе неоднократно выступавший с ним Иоганнес Брамс (1 января 1879 года в Лейпциге состоялась премьера его знаменитого Скрипичного концерта), а также завоевавшая славу одной из лучших пианисток Европы Клара Шуман. Преемником Рица стал возглавивший оркестр с 1860 года и уже успевший приобрести к тому времени достаточную известность тридцатишестилетний Карл Райнеке, который оставался на своем посту до 1895 года, а по-

том еще в течение нескольких лет был директором консерватории Лейпцига, где он вел также курсы фортепиано и композиции. При нем с оркестром выступали Чайковский и один из лучших консерваторцев, ставший всемирно известным композитором норвежец Эдвард Григ. В период руководства Райнеке оркестр редко отваживался на исполнение произведений современных композиторов, и, хотя он все еще сохранял славу одного из лучших симфонических коллективов Германии, о его новых исполнительских достижениях ничего не было слышно. Зато он получил превосходный новый зал, в котором впервые выступил 1 декабря 1884 года. Строительство этого здания, не имевшего уже никакого отношения к торговле текстильными изделиями, частично финансировалось в лучших традициях Лейпцига путем продажи постоянных зрительских мест, а частично — за счет пожертвований различных благотворительных фондов. Вместо одного зала на 700 мест в старом помещении Гевандхауз получил здание с огромным по тем временам залом на 1700 мест для выступлений симфонического оркестра и малым (для концертов камерной музыки) на 650 мест.



В 1895 году начался самый блистательный период в жизни Гевандхауза — за его пульт встал великий Артур Никиш. Сравнивая его исполнительскую манеру с манерой Карла Райнеке, хорошо знакомый с выступлениями лейпцигского оркестра Чайковский отметил, что если трактовки Райнеке можно считать безошибочными, то Никиш дает представление о настоящем совершенстве. В период его руководства оркестр не только прибрел более совершенное звучание, но и расширил свой репертуар. В программах стали все чаще встречаться произведения Вагнера и Брукнера, оркестр начал исполнять молодых композиторов — Рихарда Штрауса, Густава Малера, Макса Регера, позднее Арнольда Шёнберга. Для этого Никишу потребовалось не только омолодить оркестр, но и расширить его состав. После Первой мировой войны оркестр спасли от финансового краха уже городские власти, превратившие его в муниципальное учреждение. Оркестранты начали получать зарплату наравне с городскими чиновниками, концерты стали более демократичными: оркестр давал концерты для рабочих еще в 1915 году, а в новогодний вечер 1918 года Никиш исполнил Девятую симфонию Бетховена в городском Хрустальном дворце. Свой последний концерт с Гевандхаузом, посвященный съезду Независимой социалистической партии Германии, дирижер дал 10 января 1922 года, а 26 января оркестр уже выступал под управлением Вильгельма Фуртвенглера — это был концерт памяти Никиша, скончавшегося за три дня до этого от инфаркта

миокарда. Фуртвенглер прибыл в Лейпциг, чтобы провести там репетицию с оркестром в качестве приглашенного дирижера. Поскольку к тому времени его уже явно не удовлетворяли должности руководителя оркестров в Мангейме и Франкфурте, дирижер с удовольствием возглавил бы легендарный оркестр Лейпцига, чего он не скрывал в письмах своим друзьям. Ко времени смерти Никиша это желание гостя из Мангейма не было тайной и для членов директории Гевандхауза. Поэтому вполне естественно, что провести концерт памяти скончавшегося главного капельмейстера руководство оркестра поручило так кстати оказавшемуся в Лейпциге его будущему преемнику. Этот концерт давали взамен того, к которому готовился дирижер, собираясь приехать в Лейпциг в феврале 1922 года. Однако его программа претерпела существенные изменения, в том числе с учетом пожеланий родственников умершего. Прежде всего прозвучала вполне соответствующая трагическому событию увертюра Бетховена «Кориолан», затем немецкая певица-контральто Зигрид Онегин в сопровождении пианиста Михаэля Раухайзена исполнила «Четыре строгих напева» Брамса, а завершился концерт Траурным маршем из Героической симфонии Бетховена, который присутствовавшие слушали стоя.



Хотя стремления Фуртвенглера возглавить Гевандхауз и руководства оркестра получить его в качестве главного дирижера были взаимными, на пути капельмейстера к заветной должности обнаружились определенные препятствия. Во-первых, кандидатура Фуртвенглера оказалась не единственной, и сами оркестранты предпочитали работать под руководством Германа Абендрота. А во-вторых, обнаружилось, что у главного кандидата на эту должность тот же существенный недостаток, что и у недавно умершего Никиша, — он уже договорился с берлинскими филармониками и заручился поддержкой влиятельного агентства «Вольф и Закс», вследствие чего он также не смог в будущем уделять Лейпцигу много внимания. Если первое препятствие оказалось для Фуртвенглера не особенно значительным, поскольку после поступления оркестра в полное распоряжение городских властей переговоры с будущим руководителем были уполномочены вести только его директора-распорядители, а отнюдь не оркестранты, то второе было связано с ожесточенной торговлей кандидата на пост руководителя с его работодателями относительно будущих обязанностей главного дирижера. В конце концов удалось достигнуть компромисса — администрация согласилась сократить количество концертов, которое должен давать руководитель оркестра, а тот обязался привлечь в Лейпциг гастролеров вы-

сокого класса. И Фуртвенглер не обманул надежды меломанов города на Белом Эльстере. Каждый из 97 концертов, которые он дал за шесть с лишним лет на посту главного дирижера Гевандхауза, становился значительным событием в и без того богатой и разнообразной музыкальной жизни города. Хотя новый руководитель продолжил традиции, заложенные его предшественником, исполняя главным образом произведения Бетховена, Брамса и Брукнера, он постоянно устраивал также сюрпризы в виде новых произведений современных композиторов, причем чаще, чем он это делал в Берлине. Тут звучали «Камерная музыка 1921» Хиндемита, «Песнь радости» Онеггера и, разумеется (как и в Берлине), «Весна священная» Стравинского, а также произведения Макса Регера, Рихарда Штрауса, Александра Скрябина, Мориса Равеля и вошедшего в двадцатые годы в моду на Западе Сергея Прокофьева. Как и в Берлине, Стравинский и Хиндемит выступали солистами в своих инструментальных концертах. Среди приглашенных солистов можно было встретить самые громкие имена: с оркестром выступали пианисты Макс фон Пауэр, Эдвин Фишер, Артур Шнабель, Вальтер Гизекинг и Владимир Горовиц, скрипачи Адольф Буш, Карл Флеш, Георг Куленкампф и Йожеф Сигети, не говоря уже об упомянутых исполнителях-композиторах. Фуртвенглер сдержал обещание, данное им руководству оркестра, и дал возможность лейпцигским любителям музыки познакомиться также с искусством замечательных капельмейстеров, которых он приглашал встать за пульт Гевандхауза: Бруно Вальтера и Отто Клемперера, Эриха Клайбера и Карла Шурихта. При нем начал свою карьеру, выступая в качестве первого концертмейстера, племянник Альберта Швейцера и будущий выдающийся дирижер Шарль Мюнш. При Фуртвенглере оркестр часто выезжал на гастроли и пользовался заслуженным признанием за рубежом, однако мало кому из жителей других городов удалось увидеть во главе Гевандхауза его главного дирижера, поскольку сам Фуртвенглер был на гастролях с оркестром только один раз — в 1923 году в Швейцарии. Тем временем спрос на дирижера продолжал расти. Помимо руководства двумя выдающимися оркестрами Германии он получил приглашение поработать в течение четырех месяцев с Нью-Йоркским филармоническим оркестром, от которого не смог отказаться, и в результате выступал в США с декабря 1925 по март 1926 года. Это сильно осложнило его работу в Лейпциге, которая постепенно стала отходить на второй план. Кроме того, Фуртвенглера страшно раздражало использование Гевандхауза в качестве оперного оркестра — неудобство, которого он был начисто лишен при работе с берлинцами. Поэтому, когда он

получил, пожалуй, самое соблазнительное приглашение — выступить в Венской государственной опере и давать концерты с Венским филармоническим оркестром, — он почел за лучшее отказаться от ставшего для него чересчур обременительным руководства знаменитым оркестром Лейпцига. 29 марта 1929 года он дал там прощальный концерт, исполнив, как нетрудно догадаться, Девятую симфонию Бетховена.

На смену Фуртвенглеру пришел другой корифей дирижерской палочки — Бруно Вальтер, который возглавил оркестр, как выяснилось, не в самый лучший период его существования. Поскольку мировой экономический кризис больно ударил и по Гевандхаузу, уже немолодой и консервативный капельмейстер, делавший ставку на беспроигрышную немецкую и австрийскую классику и романтику, оказался весьма кстати. Тем не менее количество посетителей концертов в последующие три года заметно уменьшилось, доходы снизились, и оркестр, как и большинство симфонических коллективов Германии, оказался на краю финансовой пропасти. Спасение пришло в 1933 году, когда оркестр поступил в распоряжение новых властей, обеспечивших ему на первых порах безбедное существование, за которое музыкантам пришлось заплатить «приобщением к господствующей идеологии». Когда в марте 1933 года Вальтер вернулся из гастрольной поездки в США в увешанный флагами со свастиками Лейпциг, то, как он вспоминал впоследствии, многие знакомые его уверяли в том, что наглые выходки штурмовиков и явные проявления антисемитизма — всего лишь детская болезнь здорового в целом Движения, что вскоре все образуется и успокоится. Однако дело не ограничилось протестами местной шпаны. Власти не дремали, и, когда Вальтер обратился к ним за защитой от угрожавших ему расправой штурмовиков, они дали ему понять, что не в силах воспрепятствовать проявлениям народного гнева. Дирижеру пришлось отказаться от уже назначенного выступления, а прибыв в очередной раз в Лейпциг на репетицию, он обнаружил здание Гевандхауза запертым. Нацисты больше не нуждались в организации массовых протестов и просто отменили очередной абонементный концерт сезона 1932/33, обосновав свое решение расовой неполноценностью дирижера. К чести руководства Гевандхауза следует отметить, что в своих попытках продолжить работу с оркестром Вальтер был не одинок: сохранивший наивную веру в возможность добиться справедливости у национал-социалистов председатель правления оркестра Макс Брокгауз решил действовать обходным путем и обратился с просьбой о защите к возглавлявшей Байройтские фестивали

и пользовавшейся покровительством самого Гитлера знаменитой невестке великого немецкого композитора Винифред Вагнер. Этой могущественной деятельнице культуры Германии, о которой будет более подробно рассказано в разделе, посвященном небожителям, действительно удавалось добиться от фюрера того, чего не мог добиться никто другой. Но случай с Вальтером был совсем иного рода. Во-первых, Гитлер был крайне низкого мнения о дирижерском искусстве Вальтера, о чем, безусловно, было известно Винифред Вагнер, подолгу обсуждавшей с фюрером всевозможные кандидатуры дирижеров для приглашения их в Байройт. Среди них была, без всякого сомнения, и кандидатура Вальтера, о котором Гитлер уже в 1942 году вспоминал: «Бруно Вальтер показал себя в Венской опере полным ничтожеством, но тут еврейская пресса Мюнхена обратила на него внимание, принялась вовсю его расхваливать, и он благодаря хитроумным уловкам мюнхенской и венской прессы превратился в „гениального" дирижера Германии». Оставив на посту руководителя одного из ведущих оркестров Германии дирижера еврейского происхождения, которому нацисты к тому же припоминали его поддержку просуществовавшей в течение немногим больше двух недель в апреле 1919 года Баварской социалистической республики, они поступили бы вопреки своим принципам и могли создать опасный для себя же прецедент, так что не очень логичная попытка Винифред Вагнер заручиться поддержкой также прусского министра-президента Германа Геринга провалилась. Отказывая Винифред в помощи, Геринг с полным правом сослался на невозможность своего вмешательства в дела Саксонии.

Нельзя не упомянуть также о деятельности Гевандхауза в качестве оперного оркестра. С одной стороны, как уже было сказано, использование его в таком амплуа было для Фуртвенглера источником постоянного раздражения, поскольку усложняло расписание его собственных репетиций и выступлений, но, с другой стороны, возглавивший с 1923 года лейпцигскую оперу Густав Брехер (1879–1940) добился значительных успехов, превратив ее в один из лучших музыкальных театров Германии. При этом он значительно обновил ее репертуар, включив в него произведения Шёнберга и Антейла, а также уже известные нам и пользовавшиеся в то время популярностью оперы современных композиторов: «Возвышение и падение города Махагони» Вайля, «Джонни наигрывает» и «Жизнь Ореста» Крженека. Однако это мало волновало недавно возглавившего оркестр Фуртвенглера, который требовал для наработки репертуара значительно больше репетиционного време-

ни, чем Никиш. Конфликт вылился в опубликованную в 1925 году в журнале «Цайтшрифт фюр музик» статью его главного редактора Альфреда Хойса, где этот видный музыкальный критик возложил основную вину за создавшееся положение на Брехера. Вопрос о том, в каком качестве — оперном или симфоническом — оркестр должен выступать в первую очередь, не терял своей остроты и в дальнейшем и разрешился сам собой, когда пришедшие в 1933 году нацисты уволили еврея Брехера и тому пришлось вместе с женой эмигрировать. В феврале 1933 года он еще продирижировал редко исполняемой, но пользовавшейся неизменной любовью Гитлера ранней оперой Вагнера «Риенци», по поводу чего в «Цайтшрифт фюр музик» появился язвительный комментарий Хойса: «Сам того не подозревая, Брехер манипулировал здесь на вагнеровском представлении своей дирижерской палочкой в последний раз». Но после этого, в марте, капельмейстер продирижировал представлением оперы Курта Вайля «Зильберзее — Зимняя сказка», во время которого штурмовики, насколько это было возможно, мешали ему своими выходками. В эмиграции Брехер выступал в Ленинграде и Праге, откуда был вынужден бежать в 1938 году в Бельгию. В 1940 году он оказался там в западне и еще до вступления в страну немецких войск покончил вместе женой самоубийством.



Возглавившему оркестр с 1934 года Герману Абендроту пришлось столкнуться с теми же репертуарными трудностями, что и Фуртвенглеру в Берлине и другим дирижерам по всей Германии. Из современных композиторов было очень трудно отобрать тех, чье происхождение удовлетворило бы новые власти. Кроме того, требовались достаточная политическая надежность и отсутствие признаков «вырождения», на что у нацистских идеологов был особо тонкий нюх. Поэтому руководство оркестра старалось уделять больше внимания исполнению Вагнера и Брукнера. К тому же Гевандхауз, как и прежде, выступал с хором церкви Святого Фомы, исполняя кантаты, «Страсти» и оратории Баха. Однако эта деятельность ценилась национал-социалистами не слишком высоко. Удивительно, что до 1936 года нацисты терпели у входа в здание Гевандхауза бюст Мендельсона. Однако во время одной из отлучек обербургомистра Лейпцига Карла Гёрделера бюст все же исчез. Самого Гёрделера в июле 1944 года обвинили в причастности к покушению на Гитлера и в 1945 году казнили в тюрьме Плётцензее. Здание Гевандхауза постигла та же судьба, что и здания Берлинской филармонии и дрезденской Земпер-оперы, — 20 февраля 1944 года оно сгорело во время бомбардировки Лейпцига авиацией союзников. К концу войны стали призывать

в армию все большее количество оркестрантов, и наконец оркестр дал свой последний концерт в Третьем рейхе, выступив под руководством дирижера Пауля Шмица на гастролях в генерал-губернаторстве, то есть в Польше, в рамках проводившегося в Познани трехдневного совещания гауляйтеров, на котором Гитлер произнес свою знаменитую речь, впервые признав возможность поражения в войне и возложив ответственность за него на немецкий народ.

## ВЕНСКИЙ ФИЛАРМОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

Участие оркестров оперных театров в симфонических концертах не редкость. Поэтому в исполнении симфонических произведений оркестром Венской придворной оперы не было ничего особенного. В начале тридцатых годов XIX века придворный капельмейстер Франц Лахнер попытался приобщить венцев к симфонической музыке, исполняя отдельные сочинения в перерывах между действиями балетов в Театре у Каринтийских ворот. По-видимому, зрители не только не возражали против этого, но даже встречали подобные исполнения достаточно благосклонно, так что в 1833 году Лахнер рискнул объявить об абонементе из четырех симфонических концертов. Однако интерес к этому мероприятию оказался не настолько значительным, чтобы зрители заполнили зал до отказа, и концерты пришлось перенести в зал меньшего размера, а впоследствии вообще от них отказаться. Чтобы по прошествии почти десятилетия возродить эти концерты, потребовались авторитет и настойчивость другого руководителя оперного театра, создателя популярной комической оперы «Веселые кумушки из Виндзора» и замечательного дирижера Отто Николаи. На пасхальной неделе 1842 года впервые состоялся концерт Филармонической академии, в котором приняли участие все музыканты оркестра. С точки зрения современного любителя музыки, программа этого концерта была совершенно невообразимой. Основу ее составили произведения Бетховена — она открывалась Седьмой симфонией и завершалась увертюрой «Освящение дома», были исполнены также одна из увертюр «Леонора» и концертные арии. В программе значились и небольшие (в том числе камерные) произведения Моцарта и Керубини. Если «Филармоническая акаде-

мия» продержалась до конца пребывания Николаи в Вене (в 1848 году он перебрался в Берлин, где через год умер) и дала еще несколько концертов после его ухода, то только благодаря энтузиазму этого выдающегося музыканта, поскольку в последующие двадцать лет концертная жизнь Вены (если иметь в виду исполнение симфонической музыки) снова затихла. В 1843 году оркестр под управлением Николаи исполнил Девятую симфонию Бетховена, которую венцы впоследствии не слышали довольно долго. В 1845 году оркестром дирижировал Гектор Берлиоз, а в 1947-м — Роберт Шуман. Будь в Вене свой Мендельсон-Бартольди, тамошние филармонические традиции могли бы закрепиться на десять лет раньше, однако они на некоторое время опять угасли и возродились только в начале 1860-х годов, и то по инициативе нескольких оркестрантов, попытавшихся реанимировать идею Франца Лахнера. На этот раз дело пошло на лад, скорее всего, по той простой причине, что стараниями композиторов-романтиков в Европе наконец накопилась «критическая масса» симфонической музыки, которая оказалась востребована в том числе и венской публикой. В 1863 году с оркестром Венской придворной оперы выступил в качестве дирижера Иоганнес Брамс, впоследствии он исполнял с ним же сольные партии в своих фортепианных концертах; за дирижерский пульт становились также Лист, Верди и Вагнер, назвавший в своей статье «О дирижировании» венский оркестр «одним из самых замечательных в мире». Разумеется, возросшее мастерство ансамбля было связано не только с отдельными гастролирующими дирижерами, но также с руководителем филармонических концертов, выступавшим в эти годы в качестве одного из дирижеров Венской оперы, Феликсом Отто Дессоффом (1835–1892). Этот выпускник славной Лейпцигской консерватории и друг Иоганнеса Брамса как никто другой подходил на должность руководителя филармонических концертов, однако в 1875 году он соблазнился должностью руководителя Великокняжеской придворной капеллы Бадена и в 1875 году переселился в Карлсруэ, где стал преемником будущего байройтского корифея Германа Леви. С 1870 года, то есть еще при Дессоффе, оркестр начал давать концерты в только что открытом «Золотом зале» здания Музыкального объединения, построенного архитектором Теофилом фон Хансеном. Этот зал хорошо известен современным любителям музыки во всем мире по многочисленным телетрансляциям и видеозаписям. Дессоффа сменил на посту руководителя филармонических концертов другой дирижер оперы, знаменитый своими трактовками Вагнера Ганс Рихтер. А в качестве руководителя симфонических концертов он прославился (что было

вполне логично) исполнением симфоний Антона Брукнера и к тому же завоевал расположение этого великого композитора, подарившего дирижеру за восхитившее его исполнение своей Четвертой симфонии серебряный талер, который тот просверлил и носил как величайшую награду на цепочке от часов до конца жизни. Кроме того, Рихтер впервые исполнил в Вене Восьмую симфонию. При Рихтере оркестр стал также давать так называемые Николаи-концерты, сборы от которых шли целиком на пенсионное обеспечение оркестрантов. В восьмидесятые годы в оркестр приняли скрипача, которому не исполнилось еще восемнадцати лет, и вскоре он стал легендарным первым концертмейстером Венского филармонического, проработал в нем больше пятидесяти лет, основал знаменитый Розе-квартет и женился на родной сестре Густава Малера Юстине. В этой книге будет еще немало сказано о трагической судьбе Арнольда Розé и его семьи, в первую очередь об умершей в Освенциме их дочери Альме.

В 1897 году директором Венской придворной оперы был назначен Густав Малер. Как и Ганс Рихтер, он прославился исполнением опер Вагнера, так что сосуществование двух корифеев в одном театре стало невозможным, поскольку Малеру в качестве второго дирижера был нужен не вагнерианец, а исполнитель презираемого им итальянского и французского репертуара. Обиженный Рихтер почел за лучшее подать заявление об отставке, а Малер взял на себя помимо руководства оперными постановками также филармоническую деятельность. В качестве директора оперы Малер пользовался практически неограниченной властью и непререкаемым авторитетом, поэтому даже его злейшие враги из числа оркестрантов не смели ему ни в чем перечить и подчинялись установленной им жесткой дисциплине. В результате десять лет директорства знаменитого композитора до сих пор считаются золотым веком Венской оперы. Другое дело — филармонические концерты. Здесь оркестранты подчинялись только ими же выбранному правлению и зачастую восставали против диктата дирижера. В 1900 году оркестр с триумфом выступил на Всемирной выставке в Париже, а в апреле 1901-го, не желая тратить время и силы на борьбу со строптивыми музыкантами, многие из которых были подвержены антисемитским настроениям и подозревали (отчасти не без основания) малеровского шурина Арнольда Розе в доносительстве, Малер добровольно отказался от руководства филармоническими концертами, хотя иногда и принимал в них участие. Его место занял достаточно заурядный дирижер, ныне уже забытый композитор, автор оперетты «Продавщица фиалок» Йозеф Хельмесбергер-младший. Этому капельмейстеру повезло как ника-

кому другому. Он выступал с оркестром, качество звучания которого «господин директор» (титул, который Малер сохранил и после ухода из Венской придворной оперы) отрабатывал в результате титанической работы, изматывавшей как его самого, так и оркестрантов во время оперных репетиций. Помимо своего нового капельмейстера, который, впрочем, продержался в таковом качестве всего три года, в этот период филармоники выступали также со многими видными приглашенными дирижерами: вагнеровскими корифеями Феликсом Мотлем и Карлом Муком, уже знакомым нам по Саксонской придворной капелле и Земпер-опере Эрнстом фон Шухом, россиянином Василием Сафоновым и учеником и соратником Малера Бруно Вальтером. Так что слава филармонического оркестра не померкла и после того, как Малер отказался им руководить. В 1906 году Венский филармонический стал не просто оперным ансамблем, дававшим симфонические концерты, а самостоятельным музыкальным коллективом со своим уставом. С тех пор и по сегодняшний день условием принятия музыканта в Объединение венских филармоников стало прохождение им испытательного срока, во время которого кандидат оставался в списке очередников. То есть в принципе не все музыканты оперного оркестра автоматически становились филармониками, кто-то ходил в кандидатах. В уставе были записаны и цели объединения:



1. Участие в концертах.
2. Поддержка больных, вдов, сирот и прочих.
3. Поддержка и сбор взносов с активных и не очень активных членов Объединения.
4. Воспитание и поддержка в интересах Объединения подрастающего поколения одаренных музыкантов.

В таком виде оркестр достался его следующему руководителю.

После того как в 1907 году Малер предпочел руководству Венской придворной оперой работу в нью-йоркской Метрополитен-опере и руководство Нью-Йоркским филармоническим оркестром, его сменил Феликс фон Вайнгартнер — еще один выдающийся дирижер, под чьим руководством слава оркестра не потускнела на протяжении последующих девятнадцати лет и с которым музыканты пережили Первую мировую войну и тяжелые послевоенные годы. Оркестр он возглавлял в течение значительно более длительного срока, чем оперный театр, поскольку в 1918 году во главе уже не придворной, а государственной Венской оперы встал Рихард Штраус. Однако в тяжелые послевоенные годы и с филармонией дел оказалось невпроворот. Одной из акций по спасению оркестра, потеряв-

шего все свои средства в результате послевоенной инфляции, были его грандиозные южноамериканские гастроли под управлением Вайнгартнера (одновременно эта поездка стала четвертым свадебным путешествием главного дирижера), где он дал 38 с восторгом принятых концертов в Рио-де-Жанейро, Монтевидео и Буэнос-Айресе. Окрыленный успехом, оркестр решил продолжить выступления, приносящие твердую валюту, в 1923 году; на этот раз по просьбе принимающей стороны он выехал на гастроли под руководством Рихарда Штрауса. Знаменательными событиями в жизни Венского филармонического оркестра в последующие годы стали выступления на Зальцбургском фестивале. После того как в январе 1927 года 64-летний Вайнгартнер распрощался с ансамблем, предпочел обосноваться в Базеле и там же заниматься спокойной преподавательской деятельностью, на пост руководителя оркестра пригласили Вильгельма Фуртвенглера, в результате чего тому пришлось отказаться от руководства Гевандхаузом и делить свое время между Берлином и Веной.

Отношения Фуртвенглера с Венским филармоническим оркестром за недолгое время пребывания его в должности руководителя ансамбля можно назвать страстной любовной интригой. Сам дирижер называл Берлинский филармонический оркестр своей женой, а Венский — любовницей. Разумеется, он исполнял с ним главным образом Бетховена, Брамса и Брукнера, однако в тогдашнем репертуаре венцев было также много сочинений композиторов XX века — австрийца Эриха Вольфганга Корнгольда, француза Мориса Равеля, итальянца Отторино Респиги, русского француза Игоря Стравинского, англичанина Ральфа Воан-Уильямса и швейцарца Эрнеста Блоха. Хотя Фуртвенглер отказался от работы в Лейпциге, ему все равно приходилось испытывать огромные нагрузки, разрываясь между Берлином и Веной. К тому же в Вене его настойчиво уговаривали возглавить также Государственную оперу, а когда об этом узнали в Берлине, руководство Берлинского филармонического стало ему сулить повышенные гонорары и увеличение дотаций оркестру. В конце концов дирижеру пришлось отказать от руководства не только Венской оперой, но и Венским филармоническим оркестром. Перед тем как распрощаться с Веной примерно на восемь лет, то есть до присоединения Австрии к Третьему рейху, в мае 1930 года он совершил с оркестром большую гастрольную поездку по Германии и съездил в Лондон. Как только освободилась должность руководителя оркестра, в игру вступил Рихард Штраус, который только и ждал удобного момента, чтобы пристроить своего любимца Кле-

менса Крауса к руководству ведущими оперными и симфоническими коллективами (в 1935 году Краус занял также оставленный Фуртвенглером пост музыкального руководителя Берлинской государственной оперы). Интерес Штрауса вполне понятен: в то время Краус был лучшим исполнителем его произведений и охотно включал их в свой репертуар, с кем бы он ни выступал, в том числе и в период руководства с 1924 года оперным театром Франкфурта-на-Майне. Краус уже работал наряду с Францем Шальком в Венской государственной опере, так что оркестрантам он был хорошо известен. Кроме того, еще в 1929 году он учредил мероприятие, ставшее впоследствии традиционным, которое и по сегодняшний день проводится в зале Музикферайна, — новогодние концерты, в программу которых входят в основном произведения семьи Штраус: вальсы, польки, марши, отрывки из оперетт и т. п. Возглавив как Венскую оперу, так и Венский филармонический оркестр, Краус не уставал знакомить держателей абонементов симфонических концертов с произведениями Стравинского, Онеггера, Прокофьева, Хиндемита, Веллеса, Яначека и Берга, что не доставляло особой радости консервативной венской публике, а когда в 1933 году Геринг (разумеется, по наущению Рихарда Штрауса) пригласил дирижера в Берлин, терпению венцев пришел конец, и этого предательства дирижеру уже не простили; после окончания войны, когда Краус был уже готов окончательно вернуться в Вену, ему было отказано в руководстве оперой и филармоническими оркестрами. Начиная с прихода к власти в Германии нацистов и вплоть до аншлюса Австрии в марте 1938 года оркестр оказался в странном положении. С одной стороны, у него не было возможности пригласить Фуртвенглера, Рихарда Штрауса или того же Крауса, которых не отпускали за границу ревнивые Гитлер и Геббельс, а с другой стороны, с ним выступали нежелательные в Третьем рейхе и изгнанные оттуда Бруно Вальтер, Отто Клемперер и, что еще важнее, разорвавший все отношения с нацистской Германией и фашистской Италией Артуро Тосканини, который взял на себя, помимо прочего, значительную часть оперной и симфонической программ на Зальцбургских фестивалях.

Присоединение Австрии к Третьему рейху, которое часто называют немецким словом «аншлюс», не прошло бесследно для оркестрантов, среди которых оказалось еще больше евреев, полукровок и породненных с евреями музыкантов, чем среди берлинских и мюнхенских филармоников, так что в оркестре провели основательную кадровую чистку; в первую очередь был отправлен на пенсию легендарный первый концертмейстер оркестра, помнивший еще Ганса

Рихтера и Густава Малера Арнольд Розе. Всего по расовым соображениям было уволено одиннадцать человек. Забегая вперед, следует отметить, что Фуртвенглеру удалось сохранить в оркестре девять явно нежелательных властям музыкантов. С другой стороны, ко времени аншлюса в оркестре было значительно больше членов НСДАП, чем в Берлинском филармоническом, а после присоединения Австрии к Третьему рейху их количество возросло до 42 процентов. Так что в этом отношении провинция явно перещеголяла метрополию. Однако у оставшихся оркестрантов было также много поводов для беспокойства, и в первую очередь их волновал вопрос о статусе оркестра и их собственных правах и обязанностях как новых граждан рейха. Война была уже не за горами, и проблема призыва на военную службу также стояла чрезвычайно остро. Статус оркестра во многом зависел от расположения к нему властей и от личности главного дирижера. И тут на помощь пришел Фуртвенглер, согласившийся взять оркестр под свою опеку и представить его берлинским властям. Он снова возглавил Венский филармонический оркестр, а в апреле 1938 года совершенно неожиданно дал с ним два концерта в Берлине. Гитлер и Геббельс пришли в восхищение от исполненной тогда Седьмой симфонии Брукнера, а прозвучавший на бис «коронный номер» оркестра — вальс Штрауса «На прекрасном голубом Дунае» — позволил представить ансамбль власть имущим во всем его блеске. В сентябре того же года Фуртвенглер снова выступил с оркестром в Германии, на этот раз они приняли участие в исполнении «Мейстерзингеров» накануне открытия очередного партийного съезда в Нюрнберге. Это тоже была чисто рекламная акция, поскольку в другие годы дирижер всеми силами старался избежать подобной чести. Преследуя свои интересы, ансамбль, разумеется, хотел сохранить относительную самостоятельность, корпоративные традиции и в то же время обеспечить себе те же гонорары и привилегии, что и у берлинских коллег. И если ему удалось этого добиться, то только благодаря руководителю, не пожалевшему сил для спасения своей «возлюбленной». Разумеется, права объединения были сильно ограничены, а его председателя назначал венский гауляйтер. В числе приглашенных дирижеров теперь уже нельзя было встретить ни Тосканини, ни Клемперера, ни Вальтера. Зато за пультом оркестра часто стояли Ганс Кнаппертсбуш и второй по значению после Клеменса Крауса любимец Рихарда Штрауса Карл Бём. Надо сказать, что власти без всякого удовольствия допускали к выступлениям известного своими резкими и непочтительными высказывании в их адрес Кнаппертсбуша, но в условиях, когда классных дирижеров в Третьем рейхе уже явно не хватало (а Кнап-

пертсбуш был одним из лучших), выбирать особо не приходилось. Программы концертов стали более классичными, а из современных композиторов оркестр исполнял в основном «надежного» Рихарда Штрауса. Как и другим оркестрам рейха, Венскому филармоническому пришлось помногу выступать в оккупированных странах; в частности, его захотел услышать в Нидерландах пробывший в течение двух дней (с 11 по 13 марта) канцлером независимой Австрии, успевший за это время «сдать» страну Гитлеру и за это назначенный рейхскомиссаром Нидерландов Артур Зейсс-Инкварт, впоследствии казненный по приговору Нюрнбергского трибунала. Кроме того, в годы Второй мировой войны оркестр использовали в пропагандистских целях. Сохранивший благодаря освобождению оркестрантов от воинского призыва свой исполнительский уровень, оркестр много выступал с концертами на различных предприятиях для благотворительной организации Винтерхильфсверк, вермахта, общества «Сила через радость» и членов гитлерюгенда — вся эта деятельность оплачивалась из государственной казны, и на фоне всеобщего отчаяния и разрухи положение оркестрантов выглядело относительно неплохо. С провозглашением Геббельсом тотальной войны, когда прекратили работу все имперские театры, в том числе и возглавляемая с 1943 года Карлом Бёмом Венская опера, оркестр все еще находил себе применение. Он выступал по радио и работал в студии звукописи, делая в том числе фонограммы к фильмам. Свой последний концерт в качестве «имперского» оркестр дал под управлением Клеменса Крауса 2 апреля 1945-го, когда советские войска были уже на подступах к Вене. Для защиты Музикферайна оркестр организовал что-то вроде ополчения (эта чисто формальная мера должна была продемонстрировать властям, что оркестранты также принимают участие в фольксштурме), но через несколько дней в здание попал снаряд, зал стал непригоден для выступлений, а у оркестрантов не осталось объекта для защиты. Поскольку считалось, что от Красной армии нужно где-нибудь скрываться, выгнанные эсэсовцами из своего последнего убежища в Бургтеатре музыканты укрылись в подвале дома по адресу Ам-Тифен-Грабен, 4, где их и обнаружили вступившие в Вену советские солдаты. Оркестру удалось спастись якобы только благодаря тому, что скрипач Фриц Зедлак, побывавший во время Первой мировой войны в русском плену и женатый на русской, знал русский язык. Но это, скорее всего, лишь красивая легенда. Ко времени вступления в Вену в штабах советских войск было достаточное количество хорошо подготовленных военных переводчиков, которые помогли быстро наладить контакты со всеми культурными учреждениями Австрии.

ГЛАВА

# 6 ОПЕРЕТТА, ЛЕГКАЯ МУЗЫКА И ДЖАЗ. КИНО И РАДИО



Если с классической музыкой в Третьем рейхе было все в относительном порядке и после изгнания расово неполноценных композиторов (отсутствие в программах филармонических концертов произведений Мендельсона и Малера власти не считали большой потерей) и исполнителей Имперская музыкальная палата располагала достаточным количеством музыкантов, способных поддерживать славу Германии как самой музыкальной в мире державы, то с музыкальной комедией дело обстояло значительно хуже. Достаточно сказать, что на протяжении двенадцати лет нацистского правления немцам пришлось отказываться как от оперетт Жака Оффенбаха и его же необычайно популярной в Германии оперы «Сказки Гофмана», так и от оперетт многих современных австро-немецких композиторов: Пауля Абрахама, Ральфа Бенацки, Роберта Штольца, Оскара Штрауса и Имре (Эммериха) Кальмана. Из композиторов прошлого оставались Иоганн Штраус-сын и Карл Целлер, а из современников — любимец Гитлера Франц Легар. Однако и с ними было все не слава богу. Прежде всего, Геббельсу пришлось оправдываться за одного из либреттистов «Летучей мыши» Людовика Галеви, племянника знаменитого французского композитора, автора оперы «Жидовка» (в России она шла также под названием «Дочь кардинала») Жака Фроманталя Галеви. Поскольку призвать к ответу Иоганна Штрауса уже не представлялось возможным, а отказ от самой популярной в Германии и Австрии оперетты «Летучая мышь» был совершенно немыслим, Геббельсу оставалось только все списать на «несознательность» композитора

и его незнакомство с расовыми законами Третьего рейха. Отыскивая оправдания для покойного Иоганна Штрауса и отказывая в снисхождении живому Рихарду Штраусу, создавшему оперу «Молчаливая женщина» на текст Стефана Цвейга, он писал: «Мы проводим разграничение между тем случаем, когда Иоганн Штраус первый раз объединился со своим евреем-либреттистом еще в то время, когда не было национал-социализма и можно было не признавать важности расовых законов, не опасаясь последствий <...> и случаем, когда работающий в нацистском государстве художник-творец не желает отказываться от связей с сочиняющим для него либретто евреем. <...> Этот случай мы можем рассматривать только как пренебрежение волей нашего движения. Все-таки в первом случае мы должны исходить из того, что мы не можем отказаться от музыки Иоганна Штрауса». Однако министра пропаганды поджидала бóльшая неприятность, чем еврейство одного из авторов либретто «Летучей мыши». После появления в составе рейха Восточной марки (бывшей Австрии) тамошние «музыковеды в штатском» стали копаться в происхождении авторов исполняемых произведений с еще большим рвением, чем это делали в метрополии чиновники Министерства пропаганды и ведомства Розенберга, проворонившие наличие у семьи Штраус еврейских предков. Аншлюс имел место в марте, а уже летом 1938 года Геббельсу были представлены соответствующие свидетельства. Главный идеолог страны был вне себя от ярости: «Одному прохиндею удалось обнаружить, что Иоганн Штраус на одну восьмую еврей. Я запрещаю распространять эти сведения. Во-первых, это еще не доказано, а во-вторых, у меня нет никакого желания ставить шаг за шагом под сомнение все немецкое культурное достояние. В конце концов у нас останутся только Видукинд, Генрих Лев и Альфред Розенберг. Но этого будет маловато». Поставив своего соперника Розенберга в один ряд со средневековым историком Видукиндом (925–973) и саксонским герцогом Генрихом III по прозвищу Лев (1142–1180), Геббельс обнаружил крайнюю степень раздражения — было очевидно, что столь неприятные известия поступали к нему довольно часто, и каждый раз ему приходилось как-то выкручиваться. В дальнейшем читатель еще узнает об аналогичных неприятностях с самыми популярными операми Моцарта. Возможные недоразумения с семьей Штраус удалось предотвратить, представив общественности фальсифицированное свидетельство о ее происхождении, в котором еврейские предки уже не упоминались, а оригинал представленных Геббельсу документов пришлось спрятать в секретном отделе Венского архива. Таким образом, публика получила возможность и дальше слушать оперет-

ты, вальсы, польки и марши Иоганна Штрауса, а также зажигательный «Марш Радецкого» Штрауса-отца, который был евреем уже на целую четверть.

Еще больше проблем у нацистов было с автором самых популярных не только в Германии, но и во всем мире оперетт Францем Легаром. Арийское происхождение жены композитора было весьма сомнительным, а авторами либретто его музыкальных комедий были сплошь евреи. Он не избежал бы судьбы своего собрата по жанру Имре Кальмана, если бы не страстная привязанность к его музыке Гитлера, который мог бесконечно слушать грамзаписи отрывков из оперетт Легара, прежде всего из «Веселой вдовы». Нацистским надзирателям за культурой, пытавшимся поначалу запретить их исполнение, пришлось быстро умолкнуть и заняться совсем другим делом — попытаться сделать из Легара чистокровного немца, а это было не так-то просто, поскольку среди предков композитора были и враждебные рейху французы, и не вполне полноценные с точки зрения нацистов венгры. Однако суровое внушение получили не только чиновники Министерства пропаганды и ведомства Розенберга, но и первый композитор Третьего рейха Рихард Штраус, критиковавший Легара из чисто художественных соображений. Геббельс быстро поставил живого классика на место: «Вы решаетесь называть Легара уличным музыкантом. Я могу рассказать об этом бесстыдстве через мировую прессу. Разве вам не ясно, что тогда может произойти? За Легаром стоят массы людей, а за вами — никого. И перестаньте наконец болтать о значении серьезной музыки. Вы, господин Штраус, человек вчерашнего дня». Гитлер не только сделал своего любимого композитора германцем, но также объявил «почетной арийкой» его жену. С либреттистами дело обстояло куда хуже. Если имя Лео Штайна, создавшего либретто «Веселой вдовы» в соавторстве с Виктором Леоном, можно было незаметно изъять из афиш и театральных программок, то сочинивший для Кальмана вместе со Штайном текст «Королевы чардаша» («Сильвы») Бела Йенбах был таким же евреем, как и его соавтор. Все это была одна компания. Так что имена создателей либретто к опереттам Легара в Третьем рейхе предпочли вообще не сообщать публике. Однако с самым любимым драматургом Легара, написавшим (частично в соавторстве) либретто оперетт «Фредерика», «Страна улыбок», «Мир прекрасен», «Джудитта», «Виктория и ее гусар», «Гавайские цветы» и «Бал в гостинице „Савой“», Фрицем Лёнером-Бедой у нацистов были особые счеты. Это был активист венской еврейской общины: во время учебы он принимал участие в создании еврейского союза студентов Вены,

а позднее организовывал еврейские спортивные общества «Хакоа» и «Бар Коха». Когда в начале Первой мировой войны Лёнера-Беду призвали на воинскую службу, он написал текст ставшей необыкновенно популярной солдатской песни «Роза, мы едем в Лодзь». Будучи убежденным противником войны, он все же дослужился до офицерского чина. В Австрии были весьма популярны многие песни на его слова, созданные уже в двадцатые — тридцатые годы. Он писал также тексты сатирических антифашистских песен и куплетов, так что его судьба после прихода к власти Гитлера была предопределена. Меньше чем через месяц после аншлюса Лёнера-Беду депортировали сначала в Дахау, а потом в Бухенвальд. Там он написал знаменитую «Бухенвальдскую песню», в которой есть такие слова: «О Бухенвальд, тебя я не забуду, / Теперь ты стал моей судьбой. / Кто был там, тот навеки понял, / Как нам свобода дорога <...> мы утверждаем жизнь, / Ведь нас свобода ждет». Однако свободы Лёнер-Беда так и не дождался. Как и большинство узников Бухенвальда, его отправили в Освенцим, где он, избитый до потери сознания охранниками, умер в декабре 1942-го. До самого последнего момента он надеялся на заступничество Легара, поскольку знал о его влиянии на фюрера, но композитор ничего не сделал, а скорее всего — и не смог бы ничего сделать для спасения своего либреттиста, который пользовался у нацистов дурной славой. Однако даже после войны, когда венский городской советник по культуре обратился к Легару с просьбой что-нибудь пожертвовать в пользу семьи Лёнера-Беды, тот отделался жалкой подачкой — прислал два десятка фотографий со своими автографами и с указанием их продать, а вырученные деньги передать родне погибшего.



Было бы большой ошибкой предположить, что Министерство пропаганды и ведомство Розенберга безразлично относились к тому, какую музыку слушает большинство населения страны — дома, во время перерывов на работе, в ресторанах и кабаре. Так же, как и классика, эта музыка должна была возбуждать патриотические чувства и способствовать сплочению нации, а ее создатели и исполнители должны были иметь безупречное арийское происхождение. Поэтому Геббельс с самого начала взял под контроль все средства массовой информации, обеспечивавшие народу веселый и беззаботный досуг, прежде всего выпуск грампластинок и трансляцию легкой музыки по радио. И тут ему снова пришлось столкнуться с «тяжелым наследием» прошлого — ориентированной во многом на джаз и американскую легкую музыку индустрией развлечений Веймарской республики, в которой к тому же играли важную роль

многие музыканты сомнительного происхождения. Одним из редких исключений при отказе от веймарской традиций стало сохранение созданного в 1928 году в Гамбурге танцевального варьете «Хиллер гёрлс» (Hiller Girls). Его основатели взяли за образец выступавший в США еще в 90-е годы XIX века и завоевавший огромную популярность во всем мире ансамбль «Тиллер гёрлс», названный по имени его создателя Джона Тиллера. Ансамбль «Хиллер гёрлс» не только продолжил свою деятельность в Третьем рейхе, но просуществовал до 1968 года. Хотя из номеров этой танцевальной группы никак не удавалось изгнать бывшие, по-видимому, неустранимым родовым признаком явные американизмы, она оказалась вполне приемлемой для эстетики нацистского государства благодаря четкому военному ритму, симметрии выстраиваемых танцовщицами фигур и синхронности движений.

Иная судьба ожидала после прихода к власти национал-социалистов единственный в то время в Германии мужской певческий ансамбль, также с английским названием «Комедиен хармонистс» (Comedian Harmonists), который исполнял популярные шлягеры в собственной аранжировке. Предпринимавшиеся впоследствии многочисленные попытки организации ансамблей типа «гармонизаторов» уже не смогли достигнуть столь же громкого успеха. Созданный в 1927 году в Берлине талантливым музыкантом-самоучкой Гарри Фроммерманом вокальный секстет с самого начала завоевал бешеную популярность. На помещенное в газете объявление о наборе в вокальную группу откликнулось около 70 безработных певцов, так что Фроммерману было из кого выбирать. Он сразу взял к себе разделявшего его эстетические взгляды талантливого баса Роберта Биберти, бывшего к тому же страстным поклонником американской вокальной группы «Ревелерс» («Revelers»), на творчество которой ориентировался в первую очередь главный «гармонизатор». После тщательного отбора в группу вошли также поляк Роман Циковский, болгарин Ари Лешников и Вальтер Нусбаум (которого вскоре сменил в качестве второго тенора Эрих Коллин), а вскоре Лешников привел своего друга пианиста Эрвина Боца, который стал аккомпаниатором ансамбля. За короткий срок — со дня основания группы и до прихода к власти нацистов — ансамбль приобрел широкую известность и выпустил множество грампластинок (главным образом на фирме Electrola, по две песни на каждой стороне). Такие шлягеры, как «Маленький зеленый кактус», «Вероника, пришла весна!», «Такая вот любовь матросов», «Выходные, солнце светит», были на слуху у всех немцев. Они популярны и в наше время, по-

скольку записи ансамбля регулярно переиздаются на компакт-дисках, а в начале нулевых годов о «Комедиен хармонистс» был снят художественный фильм, бóльшую часть которого составляют клипы их песен. Разумеется, немцы были бы не прочь слушать выступления «гармонизаторов» и после января 1933-го, но выяснилось, что Имперская музыкальная палата не может зарегистрировать трех из шести исполнителей из-за их неарийского происхождения. Ансамбль просуществовал до начала 1935 года, выступая за рубежом, в основном в Соединенных Штатах, в том числе на военных кораблях американского флота, где, несмотря на значительно более жесткую, чем в Европе, конкуренцию, также пользовался неизменным успехом. В феврале 1935 года вокалисты-арийцы вступили в ИМП, попытались организовать новую группу и даже сделали новые грамзаписи, однако прежнего успеха уже не добились. То же самое произошло с эмигрировавшими в Австрию евреями. Уникальное качество исполнения оказалось невосстановимым. В дальнейшем пути участников ансамбля окончательно разошлись. Фроммерман уехал в Америку и сделал безуспешную попытку организовать аналогичный ансамбль в Нью-Йорке. Коллин занялся виноторговлей в Лос-Анджелесе, Циковский сначала попробовал создать в Лос-Анджелесе ночной клуб, но потерпел неудачу и в дальнейшем пел в тамошней синагоге. Роберта Биберти призвали в армию, и всю оставшуюся жизнь он прожил на отчисления от возобновившейся после войны продажи грампластинок. После неудачной попытки выступлений в качестве солиста вернулся в Болгарию Лешников. Единственным, кому удалось продолжить музыкальную карьеру, став руководителем эстрадного оркестра и занявшись сочинением эстрадной музыки, был эмигрировавший в Канаду Эрвин Боц.

Еще одной проблемой, которую пытались решить, но так и не решили нацистские идеологи, была проблема джаза, получившего широкое распространение в Германии после Первой мировой войны, несмотря на то что это была музыка недавнего противника — Соединенных Штатов. Собственно говоря, эта проблема существовала в двадцатые годы не только в Германии, но и в Советском Союзе, где джаз с легкой руки Максима Горького был объявлен в 1928 году «музыкой толстых». Консервативная музыкальная элита Веймарской республики явно недолюбливала джаз еще задолго до прихода к власти Гитлера. Желая поправить сильно пошатнувшееся в результате Первой мировой войны и послевоенной инфляции финансовое положение Байройтских фестивалей, сын Рихарда Вагнера Зигфрид отправился в январе 1924 года вместе со своей женой Винифред на гастроли

в Соединенные Штаты. Они были самыми почетными пассажирами на роскошном океанском лайнере «Америка», и капитан постарался их развлечь наилучшим образом. Тогда они впервые познакомились с настоящим американским джаз-ансамблем. В одном из писем Винифред живо описала свои впечатления: «Там было 10 музыкантов (филиппинцев и негров). Один играл на фортепиано, один на скрипке, один — на чем-то вроде флейты, еще шестеро играли на похожих на лютни инструментах разного размера. Один из струнников прыгал, как обезьяна, на четырех конечностях, задавая остальным такт. В общем все это звучало достаточно мило — не очень мелодично, но ритмично». Очень серьезный композитор и продолжатель традиций своего отца, Зигфрид Вагнер оценил то, что он увидел и услышал, более строго: «Разве мы настолько устали и превратились в декадентов, что нашу молодежь уже не увлекают вальсы Штрауса?», а также: «Если это действительно наша молодежь, то мы заслужили Версаль! <...> Все-таки голубой Дунай мне ближе, чем Куба и Санто-Доминго!» Однако немецкая молодежь, включая тех, кто вступил в НСДАП незадолго до или вскоре после прихода к власти Гитлера, относились к джазу совсем иначе — среди них было много страстных поклонников этого музыкального жанра. Борьба нацистских идеологов с джазом началась еще до их прихода власти, и пионерами в этой области, как и в области борьбы с дегенеративным искусством вообще, стали избранные в 1931 году в ландтаг (земельный парламент) Тюрингии и занявшие там большинство мест члены фракции НСДАП. Уже знакомый нам министр внутренних дел и народного образования Тюрингии Вильгельм Фрик, возглавивший впоследствии Министерство внутренних дел Третьего рейха, выпустил предписание под названием «Противоречие негритянской культуры немецкому народному духу», согласно которому джаз якобы «наносит урон немецкому восприятию», в связи с чем мероприятия, на которых он звучит, идут вразрез с «добрыми обычаями». Разумеется, такое предписание имело силу рекомендации и могло лишь продемонстрировать отношение НСДАП к джазу. Однако им дело не ограничилось. Вскоре Фрик попытался провести через ландтаг закон о запрете «джаз-оркестров, использующих особые ударные инструменты, исполняющих негритянские танцы, негритянские песни и негритянские пьесы», который мог войти в противоречие с конституцией Тюрингии, никак не оговаривавшей запреты и поводы для цензурирования музыки. После того как через год ландтаг избавился от нацистской фракции, на этой законодательной инициативе был поставлен крест. А вот получившим куда более широкие полномочия идейным руководителям Третьего рейха Геб-

бельсу и Розенбергу действительно пришлось столкнуться с серьезной проблемой, связанной с пристрастием к джазу молодых немцев. Позиция Альфреда Розенберга и чиновников его ведомства была однозначной: джаз — это получившая международное признание негритянская музыка, а поскольку среди джазменов много евреев, то отчасти и еврейская. Эти представления лучше всего иллюстрировались уже упомянутой карикатурой с дюссельдорфской выставки «Дегенеративное искусство», изображавшей темнокожего саксофониста со звездой Давида на лацкане фрака. Беда в том, что все эти потуги отвратить немцев (в основном молодое поколение, музыкальные вкусы которого формировались еще в период Веймарской республики) от джаза оказались абсолютно бесплодными. Ни к чему не приводили и административные меры по запрету джаза на радио. Поэтому возник соблазн заменить американский джаз его немецким аналогом, желательно в национал-социалистическом духе. И такой ансамбль удалось сформировать. Однако возникший в 1934 году джаз-банд «Золотая семерка» просуществовал недолго, хотя и состоял из великолепных музыкантов во главе с отличным джазовым пианистом и убежденным национал-социалистом Вилли Штехом. Причина была простой: та развлекательная танцевальная музыка, которую исполняли музыканты, никак не «склеивалась» с более привычными для них, но чуждыми слуху чиновников министерства пропаганды настоящими джазовыми композициями. А популярность ансамбля была связана в первую очередь с исполняемыми им в собственной аранжировке американскими свинговыми мелодиями — в качестве эстрадного оркестра он мало кого интересовал. Поэтому «Золотая семерка» прекратила свое существование уже в 1935 году, после того как руководитель Общества имперского радиовещания Ойген Хадамовски объявил на состоявшемся в Мюнхене собрании директоров радиостанций о полном запрете на трансляцию джазовой музыки. В этом отношении судьба оркестра схожа с судьбой возникшего в Советском Союзе в конце двадцатых годов (как раз в то время, когда появилась пресловутая статья Горького) джаз-оркестра Якова Скоморовского. Отказавшись участвовать в развлекательных эстрадных представлениях «Теа-джаза» Леонида Утесова, ансамбль не сумел сохранить и свое изначальное предназначение как чисто джазового коллектива, а его музыкантам пришлось впоследствии работать в обычных эстрадных оркестрах. Запрет же на трансляцию джазовой музыки в Третьем рейхе повлек за собой создание Комитета по экспертизе немецкой танцевальной музыки при руководстве имперского радиовещания, призванного выявлять конкретные произведения, исполнение которых следовало запретить,

поскольку общих принципов, позволяющих отделить джаз от остальной легкой музыки, уже насквозь пропитанной американизмами (в том числе и у самых благонадежных немецких композиторов), выработать так и не удалось, и идеологические установки нацистского руководства оказались тут совершенно бесполезными. Если в репертуаре новоиспеченных эстрадных ансамблей классический джаз сосуществовал с обычной эстрадой с большим трудом, то и отделить его от популярной музыки (влияние джаза на творчество композиторов-классиков XX века — отдельный вопрос) оказалось не так-то просто. Поэтому более гибко подходивший к решению этой проблемы Геббельс оказался перед трудноразрешимой дилеммой: с одной стороны, джаз уже заклеймили как противоречащее арийской культуре явление, и эту идеологическую максиму нельзя было ни отменить, ни подправить, с другой стороны, его запрет задевал интересы не только множества любителей музыки, но и простых граждан, которых возбуждало гротескное звучание труб, тромбонов и саксофонов и непривычные ритмы виртуозов-ударников. Поэтому, отвечая в 1942 году на протесты консервативно настроенных любителей серьезной музыки (которые не сомневались в своей правоте, поскольку опирались на официальную пропаганду), Геббельс заявил: «В этой связи мы хотели бы также высказаться по вопросу о том, следует ли передавать по немецкому радио джазовую музыку. Если под джазом понимают такую музыку, которая, пренебрегая или даже высмеивая мелодию, исходит только из ритма, да и ритм воспроизводит с помощью отвратительно звучащих, оскорбляющих слух инструментов, то мы должны ответить на этот вопрос отрицательно. Эта так называемая музыка достойна ненависти, поскольку на самом деле это никакая не музыка, а бездарное и банальное баловство со звуками. С другой стороны, нельзя требовать, чтобы музыкальное развитие заканчивалось на вальсах наших дедушек и бабушек, и объявлять все, что за ними следует, злом. Ритм также является основой музыки. Мы живем не в обывательскую эпоху, а в том столетии, мелодии которого определяются тысячами автомобильных гудков и рокотом автомобильных моторов. Будучи песнями мировой войны, наши теперешние военные песни определяются другими темпами. Наше радиовещание должно обратить на это обстоятельство подобающее внимание, если оно не хочет подвергнуть себя опасности остаться в эпохе сюртуков. Мы не хотим никого задевать этим утверждением, но чувствуем себя обязанными согласовываться со справедливыми требованиями нашего сражающегося и трудящегося народа также и по этому вопросу». Короче говоря, джаз — это плохо, но мы должны учитывать запросы населения.

Прежде чем продолжить разговор о легкой музыке и джазе в Третьем рейхе, нужно сказать пару слов о том значении, которое придавали Министерство пропаганды и сам Гитлер радиовещанию. Из трех средств массовой информации, которым придавалось наибольшее значение в системе идеологической обработки и пропаганды, радио играло самую важную роль. Ведь для того, чтобы прочитать газетную статью или посмотреть недельную кинохронику, нужно было купить газету или билет в кино, а радиоприемники, стараниями нацистских властей, к тому времени имелись почти в каждом доме и на каждом предприятии, не говоря уже о доносивших речи вождей рейха до населения уличных громкоговорителях. Уже весной 1933 года, сразу после прихода к власти национал-социалистов, было создано Общество имперского радиовещания. Для него было готово и помещение — еще в 1931 году Гансом Пёльцигом было построено на Мазуреналлее в Берлине интересное в архитектурном отношении здание Дома радио. Довольно быстро была решена также проблема с обеспечением населения радиоприемниками. Для доставки необходимой каждому жителю страны информации был разработан народный радиоприемник, производством которого по унифицированной схеме занимались несколько фирм. По аналогии с народным автомобилем «фольксваген», модели которого обозначались буквами VW, отличавшиеся лишь фирмой-производителем народные приемники (фольксэмпфенгер) обозначались VE-301 (дата 30 января была тогда священной — 30.1.1933 Гитлер был назначен канцлером Германии). Партия позаботилась и о дизайне этого пропагандистского устройства. Он был практически одинаковым для всех моделей, а корпус изготавливали по указанию Гитлера из особой породы дуба. Это был наиболее распространенный тип приемника, но были и более дешевые модели типа DKE. В то время радиостанции существовали на отчисления от продаж принимающих устройств, то есть стоимость передач входила в стоимость приемников. Однако в стремлении сделать народное радио как можно более дешевым нацистское государство не обеспечило производителям необходимой прибыли, и отчисления от продаж покрывали расходы радиостанций всего на четверть — остальное доплачивало не жалевшее средств на пропаганду государство. И радио действительно приобрело в Третьем рейхе необычайную популярность. При составлении программ имперского радиовещания его руководители придерживались принципа, провозглашенного Гитлером еще в книге «Моя борьба», которую будущий фюрер успел написать в течение недолгого времени пребывания в тюрьме Ландсберг после провала в 1923 году мюнхенского

путча: «Всякая пропаганда должна быть „народной", и ее духовный уровень нужно устанавливать таким образом, чтобы она могла восприниматься самыми ограниченными из тех, кому она адресована». Геббельс очень четко воспринял это указание и использовал все свои способности для его претворения в жизнь. Взяв под контроль руководство радиовещанием, он добился в ближайшие восемь лет необычайных успехов в его распространении: если в 1933 году в стране было 4,3 миллиона радиоприемников, то в 1939-м — уже 10,8 миллиона, а в 1942-м — 16 миллионов, что на деле означало полное обеспечение радиопродукцией всего населения страны. Соответствующий отдел Министерства пропаганды занимался подбором кадров для руководства имперским радио, контролировал программы, поддерживал продажу народных радиоприемников и давал указания по наиболее важным радиопередачам, которые население должно было слушать дома, в учебных заведениях и на предприятиях, а также через репродукторы на улицах. Но мало было обеспечить каждую семью приемником. Было необходимо, чтобы люди почаще его включали и таким образом задерживали свое внимание на пропагандистских передачах. А для этого они должны были быть уверены, что услышат ласкающую их слух легкую музыку, популярную классику, отрывки из оперетт или полузапрещенный джаз. Следуя указаниям вождей, руководитель имперского радио Ойген Хадамовски придерживался принципа, который он внушал и своим сотрудникам: «Радио должно завоевывать и готовить слушателей к восприятию с помощью развлекательных программ». В 1933 году доля музыкальных передач составляла 57 процентов, а к 1938 году она возросла до 75 процентов, причем одну треть составляли трансляции легкой музыки, а еще две трети — популярная классическая и народная музыка. Звучала, разумеется, и «серьезная» классика. Стремление нацистских идеологов подстроиться под вкусы самой невзыскательной части публики и таким образом привлечь на свою сторону как можно большее количество радиослушателей имело и свою обратную сторону. В конце концов, как это уже было с джазом, на радиостанции стали приходить жалобы серьезных меломанов, протестовавших против засилья в эфире китча, и эти жалобы были вполне обоснованными — обеспечить высокий художественный уровень передач и избежать халтуры и китча при слишком большом количестве трансляций развлекательной музыки было совсем не просто. Поэтому, в отличие от джаза, претензии к которому носили идеологический характер, вопрос о легкой музыке был чисто эстетическим. Геббельсу приходилось снова оправдываться: «Если мы отклоняемся в сторону

развлекательной музыки, то дают о себе знать любители серьезной музыки, с необычайной откровенностью заявляющие, что они уже сыты этой халтурой, что эти программы недостойны первого в мире музыкального народа <...> Если же отдают предпочтение возвышенной, серьезной или классической музыке, то берется за перо другая часть населения и объявляет <...> что это радио не имеет никакого понятия о происходящем в настоящее время и сколько можно, в конце концов, предлагать все эти тупые симфонии, которые ничего не могут дать народу». На самом деле положение Геббельса было не слишком тяжелым. Он прекрасно понимал, что подавляющая часть населения включает приемники ради популярных шлягеров, не обращая внимание на их качество, а высоколобые меломаны могут в интересах пропаганды потерпеть.

С началом Второй мировой войны у имперского радиовещания возникли новые проблемы: население нужно было успокоить и заставить смириться с неизбежными потерями и тяготами военного времени, а солдат отвлечь от грустных мыслей и воодушевить на борьбу с врагами рейха, число которых постоянно увеличивалось. По этому поводу Геббельс также выразился совершенно однозначно: «Хорошее настроение — это военный предмет. При определенных обстоятельствах оно может быть не только важным для ведения войны, но и иметь для нее решающее значение». Теперь он мог также вполне обоснованно отвечать противникам засилья развлекательной музыки на радио: «У солдат и рабочих совсем нет времени, а также покоя, чтобы слушать, даже если бы они этого и захотели, длинную сложную музыку. Они пишут письма на родину или читают, или разговаривают, или ждут, а в промежутках им хотелось бы послушать легкую, отвлекающую, ласкающую слух музыку, которая ни к чему не обязывает, и при этом не будет кощунством, если кто-нибудь одновременно расскажет анекдот или перекинется в картишки». Появившаяся в 1939 году и просуществовавшая до 1945-го программа «Великогерманское радио» с осени 1941 года ежедневно транслировала легкую и танцевальную музыку, так сказать, на сон грядущий — с 22 часов с четвертью до полуночи. Такой поток радостных звуков должен был отчасти примирить население с неудачами на фронтах, которых со временем становилось все больше и больше. Но развлекательную и народную музыку, которая могла бы навести на мрачные мысли, старались все же не исполнять. Так, в 1942 году, после интенсивных бомбардировок английской авиацией Рейнской области, полностью разрушивших тамошнюю инфраструктуру, песни этой земли прекратили транслировать. Учитывая

ту новую роль, которую стала играть легкая музыка на радио, ее уже почти не использовали непосредственно в идеологических и пропагандистских целях, однако и тут бывали исключения. Например, три артиста (Йозеф Зибер, Ганс Браузеветтер и Хайнц Рюман), исполнившие в фильме 1939 года «Рай холостяков» песню, ставшую необычайно популярной во всей Германии после того, как немецкая подводная лодка потопила британский линкор «Ройал Оук», начали ее исполнять с еще большим успехом, используя измененный текст, который высмеивал британский флот и его офицеров. Носившую явно пропагандистский характер пародийную версию включали даже в еженедельную кинохронику.

С началом войны стали придавать особое значение музыкальному досугу солдат. По этому поводу Геббельс также дал в 1941 году подробные разъяснения: «Мы используем для ведения войны народ, сохраняющий хорошее настроение. С унылыми солдатами битву не выиграть. Если в прошлом году во время наступления на Запад по вечерам после жестоких и кровавых дней солдаты слушали в грамзаписи или по радио вальсы, танцевальную музыку или музыку из оперетт, то этого не поймет только тот, кто не знает солдатскую душу». И тут ему пришлось пойти на значительные уступки и допустить в радиопередачах для вермахта большое количество китчевой музыки, а также закрыть глаза на нарушения запрета на джаз. А поскольку эти передачи транслировались на коротких волнах, возможность послушать предосудительную музыку имели лишь немногие владельцы коротковолновых приемников внутри страны (народные приемники работали только на средних и длинных). При этом попытки приучить население к чисто немецкой развлекательной музыке и полностью заменить ею джаз не прекращались. В 1941 году был создан «Имперский оркестр развлекательной музыки», в состав которого вошли также многие талантливые джазовые исполнители. Его выступления пользовались неизменным успехом, но не могли заменить музыкальные трансляции зарубежных радиостанций, в том числе BBC, за прослушивание которых можно было поплатиться отправкой в концлагерь. Что же касается армейских слушателей, то для них сразу же после начала войны, в октябре 1939 года, стали транслировать два раза в неделю, а позднее только по воскресеньям «Концерты по заявкам вермахта». Этим концертам придавали настолько большое значение, что их программы контролировала не только военная цензура, но и лично Геббельс, которому опять пришлось смириться с тем, что в эфире появилось огромное количество низкопробной музыкальной продукции, никак не соот-

ветствующей притязаниям немцев на звание «самого музыкального в мире народа». Касаясь программ концертов по заявкам, он лишь заметил: «Если будут выбраны в том числе пьесы, которые при строгом подходе сочтут китчевыми, то против этого в общем нечего возразить: нужно спокойно следовать желаниям народа». Эти концерты продержались на радио до 1943 года и были отменены только в результате провозглашения Геббельсом тотальной войны после поражения под Сталинградом. Но одновременно в это идеологически суровое время в Германии был создан настоящий свингующий джаз-банд, который, однако, довелось услышать лишь тем не боявшимся риска попасть под карающую руку нацистского государства немцам, которые ловили музыку на коротких волнах. Этот ансамбль под названием «Чарли и его оркестр» организовали для привлечения к пропагандистским передачам Третьего рейха населения вражеских стран — Англии, США и Канады. В одном из «застольных разговоров» Гитлер заметил: «В передачах на Англию должно быть много музыки, соответствующей английскому вкусу, чтобы во все большей степени приучить англичан искать на радиоволнах наши передачи в тех случаях, когда музыкальные программы их собственных радиостанций не удовлетворяют их желания». В роли Чарли, то есть руководителя ансамбля, выступал талантливый джазмен Карл Шведлер, сумевший собрать лучших на тот момент джазовых музыкантов (денег на их оплату Министерство пропаганды, естественно, не пожалело) и добиться такого уровня исполнения, что немецкий джаз было не стыдно представить в англоязычных странах. В самой же Германии существование этого ансамбля держали под секретом. Дело в том, что оркестр Чарли не только привлекал внимание населения стран-противников к пропагандистским выступлениям нацистских вождей, но и сам выступал в качестве агитатора: тексты популярных в Америке и Англии песен, положенных в основу джазовых композиций «St. Louis Blues», «I'm Sending You The Siegfried Line», «Alexander's Ragtime Band», «Tea for Two» и многих других, заменяли на антисемитские поделки Министерства пропаганды. А столь вредная музыка в пропагандистской упаковке могла оказать соответствующее воздействие и на добросовестного немецкого почитателя американского джаза. Были в репертуаре оркестра также популярная песня «Лили Марлен», о судьбе которой будет рассказано в следующей главе, и укоренившаяся у джазменов во всем мире, прежде всего стараниями делавшего в Советском Союзе ее многочисленные аранжировки Леонида Утесова, еврейская песенка «Бай мир бист ду шейн», которую впоследствии не обрабатывал, не пере-

делывал и не аранжировал только ленивый. Но это уже было просто издевательство над здравым смыслом. Сомнительно, чтобы трансляции выступлений «Чарли и его оркестра» оказывали заметное пропагандистское воздействие на жителей англоязычных стран, но они явно повысили интерес к джазу в самой Германии. Ведь запретный плод сладок!

Завершая главу о музыке, украшавшей досуг немцев в Третьем рейхе, следует также сказать пару слов о той музыке, которую они слушали в кинотеатрах. Если, посещая кабаре и варьете, включая радиоприемники или прослушивая грампластинки, население потребляло музыкальную продукцию в ее первозданном виде, чаще всего успевая заранее настроиться на восприятие того или иного произведения, то в кино, которому нацисты придавали не меньшее пропагандистское значение, чем радиовещанию, зрители воспринимали ее опосредованно (если только это не были мюзиклы или фильмы, содержащие музыкальные номера-вставки), часто на подсознательном уровне, в качестве звукового комментария к экранному действию. В пищевой промышленности часто используют добавки, не имеющие сами по себе ни вкуса, ни запаха, но усиливающие вкусовые свойства и ароматы компонентов, входящих в состав продуктов: колбасы, консервов, готовых супов и всего того, что позволяет потребителю сэкономить время на приготовление пищи и деньги для ее приобретения, но, мягко говоря, не улучшает ее качества. Точно так же иллюзии, создаваемые на киноэкране, в значительной мере усиливаются и облагораживаются сопровождающей действие музыкой. Кинематографисты поняли это с самого начала и стали придавать большое значение качеству музыкального сопровождения при демонстрации фильмов еще в эпоху немого кино. С появлением звукового кино, и даже немного раньше, когда был изобретен звуковой синхронизатор (об одном из таких аппаратов, хронографе Блюма, речь шла в главе «Идеология и культура II. Борьба с "вырождением"»), композиторы стали сочинять определенную музыку к каждому фильму, в связи с чем значение киномузыки и ее творцов существенно возросло. Придававший огромное значение киноискусству Геббельс (по-видимому, не меньшее, чем Владимир Ленин, который в соответствии со старой советской легендой сообщил о первостепенном значении кино в разговоре с наркомом просвещения Анатолием Луначарским) стал проявлять заботу об имперском кинематографе с первых же дней прихода национал-социалистов к власти. Разумеется, это касалось только тех кинодеятелей, которые активно включились в пропагандистскую работу и создавали такие идеологически безупречные фильмы, как «Квекс из гитлерюгенда»

(режиссер — назначенный председателем Имперской палаты по делам кино Карл Фролих) или «Еврей Зюсс» (режиссер — Файт Харлан). Корифей немецкого кинематографа Фриц Ланг и прочие нежелательные нацистскому государству кинорежиссеры были изгнаны или сами предпочли эмиграцию работе на рейх. В деле создания музыки к пропагандистским фильмам также были свои выдающиеся мастера, по праву разделившие славу режиссеров, сценаристов и исполнителей. Прежде всего следует отметить одного из самых известных создателей киномузыки того времени Герберта Виндта (1894–1965). Этот талантливый ученик Франца Шрекера уже в 1933 году написал музыку к военному фильму «Утренняя заря», а вслед за этим сочинил музыкальное сопровождение к двум документальным лентам Лени Рифеншталь о нюрнбергских партийных съездах 1933 и 1934 годов (соответственно «Победа веры» и «Триумф воли»), разделив с режиссером успех этих пропагандистских фильмов, которые до сих пор считаются непревзойденными шедеврами кинодокументалистики. С легендарной Лени Виндту вообще удалось заключить редкий по своей продуктивности творческий союз. В 1938 году он сочинил музыку к ее знаменитому фильму «Олимпия» о берлинской Олимпиаде 1936 года, а впоследствии — к фильму «Долина», который Рифеншталь начала снимать в 1940 году и закончила в 1954-м. Оценивая творчество Виндта (и имея в виду музыку к фильму «Олимпия»), современный немецкий музыковед Михаэль Вальтер писал, что этот композитор соблазнил коллективного слушателя с помощью музыки, «которая с самого начала завоевывает доверие сама и заставляет верить зрителя, в результате чего становятся правдивыми и кадры фильма. Благодаря тому, что композитор <...> не только манипулирует публикой, но также настраивает ее, он включает ее в виде активной составляющей музыкального сопровождения фильма (и, соответственно, самого фильма)». Что и говорить, в системе нацистской пропаганды работало немало талантливых мастеров искусств.

ГЛАВА

# 7

# ПЕСНИ РЕЙХА



Самым важным музыкальным средством приобщения масс к господствующей идеологии в Третьем рейхе, так же как и в формировавшем параллельно с ним свою идеологическую платформу Советском Союзе, были песни, которые звучали по радио, с киноэкранов, исполнялись школьниками и членами молодежных организаций во время слетов и пребывания в летних лагерях, членами партии во время партийных мероприятий и солдатами в строю. Песни появлялись спонтанно, в начале двадцатых годов националисты-единомышленники пели все, что попадало под руку, однако по мере становления Движения его идеологи стали все больше осознавать значение массовой песни для распространения своего влияния и привлечения новых сторонников. В одной из своих работ, вошедших в сборник речей и статей 1933–1935 годов («Кровь и почва II»), Альфред Розенберг точно сформулировал главную идеологическую задачу на момент прихода нацистов к власти: «Немецкая нация решительно настроена найти свой жизненный стиль. Это стиль марширующей колонны, который одновременно ставит вопрос о том, где и с какой целью эти колонны могут быть использованы». Стиль колонны определялся прежде всего песнями, которые пели те, кто в ней маршировал. В первой половине двадцатых годов как коммунисты, так и нацисты распевали то, что было уже у всех на слуху, приспосабливая незамысловатые новые тексты (а зачастую лишь слегка видоизменяя старые) к уже знакомым мелодиям народных и патриотических песен XIX — начала XX века: песен сопротивле-

ния времен Наполеоновских войн, Франко-прусской войны 1870–1871 годов и недавно завершившейся мировой войны. Точно так же во время Гражданской войны в России участники Белого движения пели в качестве строевой исполнявшуюся еще до революции в столичных кабаре песню о гордом «Варяге», в котором стихотворение Пушкина «Песнь о вещем Олеге» и припев «Так громче, музыка, играй победу!» заменяли оригинальный текст австрийского поэта Рудольфа Грейнца в русском переводе Елены Студенской («Наверх, вы, товарищи, все по местам»).

Во время Первой мировой среди немецких солдат была популярна песня «Встань, юный барабанщик, ударь в свой барабан». После войны она пришлась кстати праворадикальным элементам, бойцам «вольных корпусов» (фрайкорпов, аналогов российской Белой гвардии), национал-социалистам, и вот, после незначительного изменения текста, ее уже поют в двадцатые годы коричневые колонны на марше. Однако чуть позже она зазвучала и в другом лагере: по-своему изменив текст, ее стали петь уцелевшие бойцы разгромленных военизированных коммунистических отрядов (спартаковцев) в память об убитом в 1925 году полицией города Галле юном музыканте Фрице Вейнеке. А переведенная на русский язык поэтом Михаилом Светловым, она стала популярной песней советских пионеров. Такое случалось со многими песнями, чьи оптимистичные и бодрые мелодии в зависимости от положенного на них текста могли быть использованы каждой из противоборствующих сторон. В издававшихся с 1923 года сборниках песен, предлагавших тексты и музыку для сторонников НСДАП, можно было прочесть такие строки:

Несем мы гордо свастику,
Тут власть мы взять должны.
Германия — отчизна,
И мы здесь не рабы.
Свободна будешь, родина,
С тобою — сыновья,
Жиды-враги не тронут
Тебя, моя земля.

Эта песня характерна тем, что в ней упомянуты беды Германии после поражения в Первой мировой войне, — «версальское рабство» и евреи как виновники создавшегося положения. В ней также звучит уверенность в окончательной победе носителей свастики. Подоб-

ная же песня на заимствованную старинную мелодию открывалась строчкой «Отлично, воздух свеж и чист». Сразу после войны появилась и вполне оригинальная «Песня бури» Ганса Ганзера на текст стихотворения Дитриха Эккарда, начинавшаяся троекратным призывом «Буря, буря, буря!». Это была очень боевая, мобилизующая песня, кульминация которой приходилась на слова:

Вопль раздирает воздух,
Гром призывает к мести;
Нас павшие зовут!
Проснись, Германия, проснись!

Поэтому вполне естественно, что она быстро приобрела огромную популярность и ею открывался песенник, изданный нацистами в 1929 году. К концу двадцатых годов, когда стала набирать силу борьба партии за привлечение в ее ряды широких слоев трудящихся, ей потребовались также песни, которые могли бы подхватить рабочие массы. И тут опять не обошлось без заимствований. На этот раз пошли в ход пролетарские песни, мелодии которых были у многих на слуху, требовалась только актуализация текстов с приданием им соответствующей социальной окраски. Именно это имел в виду известный немецкий философ Эрнст Блох, когда писал о пропагандистской методике Геббельса: «Он не только хочет расколоть Рот Фронт, но также снимает украшения с предполагаемого трупа». Действительно, в риторике и эстетике нацистских и коммунистических идеологов многое совпадало. Началось массовое приобщение населения к песням пролетариата. Мелодии продолжали оставаться неизменными, а тексты частично или полностью обновлялись. Дело доходило до того, что во многих нацистских песенниках тех лет, да и после 1933 года, даже не приводили нотацию партии голоса, поскольку всем, кто должен был исполнять эти песни, соответствующие мелодии были хорошо известны. Первым делом своровали «Интернационал», заменив текст Эжена Потье («Вставай, проклятьем заклейменный») словами «Вставай, рать Гитлера, в колонны», за ней последовала песня «Вперед, заре навстречу», превратившаяся в духе времени в «Песню гитлеровской гвардии». Настала очередь и марша российского пролетариата на слова Леонида Радина «Смело, товарищи, в ногу», который с конца XIX века в России исполняли на музыку одного прусского гимна. Штурмовики шествовали в колоннах под этот марш, распевая: «Гитлер — наш вождь, ему не нужно еврейское золото, которое и так валяется у него под ногами». Изменив слова, исполняли так-

же любимую песню немецкого пролетариата о восстании рабочих типографии «Бюксенштайн» (в свою очередь, переделанную из солдатской песни Первой мировой войны), в первой строчке которой говорится: «Однажды ночью в январе стоял спартаковец на страже». В нацистском варианте эта песня начиналась словами «Мы маршируем по большому Берлину», а дальше штурмовики воинственно выкрикивали:

Мы сражаемся за Гитлера!
Сотри в порошок Рот Фронт,
СА марширует, дорога открыта.

«Песня Карла Либкнехта» («Мы присягнули Карлу Либкнехту, мы протянули руку Розе Люксембург») сгодилась под другим названием — «Вставай, вставай на битву». Либкхнета заменили на «нашего вождя», а потом ничтоже сумняшеся пели: «Вон жидов, большевиков / И мелкоту, что к ним прилипла». Национал-социалисты также присвоили и включили в песенник гитлерюгенда 1933 года появившуюся в 1929 году и пользовавшуюся в Берлине большой популярностью песню Ганса Айслера на слова Эриха Вайнерта «Красный Веддинг», изменив текст и присвоив ей название «Марширует гитлерюгенд». Пользовавшаяся необычайной популярностью в ее изначальном виде песня «Красный Веддинг» была посвящена расстрелам первомайских демонстраций в берлинских рабочих районах Веддинг и Нойкельн, во время которых погибло более пятидесяти человек, так что использование ее нацистами авторы рассматривали как особый цинизм. Вынужденный покинуть Германию будущий автор гимна ГДР Айслер с возмущением писал в 1935 году в изгнании: «Лишив их классового характера и революционного содержания, исходные песни начинают использовать в своих целях в демагогической и по видимости революционной форме мелкобуржуазные фашистские группы». Особой популярностью в среде штурмовиков пользовалась написанная также в 1932 году «бардом» Гансом Бауманом песня «Ветхие кости дрожат». Смысл ее примерно тот же, что и у российского революционного варианта «Марсельезы» («Отречемся от старого мира, отряхнем его прах с наших ног»):

Обветшавший мир дрожит,
Чувствует войны пожар,
Но не страшит нас это пламя –
Оно сулит нам возрожденье.

Припев:

Мы будем продвигаться дальше,
Пока в осколки все не обратим, –
Германия сегодня стала нашей,
А завтра нашим станет целый мир.

Но наибольшую популярность приобрела созданная в 1929 году и ставшая гимном НСДАП «Песня Хорста Весселя» названная так по имени ее автора. Создатель песни, безусловно обладавший определенным человеческим обаянием и незаурядными организаторскими способностями молодой берлинский штурмовик (он родился в 1907 году), быстро выдвинулся, став сначала командиром взвода, а вскоре и батальона СА и завоевав доверие самого Геббельса. Текст песни был опубликован осенью 1929 года в нацистской газете «Ангрифф», и штурмовики стали ее повсеместно распевать на марше и на своих собраниях:

Знамена ввысь, бойцы ряды сомкнули,
Идут СА — коричневые львы.
Бойцы, погибшие от красной пули,
Незримой силою вливаются в ряды.
... ... ...
В последний раз сигнал сыграют сбора!
Любой из нас к борьбе готов давно.
Повсюду флаги наши будут реять скоро,
Невзгодам длиться долго не дано!



Однако вскоре автору этих строк пришлось самому «влиться незримой силою в ряды» марширующих штурмовиков, которыми он командовал при жизни. В январе 1930 года ему в рот влетела пуля, посланная рукой коммуниста. Обострение классовой борьбы? Все оказалось куда проще. Вессель жил с проституткой Эрной Йенеке, на которую решил предъявить свои права ее бывший сутенер из Рот Фронта. Судя по всему, девица сама натравила его на своего нового сожителя, не рассчитав последствий. Смертельно раненный штурмовик вскоре умер в больнице, и его смерть, по-видимому, принесла нацистам больше пользы, чем его деятельность в качестве командира отряда СА: он сыграл роль крайне необходимого для находящегося на взлете нацистского движения мученика, а созданная им песня стала гимном НСДАП. Выступивший тогда с речью на похоронах героя Геббельс впоследствии быстро оценил это обстоятельство и не преминул им воспользоваться. После того как в Третьем рейхе почти

в каждой квартире были установлены радиоточки, немцы ежедневно слушали «Песню Хорста Весселя», которую исполняли сразу же после государственного гимна.

Ну и наконец, после прихода НСДАП к власти в Германии начали петь панегирики фюреру. Просто удивительно, насколько точно совпадали по времени процессы формирования культа личности в Третьем рейхе и в Советском Союзе. То, что российский поэт Александр Галич называл «фанфарным безмолвием, славящим многодумное безмыслие», оглушало и в Германии тридцатых годов. Например, огромную популярность приобрела появившаяся в 1933 году песня «Вперед! Вперед! Трубят звонкие фанфары» с припевом:

Наше знамя нас вперед влечет,
В будущее мы идем колонной
За вождя — тьма и нужда нам не помеха,
Со знаменем юности — за хлеб и труд.
Наше знамя — новая эпоха,
Наше знамя — в будущее зов.
Это знамя смерть преодолеет.



Написавший этот текст вождь немецкой молодежи Бальдур фон Ширах, который будет еще не раз упомянут в этой книге, считал себя одаренным поэтом и композитором и часто вмешивался в вопросы культуры и пропаганды. Столь же стереотипными и, как правило, ничего не говорящими ни уму ни сердцу славословиями были переполнены и другие посвященные фюреру песни: «Ты вождь рейха», «Фюрер идет» или «Призыв к фюреру»:

Фюрер нам возносит знамя,
Знамя славы и свободы.
Знамя то для нас святыня.
Веди же, фюрер, нас вперед!

Для бедолаг, отрабатывавших трудовую повинность, в 1934 году была создана «Песня долга», которую каждый участник трудового фронта должен был знать наизусть и исполнять на утреннем построении:

Знамени слава, символу слава,
слава их создателю — фюреру.
Слава всем, кто за них погиб,
верно следуйте их заветам!

Враг не дремлет день и ночь,
сохраним же наше знамя;
Победим или погибнем —
*знамя будет гордо реять!*

Разумеется, такие песни не у всех вызывали восторг, и зачастую, напевая соответствующую мелодию, исполнители видоизменяли слова, придавая при этом песне несколько иной смысл. А иногда делали это публично, рискуя привлечь внимание соглядатаев из СА и гестапо, шпионивших в тех увеселительных заведениях, которые посещали местные вольнодумцы. Существовала даже слегка подправленная версия «Песни Хорста Весселя», которую ни в чем нельзя было упрекнуть, если исполнять ее вполголоса, к тому же в шумном кабаке. Представителям творческой интеллигенции ничего не стоило обмануть туповатых и малообразованных филеров. Рассказывают, что когда к артисту кабаре Вальтеру Хильбрингу, исполнявшему песню на стихи популярного в либеральных кругах, но преследовавшегося нацистами журналиста и писателя Курта Тухольского, подошли парни из СА и грубо поинтересовались, что это он такое поет, тот, изобразив на своем лице изумление, ответил: «Разве вы не знаете? Это же известная средневековая песня немецких ландскнехтов». И весь вечер продолжал петь в том же духе. Но за исполнение запрещенных песен можно было поплатиться жизнью, что и случилось с молодым человеком по имени Ганс Шолль. Он был не только исполнителем песен под гитару, но и страстным их собирателем, причем вне зависимости от жанра и политической направленности. Среди исполнявшихся им песен были как нацистские, главным образом те, что пели в гитлерюгенде, так и песни разных народов, в том числе нежелательные с точки зрения коричневых идеологов. Все увещевания и требования не петь то, что не по нутру властям, приводили к прямо противоположным результатам, и в конце концов Шолль сделался ярым противником существующего режима. В 1942 году, когда по мере ухудшения положения Германии на фронтах власти стали все туже закручивать идеологические гайки, группа педагогов и студентов Мюнхенского университета под руководством профессора Курта Хубера создала подпольную организацию «Белая роза», среди руководителей которой были Ганс Шолль и его сестра Софи. Это было абсолютно мирное, но, разумеется, оппозиционное по отношению к существующему режиму движение, издававшее и распространявшее листовки, в которых выдвигались требования «свободы высказывания, свободы вероисповедания, защиты каждого отдельного гражданина от произ-

вола преступного государства». В феврале 1943 года руководителей организации арестовали за проведение в Мюнхенском университете акции протеста, судили как государственных изменников и приговорили к смертной казни. Ганс и Софи Шолль были гильотинированы 22 февраля, Курт Хубер — 13 июля 1943 года.

Сразу после прихода к власти нацисты приступили к очистке нации от нежелательных элементов, отправляя их в концлагеря. Это были еще не те лагеря Холокоста, в которых осуществлялся массовый геноцид, но попавшим в них политически неблагонадежным лицам (в основном закоренелым социалистам и коммунистам), не имевшим высокопоставленных покровителей людям нестандартной сексуальной ориентации и умственно неполноценным, не говоря уже о евреях и всех тех, кто, по мнению властей, позорил арийскую расу, приходилось там не сладко. Впрочем, поначалу эти лагеря выглядели предпочтительнее подчинявшихся жесткому режиму каторжных тюрем, в них не было строгого распорядка дня и воинской дисциплины, хотя охранник мог запросто «отоварить» заключенного дубинкой. Опыт только нарабатывался. И уже с самого начала одним из важнейших средств воздействия на заключенных и их умиротворения была признана музыка. Так, в середине тридцатых годов в знаменитом Заксенхаузене для поднятия духа узников, вынужденных иногда часами простаивать на плацу во время построений, из громкоговорителей раздавались оглушительные звуки песни «Черно-коричневый лесной орех». Сами же заключенные пели иные песни, например такую:



Мы все шагаем в ногу,
Мы против нужды и забот.
Поскольку жива в нас надежда,
К нам завтра свобода придет!

К словам было трудно придраться, и, если бы их пели штурмовики или эсэсовцы до прихода нацистов к власти, песня могла бы звучать в их устах гимном надежде. Но находящимся в местах лишения свободы (а для них песня была подобна запрещенному для исполнения в сталинских лагерях «Интернационалу», за пение которого можно было получить «вышку») следовало соблюдать осторожность и стараться, чтобы пение не достигло ушей охраны. Уже в 1933 году заключенные одного из первых концлагерей Бёргермоор («Болото Бёргер»), поэт Иоганн Эссер и артист из Дюссельдорфа Вольфганг Лангхоф, сочинили лагерный гимн, получивший известность как

«Песня болотных солдат», память о которой жива до сих пор. Это, разумеется, также была песня сопротивления, но в ее словах не содержалось ничего такого, что можно было бы рассматривать в качестве призыва к свержению власти:

Куда ни кинешь взгляд,
Болота и пустошь кругом.
Нас пение птиц не взбодрит,
Голые дубы кругом стоят.
Мы болотные солдаты,
На плечах несем лопаты.
... ... ...
А вокруг нас часовые,
Никуда не побежишь,
Если жизнью дорожишь.
... ... ...

Однако и улучшению настроения заключенных она не способствовала, так что вскоре после первого исполнения, состоявшегося во время устроенного узниками представления «Zirkus Konzentrazani», власти ее запретили, и в дальнейшем свой гимн обитатели лагерей пели вполголоса. Впрочем, там были и такие строчки:

Но не жалуемся мы,
Доживем и до весны.

Так что оптимистичный и призывающий к покорности финал смягчал общее тягостное впечатление, и, заслышав песню, охрана не сильно зверствовала.

Из главы «Оперетта, легкая музыка и джаз» читателю известно еще об одном знаменитом лагерном гимне, который пели не только заключенные, но также охрана, — «Бухенвальдской песне» на слова Фрица Лёнера-Беды — австрийского поэта, либреттиста многих оперетт Франца Легара.

Зная о трагической судьбе музыканта Карлроберта Крейтена и активиста антифашистского движения Ганса Шолля, трудно себе представить, каким образом удалось уцелеть одному из самых яростных противников нацистского режима, певцу и драматическому артисту Эрнсту Бушу, песни которого представляли для Третьего рейха куда большую опасность, чем все то, что сочинили и спели остальные авторы и исполнители песен протеста, вместе взятые.

Буш родился в рабочей семье в Киле в 1900 году, в двадцатые годы исполнял песни рабочего движения, а в 1927-м переехал в Берлин, где близко сошелся с молодым драматургом Нового театра Бертольтом Брехтом, который сразу же оценил его авторский талант и, что еще важнее, потрясающе убедительную манеру исполнения политических песен. В поставленной в 1928 году на сцене Нового театра «Трехгрошовой опере» Буш пел многочисленные зонги Курта Вайля и сыграл одну роль. Вскоре после это пьеса завоевала огромную популярность не только в Веймарской республике, но и во всей Европе, а Буш стал знаменит, тем более что он не переставал выступать в качестве политического певца, а песни в его исполнении прозвучали в нескольких кинофильмах начала тридцатых годов. В то время он был куда более известен, чем создатель нацистского гимна Хорст Вессель. В Советском Союзе его знали и любили за «Левый марш» на текст стихотворения Владимира Маяковского, разумеется, в немецком переводе, который очень точно соответствовал духу времени. Его страстный призыв «Линкс, линкс, линкс» («Левой, левой, левой») до сих пор на слуху у многих представителей старшего поколения выходцев из ГДР и СССР. После захвата власти национал-социалистами известный своими коммунистическими убеждениями и антифашистской деятельностью Буш подлежал немедленному аресту. Однако, когда за ним пришли в марте 1933-го, дверь квартиры оказалась закрытой и за ней не обнаруживалось признаков жизни — ему удалось бежать за границу, где он жил в течение трех лет — сначала в Голландии, а потом то в Бельгии, то в Швейцарии, то во Франции, то в Австрии. В 1936 году он оказался в Советском Союзе, где, по-видимому, надеялся дождаться победы мировой революции, но не дождался, а впоследствии история распорядилась по-своему. Певец-интернационалист, исполнявший не только песни немецкого пролетариата, но также испанскую «Но пасаран» («Они не пройдут») и итальянскую «Бандьера росса» («Красное знамя»), не мог остаться в стороне от начавшейся Гражданской войны в Испании и отправился туда в составе интербригад. Выступая по радио, он воодушевлял бойцов своими песнями, выпускал грампластинки и издавал сборники песен, а после победы фалангистов уехал в Бельгию, где продолжил концертную деятельность и работу в студии грамзаписи. Но когда Германия оккупировала в 1940 году Бельгию и Нидерланды, эмигрировать он уже не успел. Его арестовали в Антверпене и отправили в лагерь для перемещенных лиц не юге Франции. В 1943 году ему удалось оттуда бежать и даже добраться до швейцарской границы, но там агенты гестапо его снова аресто-

вали и доставили в берлинскую тюрьму. Обвиненному в «подготовке государственной измены» Бушу оставалось только распроститься с жизнью, но тут объявился влиятельный заступник в лице считавшегося в то время лучшим драматическим актером и режиссером Германии Густава Грюндгенса, благодаря которому смертную казнь заменили четырьмя годами заключения в каторжной тюрьме. Во время одной из бомбардировок Берлина здание тюрьмы получило сильные повреждения, а сам певец был серьезно ранен. Тем не менее он дожил до конца войны и в мае 1945 года снова поселился в том доме, который ему пришлось покинуть в 1933-м. В послевоенной Германии (с 1949 года — в ГДР) он с успехом продолжил свою актерскую деятельность, выступая в Берлинском ансамбле, Немецком театре и театре Народная сцена. Там он сыграл роли, о которых может мечтать любой драматический артист: Сатина в пьесе Горького «На дне», шекспировского Отелло и Мефистофеля в «Фаусте» Гёте, однако основу его репертуара составляли роли в пьесах Бертольта Брехта — Галилей в «Жизни Галилея», Повар в «Мамаше Кураж», Аздак в «Кавказском меловом круге». Он был частым гостем в Советском Союзе и пользовался неизменным уважением и поддержкой руководителей ГДР. Однако, скорее всего, Буш почувствовал, что строительство социализма — не совсем то, что требуется пролетариату, и его отношения с Социалистической единой партией Германии (СЕПГ) оказались все же не безоблачными. Он фактически вышел из нее, не желая проходить перерегистрацию, но потом, после настоятельной просьбы Эриха Хонеккера, снова вернулся в ее ряды. Буш дожил до восьмидесятилетнего возраста и умер в 1980 году.

Вернемся в Германию тридцатых годов. Встающий с колен Третий рейх приступил к восстановлению своих вооруженных сил. С 1935 года была возобновлена всеобщая воинская повинность, в марте 1936-го Гитлер ввел войска в демилитаризованную в соответствии с Версальским договором Рейнскую область, а осенью направил на помощь франкистской Испании считавшееся добровольческим авиационное соединение «Кондор». Солдатам были нужны боевые песни, и они стали их получать в огромных количествах. В это время, как грибы после дождя, начали появляться «специализированные» песни для различных родов войск и войсковых подразделений. Бойцы танковой группы Клейста получили марш «Вперед, к победе, танкисты-гренадеры», их соратники, воевавшие под командованием Роммеля, — «Танки катятся по Африке», эскадрильи бомбардировщиков — «Песню пикирующих бомбардировщиков»,

экипажи подводных лодок пели на берегу и в походах «Подлодка, вперед! Торпедой — пли!», десантники воодушевляли себя песней «Красное солнце». Это были, разумеется, грубые поделки, призванные усилить боевой дух воинов и вселить в них ненависть к противнику. Типичный пример — хвастливая «Песня дьявола», которую распевали легионеры «Кондора»:

Мы гнали их, как стадо,
И дьявол смеялся им вслед:
Ха-ха-ха-ха!
Мы их не оставим в покое –
Испанскую красную сволочь.

После начала в 1940 году воздушной войны против Англии сразу же появилась песня «Бомбить Англию», начинавшаяся словами «Готовим британскому льву»; название песни звучало в ней многократным рефреном. После нападения на Советский Союз главной идеей появившихся вслед за этим песен стали борьба с главным врагом Третьего рейха, большевизмом, и необходимость завоевать «жизненное пространство». Еще одна демагогическая адаптация «Интернационала» начиналась словами:

Теперь мы штурмуем Восток,
Лежит перед нами Россия
От Белого до Черного моря.
Наша цель — свобода, выше знамя!
Приказывай, фюрер, — мы подчинимся!

Были там и такие слова:

Враг мира теперь не уйдет.
Народ наш услышал сигнал!
Готовьтесь к последней битве!
Горят на востоке огни.
Вперед, за свободу и право.

Песня так и называлась — «Горят на востоке огни». Но это были уже последние воинственные песни рейха. После 1945 года о них старались не вспоминать, а если вспоминали, то со стыдом и содроганием. Они напоминали немцам о миллионах сограждан, погибших за безумные идеи фюрера.

Теперь надо назвать имя автора многих из этих песен, чрезвычайно плодовитого немецкого композитора Норберта Шульце (1911–2002), который по образованию и основному роду деятельности был музыковедом и театроведом. Хотя этот человек дожил до третьего тысячелетия, его имя теперь вряд ли кто-нибудь смог бы припомнить, если бы не созданная им самая популярная солдатская песня Третьего рейха, текст которой был написан Гансом Лайпом еще в 1915 году. Это была лирическая песня некоего солдата, вспоминающего о коротких свиданиях со своей девушкой неподалеку от ворот казармы:

У ворот казармы
Пред большой стеной
Столб стоит фонарный,
Словно часовой.
Ты приходи ко мне туда,
Мы постоим у фонаря
С тобой, Лили Марлен.



Песня Шульце на эти стихи появилась в 1938 году. Как и написанная примерно тогда же русская песня Матвея Блантера на слова Михаила Исаковского «Катюша», она получила свое название по имени девушки, которое вскоре узнал весь мир, — «Лили Марлен». Однако путь к широкой публике у немецкого аналога «Катюши» (впрочем, в Советском Союзе был и более близкий аналог — «Огонек» Бориса Мокроусова на слова того же Исаковского: «На позиции девушка провожала бойца») был куда сложнее. Записанная в 1939 году на грампластинку в исполнении известной певицы Лале Андерсен, она в течение нескольких лет не получала широкого распространения и приобрела популярность только после того, как радиостанция «Белград» стала ежедневно транслировать ее непосредственно перед завершением своих вечерних программ. Дело в том, что главной аудиторией радиостанции были военнослужащие сражавшейся в Африке армии Роммеля, благодаря которым эту песню стали исполнять и слушать по всей Германии, а также на других фронтах войны. Впрочем, вскоре ее перестали транслировать, поскольку Лале Андерсен оказалась политически неблагонадежным элементом (выяснилось, что она не прерывала связи с эмигрировавшими в Швейцарию друзьями-евреями) и ее выступления были запрещены. Впоследствии ей разрешили давать концерты, но речи о радиотрансляциях уже не было. Песня же стала жить своей собственной жизнью, а считавший ее

«слащавой сентиментальщиной» Геббельс должен был скрепя сердце смириться с ее исполнением. И было бы полбеды, если бы песня приобрела известность только среди немецких солдат и ее пели исключительно в Германии и по-немецки. Но довольно быстро песню оценили воевавшие с армией Роммеля англичане. «Лили Марлен» стала звучать по-английски в передачах радиостанции BBC в исполнении эмигрировавшей из Германии известной киноактрисы и певицы Люси Мангейм (только последние слова были изменены на «Фюрер — живодер, / Повесьте его на фонаре! / Твоя Лили Марлен»), а вскоре ее запели и по-французски. Но самой замечательной исполнительницей песни стала, разумеется, великая Марлен Дитрих. Ее имя настолько тесно увязывали с этой песней, что многие на полном серьезе полагали, что Лили Марлен и есть Марлен Дитрих и песня — о ней. Разумеется, Дитрих пела для союзников и пленных немцев, и в Германии ее имя многие проклинали. Исполнение, усиленное драматическим талантом певицы, производило завораживающее впечатление, это был тот редкий случай, когда песня, созданная для солдат одной армии, воодушевляла их противников. Ее перевели на множество языков (есть несколько русских переводов, как правило, с антифашистскими вставками), и она по праву считается одним из самых популярных шлягеров XX века.



■ ■ ■

Во время телепередач боев боксеров-профессионалов за чемпионские звания в разных весовых категориях и по версиям различных спортивных объединений можно наслушаться государственных гимнов самых разных государств: исполняют гимны стран, откуда прибыли чемпион мира, претендент и судья на ринге. Чаще всего звучит запись гимна в классическом исполнении, иногда его поет вживую и без сопровождения какая-нибудь певица, что, по мысли организаторов боев или кого-нибудь из участников встречи (если это его любимая певица), должно усиливать боевой настрой спортсмена; бывают, разумеется, и другие варианты. Но вот как-то перед встречей, на которой должен был выступить представитель ФРГ, на ринге расположился струнный квартет, исполнивший главную тему из медленной части («Кантабиле») до-мажорного Квартета Гайдна соч. 76 № 3. Это выглядело непривычно, но ничего удивительного тут не было. В качестве главной темы, после которой следуют четыре вариации, великий австрийский композитор взял мелодию своего собственного гимна «Боже, храни императора», разумеется, австрийского. Не же-

лавшая ни в чем уступать Австрии Пруссия позаимствовала эту мелодию, использовав ее для своей «Немецкой песни» («Дойчландлид»), текст которой написал в 1841 году поэт Август Генрих Гофман фон Фаллерслебен. Это уже был почти гимн еще не существовавшей единой Германии, о создании которой многие в немецких землях могли только грезить. Хотя первый куплет начинался и заканчивался всем известными словами «Германия, Германия превыше всего», автор этих слов не имел в виду притязания будущих властителей Третьего рейха на мировое господство и расширение жизненного пространства. Эти слова означали, что единство нации выше интересов отдельных феодальных образований. Разумеется, очерчивая пространство предполагаемой страны — от Мааса (река во Франции, Бельгии и Голландии) до Немана (река в Литве) и от Адидже (река в Италии, немецкое название Эч) до Бельта (пролив, соединяющий Балтийское море с проливом Каттегат), поэт сделал слишком большой охват, но это мы сегодня понимаем задним числом, а ведь впереди были еще Австро-прусская (1866–1867), Франко-прусская (1870–1871) и Первая мировая войны, последствия которых он никак не мог предвидеть: Италия в ту пору еще не освободилась из-под власти Австрии, а Польшу поделили между собой Пруссия, Австрия и Россия. Однако и в кайзеровской Германии «Песня» не могла считаться полноценным государственным гимном, там ей не придавали большого значения, а ее австрийское происхождение постоянно напоминало о юго-восточном сопернике. Значительно больше Вильгельму I нравилась гимническая песня «Славься в победном венце» на мотив британского гимна «Боже, храни короля». Кстати, на тот же мотив еще до появления русского гимна «Боже, царя храни» пели «Молитву русских» на слова Василия Жуковского. Первые неудачи с текстом Фаллерслебена были связаны и с несколько расхолаживающим вторым куплетом, в котором воспевались немецкие женщины и немецкие добродетели — верность, употребление доброго вина и песни. Зато в 1922 году «Дойчландлид» стала полноценным гимном Веймарской республики. И только с приходом к власти в стране национал-социалистов слова «Германия превыше всего» приобрели то угрожающее значение, от которого до сих пор многих бросает в дрожь. Второй куплет Гитлер убрал как совершенно ненужный, зато на официальных мероприятиях и в радиопередачах сразу вслед за гимном стали исполнять «Песню Хорста Весселя», так что этот тандем гимнов зазвучал и вовсе зловеще. Из этого следует, что государственные гимны воспринимаются в значительной мере в контексте характера государственной власти и социально-политической обстановки в стране. В этом смысле гимн

Третьего рейха мог вызвать прилив патриотизма только у узколобых националистов, почитающих тоталитарную власть за благо для страны. В современной ФРГ на ту же мелодию Гайдна (а зачем от нее отказываться, если для немецкого сердца нет ничего лучше) поют гимн, который заканчивается словами:

Счастье нашего народа –
Единство, право и свобода.
Их блеск — залог счастья
И процветания отчизны.

Каждый, и не только в Германии, с удовольствие подпишется под этими словами.

ГЛАВА

# 8 МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ В ТРЕТЬЕМ РЕЙХЕ



Ко времени прихода к власти нацистов Германия не просто превосходила все европейские страны по количеству симфонических оркестров, но ушла далеко вперед по степени вовлеченности населения в музыкальную культуру. Оперные театры и оркестры, дававшие концерты симфонической музыки, существовали не только в крупных, но и в относительно небольших, вполне провинциальных городах, и руководили этими коллективами капельмейстеры высочайшего класса: перед поступлением на службу в Дрезден Карл Бём успел прославиться в Дармштадте, Государственную капеллу Бадена в Карлсруэ возглавлял в тридцатые годы знаменитый Йозеф Кайльберт, сам Вильгельм Фуртвенглер дирижировал в начале двадцатых годов в Мангейме. И этот список можно было бы продолжать почти до бесконечности. Даже в совсем небольших городках давали концерты камерной музыки и устраивали вечера романтической вокальной музыки по типу венских шубертиад начала XIX века. Подобные вечера, на которых в домашней или, скажем так, салонной обстановке исполняют песни Шуберта, Шумана, Мендельсона, Брамса, Вольфа, Рихарда Штрауса и Ганса Пфицнера, собирают многочисленных любителей этого жанра по всей Германии и в наше время, например в маленьком городе Эттлинген на юго-западе страны. Кроме того, почти в каждом городе, где существуют или сосуществуют наравне с католическими большие лютеранские общины, можно услышать на Пасху баховские «Страсти», а на Рождество его же «Рождественскую ораторию». Но и в остальное время церковные хоры и ансамб-

ли старинной музыки не сидят без дела, исполняя «Высокую мессу» и кантаты Баха, оратории Генделя, Гайдна и Мендельсона. Такое возможно, разумеется, только в стране с богатыми музыкальными традициями и высоким уровнем музыкального образования. И эта вовлеченность населения в музыкальную культуру нарабатывалась на протяжении многих веков, сначала через участие в церковных мероприятиях, а последние двести с лишним лет — в результате появления общедоступных концертов светской музыки. Мелкое бюргерство, составлявшее львиную долю слушателей концертов, оказалось не только многочисленным, но и очень восприимчивым к музыкальному искусству. Немецкие гуманисты конца XVIII — начала XIX века были едины в вопросе о взаимосвязи музыкального искусства и политики: создаваемая на средства частных лиц, церкви и государства музыкальная культура автономна, а художники подчиняются исключительно собственному музыкальному чувству. Старший брат знаменитого естествоиспытателя Александра фон Гумбольдта, великий немецкий ученый-филолог и философ Вильгельм фон Гумбольдт (1767–1835), руководивший с 1809 года отделом образования и религии в Министерстве внутренних дел Пруссии и прославившийся в качестве реформатора системы гимназического образования страны и учредителя берлинского университета, еще в 1792 году написал принесший ему широкую известность трактат о границах государственной компетенции. Согласно Гумбольдту, государство должно поддерживать эстетическое, в частности, музыкальное воспитание и образование молодежи, но само в него не вмешиваться. Как показало время, этот подход оказался чрезвычайно плодотворным, он сохранялся неизменным на протяжении многих лет, и по тому, насколько верно следуют ему государственные власти, можно судить о степени укорененности в стране демократических и либеральных ценностей. В самой музыкальной среде принципы невмешательства (властей) и приоритет музыкальной воли художника поддерживались композиторами вне зависимости от их политических и эстетических взглядов. Это видно хотя бы на известном уже читателю примере творчества такого ретрограда, как Ганс Пфицнер, который в своем лучшем произведении — опере «Палестрина» — также настаивал на независимости творческой воли художника. Однако помимо общих принципов эстетического и музыкального воспитания на протяжении XIX века в германских землях формировалась также вполне конкретная система музыкального воспитания в учебных заведениях, детских и юношеских молодежных организациях и церковных общинах. Так что ко времени образования Германского

рейха («грюндерцайт») уже можно было говорить о формировании одной из самых музыкально образованных в мире наций.

О том, что независимо формируемая музыкальная культура способствует укоренению в стране либеральных ценностей и, соответственно, повышению престижа страны в мире (что было особенно важно для Германии после поражения в Первой мировой войне), прекрасно знали и руководители Веймарской республики, которые придавали музыкальному образованию огромное значение. Грандиозная реформа музыкального воспитания двадцатых годов проводилась под руководством молодого энтузиаста Лео Кестенберга (1882–1962), назначенного советником Министерства науки, искусства и народного образования. Ко времени своего назначения в министерство, где он дослужился до чина министериальрата, родившийся в Словакии музыкант, педагог и организатор системы музыкального образования двух государств — Германии и Израиля — Лео Кестенберг успел поучиться композиции у Феликса Дрезеке в Дрездене и пройти курсы высшего фортепианного мастерства у Ферруччо Бузони в Берлине. Он выступал в качестве концертирующего пианиста и дирижера рабочих хоров, но внимание руководителей культурного ведомства он привлек прежде всего своими трудами в области музыкальной педагогики, которые не уставал публиковать и после занятия чиновничьей должности: «Музыкальное воспитание и музыкальное образование», «Музыка в народной школе и церкви», «Учитель музыки», «Музыка в школе и хоровое пение» и другими. Сейчас это уже трудно себе представить, но в начале двадцатых годов в изможденной послевоенной разрухой и выплатами огромных репараций Германии были введены обязательные музыкальные уроки в школах. Проводя свою музыкальную политику, целью которой было приведение системы музыкального воспитания в соответствие с требованиями времени, Лео Кестенберг руководствовался прежде всего идеями Вильгельма фон Гумбольдта: государство должно обеспечить своим гражданам широкие возможности для музыкальных занятий и получения музыкального образования, но не должно вмешиваться в творческий процесс создателей и исполнителей музыкальных произведений. В результате осуществленных в Веймарской республике реформ был повышен статус гимназического учителя музыки, а сами учителя музыки, статус которых в системе народного образования был ниже статуса преподавателей других школьных предметов, стали получать специальную подготовку в высших учебных заведениях страны, под руководством Кестенберга была также разработана система их аттестации. Кроме того, Кестенберг прида-

вал большое значение музыкальному воспитанию через молодежные организации и движения, наиболее влиятельными среди которых с начала XX века были движение «Перелетные птицы» (аналогичное скаутскому) и Финкельштейновский союз. Здесь реформатор получил поддержку еще одного замечательного педагога-музыканта Германии, создателя Гильдии музыкантов Фрица Йоде. Уже в 1923 году Кестенберг взял Йоде в свою Государственную академию церковной и школьной музыки, а в 1930 году тот организовал в Академии семинар по народному и молодежному музыкальному воспитанию. Реформа Кестенберга оказалась настолько эффективной, что ее элементы до сих пор сохраняются в системе музыкального воспитания современной ФРГ. Разумеется, после прихода к власти национал-социалистов еврей и социалист Кестенберг стал для новых хозяев страны не просто нежелательной, а поистине одиозной фигурой. Он это предвидел заранее и покинул свой пост в министерстве еще в 1932 году. В 1933 году музыкант переселился в Прагу, а после захвата Гитлером Судетской области уехал в Палестину, где участвовал в создании будущего Израильского филармонического оркестра и сформировал там, как и в двадцатые годы в Германии, систему музыкального образования страны, причем одновременно проявил себя талантливым пианистом-педагогом: в числе его учеников — знаменитый в 1960–1970-е годы пианист Алексис Вайсенберг, любимец Герберта фон Караяна, с которым тот записал все концерты Бетховена, Первый концерт Чайковского и Второй концерт Рахманинова, и многолетний руководитель знаменитого и единственного в своем роде (оно просуществовало под его руководством на протяжении полувека) фортепианного «Трио изящных искусств» («Beaux Art Trio») Менахем Пресслер.



Помимо Кестенберга, разработавшего в Веймарской республике общую систему музыкального образования, включавшую в том числе организационные мероприятия в рамках школьной реформы, в двадцатые годы начал свою деятельность в качестве музыкального педагога уже известный нам немецкий композитор Карл Орф, организовавший в 1924 году в Мюнхене школу гимнастики, музыки и танца и разработавший в 1930–1935 годах учебное музыкальное пособие «Школьная работа» (Schulwerk) — сборник пьес различной трудности, рассчитанных на исполнение школьниками в процессе получения начальной музыкальной подготовки. Система Орфа подразумевала вовлечение в процесс музицирования детей с самого раннего возраста путем использования простейших шумовых, ударных инструментов, ксилофона и т. п. Уже сами по себе годы созда-

ния этой системы свидетельствуют о том, что композитор ни в коем случае не ориентировался на интересы нацистских властей. Как и его собратья из других стран — Золтан Кодай в Венгрии, Бенджамин Бриттен в Англии и Дмитрий Кабалевский в Советском Союзе (впрочем, схоластическая теория «трех китов» последнего вряд ли оказала сколько-нибудь существенное влияние на музыкальные вкусы подрастающего поколения советской молодежи), Орф считается одним из наиболее известных в мире композиторов, выполнявших также самую важную функцию музыкальной педагогики — пробуждение у подрастающего поколения интереса к классической музыке и развитие у него эмоциональной восприимчивости, заложенной, как он полагал, у каждого ребенка с детства. Поэтому система Орфа не имела никакого отношения к идеологическому воспитанию и не представляла какого-либо значимого интереса ни для нацистской верхушки, ни для воспитателей из гитлерюгенда.

С приходом к власти национал-социалистов внешне в системе музыкального воспитания мало, что изменилось. Разумеется, в соответствии с концепцией приобщения к господствующей идеологии, распространившейся как на область музыкальной культуры, так и на систему музыкального воспитания, от преподавания музыки были отстранены евреи, а списки рекомендованных для усвоения юношеством произведений были существенно пересмотрены, так что пришлось издавать новые сборники песен для исполнения на музыкальных занятиях в школах и во время массовых мероприятий. С Кестенбергом было все ясно с самого начала. Но в опале оказался и ариец Йоде. Его сгоряча уволили со всех занимаемых им должностей, а некоторые его музыкально-педагогические труды оказались под запретом. Только в 1937 году положение Йоде стало выправляться: его назначили руководителем Молодежного радио Мюнхена, одновременно он возглавил тамошний музыкальный ансамбль гитлерюгенда, а с 1939 года и до конца войны преподавал в зальцбургском Моцартеуме. В 1940 году он вступил в НСДАП — кто бы мог его осудить за этот шаг? Власть ломала этого человека о колено, и ко времени вступления в партию он был уже сломлен.

Музыкальные занятия в общеобразовательных школах практически не претерпели никаких изменений. Впрочем, Гитлер не придавал школьному воспитанию особого значения, о чем не стеснялся говорить в открытую. Стоит процитировать его высказывания, сделанные весной 1942 года в ставке «Волчье логово» и прилежно записанные уже упомянутым Генри Пикером: «Учителями, к сожалению, становятся лишь вполне определенные люди, которые просто не

выстояли бы в жизненной борьбе, если бы избрали свободную профессию. Люди, чувствующие в себе склонность чего-то добиться или что-то создать собственными силами, не идут в учителя, тем более в учителя народных школ. <...>

Когда читаешь произведения учителей народных школ, слышишь об их политических взглядах или рассматриваешь их жалобы, то неизменно приходишь к выводу, что все они представляют собой наиболее глупых и неспособных к самостоятельному мышлению пролетариев умственного труда, прямо-таки созданных для того, чтобы служить оплотом, слава богу, уже ликвидированной системы. И если они считают, что государство им мало платит, то можно в ответ лишь сказать, что любой фельдфебель в нашем вермахте проводит бóльшую воспитательную работу, чем они. Невелико искусство учить мальчиков и девочек азбуке. <...>

Поскольку учителям вообще лишь в крайних случаях удается завоевать абсолютный авторитет в глазах подростков и заставить их себя слушаться <...> правильнее было бы готовить кадры учителей старших классов из числа старослужащих военных. Так как наши сверхсрочники перед тем, как быть зачисленными в ряды вермахта, прошли школу гитлерюгенда и трудовой повинности и имеют четкое представление о характере воспитательной работы Движения, они с самого начала подходят к решению задач школьного воспитания с совершенно правильных позиций. Нужно лишь, когда подойдет предпоследний год их двенадцатилетней службы в армии, направить их на два года на педагогические семинары, чтобы дать им солидный багаж школьных знаний, столь необходимый им в их будущей профессии учителя. Если со сверхсрочниками поступить таким образом и если удастся пробудить в них интерес к такого рода деятельности, то не только наши народные школы получат воспитателей, которые принесут с собой накопленный за 12 лет воинской службы богатый опыт воспитания людей, но и ученики увидят перед собой настоящих мужчин, а не нерях и грязнуль».

Не видевший пользы в школьных учителях Гитлер, по-видимому, все-таки понимал, что переученные в «вольтеры» фельдфебели вряд ли смогут преподавать литературу, математику и физику. В учителях нового типа он видел скорее духовных наставников, способных научить молодое поколение патриотизму в нацистском понимании этого естественного человеческого качества. Поэтому центр тяжести музыкального воспитания подрастающего поколения был также перенесен на молодежные общественные организации, из коих в Третьем рейхе к середине тридцатых годов осталось только две —

гитлерюгенд для подростков и юношей и Союз немецких девушек. Разумеется, как об этом уже было сказано в предыдущей главе, для них устраивали концерты классической музыки, перед членами этих организаций выступали лучшие оркестры рейха, однако не было слышно, чтобы кто-нибудь из заметных музыкантов Германии стремился взять эти организации под свою опеку по доброй воле. Исключение, по-видимому, составляла только известная пианистка, одна из лучших исполнительниц произведений Бетховена Элли Ней (1882–1967) — та самая Элли Ней, о которой авторитетный музыкальный критик ФРГ Иоахим Кайзер уже в 1965 году писал, что она «лучше, чем Микеланджели и Гульд, чувствует, как надо играть Бетховена». Пианистка выступала перед членами Союза немецких девушек не только с концертами, но и с докладами, в которых рассказывала о «нордической музыке» и о творчестве Бетховена, трактуя их вполне в духе нацистского понимания культуры. В молодости ее называли валькирией рояля, позднее, в Третьем рейхе, она получила несколько насмешливые прозвища бабушки имперского рояля и вдовы Бетховена. Припоминают ей и позорную беседу с Геббельсом перед гастрольной поездкой в Нидерланды после оккупации этой страны. Элли Ней спросила министра пропаганды, свободна ли уже эта страна от евреев — мол, в противном случае она туда не поедет. Что ж, грустно, что среди немецких музыкантов находились и такие чудовища, но, к счастью для Германии, подобные экземпляры чрезвычайно редко встречались среди музыкальной элиты даже в Третьем рейхе. Трудно себе представить, чтобы подобные высказывания могли принадлежать кому-нибудь из дирижеров или инструменталистов, о которых идет речь в этой книге. Среди своих коллег-пианистов — Вальтера Гизекинга, Вильгельма Бакхауза, Вильгельма Кемпфа — она была белой вороной, а ведь после Второй мировой войны им также приходилось защищаться от обвинений в сотрудничестве с режимом.

Но нацисты и не рассчитывали на массовое и непосредственное участие выдающихся немецких исполнителей в музыкальном воспитании молодежи, больше полагаясь на все тех же фельдфебелей. Как известно, с конца двадцатых годов на роль главного воспитателя был определен автор уже упомянутых песен Бальдур фон Ширах. Этого восемнадцатилетнего юношу, обладавшего не только скромными музыкальными, но и недюжинными организаторскими способностями, Гитлер заметил вскоре после выхода из тюрьмы еще в 1925 году, когда тот в числе прочих «оруженосцев» охранял зал, где будущий фюрер выступал с очередной речью. Он сразу распознал в парне од-

ного из будущих вождей Движения и сразу дал ему возможность развернуться. Фон Ширах довольно быстро обнаружил свои таланты, устранил со своего пути всех соперников и к 1933 году был фактическим вождем молодых нацистов. Мы уже знаем, что они пели, и их музыкальное внешкольное воспитание не было спонтанным. Для единообразного и систематического воспитания в духе идей фюрера внутри гитлерюгенда существовало специальное ведомство, которое со второй половины тридцатых годов стало называться Службой по делам культуры и радио. О том, как функционировала эта служба, можно судить по недвусмысленному высказыванию Вольфганга Штумме — чиновника, отвечавшего за музыкальное воспитание в имперском руководстве молодежью: «Все до последнего человека должны петь вместе с нами новые песни народа». И немецкая молодежь запела. Вспоминая свои детство и юность, которые пришлись как раз на период национал-социалистического правления, известная немецкая журналистка и публицист Карола Штерн писала о пребывании в Союзе немецких девушек: «Пели постоянно. На марше, в деревне, в палаточном лагере, у лагерного костра, на утреннем построении», — подтверждая тем самым, что требования нацистских властей по приобщению молодежи к господствующей идеологии выполнялись надлежащим образом.



Понятно, что никто не смел поднять свой голос ни против этого песенного безумия, ни против муштры и требований безусловного подчинения начальству. Это могли позволить себе только небожители, пользовавшиеся особым расположением фюрера. Они очень тяжело переживали необходимость спускаться время от времени на землю и участвовать наравне со всеми остальными в приобщении к господствующей идеологии и к ее практическому воплощению в виде трудового фронта, службы в армии и прочих имперских радостей. Наглядный пример — семья возглавлявшей в период Третьего рейха Байройтские фестивали вдовы сына Вагнера, Зигфрида, Винифред Вагнер и четверых ее детей — внуков великого композитора. С одной стороны, национал-социалистка по убеждению, носившая золотой значок НСДАП, поскольку ее партийный номер был меньше 100 000, разделяла все взгляды ее близкого и верного друга и покровителя Гитлера, но, с другой стороны, ей было безумно жаль своих детей, вынужденных подвергаться издевательствам со стороны мелких руководителей гитлерюгенда и Союза немецких девушек. Дело осложнялось еще и тем, что в нацистских молодежных организациях не только не установился культ байройтского Мастера, но даже наблюдалось откровенно враждебное отношение к его сочинениям.

Эта музыка никак не соответствовала духу сплоченности, который культивировался в молодежной среде, да и молодежь, орущая с утра до ночи песни своего вождя Бальдура фон Шираха, не только не могла понять смысл музыкальных драм Вагнера, но и не желала сделать хотя бы минимальное усилие, чтобы в них вникнуть. Поэтому помешательство Гитлера на Вагнере молодые люди рассматривали как простительное чудачество великого человека. Кроме того, Винифред Вагнер была недовольна тем, что гитлерюгенд неохотно покупал билеты на фестивали. Но прежде всего она тяжело переживала необходимость подвергать своих сыновей бессмысленным издевательствам в военизированных лагерях, откровенно выражала свое недовольство этими лагерями в письмах друзьям и делала все от нее зависящее, чтобы облегчить участь детей. Да и сами дети не желали подчиняться навязываемой им дисциплине, дерзили воспитателям и по любому поводу заявляли протесты. Их нисколько не привлекала романтика посиделок вокруг костров с пением патриотических песен, во время которых, по мысли устроителей этих мероприятий, молодежь особенно остро переживает чувство народной общности. Проявляя недопустимую для членов гитлерюгенда строптивость, оба внука Вагнера прямо напрашивались на исключение, и они своего добились. В феврале 1935 года их изгнали, записав в личную карточку каждого: «Оскорбление рейсхфюрера по делам молодежи. Недисциплинирован». То же самое произошло через полтора года со старшей внучкой Вагнера Фриделиндой в Союзе немецких девушек. Воспоминания о ненавистном пребывании в союзе сыграли, по-видимому, определенную роль в последующем бегстве Фриделинды из семьи и из Третьего рейха. Исключение с подобной формулировкой означало конец карьеры для любого молодого немца. Но только не для живших, как в крепости, на фамильной вилле Ванфрид в Байройте внуков великого композитора, которых в детстве баловал не только фюрер, но и другие нацистские бонзы. Эти дети были ориентированы на будущую деятельность в качестве руководителей байройтского предприятия, и безработица не грозила им ни при каких властях даже в самой далекой перспективе.

Разумеется, благодаря заложенным в предыдущих столетиях традициям молодежь в Третьем рейхе имела возможность получать превосходное музыкальное воспитание — в том смысле, в каком оно понималось немецкими просветителями и создателями музыкальной педагогики Германии последних двух столетий, — и в общеобразовательных школах (разумеется, как всегда и повсюду, в зависимости от педагогических талантов их учителей), и в церковных

капеллах, и в обществах любителей музыки. Когда же музыку пытались поставить на службу идеологии, а творческие устремления композиторов подчинить насущным задачам пропаганды, происходило то самое вырождение музыки, которое руководители культуры Третьего рейха ставили в вину представителям музыкального модернизма. Процессы музыкального воспитания и приобщения к господствующей идеологии шли разными путями и никак не пересекались. Как можно видеть на примере молодого поколения семьи Вагнер, у представителей музыкальной элиты насильственное приобщение вызывало явное отторжение.

ГЛАВА

# 9 ЭМИГРАЦИЯ



Многие музыканты, в первую очередь те, у кого были соответствующие материальные возможности и не было проблем с трудоустройством в других странах, сочли за лучшее эмигрировать сразу после прихода к власти Гитлера. Насчет новых властей почти ни у кого не было иллюзий. Еще за два года до назначения нацистского лидера канцлером Германии партия ясно продемонстрировала свои намерения в области культуры хотя бы в уже упомянутых демаршах во время недолгого пребывания в ландтаге Тюрингии в 1931 году. Этим политикам нельзя было отказать в искренности — они громко выкрикивали свои угрозы в адрес социалистов и инакомыслящих, не говоря уже о неарийцах, и стремились во что бы то ни стало привести их в исполнение. В первые же дни после прихода к власти НСДАП даже слепому стало ясно, что ожидает тех, в кого нацелили свои стрелы новые хозяева страны. Однако действительность превзошла самые пессимистические прогнозы. У тех, кто слышал песни, сопровождавшие шествие коричневых колонн, наблюдал, как из университетов, научных и культурных учреждений вышвыривают старейших и авторитетнейших ученых, артистов и музыкантов, у тех, кто видел костры из книг писателей и мыслителей, еще недавно бывших совестью и гордостью нации, не оставалось никаких сомнений в том, что над страной опустилась темная ночь и рассвета придется ждать долго. Однако многие предчувствовали это заранее и были морально готовы к необходимости покинуть родину. Так что исход из страны тех, кого уже давно объявили нежелательными элементами, начался сра-

зу же после захвата власти нацистами и продолжался до тех пор, пока не уехали все, кто смог это сделать, а остальные не были уничтожены или брошены в концлагеря, где удалось выжить лишь немногим.

Легко сказать — уехать. У большинства подвергшихся преследованиям не было для этого материальных возможностей, они не могли оставить свои семьи и не представляли себе жизни вне Германии. Они предпочли, как и Анна Ахматова, поставленная в 1917 году перед выбором — уехать или остаться в революционном Петрограде, которому тогда грозила немецкая оккупация, — «замкнуть руками слух», заслышав голоса, призывавшие покинуть родину. Если бы Анна Андреевна знала, что ее ждет в будущем (казнь большевиками мужа, арест и отправка в лагерь сына, да и преследования властями ее самой, превратившие значительную часть ее собственной жизни в сплошной кошмар), она, скорее всего, не осталась бы в родной стране. Так же, как и молодая Ахматова, думали многие из оставшихся выживать в Третьем рейхе музыканты Германии, о дальнейшей жизни и муках которых пойдет речь в следующих главах. О мотивации решивших остаться на родине и судьбе тех, кто предпочел эмиграцию, лучше всего сказано в книге воспоминаний Стефана Цвейга «Вчерашний мир»: «Сначала у евреев отняли их профессии, им запретили посещать театры, кино, музеи, а ученым — пользоваться библиотеками; они оставались из верности или из-за инертности, из-за трусости или из-за гордости. Лучше уж быть униженным на родине, чем попрошайкой унижаться на чужбине. <...> Затем им насильно пришпилили звезду Давида; каждый должен был на улицах видеть в них отверженных и объявленных вне закона, избегать их и глумиться над ними». Но даже многие из тех, кто не имел никаких перспектив на получение хоть какого-нибудь заработка за границей, предпочли отъезд прозябанию на родине, и кто мог бы их осудить, зная о трагической судьбе оставшихся. Однако судьба тех, кто бросался в эмиграцию, как в омут, чаще всего оказывалась незавидной. Правительства европейских государств сразу поняли, что массового исхода, в первую очередь евреев, из Третьего рейха не избежать, и делали все возможное, чтобы сдерживать эмиграционные потоки в определенных рамках. Поэтому переезд оказывался для многих связан с теми же мучительными и унизительными переживаниями, которые они претерпевали на родине. В своей книге Цвейг сделал очень верное замечание в отношении тех, кто покинул Германию и теперь обивал пороги консульств и бюро путешествий за ее пределами в надежде быть принятым хоть какой-нибудь страной: «Кто не покидал страну, того бросали в концентрационный

лагерь <...> а потом ограбленного, в одном-единственном костюме и с десятью марками в кармане, выталкивали из страны, не спрашивая куда. Затем они задерживались на границах, затем клянчили в консульствах, и почти всегда напрасно, потому что какой стране нужны обездоленные, нужны нищие? <...> Я встретил там некогда очень богатого промышленника из Вены <...> сначала я его не узнал, таким седым, таким старым, таким усталым он стал. <...> Я спросил его, куда он хочет. „Не знаю, — сказал он. — Кто сегодня спрашивает о нашем желании? Едут туда, куда нашего брата еще пускают. Кто-то мне сказал, что здесь вроде бы еще можно получить визу на Гаити или в Санто-Доминго". У меня остановилось сердце: старый, вконец измученный человек с детьми и внуками дрожит от надежды отправиться в страну, которую до этого момента едва ли видел на карте, лишь для того, чтобы и дальше попрошайничать и быть чужим и ненужным!»

Наиболее предпочтительной страной для эмиграции с самого начала была Австрия: во-первых, у немецких музыкантов там не было языкового барьера; во-вторых, многие из них были уроженцами этой страны, и у них там оставались родные и знакомые; в третьих, обиженный на Австрию за то, что в ней не допускают к власти нацистов, Гитлер предпринял своего рода культурную блокаду и стал препятствовать поездкам туда жителей Германии, в том числе в результате введения сбора в 1000 марок за пересечение границы. Так что многим повезло найти там работу, например на знаменитом Зальцбургском фестивале, за счет своих немецких коллег, которым фюрер запретил въезд в Австрию. Между прочим, среди этих коллег были и такие небожители, как Рихард Штраус и Вильгельм Фуртвенглер, которых заменили нежелательные в Третьем рейхе Бруно Вальтер, Отто Клемперер и отказавшийся выступать с 1933 года в Германии итальянец Артуро Тосканини. Об этом более подробно будет рассказано в главе, посвященной Зальцбургскому фестивалю. Разумеется, Австрия была для беглецов лишь временным пристанищем, и после насильственного присоединения (аншлюса) страны к Третьему рейху им приходилось искать новое, как правило, опять временное убежище. После аншлюса стали беженцами и многие коренные австрийцы, так что эмиграционный поток из ставшей после марта 1938 года Восточной маркой Третьего рейха Австрии оказался еще более сильным, чем приток иммигрантов с 1933 по 1938 год. В частности, снова пришлось стать беженцем Бруно Вальтеру, который не вернулся в Вену после гастролей в Нидерландах, а впоследствии переселился в Соединенные Штаты. Только в самый

последний момент удалось покинуть Вену и переехать в Англию уволенному со своего поста уже упомянутому в главе «Оркестры рейха» первому концертмейстеру Венской государственной оперы и Венского филармонического оркестра Арнольду Розе и его дочери Альме, которым будет посвящена отдельная глава этой книги.

Еще одной достаточно привлекательной страной для эмигрантов была Франция. Самое главное — ехать было недалеко. Туда переселилось примерно три десятка тысяч жителей Третьего рейха, а могло бы приехать еще больше, если бы не политика французских властей, испугавшихся столь мощного притока музыкантов, которых во Франции и так было хоть отбавляй. Был создан «Национальный комитет», вырабатывавший квоты на эмиграцию в соответствии с потребностями страны в квалифицированной рабочей силе. Преимуществом пользовались специалисты в области естественных наук — физики, химики, инженеры, но и их допустимое количество измерялось сотнями, а не тысячами. Те музыканты, которым удалось перебраться во Францию, выступали там преимущественно в увеселительных заведениях, например в знаменитых парижских варьете «Фоли-Бержер», «Казино де Пари» и «Мулен Руж», а также в многочисленных столичных кафешантанах. Во Франции пользовался успехом и выступавший там до 1935 года в качестве дирижера — исполнителя собственной музыки композитор Курт Вайль, который затем заблаговременно переселился в США.



Особо следует сказать о мытарствах еще одного беженца (сначала из Германии, а потом из Австрии) — знаменитого в тридцатые годы тенора Йозефа Шмидта, которого теперь мало кто помнит в Европе (в России его имя вообще почти неизвестно) из-за того, что, обладая ростом в полтора метра, этот один из самых талантливых вокалистов XX века не самым лучшим образом выглядел на оперной сцене. Однако на тех, кто слушал его по радио или видел в музыкальных фильмах, голос певца производил неизгладимое впечатление. Шмидт родился в 1904 году в еврейском местечке неподалеку от Черновцов — главного города Буковины. Сейчас Буковина относится к Западной Украине, а до Первой мировой войны это была далекая восточная окраина Австро-Венгрии. С началом войны семья Шмидта переселилась в Черновцы, где мальчик учился игре на скрипке и фортепиано, а также пению и стал выступать к концу войны в качестве певчего в синагоге. Записи канторского пения, сделанные им уже в более зрелом возрасте, до сих пор переиздаются на компакт-дисках. Однако главным устремлением Шмидта все-таки

был высокий вокал. С 1925 года он продолжил свое музыкальное образование в берлинской Высшей школе музыки и пения, обучение в которой ему пришлось прервать почти на два года из-за призыва в армию. В это время он выступал как инструменталист в военных ансамблях, а в 1927 году продолжил учебу. Он приобрел широкую известность после радиотрансляции арии Васко да Гамы «O Paradiso» из оперы Мейербера «Африканка». Тех, кто слышал в его исполнении эту арию или романс Неморино из «Любовного напитка» Доницетти, который он пел, будучи занят в главной роли студента-вокалиста Йозефа Райнера в мюзикле «С неба падает звезда», сразу же покорял этот сияющий тенор необычайной чистоты и гибкости. Благодаря успешным выступлениям на радио и в кино Шмидт мог бы быть особенно полезен руководителям культуры Третьего рейха, придававшим, как мы знаем, особое значение этим средствам массовой информации, однако идеология всегда брала верх над прагматическими соображениями, и ему пришлось покинуть Германию. Последнее выступление Шмидта по радио в Германии состоялось в конце февраля 1933 года. Впрочем, весной того же года, когда каждый из нацистских бонз еще «сам определял, кто является евреем», и в этом вопросе было много самодеятельности, Шмидт успел с разрешения Геббельса сняться в мюзикле «Песня облетает мир». На состоявшейся 9 мая 1933 года в берлинском кинотеатре «УФА-Паласт» премьере фильма присутствовал сам Геббельс, который, по-видимому, еще допускал возможность участия особо талантливых евреев, прежде всего тех, кто вызывал восхищение представителей нацистской верхушки, в культурной жизни Германии. А газета «Фёлькишер беобахтер» писала: «...но он та-а-а-ак одарен и так благороден, так трогателен, он чист, как ангел... и в результате, что бы ни говорили, но тем более заметно, что он — еврей. Тот тип смиренного чистокровного еврея, который охотно торгует вразнос...» А осенью демонстрацией этого фильма был открыт кинотеатр «Аполло» в Вене. В Австрии Шмидт пользовался не меньшей популярностью, чем в Германии, и в последующие два года он там снялся на киностудии «Тобис-Заша Ателье» еще в трех фильмах, в том числе в упомянутом мюзикле «С неба падает звезда». Затем он два года с успехом выступал а США, после чего ненадолго возвратился в Вену. Австрию он успел покинуть буквально за несколько дней до аншлюса и в течение нескольких лет спасался в странах Бенилюкса, где единственный раз в жизни выступил на оперной сцене (в партии Рудольфа в «Богеме» Пуччини) в брюссельской опере Ла Монне, а также во Франции, где его застала нацистская оккупация. В течение следующих двух лет он

уже нигде не выступал, а потом ему удалось перебраться в Швейцарию. Там он попал в находившийся неподалеку от Цюриха лагерь для перемещенных лиц Гиренбад. Условия содержания беженцев не отличались особым комфортом, и вскоре ему пришлось обратиться к врачу из-за сильных болей в груди. Лагерные медики сочли его симулянтом и самозванцем, не поверив ни в его болезнь, ни в то, что перед ними знаменитый Йозеф Шмидт. В ноябре 1938 года великий певец умер в госпитале от паралича сердца. Несмотря на запрет лагерной администрации, провожать гроб с телом певца на еврейское кладбище Цюриха отправились сотни обитателей Гиренбада.

Мало кому из эмигрантов удавалось хорошо устроиться в Англии, власти которой, как и власти Франции, с подозрением относились к приезжим из Германии и предпочитали держать их в лагерях для перемещенных лиц, одним из которых был знаменитый лагерь на острове Мэн, где беженцы оказались в одной компании с немцами, случайно задержавшимися к началу войны в Британии. Попавшему туда в 1940 году известному австрийскому композитору и музыковеду Гансу Галю только в 1945-м удалось добиться подобающего ему места профессора Эдинбургской консерватории. О своем пребывании в лагере Галь написал в книге воспоминаний «Музыка за колючей проволокой», из которой читатель может узнать, как интернированные лица пытались наладить хотя бы видимость нормальной жизни — устраивали концерты, диспуты, в том числе на музыкальные темы, делали серьезные научные доклады. Но и на тех, кто имел возможность продолжить в Англии свою творческую деятельность, власти поглядывали искоса. Прежде всего это касалось композиторов левых убеждений. Поэтому Курт Вайль и Ганс Айслер задержались там лишь ненадолго и предпочли перебраться в США. Впрочем, известному своими коммунистическими убеждениями Айслеру пришлось нелегко и в более толерантной Америке. Лишь немногим из прибывших в Англию эмигрантам удавалось жить независимой жизнью, но для этого требовались средства и поддержка влиятельных местных деятелей культуры. Удалось, например, спокойно провести остаток жизни в Англии широко известному в европейских музыкальных кругах первому концертмейстеру Венского филармонического оркестра Арнольду Розе, имя которого уже встречалось и еще не раз встретится на страницах этой книги. У него были кое-какие средства, до оккупации Нидерландов ему пересылала деньги, полученные там за концертные выступления, его дочь скрипачка Альма, время от времени приходили денежные переводы из Америки от хорошо знавших его Артуро Тосканини и Бруно Вальтера. Из тех, кому почти сразу по приезде

удалось продолжить в Англии музыкальную деятельность, следует назвать переселившегося туда в 1935 году еще молодого в то время композитора, ученика Франца Шрекера Бертольда Гольдшмидта, который имел твердый заработок, поскольку возглавлял на BBC службу вещания на Германию. Но такие случаи были скорее исключением, чем правилом. Хотя из Германии было относительно просто перебраться в Швецию, которая с 1937 года принимала всех без исключения политических беженцев, лишь немногие выбрали для дальнейшего проживания эту страну. Самым известным из осевших в Швеции музыкантов был уволенный с поста музыкального руководителя Берлинской государственной оперы знаменитый дирижер Лео Блех. Там же провел один год покинувший Германию драматург Бертольт Брехт.

Значительная часть немецких музыкантов, пытавшихся найти пристанище в какой-нибудь из европейских стран, в конце концов оказывалась за океаном. И чем раньше они туда попадали, тем, как правило, легче им там было устроиться. Наиболее удачно сложились отношения с Соединенными Штатами у одного из самых известных австрийских композиторов XX века Эриха Вольфганга Корнгольда. Этого типичного еврейского вундеркинда, сына известного на рубеже XIX и XX веков венского музыкального критика Юлиуса Корнгольда благословил на композиторскую деятельность еще в девятилетнем возрасте сам Густав Малер, а уже в подростковом возрасте и в ранней юности Корнгольд создал ряд произведений, обративших на себя внимание австрийской музыкальной общественности. В их числе была почти одновременно поставленная в 1920 году в оперных театрах Гамбурга и Кёльна опера «Мертвый город», которую до сих пор исполняют многие европейские театры. Талантливого композитора заметил и великий немецкий режиссер Макс Райнхардт, пригласивший его в 1934 году в Голливуд для работы над фильмом «Сон в летнюю ночь». Корнгольд заключил договор с Голливудом на сочинение музыки к различным фильмам сроком на пять лет, но после аншлюса Австрии ему по понятным причинам пришлось задержаться за океаном, где он почти полностью посвятил себя созданию киномузыки, завоевав славу ее признанного корифея. Всего он написал музыку к семнадцати голливудским лентам, в том числе таким известным, как «Робин Гуд» и «Бремя страстей человеческих», удостоился двух «Оскаров» и стал настолько непререкаемым авторитетом в этой области, что в музыковедении появился термин «корнгольдиада», а сюиты из его музыки к фильмам (например, к фильму «Морской волк») теперь исполняют в качестве самостоятельных симфонических произведений. Из прочих произведений Корнгольда, написанных в Америке, следует также

отметить пользующийся огромной популярностью у современных исполнителей Скрипичный концерт соч. 35 ре мажор, который композитор посвятил Бронславу Губерману.

Что касается других композиторов, эмигрировавших в США, то наибольшего успеха удавалось добиться прежде всего тем, кто уже имел опыт сочинения легкой музыки, например австрийцу Роберту Штольцу, получившему титул последнего короля вальсов, — он написал десятки оперетт и музыку к сотне музыкальных фильмов, а его визитной карточкой стала популярная песня «В Пратере снова деревья цветут». В детстве он привел в восхищение своей игрой на фортепиано знакомого с его отцом Иоганнеса Брамса. Он был известен в качестве талантливого и плодовитого сочинителя музыки как в Германии времен Веймарской республики, так и в Австрии, но после прихода Гитлера к власти выбора у него уже не было, а после аншлюса пришлось спасаться сначала в Швейцарии, а потом во Франции, где его ожидали головокружительные приключения, которые вполне могли закончиться трагически, и это еще до оккупации страны нацистской Германией. Дело в том, что от него сбежала четвертая жена, прихватив с собой почти все его деньги, вещи и, что самое главное, паспорт с французской визой, после чего композитор был интернирован в лагерь для перемещенных лиц. Его спасла женщина, ставшая его пятой и последней женой, — Айнци Штольц, с которой он незамедлительно эмигрировал в США. Там, сам того не ожидая, никогда до этого не дирижировавший Роберт Штольц стал популярным исполнителем близкой ему по духу музыки семьи Штраус — вальсов, полек, маршей и отрывков из оперетт. Оказались востребованными и его способности сочинителя мюзиклов и оперетт. После окончания войны он был первым австрийцем, вернувшимся на родину, которая приняла его с распростертыми объятиями — они с женой получили визы за номером 1 и 2. После возвращения он еще в течение многих лет с большим успехом дирижировал собственными произведениями, музыкой семьи Штраус, а также опереттами — однажды даже «Летучей мышью» в Венской государственной опере, — а премьера его собственной оперетты «Свадьба на Бодензее» состоялась в 1969 году во время оперного фестиваля в Брегенце (административный центр австрийской земли Форарльберг) на всемирно известной сцене, расположенной на сваях в озере Бодензее прямо у берега. Может быть, не столь громкого, но все-таки значительного успеха удалось добиться в США еще одному австрийскому композитору — Ральфу Бенацки, успевшему еще до эмиграции завоевать славу у себя на родине опереттой «В отеле „Белый конь“»

и сразу после переезда в США заключившему договор на сочинение киномузыки с фирмой «Метро Голдвин Майер».

Значительно тяжелее приходилось авторам серьезной музыки. Носившие в Третьем рейхе клеймо вырожденцев Александр фон Цемлинский, Арнольд Шёнберг и Эрнст Крженек были неприветливо приняты американскими любителями классической музыки, которые не вдавались в тонкости происхождения авторов, однако предпочитали произведения современных русских композиторов — Рахманинова, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича или уж, на худой конец, венгра Бартока. Неприятие публикой стало для многих австро-немецких композиторов причиной глубокой депрессии. В 1947 году Шёнберг писал: «Мы аполитичны и в лучшем случае можем рассчитывать на то, что останемся в безмолвном закулисье». Этим композиторам оставалось лишь сочинять музыку в надежде на последующее признание, а также заниматься преподавательской деятельностью, которая была доступна не для всех. Повезло Крженеку, который преподавал в нескольких американских университетах. Плохо владевший английским языком Шёнберг работал в высших музыкальных учебных заведениях сначала Бостона, а потом Калифорнии. В Лос-Анджелесе он нашел себе и частного ученика — будущего знаменитого композитора-авангардиста Джона Кейджа. Под влиянием охватившей этих композиторов депрессии у них вдруг стал проявляться интерес к еврейской теме. Попав в эмигрантскую среду, нееврей Крженек вполне мог ощутить свою сопричастность к судьбе евреев; вскоре по приезде в США он принялся за произведение для хора и оркестра «Плач Иеремии». Плач библейского пророка по разрушенному Иерусалиму вполне отвечал его собственным чувствам, связанным с поруганной нацистами родиной. Через пару лет он написал еще пять хоров на слова библейских пророков (соч. 97). Шёнберг, оказавшись по пути в Америку в Париже, демонстративно перешел в иудаизм, а в Америке его внезапно охватило чувство национальной причастности, и он взялся за продолжение начатой еще в тридцатые годы оперы «Моисей и Аарон». Хотя эта опера так и не была завершена, она продолжает оставаться одним из величайших произведений, написанных в двенадцатитоновой системе, и время от времени ставится в оперных театрах Европы и Америки.

Еще одной страной, где беженцы из Третьего рейха могли не бояться преследований по расовым соображениям, но оставались под не менее сильным, чем у себя на родине, идеологическим воздействием, был Советский Союз. Туда уезжали немногие, но и среди них оказалось несколько значительных дирижеров.

Уроженец Берлина Оскар Фрид уже в семнадцатилетнем возрасте выступал в качестве валторниста в Пальменгартен-оркестре Франкфурта и, обладая определенным талантом к сочинительству, с юности мечтал о композиторской деятельности. В течение трех лет он брал частные уроки у известного немецкого композитора, автора оперы «Гензель и Гретель» Энгельберта Хумпердинка, одновременно выполняя при нем обязанности ассистента. От работавшего коррепетитором в Байройте еще при Вагнере Хумпердинка Фрид унаследовал страсть к музыке поздних немецких романтиков, в том числе самого байройтского Мастера, а также его последователей и почитателей — Брукнера и Малера. В начале XX века он получил широкую известность благодаря своим произведениям для хора с оркестром «Песнь урожая» (первым исполнителем был Карл Мук) и «Застольная песня». Во время премьеры последней в Берлине 6 марта 1905 года (дирижировал Франц Шальк) Фрид познакомился с Малером, который посоветовал ему посвятить себя дирижерской деятельности. Великий композитор не ошибся — Фрид действительно стал одним из лучших немецких капельмейстеров. Уже через полтора года он дирижировал Берлинским филармоническим оркестром и впервые исполнил в столице Вторую симфонию Малера. Он, разумеется, получил от композитора предварительные указания по исполнению самой продолжительной и необычайно сложной малеровской симфонии, а после исполнения удостоился высокой оценки своего дирижерского таланта автором этого произведения. Фрид исполнял многие произведения Малера и при жизни и после смерти композитора, и наряду с Бруно Вальтером и Отто Клемперером завоевал славу одного из лучших их интерпретаторов. В 1923 году он решился на неслыханный по своей смелости шаг — сделал с оркестром Берлинской государственной оперы грамзапись (разумеется, очень несовершенную) Второй симфонии, которую продолжают издавать на компакт-дисках и в наше время. Хотя после встречи Фрида с композитором прошло семнадцать лет и дирижер успел во многом изменить свой подход к исполнению симфонии, музыковеды до сих пор пытаются найти в этой записи следы исконно малеровского стиля. Фрид бывал в России и до революции, а в начале двадцатых годов приезжал по приглашению Ленина исполнить в Большом театре Девятую симфонию Бетховена для граждан молодой Советской республики. Много гастролируя в двадцатые годы, он неоднократно выступал и в Советском Союзе, поэтому Фрида там неплохо знали и ценили его дирижерский талант, а у себя на родине он возглавил Берлинский симфонический оркестр. В 1933 году ему пришлось

перебраться в Советский Союз на постоянное место жительства. В истории жизни и деятельности дирижера в Советском Союзе много белых пятен. Хотя он получил возможность гастролировать по всей стране, власти, по-видимому, относились к нему, как и ко всем иностранцам, подозрительно. Он дирижировал в Тбилиси, возглавлял оркестр Радиокомитета в Москве, но в 1937 году прекратил свои выступления — по официальной версии, из-за болезни. Незадолго до смерти в июле 1941-го, обстоятельства которой до конца не выяснены, ему было предоставлено советское гражданство.

Учеником и последователем Малера считается также австриец Фриц Штидри, которому довелось сотрудничать с выдающимся композитором и дирижером еще в бытность того директором Венской придворной оперы. История деятельности Штидри в двадцатые — начале тридцатых годов в Германии и Австрии оказалась довольно сложной и запутанной: он выступал в Берлинской государственной опере, возвращался в Вену, потом снова отправлялся в Берлин, дирижировал симфоническими оркестрами и оперными спектаклями, пользовался заслуженной славой интерпретатора венской классики и Брамса, а также современной музыки. В 1925 году маэстро с успехом гастролировал в Советском Союзе, и это, по-видимому, определило его выбор места жительства после прихода к власти Гитлера. В СССР он выступал со знаменитым оркестром Ленинградской филармонии, много гастролировал по стране, познакомил советских слушателей с Первой симфонией Малера (в шестидесятые годы его репетиции этой симфонии довольно забавно изображал в своих устных рассказах по телевидению писатель и музыковед-любитель Ираклий Андроников), брался за исполнение новых произведений советских композиторов, в том числе провел премьеру Первого фортепианного концерта Дмитрия Шостаковича. До сих пор остается загадкой история с провалом в 1936 году Четвертой симфонии Шостаковича, которую уже начал репетировать Штидри. Композитор присутствовал на этих репетициях и чувствовал, что дирижер не совсем понимает смысл исполняемого: Штидри часто останавливался и спрашивал автора: «Это так? Это правильно?» — а получив утвердительные ответы и продолжив репетицию, вскоре вновь прерывался. Капельмейстер высочайшего класса не мог понять логику произведения, и это не удивительно. Грандиозная первая часть симфонии была написана в свободной форме (это не сонатное аллегро, не адажио, не вариации), но не имела под собой, как симфонические поэмы Листа и Рихарда Штрауса или Фантастическая симфония Берлиоза, какой-то определенной программы. Очевидно, из-за раз-

делявшего их языкового барьера Шостаковичу было трудно объяснить идею симфонии немецкому дирижеру. К тому же еще до начала репетиций Четвертой симфонии Шостакович попал в опалу (его опера «Леди Макбет Мценского уезда» вызвала гнев Сталина и была объявлена «сумбуром вместо музыки»), поэтому композитор счел за лучшее (или его заставили) снять симфонию с исполнения. Симфония впервые прозвучала только в начале шестидесятых, когда ее премьерой с блеском продирижировал великий Кирилл Кондрашин, открывший дорогу к ее исполнению и другим дирижерам (Юджину Орманди, Бернарду Хайтинку, Марису Янсонсу, Саймону Рэттлу — назовем лишь очень немногих). Помимо конгениальности Шостаковичу Кондрашин, судя по всему, лучше других понимал словесные указания композитора. На эпизоде с Четвертой симфонией приходится задержаться, чтобы читатель почувствовал, что, несмотря на почти неограниченные исполнительские возможности, Штидри было нелегко адаптироваться в стране с несколько иной, чем в Германии и Австрии, музыкальной культурой. Поэтому во время очередного наезда в Австрию он поддался на уговоры Шёнберга и незадолго до аншлюса уехал в Америку. Там ему не сразу удалось найти достойную его таланта работу, только в 1946 году, после того как он с успехом продирижировал в Метрополитен-опере вагнеровским «Зигфридом», его пригласили в главный оперный театр Америки в качестве одного из штатных капельмейстеров, и он на протяжении многих лет дирижировал там операми Вагнера, Верди и Моцарта. После войны он также приезжал на гастроли в Европу, а к концу жизни переселился в Швейцарию, где и умер в августе 1968 года.



Однако Оскару Фриду и Фрицу Штидри, можно сказать, еще повезло. В отличие от них и от уехавшего в 1936 году в Советский Союз молодого ассистента дирижера, уже выступавшего в концертах Союза культуры немецких евреев (об этом музыкальном сообществе Третьего рейха — в следующей главе) Курта Зандерлинга, сделавшего успешную карьеру в Советском Союзе, а потом в ГДР, судьба еще одного талантливого музыканта, Ганса Вальтера Давида (1893–1942), дирижера оперного театра Дюссельдорфа и композитора, успевшего ко времени прихода Гитлера к власти написать довольно много камерных произведений и музыки к театральным постановкам, сложилась трагически. В отношении нацистских властей у него не было никаких иллюзий, и он не пытался приспособиться к новым условиям существования, а уехал, как и многие его коллеги, еще в 1933 году во Францию. Какое-то время он выступал с созданным им там хором «Мадригал», но вскоре убедился, что дальнейших перспектив в сосед-

ней стране у него нет. Тем не менее он не последовал примеру своих собратьев, продолживших свое изгнание в Соединенных Штатах или Англии, а поддался на показавшееся ему соблазнительным предложение поработать в Автономной Советской Социалистической Республике немцев Поволжья. Там, как ему казалось, для него открывалось широкое поле деятельности; вдобавок он мог общаться со своим окружением на родном, хотя и претерпевшем сильные изменения за двести лет отрыва его носителей от родины, немецком языке. Он руководил немецким хором, преподавал в музыкальной школе, изучал местный фольклор, но самое главное — продолжал сочинять музыку. Однако счастье длилось не долго. В ноябре 1937 года его арестовали, обвинив в шпионаже, а его жену сослали. Два года он провел в тюрьмах, а затем его отправили в лагерь. Но там он задержался не надолго. В соответствии с договоренностью, достигнутой между СССР и Третьим рейхом, его передали в начале 1940 года немецкой полиции, и он оказался среди евреев в гетто польского Люблина — ситуация не очень приятная для немецкого еврея, привыкшего смотреть свысока на своих восточных собратьев, но все же не столь скверная, как в сталинском лагере. Предсказать дальнейшую судьбу Давида было нетрудно: через два года он погиб в газовой камере Майданека.



Среди эмигрантов были и такие, кому на родине ничто не угрожало, и их бегство было обусловлено исключительно неприятием нацистской системы. Примером добровольного бегства вполне благополучной представительницы культурной элиты Германии стал отказ от возвращения на родину из Швейцарии, куда она поехала перед самым началом Второй мировой войны на Праздничные недели в Люцерне, внучки Рихарда Вагнера Фриделинды. От двадцатиоднолетней представительницы почтенного семейства, частым гостем которого на вилле Ванфрид был сам Гитлер, никто подобной выходки не ожидал. Девушка была воспитана в традициях национал-социализма (членами НСДАП были ее мать, старший брат Виланд и воспитавшая ее няня), помимо Гитлера она пользовалась на протяжении многих лет вниманием других вождей Третьего рейха: Геббельса, Гесса, Рёма, и ее отказ вернуться на родину стал полной неожиданностью как для членов семьи и знакомых, так и для самого дядюшки Вольфа, как называли Гитлера в семейном кругу Вагнеров. Это был тот редкий случай, когда эмиграция стала выражением протеста против бесчеловечной государственной системы и желанием противостоять ей всеми силами. В дальнейшем будет рассказано и о других представителях музыкальной элиты Третьего рейха, которые не пожелали оставаться в стране, хотя им не грозили никакие преследования.

ГЛАВА

# 10

# О ТЕХ, КТО ОСТАЛСЯ

**176** Речь пойдет о тех, кто преследовался нацистским режимом, но предпочел остаться на родине то ли не желая подвергать себя мытарствам эмиграции, то ли в расчете на недолговечность преступной власти. Что ж, нацисты проявили о них заботу, тем более что изолировать и уничтожить в кратчайшие сроки в концлагерях сотни тысяч граждан не представлялось возможным. Все-таки избавление от евреев казалось совсем несложным делом только в мечтах основателей нацистской партии на ранних стадиях ее формирования после окончания Первой мировой войны. Тогда еврейский вопрос, унаследованный еще от кайзеровской Германии, приобрел неожиданную актуальность благодаря распространяемой националистическими кругами идеи «удара ножом в спину», объяснявшей поражение в войне, которую Германия, казалось, вот-вот должна была выиграть. Идея была подхвачена ветеранами, охотно вступавшими в добровольческие отряды, которые занимались подавлением революционного движения, возглавляемое в том числе интеллектуалами еврейского происхождения, как правило, уже порвавшими со своим еврейством и старавшимися о нем не вспоминать. Одним из ушедших в политику ветеранов войны, отдавших, однако, предпочтение не связанной с риском для жизни вооруженной борьбе, а уличной агитации и участию в работе националистических объединений, был Адольф Гитлер. Его антисемитские взгляды в то время только формировались под влиянием окружавших его реакционеров националистического толка, которых он в скором времени должен был объединить и возглавить. Как уже

упоминалось, одним из тех, кто внушил ему ненависть к евреям, подсунув «Протоколы сионских мудрецов», был недавно прибывший из России выпускник Московского высшего технического училища Альфред Розенберг. Чтобы показать, что Гитлер был в то время лишь новичком, постигавшим азы антисемитизма, а отнюдь не урожденным юдофобом, нужно сделать небольшое отступление.

В номере 86 «Новой газеты» от 12 ноября 2007 года была помещена сенсационная статья, содержание которой казалось настолько невероятным, что автор публикации сделал многочисленные оговорки типа «за что купил, за то и продаю». Однако, зная тех, кто поведал эту историю, и тех, о ком шла речь в статье, можно с большой долей уверенности сказать, что все изложенное достаточно правдиво. Со слов известного советского художника-пропагандиста, мастера агитационно-политической графики Бориса Пророкова в статье повествуется о некоей акварели, найденной в мае 1945 года в берлинском бункере Гитлера. Присутствовавший в качестве военного корреспондента при вскрытии сейфа художник обратил внимание на сделанную в углу картинки дарственную надпись на немецком языке: «Дорогому другу Адольфу Гитлеру» и подпись «Лев Бродаты». Этого художника Пророков хорошо знал — Бродаты был известным карикатуристом сатирического журнала «Крокодил». Когда по возвращении в Москву Пророков рассказал ему об этой находке, Бродаты до смерти перепугался и умолял никому больше о ней не рассказывать — дружба, даже в ранней молодости, с будущим фюрером могла ему дорого обойтись. Но где же он мог встретиться с самим Адольфом Гитлером? Все было как в песне из фильма «Свинарка и пастух» на слова известного советского драматурга и слабого стихотворца Виктора Гусева: «И как реки встречаются в море, так встречаются люди в Москве». В данном случае дело было в другой метрополии — столице Австро-Венгрии Вене, где молодой уроженец городка Браунау-на-Инне пытался получить художественное образование и с 1907 по 1913 год подрабатывал, копируя и продавая туристам пейзажи с видами Вены, а выходец из Варшавы Лев Бродаты занимался примерно тем же самым с 1905 по 1910-е годы. Они вполне могли встречаться в многочисленных частных художественных школах, в общежитиях, и, судя по тому, что Бродаты был не единственным евреем, с которым общался и дружил будущий фюрер, у того еще не было сильного предубеждения против тех, кого он в дальнейшем пытался уничтожить всеми средствами. В качестве доказательства автор статьи ссылался также на книгу известного немецкого историка Бригитты Хаманн «Гит-

лер в Вене (Годы учебы диктатора)», в которой она повествует еще о двух его приятелях того же периода — евреях Йозефе Ноймане и Зигфриде Лёфнере, а также о высказываниях нееврея Рейнгольда Ганиша, замечая с его слов, что «...молодой Гитлер защищал <...> даже Гейне. Он находил достойным сожаления тот факт, что Германия не удостоила Гейне за его заслуги памятником. И хотя он, Г., и не согласен со многими мыслями Гейне, его поэзия заслуживает уважения». Следует напомнить также о почтительном отношении Гитлера к дирижерскому дарованию Густава Малера, под управлением которого молодой вагнерианец слушал (и это доказано документально) «Тристана и Изольду» в Венской придворной опере. О том, что ненависть к евреям проявилась у него не сразу, фюрер и сам писал в «Моей борьбе». Рассказывая о своих юношеских впечатлениях, он отмечал: «Смысл предубеждений против них был мне не совсем ясен, потому что единственное отличие я видел лишь в другом вероисповедании. Я полагал, что их преследуют только за это, и различные негативные высказывания против евреев воспринимал неодобрительно и даже с негодованием...» Однако, заинтересовавшись еще в юности пангерманистскими идеями Всегерманского союза, Гитлер не оставил без внимания и проблемы взаимоотношения с евреями, которые занимали существенное место в программных документах партии; Гитлер познакомился с ними, читая труды своего земляка Георга фон Шёнерера. А когда после Первой мировой войны (в частности, на Бамбергском съезде в 1919 году) Всегерманский союз стал проповедовать лютый антисемитизм, начинающий политик уже хорошо понимал, что эта идеология конкурирующего политического движения будет крайне полезна и для его политической карьеры. Так что если знакомство с «Протоколами» и укрепило веру будущего фюрера в необходимость борьбы с вредоносной расой, то скорее на эмоциональном уровне — к тому времени ставка на антисемитизм была им сделана уже вполне осознанно.



Это был зов времени, та необходимая компонента, без которой его патриотические речи теряли свою убедительность и силу воздействия на массы. После Первой мировой войны, еще до своего первого визита в Байройт, Гитлер познакомился также с расовой теорией Хьюстона Чемберлена — немецкого патриота английского происхождения, женатого на дочери Рихарда Вагнера Эве, с которой он жил сначала на вилле Ванфрид, а затем в собственном доме неподалеку. Встреча философа и будущего диктатора надолго запомнилась обоим: прикованный к инвалидному креслу Чемберлен высоко оценил способности Гитлера-политика, а молодой политик сохранил

на всю оставшуюся жизнь то глубокое впечатление, которое на него произвела встреча с идеологом расизма. И в этом не было ничего удивительного: о Чемберлене как философе с восторгом отзывался еще последний германский император Вильгельм II. Так что в период Веймарской республики Гитлеру оставалось только развивать воспринятые им идеи в новых конкретно-исторических условиях, используя поддержку собственных мастеров пропаганды, в первую очередь Геббельса и Розенберга. Помимо поражения в войне к евреям стали предъявлять также претензии за инфляцию и безработицу, а к концу двадцатых годов — и за больно ударивший по экономике Германии мировой финансовый кризис. Они оказались виноваты и в «вырождении» культуры. Все шло прекрасно до прихода НСДАП к власти. Да и в первые месяцы правления нацистов на волне народного энтузиазма и эйфории от видимых успехов в области борьбы с еврейским засильем казалось, что полное освобождение страны от иудейской скверны уже не за горами. Однако процесс избавления страны от евреев затянулся на годы. 7 апреля 1933 года вступил в силу закон о восстановлении чиновничества, по которому всех «неарийцев» изгоняли с государственной службы. Аналогичный закон для медицинских работников был издан 22 апреля. О том, как в результате создания Имперской палаты по делам культуры нацисты одним разом разделались со всеми интеллектуалами и художниками еврейского происхождения, было уже рассказано во второй главе. Понадеявшись на сознательность населения, новые власти немного запоздали с решением вопроса о смешанных браках. Однако, убедившись, что, несмотря на активную пропаганду, граждане страны продолжают размножаться хаотически, дело поставили на юридическую основу, и на очередном партийном съезде в 1935 году были провозглашены так называемые Нюрнбергские законы: «Закон о гражданах рейха» и «Закон об охране германской крови и германской чести», запрещавший браки евреев с «лицами германской крови» и предусматривавший уголовное преследование за внебрачные половые связи между ними. Еще больше власти задержались с решением проблемы так называемой «ариизации» экономики. Опытный финансист Яльмар Шахт, который возглавлял Рейхсбанк еще в последние годы Веймарской республики, остался на своей должности и после прихода к власти НСДАП, а в 1934 году был назначен Гитлером министром экономики. Он и Гитлер пришли к согласию по вопросу о том, что политика вытеснения евреев из бизнеса не должна повредить экономике страны и поэтому будет проводиться с использованием полунасильственных методов. А руководителей террито-

риально-административных единиц страны — гауляйтеров и рейхсштаттхальтеров — Шахт поставил в известность, что «вопрос о том, следует ли сократить экономическую деятельность евреев или нет, будет решать исключительно имперское правительство». Проводившаяся в последующие пять-шесть лет ариизация экономики заключалась в полунасильственном вытеснении еврейских фирм из экономического пространства страны. Посулами и угрозами владельцев неарийских фирм заставляли передавать или продавать бизнес за небольшую цену своим конкурентам, намекая на то, что это наиболее безболезненный вариант решения проблемы взаимоотношений с властями. Но даже к началу 1938 года в стране все еще оставалось множество еврейских предприятий, обеспечивавших хоть и незавидное, но все-таки существование тысячам еврейских общин, что создавало у некоторых евреев иллюзию возможности выживания в условиях нацистского государства.

А пока оставалась надежда, оставались и люди, которые по тем или иным причинам не хотели или не имели возможности покинуть родину. Судьба оставшихся на родине евреев, которых ИМП вытеснила из культурной жизни страны, была плачевна — из тех музыкантов, что жили в небольших городах Германии, где еврейская община исчислялась сотнями людей, можно было бы сформировать разве что небольшой хор или инструментальный ансамбль, чаще всего самодеятельный. Другое дело — столичные евреи или те, что жили в больших городах вроде Мюнхена, Гамбурга и Кёльна. Весной 1933 года в Берлине проживало около 170 тысяч представителей «низшей расы», в числе которых было около 8000 оставшихся без работы и средств к существованию артистов и музыкантов; даже с учетом того, что в самые короткие сроки многие из наиболее знаменитых музыкантов еврейского происхождения, включая неоднократно упоминавшихся в этой книге композиторов и дирижеров, в большинстве своем, впрочем, считавших себя не евреями, а немцами и патриотами Германии, покинули страну, там еще оставалось достаточно много профессионалов, способных организовать музыкальную жизнь, призванную заменить им ту, из которой они были изгнаны. Это оказалось на руку как самим евреям, так и руководителям культурных и идеологических ведомств страны. Идея организовать Союз культуры немецких евреев (в организационный период это был Комитет содействия и развития) принадлежала молодому безработному режиссеру Курту Бауману, который сразу оценил культурный потенциал тогдашней еврейской общины Берлина и обратился к ее наиболее влиятельным представителям с предло-

жением о создании организации, альтернативной Имперской палате *по делам культуры, которая могла бы объединить музыкантов и артистов* для выступлений внутри еврейского сообщества. Его первый шаг оказался безошибочным. Бауман обратился с просьбой возглавить этот орган к пользовавшемуся огромным авторитетом в еврейских кругах врачу-невропатологу Курту Зингеру, который был одновременно профессиональным музыкантом и музыковедом. В сезоне 1931/32, когда Зингер возглавлял Городскую оперу Берлина, Бауман работал у него ассистентом. Сын раввина еврейской общины Кобленца, Зингер был действительно незаурядной личностью. Получив в начале XX века одновременно медицинское и музыкальное образование, он еще до Первой мировой войны организовал и возглавил в Берлине «Хор врачей», во время войны служил врачом в армии, был награжден железным крестом, а в двадцатые годы прославился также в качестве музыковеда, автора глубоких исследований творчества Вагнера и Брукнера. Все это снискало ему любовь и уважение не только евреев, но и немцев, и, если бы не приход к власти нацистов, он мог бы считаться одним из самых видных представителей художественной элиты страны. Но жизнь распорядилась иначе, и он взял *на себя неимоверно тяжелый груз руководства культурной жизнью* подлежащего полному уничтожению еврейского населения Третьего рейха. Собственно говоря, Бауман обратился к нему с предложением организовать еврейский театр, а Зингер развил эту идею, расширив ее до грандиозного художественного проекта, который должен был вобрать в себя помимо театра прочие музыкальные мероприятия — концерты классической музыки, оперные постановки, оперетту и кабаре, а также художественно-просветительскую деятельность. Обладая огромной силой убеждения, Зингер сумел добиться одобрения своей идеи у руководства еврейской общины Берлина и привлечь к ней внимание сионистских кругов, которые он пытался заинтересовать возможностью пробуждения национального самосознания у давно онемеченных столичных евреев. Чтобы идея не потерпела крах с самого начала, он также заручился поддержкой самых известных деятелей культуры из числа тех, кто пока не собирался покидать страну, — дирижеров Йозефа Розенштока, Вильгельма Штайнберга и Рудольфа Шварца, уволенного из штутгартского театра актера и режиссера Фрица Вистена, потерявшего работу в результате аризации газетного концерна «Ульштайн» журналиста Вернера Леви, а также театрального критика Юлиуса Баба. Заручившись к тому же поддержкой влиятельных лиц из еврейской среды и разработав подробный план работы будущего союза, Зингер создал учредительный

комитет, в состав которого вошли самые видные деятели культуры, которые не собирались отказываться от своего еврейства и не претендовали на то, чтобы их считали немцами. Поддержавший идею Зингера известный философ Мартин Бубер задержался в Германии ненадолго: уже в 1933 году он эмигрировал в Швейцарию, а оттуда в 1938-м — в Палестину, где до 1951 года работал профессором социологии Иерусалимского университета, а с 1960 по 1962 год был президентом Академии наук Израиля. Знаменитому художнику-импрессионисту Максу Либерману, который еще совсем недавно возглавлял берлинский Сецессион и Прусскую академию художеств, к тому времени было уже восемьдесят шесть лет, и меньше чем через два года он умер. В учредительный комитет вошли двое писателей: окончивший свою жизнь в 1943 году в Освенциме Георг Герман и Якоб Вассерман, который, как и Либерман, не прожил после организации союза и двух лет, хотя был моложе художника на 26 лет. Странное дело — этого авторитетного, но крайне недолговечного органа оказалось достаточно для создания просуществовавшего до сентября 1941 года Союза культуры немецких евреев. Так что уже в мае 1933 года Зингер вышел к нацистским властям с предложением об организации союза, имея детально разработанный план и поддержку видных деятелей культуры еврейского происхождения. Судя по тому, насколько успешно стала продвигаться реализация этого проекта, власти и сами были в нем заинтересованы и уже пристально следили за деятельностью Зингера и его сподвижников. Сразу же был назначен надзиратель за еврейской культурой в рейхе. Им стал молодой ветеран партии и видный нацистский функционер, чиновник по особым поручениям Министерства просвещения и пропаганды Ганс Хинкель — один из немногих сотрудников министерства Геббельса, которого, как известно читателю, особо ценил Альфред Розенберг. Еще девятнадцати лет от роду этот деятель вступил во фрайкорп Оберланд, будучи студентом, принимал участие в мюнхенском путче 1923 года, а в 1930 году избирался депутатом бундестага. После прихода НСДАП к власти Хинкель стал одним из помощников Геббельса в Имперской палате по делам культуры, а если к этому добавить, что он еще в 1931 году вступил в СС и дорос в этой организации до звания бригаденфюрера, становится ясно, что руководство еврейской культурой в стране было поручено одному из самых способных и пользующихся полным доверием вождей рейха чиновников. То, что работа с еврейским союзом была поручена именно Хинкелю, логически вытекало из смысла выполняемой им к тому времени в министерстве работы — изгнания евреев из театрально-

зрелищных организаций. Образовавшуюся армию безработных нужно было как-то кормить, и идеологи рейха предпочли, чтобы это делали сами евреи, а не арийские зрители. Поэтому вполне понятны восторженные излияния Хинкеля по поводу своего начальства, которое «...в своем разумном предвидении дало разрешение на создание собственной культурной организации для евреев и предложило использовать для этой организации целый ряд известных еврейских деятелей искусства». А в 1935 году Хинкель продолжил работу с союзом, возглавив специальный отдел Министерства пропаганды, занимавшийся кадровыми вопросами и осуществлявший в этой связи надзор за культурной деятельностью евреев. Сам же союз разместился в помещении расположенного в районе Кройцберг Берлинского театра. Не допускавшие стихийных беспорядков власти позаботились даже об охране здания полицией, поскольку еще не остывшие от предвыборной борьбы штурмовики и прочие активисты нацистского движения вполне могли устроить снаружи и внутри здания погромы и избиения его посетителей.

Для большинства музыкантов вступление в союз было единственной возможностью добывать средства к существованию, но получить работу и там удавалось далеко не каждому. Количество оплачиваемых мест в оркестре, оперной и театральной труппах, хорах было ограниченно, тем более что далеко не все еврейское население было готово платить за абонементы на предлагаемые мероприятия. Возникли трудности и с названием союза. Выражение «немецкие евреи» вызывало у нацистов сильное раздражение. Руководство гестапо указывало Хинкелю на то, что можно быть либо немцем, либо евреем, но никак не немцем и евреем одновременно. К этому вопросу подключили юристов, и в результате Зингеру и его главным помощникам — секретарю союза Вернеру Леви и руководителю театрального отдела Фрицу Вистену — пришлось придумывать для возглавляемой им организации новое название. С весны 1935 года она стала именоваться Еврейский культурный союз Берлина. Осенью того же года еврейские союзы, созданные по всей Германии по примеру берлинского, влились в Имперское объединение еврейских союзов культуры. Штаб-квартиру объединения разместили в помещении берлинского союза. На состоявшемся примерно через год (в сентябре 1936-го) собрании представителей союзов было с удовлетворением отмечено, что «одобренная властями и проходившая под их защитой работа объединения» способствовала «развитию еврейского искусства и специфически еврейского театра». Кроме того, евреи Германии были рады «сойтись в дружеском рукопожатии

и сплотиться на основе одних и тех же идеалов и целей». Разумеется, это была формулировка для Министерства пропаганды и гестапо, пристально наблюдавших за работой объединения и отдельных союзов. На самом деле в 1936 году даже у самых наивных и доверчивых деятелей «еврейской» культуры была одна мечта — при первой же возможности покинуть Германию. Сам же Хинкель, которого руководство объединения не уставало благодарить за проявленную о нем заботу, не без гордости писал в газете «Нордшлезише тагесцайтунг» от 1 октября 1936 года: «Мы ограничили оставшихся в Германии евреев их собственным культурным кругом, создав таким образом предпосылки для немецкой политики в области культуры, что дало в дальнейшем возможность массе еврейских зрителей обеспечить заработком максимальное количество еврейских деятелей искусства. <...> Евреи работают для евреев! Руководствуясь этим лозунгом, я дал летом 1933 года согласие на создание культурной организации для евреев и с тех пор забочусь о том, чтобы это распространившееся между тем на весь рейх движение выполняло свои задачи в соответствии с полученными им директивами».



При этом со дня своего основания союз оказался под строгим контролем как пропагандистского ведомства, так и гестапо. В ответ на проявленную заботу организация должна была подчиниться ряду строгих предписаний. Было велено представлять планы проведения всех культурных мероприятий с подробным указанием их содержания, а также отчеты о проделанной работе. Строго регламентировалось содержание издаваемых союзом печатных изданий. Запрещалось помещать в них программные статьи, рекламу и ссылки на немецкие издания. Когда же Зингер осмелился опубликовать статью о роли евреев в истории немецкой музыки, незамедлительно последовал грубый окрик Хинкеля: «Вам известно, что именно этот „вклад" оспаривается немецкой стороной самым решительным образом и воспринимается ею исключительно негативно. Кроме того, вам известно, что именно этот „вклад" побудил правительство больше никогда не смешивать немецкое и еврейское культурные проявления, отвергнуть любую ассимиляцию, и именно Союз культуры немецких евреев должен добиваться со своей стороны, чтобы такого рода смешивание никогда не стало возможно в будущем». Строго регламентировалось также посещение мероприятий: была запрещена продажа билетов — зрители должны были приобретать абонементы и иметь при себе паспорта, так что каждый из них был под контролем у гестапо; на представления, которые давал союз, зрители со стороны не допускались. Руководители союза не только старались в точности

исполнять все предписания, но и сами проявляли инициативу, чтобы не вызвать недовольства властей. В первом же номере выходившего с октября 1933 года ежемесячного информационного бюллетеня можно было прочесть: «Власти оказали нам доверие. Мы не должны их разочаровать». Это была общая установка. В дальнейшем она конкретизировалась: «Мы настоятельно просим наших членов принять во внимание, что в качестве представителей пребывающего в нужде сообщества мы должны соответствующим образом выступать, одеваться и себя вести. Мы не хотим давать нашему окружению повод для раздражения. Мы просим наших членов отказаться от политических разговоров во время проводимых мероприятий».

Театральный и оперный репертуар, а также программы концертов подвергались строгой цензуре. Из них изгонялись произведения немецких композиторов — Баха, Моцарта, Бетховена, Вебера, Вагнера; исключение составляли сочинения Генделя, которого нацисты недолюбливали за то, что тот провел большую часть жизни в Англии, считался одним из любимейших композиторов англичан и писал во множестве оратории на сюжеты из Ветхого Завета («Эсфирь», «Иевфай», «Саул», «Израиль в Египте», «Самсон», «Валтасар», «Иуда Маккавей» и др.). Тем самым нацисты как бы подтвердили принципы взаимоотношений с евреями, провозглашенные героем поэмы Гейне ярмарочной медведицей по имени Атта Троль:



Даже нехристям-евреям
Мы дадим права гражданства
И с любым другим животным
Уравним их пред законом.

Только танцы на базарах
Запретим еврейской расе, –
Но уж этого хочу я
Ради моего искусства.

Ибо нет у этой расы
Строгой пластики движений,
Чувства стиля, — их манеры
Публике испортят вкус.

(Перевод В. Левика)

Тем не менее то ли по недосмотру властей, то ли с их молчаливого согласия уже в 1933 году была поставлена «Свадьба Фигаро» Моцар-

та (дирижировал Йозеф Розенштоk) и «Фиделио» Бетховена, причем «Свадьбу Фигаро» в 1935 году возобновили. Первое театральное представление союза было вполне предсказуемым — 1 октября 1933 года зрителям показали драму немецкого классика XVIII века Готхольда Эфраима Лессинга «Натан Мудрый». На протяжении полутораста лет Лессинг был наиболее любимым немецким автором у эмансипированных евреев Германии и Австрии; его книги, собрания сочинений можно было увидеть на полках почти в каждом интеллигентном еврейском доме. И в первую очередь он привлек к себе сердца именно этой драмой, в которой признается возможность примирения христианской, мусульманской и иудейской религий. Лессинг, по сути дела, предпринял редкую по тем временам попытку проповеди толерантности в религиозной сфере и не получил положительного отклика ни от кого из представителей трех конфессий, за исключением небольшой группы немецких гуманистов и евреев Германии, стремившихся под влиянием учения философа Мозеса Мендельсона к эмансипации и европейскому просвещению (гаскале). Однако в Третьем рейхе трудно было себе представить что-нибудь более нелепое, чем пьеса о сближении рыцаря-храмовника, арабского султана и богатого еврейского мудреца во время Третьего крестового похода в Иерусалим. Вслед за драмой Лессинга последовала одна из самых популярных в Германии трагедий Шекспира «Отелло», а в 1934 году увидела свет рампы драма Стефана Цвейга «Иеремия». Это типичное для пацифиста Цвейга произведение о библейском пророке, увещевавшем царя и народ Иудеи не поддерживать Египет в его войне против Вавилона, было написано в 1916 году, и в то время оно прозвучало необычайно актуально. Единомышленник Цвейга Ромен Роллан назвал драму лучшим «из современных произведений, где величавая печаль помогает художнику увидеть сквозь кровавую драму сегодняшнего дня извечную трагедию человечества». Однако, как и в случае с драмой Лессинга, призыв к миру одного из величайших писателей-гуманистов XX века прозвучал совершенно нелепо в стране, где диктатор уже готовил ответный удар за «позор Версаля». Самой подходящей по содержанию для постановки в союзе пьесой была поставленная в 1935 году гротескная комедия «Шестеро персонажей в поисках автора» итальянского драматурга Луиджи Пиранделло, которую тот написал в 1921 году. Здесь не было никакой политики — зрителя развлекали фантасмагорией о способных на самостоятельное, не зависящее от воли автора существование выдуманных персонажах, которая была созвучна душевному состоянию большинства ожидавших решения своей участи евреев Герма-

нии. Кроме уже упомянутых опер союз поставил «Самсона и Далилу» Сен-Санса — пользующуюся популярностью во все времена историю иудейского героя, ставшего жертвой своей слабости, но продолжающего вести борьбу с врагами. Однако сомнительно, чтобы эта музыкальная драма смогла послужить духовной поддержкой находившимся в 1935 году в отчаянном положении евреям Германии. После посещения спектакля зритель мог только тяжело вздохнуть и утереть слезу. Еще одним музыкальным произведением на еврейскую тему стала редко исполняемая оратория немецкого композитора XIX века, автора нескольких опер и инструментальных концертов Фердинанда Хиллера (1811–1885) «Разрушение Иерусалима». Кроме того, в концертах исполняли «нейтральные» произведения Генделя, Чайковского и Шопена, в которых не звучали ни еврейская тоска, ни призывы к гуманизму.

Многие из остававшихся в стране, в первую очередь в больших городах, евреев молча протестовали против вытеснения их из немецкого общества, не давали себя загнать в «культурное гетто» и не приобретали билеты на мероприятия союза, чем серьезно осложняли его финансовое положение. К 1936 году стало заметно сказываться и уменьшение численности еврейских общин — люди стремились любыми способами уехать, и это стремление поддерживалось как нацистскими властями, так и сионистскими организациями. Наряду с уменьшением количества держателей абонементов стал ощущаться и недостаток в талантливых исполнителях, поскольку лучшие из них один за другим эмигрировали. Зингеру пришлось с сожалением констатировать: «На протяжении последних трех лет из страны выехало за рубеж 15 оркестрантов, 5 хористов и 15 членов художественного ансамбля. Ни в Берлине, ни в Германии сейчас нет существенных резервов еврейских художников». Одним из мест, где музыканты могли получить работу и куда многие из них стремились, был Палестинский симфонический оркестр. Поэтому еще в конце 1936 года Зингер обращался к его руководителю Рудольфу Шварцу с просьбой не переманивать к себе одного из лучших дирижеров союза Михаэля Тауба и умолял вернуться в Германию перебравшегося в Палестину знаменитого ударника Курта Зоммерфельда. Всего через два года руководителю союза стало ясно, насколько он был неправ.

Переломным событием в жизни евреев Германии стала Хрустальная ночь — организованный властями в ноябре 1938 года погром, который прошел во всех городах страны, после того как семнадцатилетний эмигрант из Польши Гершель Гриншпун смертельно ранил в Париже секретаря германского посольства Эрнста фом

Рата. Это была тщательно спланированная акция гестапо, имевшая целью злодейским покушением еврея на немецкого дипломата спровоцировать погромы в Германии. Операция во многом походила на подстроенное в России царской охранкой покушение другого еврея, Мордехая Богрова, на российского премьер-министра Петра Столыпина. В сентябре 1938 года, то есть незадолго до покушения, семья находившегося во Франции Гриншпуна была депортирована в числе других имевших польское гражданство, но проживавших в Германии еврейских семей, в Польшу. При этом высланных привезли к границе на грузовиках, погнали через границу палками, а на польской территории изгнанным пришлось еще три дня ждать под открытым небом, пока им не нашлось места в ближайших бараках. Отец Гриншпуна написал сыну открытку, в которой описал бедственное положение семьи, и агент гестапо доставил ее точно по назначению. К этому времени юноша уже давно находился в оперативной разработке у тайной полиции, и у него были «приятели» из числа агентов этой организации, которые снабдили его пистолетом и обеспечили доступ в строго охраняемое посольство, куда не прошмыгнула бы и мышь, не то что вооруженный еврей. Выпустив обойму в фом Рата, Гриншпун лишь ранил его (правда, одно из ранений было довольно тяжелым — в брюшную полость), так что пришлось вызывать еще врачей из Берлина, которые во время операции «ошиблись» с группой крови, в результате чего раненый все-таки скончался. Начавшиеся по всей стране погромы были необычайно четко организованы в соответствии с полученными гауляйтерами предписаниями, которые те передавали городским властям. Прежде всего везде, где только можно, сжигали синагоги. Там, где городские власти и противопожарные службы возражали против поджогов (например, в Байройте), так как в густонаселенных районах это могло привести к массовым пожарам, синагоги только громили, уничтожая в первую очередь свитки Священного Писания. Уцелевшие, но уже непригодные для богослужений здания потом передавали городским властям. Следствием Хрустальной ночи (ради чего, собственно, все и затевалось) стало закрытие всех еврейский общественных и образовательных организаций, в том числе и Союза культуры немецких евреев. Однако в отношении союза нацисты быстро одумались, и для него было вскоре сделано исключение. Уже 12 ноября Хинкель встретился с тремя его руководителями — Вернером Леви, Бенно Коном и Максом Винером — и потребовал от них продолжить свою деятельность. Он даже позаботился об укреплении союза, убедив Геббельса выпустить из концлагеря Заксенхаузен

некоторых бывших его членов, в первую очередь Фрица Вистена, с которых взяли подписку о неразглашении того, свидетелями чего они стали в лагере. 28 ноября вышел очередной информационный бюллетень, в котором как ни в чем не бывало сообщалось, что никаких изменений в программе мероприятий союза не предвидится. Таким образом, Хрустальную ночь стали представлять лишь как стихийное проявлением народного гнева, а власти продолжали придерживаться своей мудрой политики в отношении евреев.

А где же находился в это время Курт Зингер? Еще в октябре 1938 года он отправился в Соединенные Штаты на переговоры о гастрольной поездке артистов и музыкантов союза за океаном. Поездка планировалась как пропагандистское мероприятие, призванное убедить Запад в гуманном отношении властей Третьего рейха к евреям. На обратном пути Зингер задержался в Амстердаме, где и узнал о произошедших на родине трагических событиях. После этого он решил домой не возвращаться. Озабоченный Хинкель послал к нему Вернера Леви, чтобы тот оказал на Зингера давление, убедив вернуться в Германию и продолжить работу в союзе. Тот попросил посредника передать своему куратору устный отказ, в котором подчеркнул, что считает работу союза при сложившихся обстоятельствах невозможной и бессмысленной. В начале декабря, уже трезво обдумав сложившуюся ситуацию, Зингер послал Хинкелю личное письмо, в котором поделился своими сомнениями в том, что продолжение существования еврейской культурной организации возможно в столь сложных материальных условиях, при нехватке исполнителей и редеющих рядах публики: «Таким образом, я посоветовал д-ру Леви как можно скорее ликвидировать „Союз культуры немецких евреев“». Одновременно он послал письмо оставшимся членам правления союза, в котором сообщил, что перед лицом краха «еврейского существования» прекращает борьбу, поскольку не находит в себе больше сил для ее продолжения. Никаких выпадов в адрес властей и политики Третьего рейха в этом письме не содержалось. Председателем союза назначили Леви, и ему стали подчиняться остатки разбросанных по всей стране еврейских культурных объединений, в том числе книжные издательства, выпускавшие сионистскую литературу, в распространении которой были крайне заинтересованы ждавшие скорейшего избавления от евреев нацистские власти. В Берлине открыли также подчиненный союзу кинотеатр, который стал восполнять становившийся все более явным недостаток в зрелищных мероприятиях и концертах. Однако оперную труппу в дальнейшем пришлось распустить, а высвободившиеся средства использовать для поддержания других культурных меропри-

ятий. В 1939 году удалось поставить только оперетту Кальмана «Марица»; симфонические концерты, которые раньше давали раз в два месяца, теперь стали устраивать каждые две недели; все еще выступал камерный хор. После того как существование симфонического оркестра также оказалось под угрозой, Фриц Вистен, сменивший на посту руководителя союза уехавшего в июне 1939 года в Нидерланды Леви, стал лихорадочно собирать по всей Германии музыкантов, способных заменить освободившиеся места за пультами. Всем было ясно, что начинается агония союза. К тому времени уже шла Вторая мировая война. В день нападения на Польшу, 1 сентября 1939 года, в Берлине, где еврейское население все еще составляло несколько десятков тысяч человек (в основном это были рабочие оборонных предприятий и члены их семей), всем евреям было предписано нашить на одежду желтую шестиконечную звезду. Условия существования становились почти невыносимыми, и было уже не до серьезной классической музыки. В начале войны наряду с популярной классикой — произведениями Мендельсона, Чайковского, Бородина, Дворжака, оркестровыми эпизодами из оперы Масканьи «Сельская честь» — оркестр стал исполнять также сочинения современных композиторов-евреев: Лео Леви, Франца Ваксмана, Марио Кастельнуово-Тедеско, Якоба Ротштайна, Карла Винера и др. А в начале 1941 года оркестр совершил настоящий подвиг, исполнив под руководством Лео Копфа Вторую симфонию Малера — трагическое произведение, которое не дает надежды на выживание, но возвещает о грядущем воскрешении из мертвых. До мая 1941 года продолжались выступления в кабаре, а 12 июля состоялось последнее музыкальное мероприятие — концерт памяти Джузеппе Верди, в котором исполняли отрывки из его опер. На этом сезон закрыли, а 11 сентября 1941 года гестапо своим распоряжением запретило дальнейшую деятельность союза — нацисты приступали к окончательному решению еврейского вопроса. Последнее, что разрешалось евреям, — это издание и распространение книг. По-видимому, власти еще надеялись на этом что-то заработать, как они это пытались сделать (и как мы видели, небезуспешно), продавая произведения «дегенеративного» изобразительного искусства. Наблюдение за книгоизданием и торговлей книгами было поручено учреждению, занимавшемуся управлением социальной жизнью евреев, — Имперскому объединению евреев Германии. О дальнейшей судьбе оставшихся на родине мастеров искусства будет рассказано в разделе «В преисподней».

Разумеется, избежать эмиграции старались не только члены союза, оставались и одиночки из числа деятелей культуры и их родных,

которые могли рассчитывать на помощь и заступничество арийской родни, друзей и близких знакомых. Самым разительным примером является судьба невестки Рихарда Штрауса, еврейки (разумеется, крещеной) Алисы Штраус, урожденной Граб. Еще в 1934 году, когда композитор находился на вершине своего могущества, занимал пост председателя Имперской музыкальной палаты и должен был, по идее, определять музыкальную политику и решать все кадровые вопросы в музыкальном мире, неприятную коллизию с женой его сына попыталась устранить возглавлявшая Байройтские фестивали Винифред Вагнер. На устроенном в честь исполнителей в 1934 году традиционном приеме она представила фюреру Алису, живущую во время фестиваля в Байройте со своим мужем, свекром и свекровью в специально отведенных для них апартаментах. Гитлер почел за лучшее (возможно, опасаясь ненужных слухов, которые могла распространить ненадежная артистическая богема) не проявлять своего недовольства и даже милостиво пожал руку молодой даме. Этот жест стал для Алисы спасительным, однако ее дальнейшее существование оказалось вовсе не безоблачным, и даже при всем желании художественная элита Германии не могла признать ее за свою. В дальнейшем ей пришлось жить на обладавшей своего рода экстерриториальностью и не подлежавшей проверкам гестапо вилле Штраусов в Гармиш-Партенкирхене. Однако у нее отобрали паспорт и охотничий билет, и она старалась не выходить на прогулки и не посещать магазины даже для приобретения самого необходимого. У Алисы не было также возможности посещать представления опер ее свекра. А выжить ей удалось только благодаря заступничеству свекра-композитора, неоднократно обращавшегося за помощью к властям. Как мы увидим из дальнейшего, его авторитет и влияние тоже были не безграничны, и их было недостаточно для защиты всех, о ком он хотел позаботиться по своей инициативе или по просьбе других людей. В интересах искусства власти также пошли на уступки знаменитой исполнительнице партий драматического сопрано в операх Вагнера (Брюнгильды, Изольды) Фриде Ляйдер, которая была замужем за австрийским евреем — концертмейстером оркестра Берлинской государственной оперы Рудольфом Деманом. До марта 1938 года, то есть до присоединения его родины к Третьему рейху, Деман с молчаливого согласия властей продолжал работать в оркестре в качестве гражданина другого государства, но после аншлюса он стал подданным Третьего рейха, и ему не оставалось ничего иного, как эмигрировать. Вне Германии редкий талант его супруги мог быть по-настоящему востребован только в нью-йоркской Метрополитен-

опере, где в тридцатые годы выступали такие звезды, как отказавшиеся по тем или иным причинам выступать в Байройте Кирстен Флагстад и Лауриц Мельхиор или изгнанники Фридрих Шорр, Александр Кипнис и Эммануэль Лист. Однако Ляйдер уже исполнилось пятьдесят лет, ее карьера была на излете, она была связана контрактом с Берлинской государственной оперой и не рассчитывала на выгодные ангажементы за рубежом. Жалко было также оставлять нажитые за долгие годы успешной карьеры имущество и недвижимость. Так что Деману пришлось отправиться в изгнание одному. В Швейцарии 58-летний скрипач не нашел достойной работы и был вынужден вести довольно скромное существование. Необходимость разлуки с любимым мужем не прошла бесследно для его жены, и во время фестиваля 1938 года у Фриды Ляйдер случился нервный срыв, самым пагубным образом сказавшийся на ее вокальных данных; она разругалась с могущественным интендантом Хайнцем Титьеном и с трудом сумела выполнить условия контракта с Берлинской оперой. Через два года она прекратила выступать в опере и ограничилась выступлениями на камерных вокальных вечерах. Супруги прожили в разлуке восемь лет.



Еще одной весьма заметной личностью, которой удалось прожить в Берлине почти до самого конца войны, была Эльза Шиллер. Эта еврейка австро-венгерского происхождения училась некоторое время игре на фортепиано сначала в Будапеште у Эрнста Донаньи, потом в Дрездене у Эмиля фон Зауэра, впоследствии жила в Берлине и выступала в качестве концертирующей пианистки и аккомпаниатора певицы-контральто Юлии Лотты Штерн. После прихода к власти нацистов ей даже удалось зарегистрироваться в ИМП, но при первой же чистке в 1935 году Шиллер оттуда выгнали и объявили ей запрет на профессиональную деятельность. Тем не менее она продолжала давать уроки фортепиано, подвергалась денежным штрафам, скрывалась у друзей, но работать в Союзе культуры немецких евреев не желала, и в ноябре 1943 года, когда решение еврейского вопроса было уже в самом разгаре и концлагеря работали на полную мощность, ее опознали как еврейку и отправили в концлагерь Терезиенштадт, куда попало большинство членов союза и откуда была прямая дорога в Освенцим. Все-таки она выжила и после войны прославилась как организатор симфонического оркестра кабельного радио американской оккупационной зоны RIAS (в то время одного из лучших оркестров Европы) и руководителя отделения классической музыки фирмы Deutsche Grammophon Gesellschaft (DGG), которую она вывела в число ведущих фирм

грамзаписи Европы благодаря умелому подбору репертуара и привлечению высококлассных исполнителей, в том числе возглавившего Берлинский филармонический оркестр Герберта фон Караяна (после войны и до середины пятидесятых годов Караян записывался исключительно у своего друга Вальтера Легге на фирме EMI). К работе на DGG ее привлек отвечавший за деятельность этой дочерней фирмы семейного предприятия Сименсов Эрнст фон Сименс. Его выбор оказался безошибочным: Эльза Шиллер, жизнь которой в Третьем рейхе висела на волоске, в пятидесятые годы вошла в число таких мировых знаменитостей индустрии грамзаписи, как Вальтер Легге (фирма EMI) и Джон Калшоу (фирма Decca). Поразительным образом удалось уберечь от преследований свою жену популярному артисту театра и кино Гансу Мозеру. Этот случай был тем более удивительным, что куда более известным и влиятельным деятелям культуры Третьего рейха подобное не удавалось. Очевидно, сыграла свою роль не только популярность артиста, но и его умение подобрать слова, тронувшие сердце диктатора. В своем послании Гитлеру он писал: «Мой фюрер! На протяжении 25 лет я состою в счастливом браке со своей женой. У меня стопроцентное арийское происхождение, в то время как моя жена еврейка. Действующие в отношении евреев чрезвычайные законы мешают моей творческой деятельности, я испытываю душевные страдания, когда вижу, как моя жена, которая сделала для меня так много доброго, должна надолго от меня удалиться. Я никогда бы не решился просить Вас о милости, но я пребываю в такой печали. Поэтому я самым настоятельным образом прошу Вас освободить мою супругу от действующих в отношении евреев особых условий, главным образом — от проставления буквы „J“ в ее паспорте и от присвоения ей еврейского имени». Гитлер удовлетворил эту просьбу, жена Мозера осталась при муже, и ее больше не пытались интернировать. И наконец, нужно поведать еще об одном заслуживающем внимания случае, когда австриец не пожелал смириться с депортацией в концлагерь своего друга-еврея и попытался за него отомстить. Речь идет о композиторе, дирижере и аранжировщике главного драматического театра Вены Бургтеатра Александре Штайнбрехере, авторе оперетт, музыки к фильмам и популярных шлягеров, который обеспечивал также музыкальное оформление множества спектаклей театра, в том числе тех, что были показаны на Зальцбургском фестивале. До 1941 года он прятал в своей венской квартире музыканта еврейского происхождения Петера Хаммершлага. Тому, естественно, было тяжело целыми днями сидеть

дома, и он иногда выходил прогуляться. Во время одной из таких прогулок Хаммершлага арестовали и отправили в концлагерь, где он погиб. Разъяренный Штайнбрехер ничем не мог ему помочь, но решил дать по крайней мере выход своему гневу. У знакомой секретарши из дирекции Бургтеатра он раздобыл телефоны нескольких высокопоставленных нацистских функционеров, стал звонить им по ночам из уличных автоматов и поливать не успевших прийти в себя от сна чиновников отборной бранью, обещая повесить на фонарях. Его так и не засекли; в результате тотальной мобилизации он был отправлен в 1944 году на фронт, уцелел, а после войны продолжил свою композиторскую деятельность и выступления в театре в качестве дирижера.

ГЛАВА

# 11 КНУТ И ПРЯНИК



После эмиграции многих деятелей искусства и изоляции тех, кто не соответствовал нацистским стандартам истинного арийца, был признан «вырожденцем», насильственно вытеснен из культурной сферы или добровольно ушел во внутреннюю эмиграцию, в стране оставалось еще много выдающихся художников, которых новые власти старались обольстить и привлечь на свою сторону. Делалось это по многим причинам, прежде всего из политических и пропагандистских соображений — нацистская верхушка позиционировала себя как в глазах населения страны, так и в глазах мировой общественности в качестве просвещенной и гуманной политической элиты. Кроме того, преданность выдающихся артистов, певцов, музыкантов тешила самолюбие высокопоставленных ничтожеств, которые до прихода к власти пользовались расположением разве что обитателей виллы Ванфрид в Байройте. И наконец, у руководителей Третьего рейха сохранялось осознание необходимости поддержки национальной культуры, а для этого было явно не достаточно усилий преданных режиму и его идеологии посредственностей, готовых служить любой власти. Поэтому нацистское руководство с самого начала принялось обхаживать и осыпать своими милостями тех, кто пользовался любовью публики и авторитетом за рубежом. В этом отношении весьма показательно упомянутое в этой книге возвышение бывших и без того признанными музыкальными корифеями Рихарда Штрауса и Вильгельма Фуртвенглера. Знаменательно и то, что в обоих случаях власти страны, в первую очередь главный «обольститель» Йозеф Геб-

бельс, не добились желаемого результата и были вынуждены вести с этими музыкантами коварную и изощренную игру на протяжении всего отпущенного им срока правления. Разумеется, эта игра отнимала много сил и у самих «небожителей», о чем пойдет речь в следующей части этой книги, так что после падения режима и Штраус, и Фуртвенглер вполне могли претендовать на статус его жертвы, о чем они не уставали повторять, отбиваясь от многочисленных обвинений в сотрудничестве. Но и у их оппонентов были достаточно весомые доводы. Уже после окончания войны один из выдающихся немецких дирижеров, Бруно Вальтер, которому пришлось покинуть страну (в 1933 году Германию, а в 1938-м — Австрию), писал Фуртвенглеру: «Подумайте, пожалуйста, над тем, что Ваше искусство было на протяжении ряда лет в высшей степени действенным средством пропаганды, используемым этим дьявольским режимом за рубежом; что благодаря Вашему огромнейшему таланту и величию личности Вы сослужили этому режиму весьма ценную службу; что само присутствие и деятельность художника такого ранга способствовали как минимум культурному и моральному оправданию тех чудовищных преступлений, который творились в самой Германии». И эту коллизию не удается разрешить до настоящего времени, всегда находятся доводы как за то, чтобы сотрудничать с диктатором (как говорил Савельич из пушкинской «Капитанской дочки»: «Плюнь да поцелуй у злодея ручку»), так и за то, чтобы встать в оппозицию режиму, хотя бы путем эмиграции. В большинстве случаев оставшиеся в стране художники не становились в ряды фронды и с удовольствием принимали грубую лесть властей и оказываемые им знаки внимания.



Одним из главных способов привлечения на свою сторону деятелей культуры было создание вокруг них гламурной обстановки — в том числе на приемах или, как сказали бы теперь, «тусовках» высшего ранга, где артисты и музыканты имели возможность блистать среди одетых во фраки, генеральские армейские и эсэсовские мундиры высших чиновников, военных, дипломатов, крупных предпринимателей и политиков Третьего рейха и их жен, облаченных в вечерние платья, горжетки из русского соболя, увешанных бриллиантовыми украшениями и благоухавших французским парфюмом. Разумеется, для участия в светских мероприятиях, на которых помимо нацистских бонз присутствовали также «первые леди» рейха — Магда Геббельс и Эмми Геринг (оставившая после замужества театральную сцену актриса Эмми Зоннеман), — лучше всего подходили хорошенькие киноактрисы и певицы. Вспоминая во время войны в своей ставке «Волчье логово» в Восточной Пруссии о дипломати-

ческих приемах мирного времени, фюрер однажды сообщил присутствовавшим за ужином: «Нам крупно повезло, что в Берлине в нашем распоряжении есть именно такие дамы в лице Лиль Дагофер, Ольги Чеховой и Тианы Лемниц». Действительно, из первых красавиц рейха на светских приемах чаще всего можно было встретить известную кинодиву Ольгу Чехову — жену великого русского актера Михаила Чехова (племянника русского писателя) и выдающуюся оперную певицу Тиану Лемниц, входивших в «великосветский» круг фюрера. Однако характер их ангажированности в немецком обществе был во многом несхожим: если имевшая немецкие корни Ольга Чехова (ее отцом был обрусевший немец Константин Книппер, а теткой — жена писателя Книппер-Чехова) оставалась русской патриоткой и, как говорят, предупреждала Геббельса о гибельности вступления в войну с Россией, а по не подтвержденным сведениям, служила также советской разведчицей, в чем ее серьезно подозревало ведомство Гиммлера, то необычайно разносторонне одаренная как по своим вокальным, так и артистическим данным Тиана Лемниц (она выступала в ведущих лирических партиях в операх Глюка, Моцарта, Верди, Пуччини, Бизе, Вагнера и Рихарда Штрауса, причем в «Кавалере розы» — в ролях как Октавиана, так и Маршальши) охотно сотрудничала с новыми властями, так сказать, по зову сердца: уже в 1933 году она вступила в НСДАП и пользовалась покровительством фюрера до самой его смерти. Гитлер использовал в дипломатических целях умение подать себя в обществе еще одной своей любимицы — вдовы сына Вагнера Зигфрида, руководительницы Байройтского фестиваля Винифред Вагнер. Пригодилось также ее знание английского языка, который был для нее родным. Речь идет о визите в конце марта 1935 года в Германию министра внутренних дел Великобритании Джона Саймона и лорда — хранителя печати Энтони Идена, которых послало английское правительство, озабоченное перевооружением страны вопреки условиям Версальского договора: в середине марта в Третьем рейхе была введена всеобщая воинская повинность. В дружеской беседе Гитлер жаловался гостям на грозящую обеим странам большевистскую опасность и настаивал на необходимости военного равноправия Германии. Винифред немало способствовала созданию непринужденной атмосферы переговоров. Фюрер остался весьма доволен результатами этих переговоров и высоко оценил вклад своей тогдашней любимицы в этот дипломатический прорыв. Впоследствии, уже пребывая в апреле 1942 года в своей ставке «Волчье логово», он высказался и на тему участия светских дам в протокольных дипломатических меропри-

ятиях, не упомянув при этом Винифред Вагнер: «Строго следовать протоколу для многих сущее наказание. Если хотя бы хватило ума сделать так, чтобы лицо, прибывшее с официальным визитом, сидело за столом рядом с поистине очаровательной дамой, владеющей соответствующим языком».

Помимо привлечения к участию в официальных приемах государство отличало лучших и полезных с точки зрения пропаганды деятелей культуры, присваивая им почетные звания — как уже существовавшие (камер-певец, камер-виртуоз), так и учрежденный уже после прихода к власти Гитлера титул рейхскультурсенатора. Это звание чаще всего присваивали художникам, скульпторам и архитекторам, а самым известным из удостоенных его музыкантов был Ганс Пфицнер. Существовали также премии НСДАП, премии, присуждаемые гау, землями, городами и округами. Очень полезными для карьеры артиста или музыканта были упоминания его имени в печати с добавлением фразы типа «Хорошо известен фюреру» или «Хорошо известен господину рейхсминистру». Артисты и музыканты удостаивались орденов, самым почетным из которых был «Знак орла Германского рейха» — белый эмалевый крест с имперскими орлами и свастиками, который вешали артистам на шею. Разумеется, подобные звания и награды наиболее заслуженные деятели искусства получают во всех странах, однако только в таких тоталитарных державах, как Третий рейх и Советский Союз, их присуждение определялось благосклонностью и вкусами диктаторов. Как сказала Анна Ахматова по поводу Сталинских премий, «это их премии, кому хотят, тому и дают». Однако наиболее желанным для каждого музыканта пряником, который власти также рассматривали в качестве самого надежного средства привлечения художественной элиты на свою сторону, были и остаются во все времена денежные вознаграждения. Сейчас уже трудно сказать, насколько высокими были гонорары наиболее выдающихся артистов театра и кино, оркестрантов главных оркестров рейха, знаменитых инструменталистов и дирижеров, а также оперных певцов, исполнявших ведущие партии в театрах Берлина, Мюнхена, Гамбурга, Вены, не говоря уже о фестивалях в Байройте и Зальцбурге, однако совершенно ясно, что это были особые выплаты, несравнимые по размеру с заработками рядовых деятелей искусств. Собственно говоря, так бывает всегда и везде с той разницей, что в тоталитарных странах на размер доходов в большей мере влияют не мнение публики и востребованность артиста, а идеологический эффект от его выступлений и личные пристрастия вождей. Огромную дополнительную премию

в 20 000 рейхсмарок (помимо гонорара за съемки) получил исполнитель главной роли в пропагандистском фильме «Еврей Зюсс» Фердинанд Мариан. Особые денежные отличия получал и другой знаменитый артист Третьего рейха — Вернер Краус, сыгравший помимо многочисленных ролей, в том числе шекспировских, на театральной сцене пять (!) ролей в том же «Еврее Зюссе». По замыслу создателей фильма, несмотря на множество различий в характерах этих персонажей, в них должна была проявиться чрезвычайно опасная и единая для всех евреев суть, и этого, судя по всему, Краусу удалось добиться. Получая повышенные гонорары и налоговые послабления, деятели искусства становились зависимыми от щедро вознаграждавших их властей и не только приобщались к господствующей идеологии, но, будучи уже накрепко к ней привязанными, были вынуждены верно ей служить. Надежды, которые государство возлагало на деятелей искусства, лапидарно и точно выразил в своем стихотворном призыве главный имперский надзиратель за театрами в Министерстве пропаганды Райнер Шлоссер: «Поэт, певец иль лицедей, ты — рупор фюрера идей». Были и другие приманки, и самая надежная — личная забота, проявляемая самим фюрером и его министрами. Своим любимым актерам (преимущественно актрисам) Гитлер преподносил подарки, чаще всего в виде букетов цветов и фотографий, которые привозил специальный посыльный. Пользовавшейся особым расположением фюрера Винифред Вагнер его личный летчик доставил специальным рейсом огромный портрет Гитлера маслом, который хозяйка Байройта повесила на стене за рабочим креслом у себя в кабинете.



Не следует, однако, думать, что все одариваемые и приближенные становились ревностными сторонниками режима. Многие продолжали служить своему искусству и старались по возможности уклониться от навязываемых им объятий. Было уже кое-что сказано о том, насколько непросто складывались отношения с властями у Вильгельма Фуртвенглера, и рассказ будет продолжен в главе, посвященной этому «небожителю» рейха. Были и другие художники, для которых, как писал Осип Мандельштам, «власть отвратительна, как руки брадобрея». Одним из тех, кого нацисты осыпали своими милостями и одновременно старались заставить служить себе верой и правдой, был знаменитый бас-баритон Ганс Хоттер (1909–2003), прославившийся главным образом как интерпретатор ведущих вагнеровских партий: Вотана в «Кольце нибелунга», Ганса Закса в «Мейстерзингерах», Гурнеманца в «Парсифале» и Голландца в «Летучем Голландце». Он выступал также в операх Моцарта, Рос-

сини и Верди, однако итальянский репертуар давался ему с бóльшим трудом. Взлет его карьеры пришелся как раз на время прихода к власти нацистов — сначала выступавшего в Немецкой опере Праги Хоттера пригласили в оперный театр Гамбурга, а потом в Мюнхенскую государственную оперу, его усиленно приглашали также в Байройт и на Зальцбургский фестиваль, где он впервые выступил в 1942 году. Расположение шефа Мюнхенской оперы Клеменса Крауса, которое Хоттер использовал, в частности, для уклонения от участия в официальных нацистских мероприятиях и от выступлений в Байройте, привело к тому, что ему пришлось стать также одним из исполнителей ведущих партий в операх Рихарда Штрауса. Однако, несмотря на оказываемые ему милости, Хоттер предпочитал идти собственным путем и не стремился к сближению с нацистской верхушкой. Изданные отдельной книгой его воспоминания позволяют лучше понять, каким образом нацистские власти воздействовали на артистов и музыкантов и как певец отстаивал свое право на относительно независимое существование, хотя ему не всегда удавалось уклоняться от сделок с совестью: «В таких знаменитых оперных театрах, как мюнхенский, гамбургский и берлинский, воздействие было не столь сильным, эти театры должны были представлять немецкое искусство. Я занимал положение первого певца, и меня, собственно, никогда не спрашивали, хотел бы я вступить в партию. У меня была семья, которую мне нужно было кормить, поэтому я, разумеется, должен был работать. <...> В конце концов, каждый мог сам решать, сотрудничать ему или нет, а если сотрудничать, то каким образом и в какой мере, а также как избежать осложнений. Можно было соблюдать дистанцию, не обязательно было все время выступать на приемах у Гитлера. Такие отговорки, как плохое самочувствие или болезнь, принимались даже в тех случаях, когда это не соответствовало действительности. Каждый певец мог сказать, что ему нужно беречь голос и не перегружать его. Так что дистанцию вполне можно было соблюдать. Это я и делал. Можно было не спешить со вступлением в партию, можно было не посещать политических собраний, так что мне удавалось на них вообще не присутствовать; в этом смысле мне повезло. Можно было до известной степени уклоняться, если было достаточно ума, чутья и тактических способностей, чтобы объяснить причину отказа. Да, возможности были, всегда были такие возможности. <...> Я отклонил байройтское приглашение выступить в „Летучем Голландце“. Мне были глубоко противны характер Байройта и эта его помесь музыки и идеологии. Предложение поступило непосредственно от Винифред Вагнер, и что я должен

был делать? Я поговорил с моим бывшим шефом в Мюнхене Клеменсом Краусом. Краус сказал: „Я тебя займу здесь в Мюнхене на оперном фестивале". Поскольку мне уже было выслано расписание выступлений в Байройте, Краус сумел так скорректировать мюнхенский график, что я бывал занят как раз в те дни, когда должен был присутствовать в Байройте. Тогда я смог отказаться от выступлений в Байройте. Позже мне передавали, что это сильно разозлило Винифред Вагнер. Отказ от выступления в Байройте был почти предательством. Я знаю достаточно большое количество людей, которые отказались там выступать. Хотя сегодня это и не производит впечатления, но тогда можно было проявить таким образом свои моральные качества. Я отвергал национал-социализм с самого начала, для меня как художника существовало только искусство и его качество, и я не придавал значения национальности исполнителей. Возможно, благодаря везению в период нацистского правления я общался с коллегами, которые меня понимали и могли меня прикрыть». То, что нежелание вагнерианца Хоттера выступать в период нацистского господства на Байройтских фестивалях было связано не с какими-то художественными соображениями, а с царившей там удушливой атмосферой поклонения фюреру и его приближенным, подтверждается тем, что сразу же после возобновления фестивалей после войны певец стал принимать в них самое активное участие и выступал там с 1952 по 1966 год.



Однако, изгоняя по идеологическим или расистским соображениям выдающихся мастеров искусств и привлекая оставшихся денежными вознаграждениями и почетными титулами, нацисты были вынуждены демонстрировать свою заинтересованность в сохранении тех, кто еще мог поддерживать на плаву немецкую музыкальную культуру. Одним из первых, кто это почувствовал и попытался использовать открывшиеся перед ним возможности, был музыкальный руководитель Мюнхенской государственной оперы Ганс Кнаппертсбуш. Потерпев неудачу с направленным против Томаса Манна «Протестом Мюнхена, города Рихарда Вагнера», который так и не был по-настоящему оценен властями и не принес его организаторам — Кнаппертсбушу и Гансу Пфицнеру — ожидаемых дивидендов, он понял, что на благосклонность властей рассчитывать не придется, и, понадеявшись на свою незаменимость, принял с ними развязный, почти хамский тон. Однажды после представления в Мюнхене «Кавалера розы» Гитлер встретился с дирижером и спросил (явно желая польстить его самолюбию, поскольку это была та стадия их взаимоотношений, когда фюрер еще использовал «пряник»), где тот

приобрел такое мастерство управления оркестром. В ответ Гитлер услышал: «Меня этому научил старый еврей Лео Блех». Таким образом, Кнаппертсбуш определил характер своих отношений с вождем Третьего рейха на много лет вперед. Раздраженный Гитлер поспешил покинуть театр и больше с наглецом не встречался. Если Кнаппертсбуш решался сказать такое в лицо фюреру, то можно себе представить, что он говорил за его спиной. Своей прямотой и грубостью этот человек напоминал персонажа романа Гашека трактирщика Паливца, у которого, как известно, каждое второе слово было «дерьмо» или «задница». Почувствовавший свою незаменимость дирижер стал позволять себе совсем уже невероятные вещи, которые при других обстоятельствах могли привести вольнодумца в концлагерь. Во время одного из представлений он появился в оркестровой яме слегка навеселе и, приветствуя первого концертмейстера, негромко ему сообщил: «Теперь Гитлер может поцеловать меня в задницу» — и, не сделав предписываемого всем капельмейстерам нацистского приветствия в направлении главной ложи, сразу же задал такт оркестру. Если бы концертмейстер сообщил об этом в гестапо, дирижеру было бы несдобровать. Однако он вел опасные разговоры и с убежденными нацистами, и содержание этих разговоров сразу становилось известно властям. В начале 1935 года из Нидерландов поступил донос от сотрудника посольства Германии о том, что Кнаппертсбуш в разговоре с ним будто бы заметил, что «в правительстве Германии сидят не ведающие, что вокруг них происходит, фантазеры, которым лгут со всех сторон». Это было серьезное политическое обвинение, которое временно положили под сукно и только ждали случая, чтобы пустить его в ход. И такой случай вскоре представился. Гитлеру захотелось послушать в Мюнхене под управлением Кнаппертсбуша «Валькирию», и, как водится в таких случаях, он заказал для выступления в партии Вотана одного из своих любимцев. Однако в тот день должен был петь Ганс Ниссен, и Кнаппертсбуш категорически отказался сделать замену. Эта была та капля, которая переполнила чашу терпения фюрера. В гневе он отказался от посещения спектакля и дал вполне определенное указание: «Так дальше дело не пойдет. Теперь туда нужно направить Клеменса Крауса!» Тогда доносу из Нидерландов дали ход и Кнаппертсбуша отстранили от дальнейших выступлений. В письме, полученном им от чиновника управления гау Мюнхена Адольфа Вагнера говорилось: «По причинам, ответственность за которые лежит исключительно на Вас, это совершенно нежелательно с точки зрения полиции. Для выступлений Вам не будут предоставлены ни концертный зал, ни улица». Вагнер

не скрыл, что дополнительным основанием для изгнания дирижера послужили его высказывания в Нидерландах. Кроме того, дирижеру было ясно сказано, что его самовольные выступления в Германии будут иметь для него самые печальные последствия. Это был фактический запрет на профессиональную деятельность, аналогичный запретам, которые получали те, кого не ставила на учет Имперская музыкальная палата. Говоря канцелярским языком, это было выведение за штат. Власти показали дирижеру свой кнут. Однако они не запретили ему выступать в Австрии, где он продолжил свою деятельность по приглашению Бруно Вальтера, дирижируя в Венской государственной опере главным образом в операх Рихарда Штрауса и Вагнера. Кнаппертсбуш опять оказался востребованным в Третьем рейхе после аншлюса Австрии, когда там отказался выступать Артуро Тосканини и стал изгнанником Бруно Вальтер. Снова обнаружился недостаток дирижеров высокого класса, и наш старый знакомый Бальдур фон Ширах, которого Гитлер снял с руководства молодежью рейха и назначил гауляйтером Вены, начал определять репертуарную и кадровую политику Венской государственной оперы. Казалось бы, лучшей кандидатуры на должность директора оперы не найти, но административная деятельность была Кнаппертсбушу не по нутру, и он всецело отдался дирижированию в Вене и на Зальцбургских фестивалях. Через пару лет власти простили его настолько, что в 1943 и 1944 годах ему было даже доверено выступление на традиционных концертах, посвященных дню рождения Гитлера, а в 1943 году фюрер наградил его Крестом за военные заслуги, разумеется, II степени и без мечей. Он не скрывал своего отношения к дирижеру и вполне откровенно высказался о нем в своих «Застольных разговорах»: «...выяснилось, что существует страшный дефицит подлинно талантливых дирижеров, и пришлось привезти в Вену Кнаппертсбуша, который со своими светлыми волосами и голубыми глазами хоть и представляет собой тип истинного германца, но полагает, что управлять оркестром можно и без музыкальных способностей, на одном лишь темпераменте. Слушать оперные постановки Кнаппертсбуша — это просто наказание. Из-за его оркестра, в котором духовые инструменты своим громом заглушают скрипки, певцов почти не слышно, оперное пение превращается в сплошной крик, а певцы становятся похожи на головастиков. При этом он сам так крутится, вертится и изгибается, что смотреть на него просто невозможно. Единственный из дирижеров, кто не кривляется за пультом, а самозабвенно дирижирует оркестром, — это Фуртвенглер». Современный слушатель, знакомый с искусством Кнаппертсбуша по

многочисленным грамзаписям и восхищенный, помимо всего прочего, потрясающей уравновешенностью звучания его оркестра, где каждая инструментальная группа находит достойное ее место, может только поражаться невежеству Гитлера, считавшего себя большим знатоком музыкального искусства.

После начала Второй мировой войны нацистская верхушка получила еще одно мощное средство воздействия на художников — возможность отмены призыва в армию и отправки на фронт. Поначалу призыва не боялись, поскольку под влиянием пропаганды, уверявшей, что польская армия состоит исключительно из воюющей шашками кавалерии, многие рассматривали участие в войне против Польши в качестве веселого приключения и зачастую сами стремились попасть на фронт. Одним из таких бравых патриотов был известный немецкий бас-баритон Карл Хаммес. В молодости он получил летную подготовку и в 1916 году начал воевать в качестве пилота-истребителя. После Первой мировой войны Хаммес закончил Кёльнскую консерваторию и выступал солистом в нескольких оперных театрах Германии, в том числе в сезоне 1926/27 в берлинской Кроль-опере и на Байройтском фестивале 1927 года; с 1929 по 1935 год он пел преимущественно в Венской государственной опере и на Зальцбургских фестивалях. Здесь он прославился в ведущих партиях из опер Моцарта (Дон Жуан, Фигаро, Гульельмо в «Так поступают все женщины», Папагено в «Волшебной флейте»), Бетховена (Дон Фернандо в «Фиделио»), Вебера (Шеразмин в «Обероне») и Доницетти (Доктор Малатеста в «Дон Паскуале»). Когда Клеменса Крауса назначили руководителем Берлинской государственной оперы, он забрал с собой из Вены лучших солистов, и в их числе Карла Хаммеса, который выступал в Берлине до самого начала Второй мировой войны и был удостоен звания камер-певца. Сотрудничая с Краусом, певец, разумеется, исполнил также несколько партий в операх Рихарда Штрауса. И вот этот ведущий солист Берлинской государственной оперы, который, разумеется, не подлежал призыву, решил тряхнуть стариной и поучаствовать в войне. Возможно, он надеялся, что это возвысит его в глазах фюрера, как известно, ценившего военных летчиков Первой мировой войны, в числе которых были Герман Геринг и Рудольф Гесс. Действительно, поступок певца получил одобрение нацистской верхушки, но это не спасло его от гибели. Уже в сентябре 1939 года (на покорение Польши у Гитлера ушло не больше месяца) самолет Хаммеса был сбит силами польской противовоздушной обороны. В эту же кампанию получил тяжелое ранение и попал в плен младший внук Рихар-

да Вагнера, сын Винифрёд Вагнер Вольфганг. Так что впоследствии Гитлеру пришлось позаботиться о защите от призыва на воинскую службу наиболее ценных деятелей немецкой культуры. Уже в начале войны стали составлять списки освобождаемых от службы в армии или подлежащих призыву в вермахт, но не отправке на фронт незаменимых артистов и музыкантов. Из числа примерно ста семидесяти тысяч, состоявших на учете в Имперской палате по делам культуры, таких набралось более тысячи. Но и они получали различную степень защиты от призыва. Первыми шли художники, которых причисляли к небожителям, в их числе дирижер Вильгельм Фуртвенглер и перешагнувшие порог семидесятилетия композиторы Рихард Штраус и Ганс Пфицнер. За ними следовали композиторы второго ряда, на которых также распространялась «божья милость», такие как Карл Орф и Вернер Эгк, а также дирижеры Клеменс Краус, Ганс Кнаппертсбуш, Карл Бём, Герберт фон Караян, Карл Шурихт и Ойген Йохум. Из певцов первыми получили освобождение от призыва тенор Петер Андерс, ведущие героические тенора Байройта Макс Лоренц и Франц Фёлькер, пользовавшиеся особым покровительством Гитлера вагнеровские баритоны Рудольф Бокельман и Вильгельм Роде. В спасительных списках значились и главные оркестры страны — те, о которых говорилось в главе «Оркестры рейха», а также оркестры Берлинской и Мюнхенской государственной оперы; впоследствии к ним добавился Немецкий филармонический оркестр Праги. После начала в июне 1941 года войны против Советского Союза угроза попасть на фронт стала почти смертельной, и начальству достаточно было намекнуть на возможность такого варианта, чтобы привести к повиновению самого строптивого подчиненного. Тем более удивительно, что находились люди, готовые отправиться на Восточный фронт добровольно. Одним из таких молодых, но многообещающих художников, которым уже удалось добиться больших успехов в своем искусстве, был сценограф Венской государственной оперы Ульрих Роллер (1911–1941), сын знаменитого австрийского сценографа, сподвижника Густава Малера по Венской придворной опере Альфреда Роллера. Работавший в 1934 году над декорациями к «Парсифалю» Роллер-старший находился в Байройте, когда пришло известие о том, что во время антиправительственного нацистского путча в Австрии, в результате которого был убит премьер-министр страны Энгельберт Дольфус, арестовали его двадцатитрехлетнего сына, убежденного нациста Ульриха — участника восстания в районе озера Мондзее. Уже закончивший изучение сценографии в Венской академии изобразительных искусств

и многому научившийся у своего отца молодой художник провел в тюрьме два года, а после освобождения в 1936 году был с распростертыми объятиями принят в Байройте, где много работал над декорациями, одновременно опекая бывшего на шесть лет моложе него старшего сына Винифред Вагнер, наследника семейного «дела» Виланда Вагнера. Гитлер оказал свое покровительство убежденному нацисту и духовному наследнику почитаемого им сценографа, который умер в 1935 году, так и не увидев сына на свободе. С тех пор Ульрих мог спокойно работать в Германии, а после аншлюса Австрии получил место сценографа и художника по костюмам в Венской государственной опере, где участвовал в постановке опер Рихарда Штрауса «День мира» и «Дафна». В 1939 году он продолжил работу в Байройте, а к Байройтскому фестивалю 1942-го должен был вместе с Виландом Вагнером готовить декорации к «Тангейзеру». Однако с руководством Венской оперы у него, судя по всему, отношения не сложились, и в 1940 году, получив повестку, он и пальцем не пошевелил, чтобы уклониться от призыва. Поскольку имелось прямое указание Гитлера не отправлять Роллера на фронт, его как бывшего политического узника зачислили в состав эсэсовского штандарта, который инспектировал концлагерь Заксенхаузен, а именно то отделение, в котором содержали гомосексуалистов. И тут оказалось, что Роллер был не таким уж убежденным нацистом и поклонником Гитлера, каким он себя позиционировал в середине тридцатых годов. Потрясенный ужасами, свидетелем которых он стал в концлагере (а ведь это был еще не Освенцим и не Треблинка), молодой человек разочаровался в своем идоле и потребовал, чтобы его отправили на фронт. Это явно был акт отчаяния, связанный с полным крушением юношеских идеалов. Впоследствии его мать рассматривала порыв сына как самоубийство. Однако принять решение, которое противоречило бы воле фюрера, никто не решился, и тогда Роллер обратился к хозяйке Байройта Винифред Вагнер. Трудно сказать, какие доводы привел ей молодой сценограф, но та решилась взять ответственность на себя и, ничего не сообщив находившемуся в то время в своей ставке на фронте Гитлеру (отношения с которым у нее к тому времени заметно охладились), вычеркнула Роллера из списков незаменимых сотрудников Байройтского фестиваля. Молодой художник провоевал недолго. 28 декабря 1941 года он погиб под Калугой. Всю свою ярость из-за гибели любимца Гитлер обрушил на головы венского гауляйтера Бальдура фон Шираха и Винифред Вагнер. Более спокойно отнесшийся к этому событию Геббельс лишь отметил в своем дневнике,

что Гитлер «очень ценил Альфреда Роллера и очень хотел, чтобы сын этого сценографа значился в списке незаменимых. Об этом же просило наше министерство, но, к сожалению, в Венской государственной опере к этому отнеслись слишком легкомысленно. И теперь мы потеряли нашего самого способного сценографа». А Винифред Вагнер впоследствии вспоминала, что это было ее единственное серьезное разногласие с Гитлером, в результате которого «он разозлился по-настоящему». Спустя немногим больше года сам фюрер откровенно высказался по этому поводу в своей ставке «Волчье логово»: «Сын старого Роллера погиб на фронте. Десятки тысяч людей могут послужить своему народу лишь тем, что пойдут на фронт. Но что там делать художнику? Его просто пристрелит какой-нибудь русский идиот. <...> Такого человека не заменишь. <...> Почему мне Ширах ничего не сообщил? <...> Я видел „День мира“ с его декорациями, они просто великолепны. <...> Я должен был его отозвать или отправить в другое место, если он по каким-либо причинам не хотел оставаться в Вене». Гитлеру, разумеется, и в голову не приходило, что среди «десятков тысяч» людей, которых он бросал в очаг войны, были не менее талантливые художники и ученые, у которых просто не было столь высоких покровителей. Случай с Ульрихом Роллером является лучшим доказательством того, что даже милости, оказываемые властью, бессмысленны, если эта власть преступна.

ГЛАВА

# 12 МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИСТРАСТИЯ ФЮРЕРА

**208** В последний день пребывания Гитлера на Байройтском фестивале 1939 года (до нападения на Польшу и, соответственно, до начала Второй мировой войны оставалось меньше месяца) адъютант фюрера Юлиус Шауб ввел в парадный зал виллы Ванфрид неказистого мужчину, вид которого явно контрастировал с окружающей обстановкой и внешностью большинства присутствовавших — главным образом высших военных чинов, живо обсуждавших «польский вопрос». Однако Гитлер сразу же бросился к вновь прибывшему с распростертыми объятиями, и ситуация тут же прояснилась. Поговорив немного с гостем в отдельной комнате, он представил его собравшейся публике как своего давнего друга. У Гитлера в юности, особенно в период его пребывания в Вене, было, как мы знаем, немало друзей и знакомых, но этот никому не известный господин, которого фюрер встретил после тридцати лет разлуки, был ему особенно памятен — успевший в то время получить в Линце музыкальное образование Август Кубичек познакомил шестнадцатилетнего Адольфа с творчеством Рихарда Вагнера. Знакомство состоялось в форме, максимально доступной для молодого неофита, только приступившего к постижению азов творчества великого немецкого композитора, поэта и философа: молодые люди посетили поставленную в Линце раннюю оперу Вагнера «Риенци». Но что же могло привлечь подростка в этой музыкальной драме, написанной в стиле «большой французской оперы» и ориентированной на сцену парижской Гранд-опера, которой она так и не увидела? Разумеется, не столько музыка, сколько сюжет,

в центре которого — скромный папский чиновник, сумевший благодаря своему героизму и популярности среди народных масс (то есть таланту политика) возвыситься до главы сената возникшей по прошествии тысячи лет после падения Древнего Рима, но недолго просуществовавшей новой Римской республики. Сюда следует добавить и постановочный антураж, народные сцены, балет, а самое главное — завершающий оперу грандиозный пожар, в котором гибнут главные герои. Впоследствии Вагнер завершит пожаром и свое самое грандиозное произведение — тетралогию «Кольцо нибелунга», и этот символ очистительного огня станет для будущего диктатора одним из главных ориентиров в период восхождения к вершинам государственной власти и правления страной. А что же музыка Вагнера, можно ли ее считать той искрой, которая воспламенила в сердце будущего властителя Третьего рейха его юношеские честолюбивые мечты? Это очень сомнительно. Скорее он воспринимал ее в качестве эмоциональной поддержки зрелища, увиденного на сцене провинциального театра, — подобно тому, как кинозрители воспринимают музыкальное сопровождение к фильмам. Еще в 1861 году сам Вагнер писал о «Риенци» в своих «Письмах о музыке» как о произведении, «полном юношеского огня», но лишенном истинной оригинальности и написанном под влиянием Спонтини. О лишенной оригинальности музыке «Риенци» весьма остроумно высказался также выдающийся дирижер и пианист второй половины XIX века (некогда страстный поклонник Вагнера, а впоследствии его оппонент) Ганс фон Бюлов, назвавший это сочинение «лучшей оперой Мейербера». С «настоящим» Вагнером Гитлер познакомился скорее на следующей вагнеровской постановке в Линце — на «Лоэнгрине», музыка которого за сорок лет до того задела за живое другого знаменитого поклонника Вагнера и профана в области музыки, баварского короля Людвига II. В этой лирической драме, принадлежащей к зрелому периоду творчества композитора, много эпизодов, затрагивающих как патриотические, так и интимные чувства зрителя, но для будущего амбициозного политика привлекательнее всего оказалась возможность погрузиться в обстановку средневековой Германии, которую пытается объединить или по крайней мере удержать от окончательного разрушения вполне легитимный монарх. Деструктивное вмешательство «злого духа» здесь решительно пресекается высшими силами. Неслучайно в 1936 году новую постановку «Лоэнгрина» на Байройтском фестивале приурочили к отмечавшемуся тогда тысячелетию рейха. А в то время, когда будущий диктатор еще юношей перебрался в Вену, он много раз посещал Венскую придворную оперу,

где слушал, в том числе под управлением Густава Малера, «Тристана и Изольду» и «Тангейзера», а также «Летучего Голландца», так что у него была возможность по-настоящему проникнуться духом Вагнера и стать истинным поклонником его творчества. Однако если в сконструированном композитором понятии «синтетическое произведение искусства» главную роль играет музыка, то в тех постановках музыкальных драм, которые приходилось видеть и слышать молодому Гитлеру, его по-прежнему занимала главным образом внешняя сторона драматического действия, а музыка стала возникать в его сознании позднее и скорее в качестве реминисценций оркестровых оперных эпизодов или навязчивых, но не всегда точно идентифицируемых им лейтмотивов, то есть по-прежнему играла прежде всего роль эмоционального комментария к увиденному. Это следует также из воспоминаний рафинированного интеллектуала Альберта Шпеера, припоминавшего во время своего двадцатилетнего тюремного заключения, которое он отбывал по приговору Нюрнбергского трибунала, что Гитлер, как, впрочем, и Геббельс и другие высшие руководители Третьего рейха, чрезвычайно редко посещали концерты Берлинского филармонического оркестра даже в тех случаях, когда дирижировал Вильгельм Фуртвенглер. Если не считать казненного по приговору того же суда министра внутренних дел Третьего рейха Вильгельма Фрика, музыка в чистом виде, по воспоминаниям Шпеера, мало интересовала нацистов.



Однако чем бы ни привлекало Гитлера творчество Вагнера, влечение к нему у фюрера с самой юности было необычайно сильным. Уже на первых страницах надиктованной им в 1924 году и напечатанной его сокамерником по тюрьме Ландсберг Рудольфом Гессом книги «Моя борьба» будущий диктатор сообщил своим единомышленникам и последователям о впечатлении, которое оказали на него вагнеровские постановки в театре Линца: «Юношеское восхищение байройтским Мастером не имело границ. Меня вновь и вновь влекло к его произведениям, и я воспринимаю их и сегодня как особое счастье, поскольку, прослушав оперу в скромном провинциальном исполнении, я получил возможность дальнейшего восхождения». Насчет «восхождения» он как в воду глядел: посещения виллы Ванфрид в Байройте и знакомство с ее обитателями, о которых пойдет речь в следующей части этой книги, и его позднейшие посещения вагнеровских фестивалей шли параллельно с его продвижением к вершинам власти и продолжались в период его правления Третьим рейхом до тех пор, пока не были вытеснены более важным для любого диктатора и дающим ему более полное удовлетворение

руководством военными действиями. Тому, кто посылает людей на смерть, сеет разрушения и пытается установить свою власть над миром, нет надобности наблюдать все это на театральной сцене. Влечение к Вагнеру было, по-видимому, обусловлено двумя важными моментами. Во-первых, убежденный атеист Гитлер не мог воспринимать вагнеровские постановки как чисто светское развлечение, в них он постоянно ощущал или даже выискивал элемент ритуального действа. А если учесть, что нацисты всегда были мастерами обставлять свои торжества в стиле языческих отправлений культа, то эти спектакли оказывались, как мы уже видели на примере «Дня Потсдама» и музыкального оформления нюрнбергских съездов, непременным атрибутом всех нацистских массовых мероприятий наряду с сопровождаемыми барабанным боем факельными шествиями. Гитлер так много говорил о религии, и в том числе о слабости христианства, что невольно возникает ощущение, будто он стремился оправдаться в собственном безбожии. В своих «Застольных разговорах» он, в частности, замечает: «Иудеохристианство не поняло античности: та стремилась к простоте и ясности, была свободна от научных исследований. <...> К нам же пришел еврей. Он принес эту скотскую идею о том, что жизнь продолжается в потустороннем мире. <...> Это они поставили алтари неведомому богу. Тот же самый еврей, который некогда тайком протащил христианство в античный мир и погубил это чудо, он же вновь нашел слабое место: больную совесть современного мира. <...> Чем решительнее будет расправа с евреями, тем быстрее будет устранена эта опасность». И тут мы подходим ко второй причине влечения Гитлера к Вагнеру — к антисемитизму композитора.

Точно так же, как антисемитизм автора «Еврейства в музыке» был в какой-то мере следствием амбивалентности его религиозных представлений, предубеждение диктатора против традиционных религиозных институтов было, как видно из вышеприведенных высказываний, отчасти связано с его трактовкой еврейского вопроса. Слов нет, Вагнер, в отличие от Гитлера, был христианином, но, подобно большинству мыслителей XIX века, не исключая Льва Толстого, под влиянием собственных представлений о существующем миропорядке его «индивидуальная» религия подверглась существенной трансформации по сравнению с официальной или церковной. Мировоззрение Вагнера отражало типичную для того времени тенденцию, основанную на расистских представлениях о губительности смешения рас и вредоносном влиянии «малого народа» на духовный мир господствующей нации. На тему о том, стал ли Холокост следствием

и реальным воплощением по-своему воспринятых вождем Третьего рейха антисемитских взглядов Вагнера, было создано так много научных трудов и проведено такое количество чаще всего бесплодных дискуссий, что здесь не хватило бы места даже для их краткого обзора. Представляет, однако, интерес рассмотрение этого вопроса двумя философами, культурологами и политологами — профессором Тель-Авивского университета и Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе Саулом Фридлендером и профессором истории и иудаистики Пенсильванского университета Полом Роузом — на проходившем в 1999 году в баварском замке-гостинице Эльмау симпозиуме «Рихард Вагнер в Третьем рейхе». Названные ученые отразили в своих докладах самые спорные тенденции в решении «вопроса вопросов»: стал ли антисемитизм Вагнера идеологическим обоснованием необходимости уничтожения евреев и несет ли великий композитор ответственность за одну из самых страшных трагедий XX века? Ни один из авторов не дает на него ответа, но каждый по-своему пытается пролить свет на эту, по-видимому, неразрешимую, но будоражащую умы лучших мыслителей послевоенных десятилетий проблему. До сих пор исследователи так и не пришли к единому мнению, является ли призыв «ибо спасение Агасфера — в его гибели», которым завершается трактат Вагнера «Еврейство в музыке», обоснованием полного физического уничтожения расы или лишь требованием отказа евреев от своей национальной идентичности, как об этом свидетельствует ссылка композитора на немецкого публициста и литературного критика Людвига Бёрне. В последнем случае можно было бы еще говорить о неприятии Вагнером еврейского культурного влияния, а не о необходимости геноцида.



Фридлендер видит особенность восприятия Гитлером идей байройтского Мастера не только в том, что он предпочел первый вариант толкования призыва своего идейного идола, но также в том, что это влияние передавалось ему в значительной мере опосредованно через идеологов, обитавших на вилле Ванфрид, с которыми он сошелся еще до Мюнхенского путча 1923 года. Этими идеологами были редактор ежемесячного бюллетеня «Байройтер блеттер» писатель Ганс фон Вольцоген, публицист и издатель Дитрих Эккарт и не в последнюю очередь уже упомянутый в главе «О тех, кто остался» Хьюстон Стюарт Чемберлен. Фридлендер настаивает и на том, что для первых двух мыслителей «спасение» все же означало устранение «еврейского духа», хотя в сочетании с расистскими идеями Чемберлена такой подход вел прямым путем к обоснованию геноцида. То есть, не возражая против более мягкого варианта вагнеровского

антисемитизма, фюрер все-таки поставил во главу угла физическое уничтожение евреев. В свете этого следует рассматривать и парадокс «Парсифаля», которому Фридлендер также уделил много внимания в своем докладе. Этот действительно очень запутанный вопрос уже давно и до сей поры безуспешно пытаются растолковать многие историки и биографы Гитлера, и заключается он в том, что фюрер, рассматривавший «Парсифаль» в качестве главного произведения Вагнера как в музыкальном, так и в идейном отношении и придававший огромное значение постановкам этой мистерии с самого начала своего правления и вплоть до начала Второй мировой войны (на фестивале 1939 года мистерию показали пять раз), сразу после начала войны запретил ее. Дело, по-видимому, в том, что на протяжении первых шести лет правления Гитлер нуждался в «Парсифале» как одном из возможных «актов веры», заменявших ему ненавистные церковные службы, однако с началом войны, когда машина уничтожения должна была заработать на полную мощность, «полное решение еврейского вопроса» было уже предопределено и не нуждалось в дополнительном идейном обосновании, а идею христианского человеколюбия и любви к ближнему, которая составляла основной контекст произведения, изъять из него было практически невозможно. Поэтому исполнение христианской (хотя и на вагнеровский лад) мистерии стало нежелательным.



Если мировоззрение Гитлера и претерпевало на протяжении последних двадцати лет его жизни определенную трансформацию, которой нельзя отказать в последовательности, то очевидно, что к концу тридцатых годов он уже не сомневался в необходимости полного уничтожения евреев и в этом смысле толковал как антисемитские работы Вагнера, так и его музыкальное творчество, в частности идейное содержание того же «Парсифаля», вполне радикально, о чем свидетельствуют, между прочим, высказывания фюрера, зафиксированные немецким писателем и политиком Германом Раушнингом в опубликованных им в 1939 году «Беседах с Гитлером». Согласно воспоминаниям бывшего главы сената свободного города Данцига (этот пост Раушнинг занимал в 1933–1934 годах), Гитлер рассматривал идею последнего сочинения байройтского Мастера как прямой призыв к очистке арийской крови. Впрочем, Фридлендер высказал сильные сомнения в подлинности высказываний Гитлера, посчитав их за плод фантазии покинувшего Данциг еще в 1935 году автора «Бесед», который с 1939 года жил уже в США. Выступивший на том же симпозиуме Пол Роуз придерживался несколько иной, более жесткой позиции в отношении влияния идей Вагнера на

случившуюся в XX веке трагедию европейского еврейства и не ставил под сомнение изложенные в книге Раушнинга взгляды Гитлера на последнее творение Вагнера. Для этого у него были достаточные основания: многие мысли фюрера были аналогичным образом сформулированы в «Застольных разговорах», записанных в 1941–1942 годах Генри Пикером. Роуз рассматривал примерно те же вопросы, связанные с влиянием творчества Вагнера на мировоззрение Гитлера, но несколько под другим углом — с точки зрения обоснованности исторических пророчеств, в том числе толкования вагнеровской идеи о «спасении» через «гибель». Ведь можно считать пророческими и слова Гейне, предсказавшего в 1820 году, то есть более чем за сто лет до сожжения его книг нацистами: «Это было лишь прелюдией; там, где сжигают книги, в конце концов будут сжигать людей». Есть существенное различие в пророчествах, сделанных на основе интуиции и на основе уже разработанных и принятых к исполнению собственных планов. Вот какие «пророчества» Гитлера приводит Роуз: «Сегодня я снова хочу быть пророком: если международному финансовому еврейству в Европе и за ее пределами снова удастся ввергнуть народы в мировую войну, то результатом этого станет не... победа еврейства, а уничтожение еврейской расы в Европе» (январь 1939). И два года спустя (1941): «Они [евреи] хотели бы над этим посмеяться, как они раньше смеялись над моими пророчествами. Ближайшие месяцы и годы покажут, что я тоже кое-что видел». А также в следующем, 1942 году: «...или арийские народы будут истреблены, или из Европы исчезнет еврейство. Я уже говорил 1 сентября [на самом деле 30 января] 1939 года в рейхстаге Германии — и я воздержусь от преждевременных пророчеств, — что война завершится не так, как это представляют себе евреи, то есть не тем, что в результате будут истреблены европейские народы, а... тем, что будет уничтожено еврейство». И несколько недель спустя, в феврале 1942 года (Ванзейская конференция, на которой была дана установка на окончательное решение еврейского вопроса, состоялась 20 января): «Мое пророчество начинает сбываться, и в результате этой войны будет уничтожено не арийское население, а истреблено еврейство». Это даже не пророчество, а что-то вроде присяги. А ведь в начале двадцатых годов, выступая перед толпами любопытствующих в цирке Мюнхена, когда он обвинял евреев в «ударе ножом в спину», будущий фюрер, по-видимому, старался добиться всего лишь пропагандистского эффекта. Поэтому у всех, кто шел с ним до конца, всегда имелась возможность оправдаться, выдавая свои экстремистские взгляды за метафоры в стиле антисемитских взглядов

Вагнера и других немецких мыслителей от Фихте и Дюринга до упомянутых обитателей виллы Ванфрид.

Каждый раз, когда преступников требуют к ответу, они пытаются оправдаться именно тем, что говорят об уничтожении евреев или еврейства чисто метафорически, имея в виду лишь их вытеснение из духовной сферы Германии. В этом отношении показательны два сделанных на Нюрнбергском процессе высказывания, которые Роуз приводит в своем докладе. Первое из них принадлежит известному нацистскому идеологу, одному из «героев» настоящей книги Альфреду Розенбергу: «Мой антисемитизм был интеллектуальным и идеалистическим, но прежде всего благородным, и политика изгнания всех евреев из Германии и Европы была рыцарским решением. Я употреблял по отношению к евреям сильные выражения и говорил что-то такое об уничтожении евреев, но все это была пропаганда, которую не следует понимать буквально. Уничтожение и приведение в действие никогда не означали убийства евреев. Приличный и исполненный достоинства антисемитизм — это благороднейшая идея, и я от нее никогда не отрекусь из-за того, что ее исказили злоупотребившие ею нацистские вожди. Несмотря на мое категорическое неприятие евреев, я никогда не желал истребления еврейства, но выступал за лишение их гражданства... Что же касается моей защиты истребления евреев: слово „истребление“ означает „преодоление“, связанное не с отдельными индивидуумами, а с правовыми нормами и определенными историческими традициями... В любом случае существует различие между уничтожением „евреев“ как отдельных лиц и „еврейства“. Идея физического уничтожения евреев никогда не приходила мне в голову. То обстоятельство, что я проповедовал антисемитизм, само по себе так же мало оправдывает обвинение меня в уничтожении евреев, как и возложение ответственности за ужасы Французской революции на Руссо и Мирабо». Второе высказывание принадлежит политику не столь высокого ранга — гауляйтеру Верхней Франконии и издателю антисемитского листка «Штюрмер» Юлиусу Штрайхеру, который начал свою деятельность примерно в то же время, что и Гитлер, принимал вместе с ним участие в Мюнхенском путче и, будучи одной из самых одиозных фигур в нацистском руководстве, был, как и Розенберг, казнен по приговору Нюрнбергского трибунала: «Я говорил об уничтожении чисто риторически. Речь шла только о просвещении, а не об уничтожении. Я никогда не смог бы кого-нибудь убить или дать убить. В любом случае я никогда не имел политического влияния. Только позднее, к концу войны, я, к своему ужасу, узнал об убий-

ствах в концентрационных лагерях». К этому следует добавить, что верная подруга Гитлера Винифред Вагнер, которая до конца жизни не соглашалась признать его вину в уничтожении миллионов евреев, полностью возлагала эту вину на Розенберга и Штрайхера.

Следует отдельно сказать и о той опере Вагнера, которой Гитлер, по-видимому, придавал наибольшее пропагандистское значение и которую, судя по всему, любил совершенно искренне, — о «Нюрнбергских мейстерзингерах». И в этом он был не одинок. Действительно, легко себе представить, какой отклик в любой немецкой душе могли вызвать слова Ганса Закса в его заключительном монологе:

Внемлите! Нам грозит беда!
Разрушен рейх, раздроблен наш народ,
на ложном, иноземном языке
уже не могут нас понять вожди;
и чуждые нам дух и мишура
укореняются в земле немецкой.
Никто не знает суть немецкую на деле,
честь мастеров ей больше не порука.
На это вам скажу:
чтить нужно наших мастеров,
тогда вернем себе мы дух добра!
И даст он силу благодати вам,
рассеется туман
имперского святого Рима,
а нам останется навек
священное немецкое искусство!



Поэтому нет ничего удивительного в том, что после окончания представления «Мейстерзингеров» на возобновленном в 1924 году после Первой мировой войны Байройтском фестивале часть публики встала и запела ставшую к тому времени государственным гимном «Немецкую песню». Поскольку для многих старых вагнерианцев, в том числе представителей кайзеровской аристократии, такое проявление патриотических чувств в оперном театре показалось признаком дурного вкуса, разрушающего дух Байройта, тогдашнему руководителю фестиваля Зигфриду Вагнеру пришлось издать памятку для гостей, которую вкладывали во все программки: «Я прошу воздержаться от любого, даже самого лучшего, по вашему мнению, пения, здесь в цене только искусство!» Разумеется, эта манифестация была хорошо спланирована, и ее успех дал возможность Гитлеру и Геббельсу задолго до

прихода к власти почувствовать, насколько полезной для их ритуальных мероприятий может оказаться творение байройтского Мастера. При этом они использовали две основные идеи этого произведения Вагнера, заставив их работать на нацистскую пропаганду: народное единство свободного города Нюрнберга, которое можно было легко увязать с пропагандируемым нацистами и понимаемым ими в расовом смысле народным единством в Третьем рейхе, и идею харизматического вождя — выразителя и защитника интересов всех граждан. Неслучайно исполнением «Мейстерзингеров» завершился состоявшийся вскоре после назначения Гитлера рейхсканцлером «День Потсдама», который нацисты называли также «Днем пробуждения нации». По-видимому, такое название во многом обязано хоралу на текст реального Ганса Закса, который также звучит в последнем действии (перед началом состязания певцов): «Пробудитесь, день уж настает». При этом хористы получили указание обращаться во время исполнения хорала к сидевшему в центральной ложе «народному канцлеру». Впоследствии в Третьем рейхе без исполнения «Мейстерзингеров» не обходился ни один из партийных съездов, причем пропагандистский эффект от исполнения того или иного эпизода мог усиливаться или затушевываться как исполнителями главных партий, так и дирижером; немаловажную роль играли и указания постановщика. На запечатленном кинохроникой исполнении финала оперы в 1935 году в Немецкой опере (дирижировал Карл Бём) исполнитель главной партии Вильгельм Роде произносит вышеприведенный монолог, обращаясь то к молодому герою, которого он увещевает с бóльшим почтением относиться к искусству старых мейстерзингеров, то ко всем собравшимся на праздничном лугу (это в какой-то мере оправдано использованием множественного числа в монологе). При этом он размахивает руками, беспорядочно простирая их в разных направлениях. В отдельных жестах певца многие даже усматривают намек на нацистское приветствие. Помпезность этого зрелища, созданного постановщиками и исполнителями, желавшими угодить присутствовавшему на представлении Геббельсу, действительно могла вызвать активное неприятие у поклонников Вагнера. С подобными трактовками всеми силами боролся Вильгельм Фуртвенглер. В своем докладе на том же симпозиуме в Эльмау один из самых видных современных историков театра и музыковед Йенс Фишер приводит высказывание дирижера, которое как нельзя лучше отражает его взгляд на проблему: «...прежде всего он (дирижер. — *Прим. авт.*) должен освободить основную линию вагнеровского драматического действия и намерений композитора от ставших уже, к сожалению,

традиционными наслоений ошибочных чувственных акцентов, должен сделать все возможное, чтобы искоренить характерный для вагнеровских постановок среднего качества, заурядных вагнеровских певцов и капельмейстеров ложный пафос». Надо отдать должное дирижерскому гению Фуртвенглера: он всегда умел снизить раздражавший его пафос любимцев фюрера, задавая собственные темпы, успешно их варьируя или увеличивая силу оркестрового звучания и тем самым «смазывая» эффект, на который те рассчитывали. Так было, например, во время исполнения «Мейстерзингеров» накануне партийного съезда в Нюрнберге в сентябре 1938 года, когда Фуртвенглер представлял нацистской верхушке Венский филармонический оркестр (см. главу «Оркестры и их дирижеры»). Тогда он заставил поступиться своими амбициями другого исполнителя партии Ганса Закса, еще одного любимца фюрера — Рудольфа Бокельмана.

И наконец, представляет интерес поднятый на том же симпозиуме Йенсом Фишером вопрос о качестве исполнения Вагнера в Третьем рейхе. Докладчик убедительно показал на многочисленных примерах из репертуара как наиболее значительных (берлинских, мюнхенского), так и некоторых провинциальных (Билефельда, Кобурга, Дортмунда и Карлсруэ) оперных театров рейха, что до начала Второй мировой войны вагнеровские постановки прочно удерживали в них первое место. Разумеется, это было связано также и с пропагандистским эффектом, на который рассчитывали нацистские идеологи. Однако с началом войны оперным театрам пришлось уменьшить в своих репертуарах долю вагнеровских постановок в пользу менее затратных опер Верди, Пуччини, Моцарта и Лорцинга. В своем докладе Фишер отстаивает также точку зрения, согласно которой, несмотря на потерю многих видных дирижеров и вокалистов, в Байройте осталось еще достаточное число выдающихся художников, поддерживавших исполнительский уровень, который был недосягаем не только для других оперных театров Германии, но и для лучших мировых сцен. Трудно, однако, согласиться с тем, что «потери значительных музыкантов и певцов» были ничтожными по сравнению с оставшимися великими художниками, проявлявшими заботу об искусстве композитора». Во-первых, среди тех, кому в тридцатые годы пришлось «проявлять заботу об искусстве композитора» в Метрополитен-опере, были звезды, о которых и сегодня знает любой почитатель Вагнера во всем мире, чего нельзя сказать обо всех исполнителях, продолжавших выступать на фестивале; во-вторых, уровень исполнения в Байройте мог бы быть значительно выше, если бы там могли работать те, кого, как, например, Кнап-

пертсбуша, туда не пускали, или те, кто, как Тосканини, Лотта Леман или Ганс Хоттер, сами отказывались там появляться. Да и последняя выдающаяся Брюнгильда и Изольда предвоенного фестиваля, драматическое сопрано Фрида Ляйдер, завершила, как мы знаем, свою карьеру в Байройте в 1938 году досрочно, не выдержав оказываемого на нее давления властей и байройтского руководства. К тому же анализ профессора Фишера строится на сравнении прослушанных им грамзаписей, что не вполне корректно, поскольку запечатленные на них исполнения вагнеровских произведений, в том числе под руководством самого Фуртвенглера, были скорее исключением, чем обычной байройтской практикой. Большинством постановок там дирижировал Хайнц Титьен, с которым читателю предстоит познакомиться во второй части этой книги, или другие дирижеры, несравнимые с Фуртвенглером по уровню дарования. Было бы точнее сказать, что в конце тридцатых годов у немцев еще бывали редкие возможность насладиться на Байройтских фестивалях неповторимыми по исполнительскому уровню постановками музыкальных драм Вагнера, в том числе двумя спектаклями «Мейстерзингеров» на фестивале 1944 года, которыми дирижировал Фуртвенглер (остальные десять шли под управлением другого капельмейстера высокого класса — Германа Абендрота), но для рядовых вагнерианцев они были уже практически недоступны, поскольку на этих фестивалях присутствовали исключительно «гости фюрера» — отличившиеся в боях военнослужащие и рабочие оборонных предприятий, которым чаще всего было уже не до музыки Вагнера. Кстати, в числе «рядовых» поклонников Вагнера был и Томас Манн, чье отношение к исполнению опер любимого композитора в покинутой им стране оставалось предметом его глубоких переживаний. Несмотря на сохранившийся высокий исполнительский уровень, байройтские постановки, которые он в принципе мог слушать по радио, вызывали у писателя отторжение. Во время передач из Байройта он не мог заставить себя подойти к радиоприемнику, у которого собиралась его семья. Причину этого неприятия объясняет дневниковая запись Манна от июня 1934 года, которую приводит Фишер: «К.[атя] и дети слушают через грозовые помехи передачу „Гибели богов“ из Байройта. Мне это претит, мне не нравится ничто из того, что слушают в Германии. Всему, что исходит оттуда, не хватает невинности; в основе всего лежит культурная пропаганда». А итог своих размышлений по поводу культуры Третьего рейха Манн сформулировал в сентябре 1945 года в письме к другому немецкому писателю, Вальтеру фон Моло, отрывок из которого также приводит в своем докладе Фишер: «Возмож-

но, это суеверие, но с моей точки зрения, о книгах, опубликованных в Германии с 1933 по 1945 год, мало сказать, что им грош цена, их просто противно взять в руки. В них въелся запах крови и стыда, их следовало бы сдать в макулатуру. В Германии не было дозволено, в Германии было невозможно делать „культуру", когда вокруг происходило то, что нам хорошо известно. Происходящее пытались приукрасить, преступления — затушевать. К пережитым нами мучениям относится и картина того, как из немецкого духа и немецкой культуры делают вывеску, за которой кроется абсолютный кошмар». Неприятие Манном вагнеровских постановок периода нацистского правления прямо вытекает из этой сентенции в качестве частного случая. Если к исполнению опер Вагнера в нацистском государстве настороженно относился даже такой вагнерианец, как Томас Манн, то что говорить о людях, для которых музыкальные драмы великого немецкого композитора вообще не представляли интереса. Большинство нацистов также не разделяло восторженного отношения Гитлера к творчеству байройтского Мастера. Читатель уже знает о неприятии его музыки членами гитлерюгенда. Действительно, в лесу, у костра, да и во время массовых построений с громкими речовками и патриотическими песнями Вагнер как-то не идет. Однако и высшим партийным чинам чаще всего были чужды музыкальные увлечения фюрера. О знаменитом конфузе, случившемся во время исполнения «Мейстерзингеров» в Нюрнберге во время первого же после прихода к власти НСДАП съезда партии в 1933 году, писал в своих воспоминаниях Альберт Шпеер: «Свыше тысячи представителей партийной верхушки получали приглашения и билеты, но они, по-видимому, предпочитали собирать информацию о качестве нюрнбергского пива и франконского вина. При этом каждый, наверно, надеялся на то, что другой выполнит свой партийный долг и высидит всю оперу <...> Когда на этом представлении „Мейстерзингеров" в 1933 году в Нюрнбергской опере в правительственной ложе появился Гитлер, зал был почти пуст. Гитлер был крайне рассержен, потому что, как он заявил, нет ничего более оскорбительного и тяжелого для артиста, чем играть перед пустым залом. Гитлер приказал выслать наряды с заданием вытащить в оперу высоких партийных функционеров из их квартир, пивных и ресторанов, но заполнить зал все равно не удалось. На следующий день в оргкомитете съезда рассказывали многочисленные анекдоты о том, где и при каких обстоятельствах находили и доставляли отсутствовавших. В дальнейшем Гитлер уже не настаивал на присутствии в опере всех участников съезда и распорядился пустить билеты в свободную про-

дажу, так что большинство зрителей составляли любители музыки и поклонники Вагнера, а исполнители получали причитавшиеся им аплодисменты». Да, в Третьем рейхе сохранялся высокий исполнительский уровень вагнеровских постановок, однако прочувствовать это не было дано ни большинству нацистских бонз, ни воспитываемому в духе нацистской пропаганды юношеству, ни большинству «гостей фюрера» на Байройтских фестивалях военного времени.

Другим любимым композитором Гитлера, которого в нацистской Германии пытались сделать культовым и использовать в пропагандистских целях, был австриец Антон Брукнер (1824–1896). И это может показаться довольно странным, потому что, в отличие от Гитлера, Брукнер был добрым католиком, не озабоченным еврейским вопросом (автором текстов к двум его хоровым произведениям — «Поход германцев» и «Гельголанд» — был поэт Август Зильберштейн), и не писал подобно своему музыкальному идолу Рихарду Вагнеру идеологических трактатов, которые можно было бы истолковать в благоприятном для нацистской пропаганды смысле. Что привлекало фюрера в музыке Брукнера, остается загадкой. Этот композитор не был типичным поздним романтиком подобно Берлиозу, Листу или даже Рихарду Штраусу, симфонические произведения которых имели под собой чаще всего конкретную программу или основывались на определенных литературных произведениях. Сочинения австрийского композитора были скорее продолжением творчества таких мастеров первой половины XIX века, как Бетховен, Шуберт, Шуман, отчасти Мендельсон; он развивал эту линию австро-немецкого симфонизма, усиливая состав оркестра (в духе почитаемого им Вагнера) большим количеством медных духовых и делая более пространным содержание каждой из частей собственных симфоний. Вполне возможно, что Гитлер воспринимал эти произведения как своего рода «Вагнера без слов», потому что духовные сочинения католика Брукнера, и в первую очередь его знаменитый «Te Deum», вряд ли могли заинтересовать фюрера. Кроме того, композитор был земляком Гитлера, родился в окрестностях Линца, а в молодости служил органистом в монастыре Санкт-Флориан и в Линцском соборе. Считается, что определенную роль сыграло и то обстоятельство, что в конце XIX — начале XX века венским вагнерианцам противостояла партия поклонников Брамса, или «браминов», возглавляемая критически отзывавшимся о творчестве Брукнера музыковедом Эдуардом Гансликом (1825–1904), чья мать была еврейкой. До будущего фюрера, жившего в Вене уже после смерти Ганслика, безусловно, доносились отголоски тогдаш-

них горячих споров, поэтому впоследствии Брукнер мог выглядеть в его глазах жертвой еврейского террора. Так или иначе, Брукнер был негласно признан в Третьем рейхе вторым по значению немецким композитором-романтиком после Вагнера. И Гитлер не упустил первой же возможности использовать его в пропагандистских целях. Правда, эта возможность представилась только через четыре года после прихода нацистов к власти, когда фюрер стал всерьез задумываться о расширении границ рейха за счет восточного соседа. Когда в октябре 1936 года отмечали сорокалетие смерти композитора, возникла идея воздать должное его заслугам перед австро-немецкой музыкальной культурой. И тут вспомнили о расположенной в окрестностях баварского города Регенсбурга на берегу Дуная Валгалле — воздвигнутом в 1842 году королем Баварии Людвигом I святилище, архитектурный стиль которого напоминал одновременно парижскую церковь Святой Марии Магдалины (Мадлен) и установленный на афинском Акрополе древнегреческий храм Парфенон. Тогда же в Валгалле были выставлены бюсты 100 выдающихся политиков, деятелей науки и культуры Германии. Впоследствии к ним добавлялись новые изображения, и ко времени прихода к власти нацистов там уже было 125 бюстов. Идея установить в Валгалле бюст великого австрийца пришлась как нельзя кстати, поскольку давала повод проведения очередного пропагандистского зрелища. Однако само по себе открытие бюста не стало массовым мероприятием. На него, кроме Гитлера, было допущено всего около трех десятков лиц, и в этом смысле мероприятие напоминало богослужения в Иерусалимском храме, во время которых в святую святых допускались лишь священники. В Валгаллу не был допущен даже считавший себя главой всех немецких музыкантов председатель ИМП Петер Раабе. После открытия бюста со ступеней храма к народу обратился с речью о Брукнере Геббельс. Эту речь транслировали по радио, а потом частями показывали в недельной кинохронике. Фюрер находился поблизости, но до поры до времени оставался недосягаем для широкой публики. В тот день он все-таки произнес речь, и это его выступление было одним из самых продолжительных и значительных по своим политическим последствиям из всех его знаменитых речей. Но говорил он, находясь уже в отдалении от Валгаллы. Сразу после открытия бюста он отправился в Регенсбург, вблизи которого на скаковом поле состоялся партийный съезд Баварской восточной марки (одной из баварских гау). Здесь фюрер выступил с речью, в которой впервые заговорил, хотя и смутно, об экспансии на Восток. Речь полностью напечатала газета «Фёлькишер беобахтер», и чествова-

ние великого композитора превратилось таким образом в очередное пропагандистское мероприятие. Правда, вечером того же дня Гитлер присутствовал на концерте из произведений Брукнера, в числе которых был исполнен и соответствовавший случаю «Te Deum». Чтобы слушатели правильно поняли католическую хвалебную песнь, Геббельсу пришлось намекнуть в своей утренней речи на выходящее за рамки церковной службы значение этого произведения, которое не следовало воспринимать «догматически».

Сразу же после аншлюса Австрии Гитлер стал вынашивать план превращения своего родного города Линца в культурную столицу Европы. После начала Второй мировой войны, когда большинство европейских стран было приведено к покорности, могло показаться, что этот план уже близок к осуществлению. Тем не менее до самого конца войны он так и не был реализован — руки до него не доходили по вполне понятным причинам. Однако это не значит, что Гитлер отказался от захватившей его идеи. Уже после того, как в январе 1945 года он обосновался в бомбоубежище под Имперской канцелярией в Берлине, там, несмотря на тесноту, нашлось место для созданной архитектором Германом Гислером грандиозной модели обустройства под культурный центр части берега Дуная в Линце; реализацию идеи фюрер отложил, чтобы заняться ей вплотную после окончания войны. Однако он успел, хотя и не вполне внятно, осуществить другую идею, которую ему подкинул один из руководителей имперского радио Генрих Гласмайер, а именно создать в Линце помимо уже имевшихся там консерватории и оперного театра симфонический оркестр высшего класса. Еще в 1933 году Гласмайера, который к тому времени уже преуспел по всем статьям — был не только членом НСДАП, но и эсэсовцем не из последних, — назначили интендантом Западного радио в Кёльне, а в 1937 году он стал имперским интендантом немецкого радио и главой Общества радиовещания Германии. Реализацию понравившейся ему идеи Гитлер поручил ее автору, который заодно в 1942 году настоял на том, чтобы ему предоставили для работы в полное распоряжение отобранный у монахов монастырь Санкт-Флориан. Сам же оркестр был создан еще в 1939 году, но это был довольно скромный коллектив, находившийся в полном подчинении у местных властей. Получив полномочия по созданию нового имперского оркестра, большой ценитель породистых лошадей, дорогих вин и красивых женщин Гласмайер расположился в монастыре со всеми удобствами и окружил себя неслыханной роскошью, которая к концу войны выглядела совсем неуместно и даже подозрительно: помимо хора и оркестра бывший

кавалерийский офицер организовал в монастыре школу верховой езды. Реорганизацию оркестра он начал с назначения в 1942 году его главным дирижером музыканта с достаточно громкой фамилией — Георга Людвига Йохума (1909–1970), младшего брата уже хорошего известного в Германии и за ее пределами Ойгена Йохума. Для начала и этого было достаточно, но честолюбивому Гласмайеру хотелось получить в свое распоряжение более известную личность — если не Фуртвенглера, Крауса или Кнаппертсбуша, то по крайней мере Кабасту, Шурихта или Кайльберта. Однако планы выступлений всех знаменитостей были расписаны на ближайшие годы, и они если и соглашались выступить с оркестром, то в лучшем случае в качестве гастролеров — формировать ансамбль практически с нуля никто не соглашался. Поэтому самой подходящей кандидатурой для замены Георга Людвига Йохума оказался Герберт фон Караян, не имевший «собственного» оркестра и успевший завоевать себе славу самого даровитого молодого капельмейстера Германии и главного соперника великого Фуртвенглера. Летом 1944 года, как раз к тому времени, когда Красная армия уже вышла к государственной границе и продолжала развивать наступление на запад в Прибалтике и Восточной Пруссии, а в Нормандии высадились войска союзников, Караян сделал необычайно удачную запись Восьмой симфонии Брукнера с Государственной капеллой (оркестром Берлинской государственной оперы) и, не собираясь останавливаться на достигнутом, мечтал о следующей записи, на этот раз с оркестром Санкт-Флориана, которому еще в 1943 году присвоили звание Имперский Брукнер-оркестр. Кроме присвоения громкого титула оркестрантам были установлены повышенные оклады. Приглашенный Гласмайером в Санкт-Флориан, Караян продирижировал Восьмой симфонией в не самое подходящее для этого время, а именно через три дня после громкого покушения на Гитлера, в связи с чем концерт прошел почти незамеченным. Лишь газета «Фёлькишер беобахтер» опубликовала о нем сообщение, не упомянув из соображений секретности даже о том, что он имел место в Санкт-Флориане, и намекнув только, что концерт состоялся в одной «южнонемецкой барочной церкви». Хотя шансы Караяна существенно возросли, его надеждам возглавить один из ведущих оркестров Германии так и не суждено было сбыться. Осенью 1944 года уже казалось, что вопрос о его назначении может решиться естественным образом — Георга Йохума должны были призвать на воинскую службу, и должность руководителя оркестра освобождалась. Однако, как это уже не раз бывало в прошлом и будет происходить в будущем, «злым гением»

Караяна выступил Вильгельм Фуртвенглер. 11 октября он исполнил с Брукнер-оркестром Девятую симфонию Брукнера, а во время ужина, устроенного в тот же вечер в его честь, Гласмайер поспешил объявить о своем намерении заменить Йохума Караяном. Фуртвенглер не мог этого допустить и заверил супругу Йохума: «Об этом не может быть и речи. Йохум выполнил всю работу по созданию оркестра и должен руководить им дальше. Было бы некорректно, если бы кто-нибудь другой — а у меня есть такое подозрение — захотел занять этот пост, воспользовавшись ситуацией. Я позвоню доктору Геббельсу еще сегодня, чтобы это предотвратить». Он выполнил обещание, использовав все свое влияние, и таким образом избавил действующего руководителя оркестра от призыва, объявленного в связи с тотальной мобилизацией. Одновременно он перечеркнул надежды Караяна возглавить Брукнер-оркестр. Вдобавок Караяну тогда не удалось сделать еще одну запись Восьмой симфонии, о которой он мечтал. Сам же Гитлер, получивший тяжелую контузию во время июльского покушения, уже вряд ли вникал в интриги, связанные с созданным по его указанию оркестром, который вскоре прекратил свое существование.



Разумеется, в эпоху Третьего рейха не оставались в небрежении и другие великие немецкие композиторы прошлого. В концертных залах звучала музыка Баха, венских классиков и Шуберта, Бетховена, Шумана и Брамса. В протестантских церквах исполняли органные обработки лютеранских хоралов, кантаты, «Рождественскую оратонию» и «Страсти» Баха, в католических — его же знаменитую «Высокую мессу» си минор. Однако использование музыки этих композиторов в идеологических и пропагандистских целях оказалось не таким простым делом: по сравнению с тем размахом, с которым в нацистской Германии рекламировали и использовали для музыкального оформления официальных мероприятий творчество Вагнера и отчасти Брукнера, исполнение произведений прочих австронемецких композиторов чаще всего не выходило за рамки обычных филармонических концертов или традиционных народных праздненств — Рождества или Пасхи. Следующим по значению после Брукнера композитором, которому Гитлер собирался установить бюст в Валгалле, был Роберт Шуман. Он, безусловно, заслуживал подобной чести, но у нацистских идеологов так и не дошли до этого руки — пропагандистский эффект от подобного мероприятия казался совсем ничтожным, а эстетическая составляющая творчества Шумана вряд ли представляла интерес для власть предержащих. Принесшие славу Шуману ранние фортепианные произведения, как, впрочем, и отра-

зившие целый мир интимных чувств песни цикла «Любовь и жизнь женщины» на стихи Адельберта Шамиссо рассматривались как чисто салонная музыка, непригодная для подготовки населения к предстоящим битвам во имя германского рейха, а его песенный цикл «Любовь поэта» на стихи молодого Генриха Гейне из книги «Лирическое интермеццо» был по понятным причинам вообще запрещен к исполнению. Однако и более поздние сочинения Шумана, в том числе симфонии, инструментальные концерты, многочисленные произведения для камерных ансамблей, хоровые произведения и опера «Геновева», не были востребованы в Третьем рейхе в той мере, в какой они того заслуживали, и из них никак не получалась художественная начинка для нацистской идеологии. И то, что в более поздний период своего творчества композитор предпочел в качестве автора текстов песен не Гейне, а другого своего современника, особо почитаемого в то время в Германии Йозефа Эйхендорфа, заложив таким образом не прерывавшуюся на протяжении последующих ста лет (от Мендельсона и Гуго Вольфа до Рихарда Штрауса и кантаты «О немецкой душе» Ганса Пфицнера) традицию, уже не могло изменить к нему отношения в окружении Гитлера. Чтобы быть восторженным поклонником Шумана, нужно все-таки ценить его фортепианное творчество, в котором заложен целый мир чувств немецкого гения, переданный им с потрясающей простотой и искренностью. Нельзя сказать, чтобы Гитлер был ненавистником камерной музыки. Сохранилась афиша состоявшегося 1 июня 1933 года в Берлинской филармонии фортепианного вечера знаменитого немецкого пианиста Вильгельма Бакхауза, в которой указывалось, что концерт дается «по особому желанию господина рейхсканцлера» (по-видимому, называть Гитлера «фюрером» в то время дозволялось еще не всем). Вождь посетил этот концерт, однако впоследствии предпочитал вечерам камерной музыки торжественные представления в Байройте, вагнеровские постановки в связи с различными знаменательными событиями, а также исполнения нескольких симфоний Брукнера или Девятой симфонии Бетховена по случаю собственного дня рождения. Программа концерта Бакхауза состояла главным образом из популярных салонных пьес, которые музыканты исполняют чаще всего на бис, и была рассчитана скорее на начинающих постигать азы фортепианной музыки, чем на искушенных посетителей филармонических концертов. Она включала такие миниатюры, как «Порыв» и «Отчего?» из «Фантастических пьес» Шумана, несколько пьес Шопена и Шуберта, «Кампанеллу» (по Паганини) и «Грезы любви» Листа. Самое большее, на что решился в тот вечер Бакхауз, — «Аппассионата» Бетховена. «Крейслериана» или

«Симфонические этюды» Шумана могли оказаться слишком «тяжелым» блюдом для считавшего себя знатоком и ценителем немецкой музыки диктатора. Но в одном святилище музыка Шумана непрерывно звучит до сих пор: посетители мемориала у Мамаева кургана в Волгограде, отдающие дань памяти павшим советским воинам, слушают в Зале воинской славы «Грезы» из фортепианного цикла «Детские сцены» в переложении для ансамбля скрипачей.

Казалось бы, самым удобным для нацистской пропаганды композитором был Людвиг ван Бетховен. Однако странное дело: его творчество никак не хотело укладываться в прокрустово ложе «тевтонского Прометея», которое ему было уготовано в Третьем рейхе. И тут не имело никакого значения ни использование его произведений на официальных государственных мероприятиях, ни казавшиеся ожесточенными споры, которые вели вокруг его сочинений самые видные коричневые музыковеды. Какую бы риторику при этом ни использовали, она не добавляла ничего нового к давно уже сформировавшемуся в сознании немцев образу великого немецкого композитора — от этого он не становился ни более великим, ни более немецким. Можно смело предположить, что девицы из Союза немецких девушек, слушавшие в придачу к сонатам Бетховена в исполнении Элли Ней ее же нацистские комментарии, повзрослев, воспринимали музыку Бетховена как и все нормальные люди. Партийные идеологи попытались привлечь Бетховена на свою сторону еще до прихода к власти, и наиболее подходящий для этой случая выдался в 1927 году, когда весь мир отмечал столетие со дня рождения Бетховена, повсеместно исполнялись бетховенские произведения и публиковались посвященные ему многочисленные музыковедческие исследования. Свою лепту внес и Альфред Розенберг, напечатавший в партийной газете «Фёлькишер беобахтер» статью, центральным пунктом которой явилась фраза: «Давайте позволим себе в течение целого дня проявлять широту души в осознании того, что немец возвышает Бетховена над *всеми* народами западного мира и считает его лучшим их представителем в качестве средоточия истинных созидательных сил. Но давайте потом подумаем над тем, что Бетховен может и должен стать для нас волей, побуждающей к *немецкому* созиданию. Потому что сегодня мы живем в „героическую“ для немецкого народа эпоху». О том, что эта статья была не просто юбилейной, но программной для нацистской идеологии, свидетельствует тот факт, что она была включена в вышедший в 1934 году сборник «Кровь и честь». Набиравшее в Германии силу национал-социалистическое движение автор статьи трактовал как естествен-

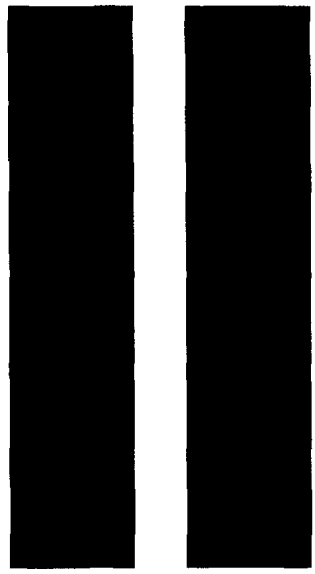
ное продолжение героического пути героя Девятой симфонии. После прихода НСДАП к власти произведения Бетховена, в основном увертюры и симфонии, неоднократно использовались в официальных мероприятиях, но они не вызывали того священного национального восторга, как это было в 1924 году во время исполнения публикой гимна на первом послевоенном фестивале в Байройте после окончания «Мейстерзингеров». В Третьем рейхе такого рода гостей Байройта было значительно проще убедить в националистической сути творчества Вагнера, чем доказать слушателям симфонических концертов в Берлине, Дрездене или Мюнхене, что Бетховен, как писал в упомянутой статье Розенберг, «может и должен стать для нас волей, побуждающей к *немецкому* созиданию». У почитателей творчества Бетховена уже давно сформировалось собственное мнение, отразившееся в многочисленных посвященных композитору исследованиях, опубликованных на протяжении предыдущего столетия, и они не нуждались в дополнительных комментариях нациста. Что касается самого Гитлера, то музыка Бетховена ему явно импонировала, и это вполне естественно, потому что, как всегда и повсюду, каждый ее воспринимает в соответствии с тем уровнем культуры и художественного воспитания, который сформировала в нем среда обитания. Недаром «Аппассионата», на которую пришелся центр тяжести упомянутого фортепианного вечера, данного Вильгельмом Бакхаузом в честь недавно избранного рейхсканцлера, была любимым сочинением Бетховена и у создателя Советского государства. Однако если к этой сонате добавить бетховенскую «Аделаиду», которую Гитлер неоднократно слушал в грамзаписи, а также Девятую и Третью («Героическую») симфонии, то этим список любимых фюрером произведений Бетховена, пожалуй, ограничится, поскольку ни на симфонические, ни тем более на камерные концерты у диктатора не было времени. О ежегодном начиная с 1937 года исполнении Девятой симфонии по случаю дня рождения фюрера уже говорилось и будет еще кое-что сказано в следующей части книги. По-видимому, эта музыка так навязла в ушах вынужденных ее слушать по долгу своей службы партийных бонз и высокопоставленных гостей на торжественных приемах, что они ее воспринимали чисто механически, не придавая ей даже того смысла, который в нее вкладывала нацистская пропаганда. Однако завершающая симфонию «Ода к радости» на слова Шиллера звучала не только на протокольных мероприятиях. Призыв «обнимитесь, миллионы» прозвучал также в 1936 году на открытии Олимпиады в Берлине, а по распоряжению сверху ее исполнил детский хор концлагеря Освенцим непосредственно перед

отправкой в газовую камеру. По случаю аншлюса Австрии в марте 1938 года в Венской опере давали в присутствии Германа Геринга оперу «Фиделио». Очевидно, прозвучавший в ней призыв к свободе следовало воспринимать как освобождение австрийцев после того, как они стали гражданами Третьего рейха в составе Восточной марки. Однако многим гражданам страны пришлось всерьез задуматься о поисках свободы в других странах, поскольку в первые же недели после этого события из Австрии потянулись первые эшелоны, доставлявшие «нежелательные элементы» в концлагеря.

Прослушав как-то начало Седьмой симфонии Брукнера, Гитлер заметил, что Брамс был «звездой салонного значения», а «евреи превозносили его до небес». Самого Брамса еврейский вопрос, судя по всему, не очень интересовал, среди музыкантов у него было много друзей еврейского происхождения, в том числе один из самых знаменитых скрипачей XIX века и исполнитель его скрипичных сонат, Скрипичного концерта и квартетов Йозеф Иоахим (1831–1907) и уже упомянутый Эдуард Ганслик, однако композитор поддерживал дружеские отношения и с профессором медицины Венского университета, известным хирургом Теодором Бильротом, прославившимся также своими антисемитскими статьями. Известно, что Брамс высоко ценил мнение этого дилетанта и часто показывал ему свои вещи еще до их публичного исполнения. Все это было хорошо известно Гитлеру, который с прохладцей относился как к камерному творчеству композитора (отсюда, по-видимому, и упрек в «салонности»), так и к казавшимся ему пресными и обывательскими симфониям. Странно, однако, что фюрера не тронул не оставляющий никого равнодушным «Немецкий реквием», и в этом, очевидно, обнаружилась тупость музыкального восприятия главного ценителя музыкального искусства рейха. Тем не менее лирические песни Брамса входили в число наиболее любимых им камерных сочинений наряду с песнями Шуберта, Шумана, Гуго Вольфа и Рихарда Штрауса; он часто слушал их грамзаписи в исполнении выдающихся камерных певцов (баритона Генриха Шлуснуса и тенора Петера Андерса) в своей резиденции в альпийском Оберзальцберге и даже в ставках «Волчье логово» в Восточной Пруссии и «Волк-оборотень» под Винницей. Эти песни действовали на него расслабляюще и отвлекали от неизбежных проблем, связанных с глубоким увязанием в войне, которая катилась к трагической для Третьего рейха развязке. Разумеется, среди любимых грампластинок Гитлера были и записи отрывков из опер Вагнера, но всему прочему он предпочитал сцены и арии из оперетт «Летучая мышь» и «Цыганский барон» Иоганна Штрауса,

«Продавец птиц» Карла Целлера и особенно любимой им «Веселой вдовы» Франца Легара. Это пристрастие фюрера к музыке Легара дало возможность венгерскому композитору занять в Третьем рейхе особое положение — в противном случае он мог бы иметь крупные неприятности из-за неарийского происхождения его жены; вдобавок авторы либретто многих его оперетт были евреями. О том, с какими трудностями приходилось сталкиваться нацистам, чтобы обойти собственные расистские законы и не дать исчезнуть со сцены большей части музыкальных комедий, читатель уже знает из главы «Оперетта, легкая музыка и джаз». Однако лично у Гитлера такой проблемы не было. Смотреть оперетты в театре было для него несолидно, а слушать в грамзаписи отрывки из «Летучей мыши», «Продавца птиц» и «Веселой вдовы» в лучших исполнениях он мог сколько угодно, и, как вспоминала впоследствии его обслуга, в частности секретарша Криста Шрёдер, эта музыка звучала в его резиденциях даже чаще, чем Вагнер. Впрочем, рассказывают, что когда 30 апреля 1945 года Гитлер сводил в своем бомбоубежище счеты с жизнью, из его кабинета доносилась «Смерть в любви» из «Тристана и Изольды». Для столь возвышенного момента оперетта явно не годилась.

ЧАСТЬ



# НЕБОЖИТЕЛИ

ГЛАВА

# 13 ПЕРВЫЙ МУЗЫКАНТ РЕЙХА



Рихард Штраус отметил свое семидесятилетие через год после прихода Гитлера к власти. К этому времени композитор прошел пик своего творчества. Большинство произведений, принесших ему мировую славу, было уже создано, и они исполнялись почти во всех оперных театрах и концертных залах Германии и Австрии, так что он мог вполне почивать на лаврах, однако продолжал активную творческую и исполнительскую деятельность уже в ранге небожителя, официально признанного лучшим музыкантом Германии, о чем свидетельствовали почести, оказанные ему властями, в том числе назначение на должность председателя Имперской музыкальной палаты.

Довольно сложно понять эту личность, в которой величие патриарха свободно сочеталось с мещанской ограниченностью (что можно подчас обнаружить даже в его лучших творениях), и мотивацию поступков гения немецкой музыки XX столетия, дабы вынести суждение о его человеческих качествах. Поскольку эта книга — не музыковедческое исследование, а скорее музыкально-историческая разработка, автор исходил из того, что личность и человеческие качества Музыканта № 1 Третьего рейха, как, впрочем, и других имперских небожителей, должны представлять для читателя существенный интерес и поэтому требуют пристального рассмотрения.

# РОЖДЕНИЕ И ПЕРВЫЕ УСПЕХИ

Мюнхен дал Германии многих деятелей искусства, чему немало способствовала художественная и, в частности, музыкальная атмосфера баварской столицы, которая соперничала на равных с прусской столицей — Берлином и расположенной к юго-востоку от нее австро-венгерской метрополией — Веной. Так что с местом рождения будущему композитору явно повезло. Не менее важную роль в становлении Рихарда Штрауса как личности и музыканта сыграли социальные и семейные условия, в которых проходили юные годы его жизни. Он родился 11 июня 1864 года в семье валторниста Придворного оркестра, бывшего в то время лучшим оркестром Баварии. Франц Штраус был не рядовой оркестрант, но хорошо известный в художественных кругах музыкант-духовик, что придавало его личности особую значимость в эпоху, когда стало получать широкое распространение творчество Вагнера. Рихард Штраус почти не помнил умершей во время эпидемии холеры родной матери, а во многих источниках в качестве матери композитора указывают воспитавшую двух детей Франца от первого брака его вторую жену, дочь богатого мюнхенского пивовара Жозефину Пшорр. Жалованье оркестрантов в то время было невелико, и, чтобы скромно содержать семью, их женам приходилось прирабатывать, скажем, торговлей зеленью. Однако благодаря удачному второму браку Франца Штраусы жили в достатке, и будущий композитор мог спокойно учиться в гимназии, а потом посещать лекции в Мюнхенском университете, одновременно постигая музыкальную науку.



Детство и юность композитора пришлись на период возвышения Пруссии и объединения немецких государств. Авторитет Пруссии возрос в результате поражения, нанесенного Австрии в 1866 году, и в еще большей степени — в результате победоносной войны с Францией, в которую была вовлечена также Бавария. После сотен лет национальной раздробленности Пруссия объединила остальные княжества в единую Германию, и последующая жизнь страны была на многие годы отмечена чувствами национального единства и национальной гордости. Это отнюдь не радовало претендовавшие на первые роли в Европе Англию, Францию и приближавшуюся к распаду Австро-Венгрию. Не испытывала восторга и связанная с Германией многочисленными династиче-

скими союзами Российская империя. Германия стала как никогда сильной и амбициозной страной, и этого нельзя сбрасывать со счетов, когда речь заходит о том или ином ее политике, ученом или деятеле культуры.

Но воспитание, полученное Рихардом в семье, было скорее консервативно-мещанским, а музыкальная одаренность передалась ему от отца на генном уровне. Художественные пристрастия Франца Штрауса ограничивались творчеством венских классиков — Моцарта, Гайдна, Бетховена — и ранних австро-немецких романтиков — Шуберта, Вебера и Мендельсона. Сейчас это уже трудно себе представить, но отец и сын (в его юные годы, скорее всего, под влиянием отца) сходились в неприязни к Рихарду Вагнеру. Это тем более удивительно, что валторнист Франц Штраус был непревзойденным исполнителем солирующих партий в вагнеровских операх, и сам Мастер высоко ценил его игру. При этом и отец, и сын находили «слащавой» музыку «Лоэнгрина», да и другие оперы ставили не слишком высоко. Однако если сын довольно быстро преодолел отчуждение от своего великого тезки и стал одним из лучших интерпретаторов его опер, то отец не признавал Вагнера до конца жизни: когда перед началом репетиции, состоявшейся на следующий день после смерти Вагнера, проводивший ее Герман Леви предложил почтить память Мастера вставанием, Франц Штраус оказался единственным оркестрантом, оставшимся сидеть.



Несколько запоздалое проявление интереса к творчеству Вагнера произошло в том числе и под влиянием на молодого Штрауса его первого серьезного музыкального наставника — барона Ганса Гвидо фон Бюлова. Этот родившийся в 1830 году в Дрездене представитель старинного мекленбургского дворянского рода считал себя прусским аристократом и был столь же гениальным пианистом, сколь и выдающимся дирижером. Он был учеником Ференца Листа, а для российских любителей музыки его слава пианиста подкреплялась тем убедительным обстоятельством, что Чайковский посвятил ему свой знаменитый Первый фортепианный концерт. Будучи придворным капельмейстером в Мюнхене (с 1864 года), он прославился в качестве интерпретатора, познакомившего баварцев с музыкальными драмами Вагнера «Тристан и Изольда» и «Нюрнбергские мейстерзингеры». В 1857 году двадцатисемилетний поклонник творчества Листа женился на его дочери Козиме, и от этого брака родились две его бесспорные дочери Даниэла и Бландина и одна довольно спорная, Изольда, об обстоятельствах рождения которой будет еще рассказано в главе, посвященной

Байройтскому фестивалю. После того как в 1866 году в Мюнхене воцарился Рихард Вагнер, Бюлов стал его самым верным сподвижником, а великий композитор ответил на его рабскую преданность в типичном для него духе — соблазнил и увел жену. К тому времени Козима разочаровалась в своем муже, обманувшем ее надежды в качестве композитора (сочинителем музыки Бюлов был и в самом деле неважным), и предпочла ему автора очаровавших баварского короля, а вслед за ним и баварскую публику опер «Лоэнгрин» и «Тристан и Изольда». В течение некоторого времени Козима жила одновременно с Бюловом и Вагнером, а обманутый муж делал вид, что ничего не замечает, что дало впоследствии повод для многочисленных насмешек над «фаворитом королевского фаворита». Рихард Вагнер женился на Козиме в 1870 году, и молодожены позаботились о том, чтобы Бюлов покинул Мюнхен. Получив тяжелую душевную травму, но обретя свободу, музыкант много гастролировал по всей Европе, выступал также в России и Америке, а в 1880 году принял приглашение герцога Заксен-Майнингенского, чье крошечное владение находилось в южной части Тюрингии. Это был щедрый меценат, вынашивавший амбициозные планы в отношении своей капеллы. И результаты пятилетней деятельности Бюлова на посту придворного музыкального директора превзошли самые смелые ожидания. В течение года он довел звучание оркестра до неслыханного совершенства, прославившись прежде всего в качестве исполнителя симфоний Бетховена. О высоком классе капеллы свидетельствует также успех ее гастролей в Берлине в начале января 1882 года. Особенно сильное впечатление ее выступления произвели на оркестрантов популярной в то время столичной Капеллы Бильзе, которые в том же году взбунтовались против своего руководителя и основали свой собственный оркестр, ставший впоследствии Берлинским филармоническим. При этом Бюлов стал первым главным дирижером этого славного коллектива. О подробностях возникновения Берлинского филармонического читатель уже знает из главы, посвященной оркестрам Третьего рейха. Что же касается Майнингенской капеллы, следует добавить, что помимо произведений Бетховена она прославилась трактовками сочинений Брамса, Листа, Чайковского и Дворжака, то есть репертуар Бюлова, включавший также оркестровые отрывки из опер Вагнера, не ограничивался чисто немецкой музыкой. Оркестр уделял большое внимание и произведениям композиторов-современников, и это ни в коем случае нельзя упускать из виду, когда речь заходит о формировании музыкальных пристрастий Штрауса.

В числе произведений, исполненных во время берлинских гастролей, была и Серенада совсем еще юного Рихарда Штрауса, с которым Бюлов познакомился в Майнингене незадолго до гастролей. Это могло бы показаться довольно странным, поскольку Бюлову была хорошо известна неприязнь к музыке Вагнера Штрауса-отца. Но музыкальный руководитель Майнингенской капеллы явно оценил талант молодого композитора и не стал ставить отношения с сыном в зависимость от своих отношений с отцом. Более того, он тут же попросил его написать что-нибудь специально для своей капеллы. Разучив с оркестром свеженаписанную Сюиту для ансамбля духовых инструментов, он наметил ее для исполнения во время гастролей в Мюнхене и предложил автору самому ею продирижировать. О таком старте в столице Баварии не мог впоследствии мечтать даже имевший многочисленные связи в тамошних художественных кругах Фуртвенглер. В своих воспоминаниях о Бюлове Штраус писал о резкой отповеди своего высокого покровителя отцу, пришедшему после концерта поблагодарить великого маэстро: «Я не нуждаюсь в благодарностях, поскольку не забыл о том, как меня травили в этом проклятом городе. То, что я делаю, я делаю не для вас, а для вашего сына». После этого Штраус написал симфонию, поскольку полагал, что это необходимо для получения статуса полноценного композитора. Однако, как известно, славу композитора-симфониста ему принесла не симфония, а созданные впоследствии симфонические поэмы. Симфония все же была исполнена в конце 1884 года в Америке, а в начале 1885-го — в Кёльне. Для двадцатилетнего композитора это было славное начало творческой деятельности, а вскоре появилась возможность усовершенствоваться и в качестве дирижера.



В том же году в капелле освободилось место второго дирижера, которое Бюлов предложил Штраусу. При этом он скорее позаботился о том, чтобы заполучить себе ученика-единомышленника, нежели сотрудника, на которого можно было бы переложить часть концертов. С этой точки зрения Рихард Штраус был наилучшей кандидатурой: он был молод, талантлив, честолюбив, стремился к овладению дирижерским мастерством и отлично знал симфонический оркестр. Предложение Бюлова Штраус воспринял как необыкновенную удачу и редкий шанс повысить свою дирижерскую квалификацию. Претендовавший на эту же должность Густав Малер был к тому времени более опытным руководителем оркестра, к тому же он как раз завершил свою деятельность в оперном театре Касселя и приобрел определенную известность, однако Бюлов предпочел приглянувше-

гося ему юношу, из которого надеялся вылепить дирижера по своему вкусу. Пути Малера и Бюлова пересеклись только в начале девяностых годов в Гамбурге, где Бюлов руководил абонементными концертами специально созданного для него симфонического оркестра, а Малер занял пост генералмузикдиректора местной оперы, ставшей для него последней ступенью перед завоеванием Вены. В конце жизни (Бюлов умер в 1894 году) дирижер-скиталец смог по достоинству оценить гений Малера-дирижера и собственноручно увенчать его лавровым венком, который долгие годы висел в кабинете будущего великого композитора.

Работа с Майнингенской капеллой как нельзя лучше подходила для овладения обширным симфоническим репертуаром, к тому же Штраус получил в лице Бюлова учителя, о котором не мог мечтать ни один молодой капельмейстер, ведь в то время дирижерское мастерство в музыкальных академиях Германии и Австрии не преподавалось, и поколению Штрауса и Малера приходилось им овладевать, наблюдая за выступлениями более опытных коллег, в лучшем случае получая у них время от времени консультации. Штраус оказался отличным учеником, и вскоре Бюлов поручил ему разучить с оркестром Серенаду ля мажор Брамса. В силу специфики репертуара капеллы с творчеством этого композитора Штраус познакомился раньше, чем с творчеством Вагнера, к музыке которого продолжал относиться несколько предвзято. Однажды во время репетиции Серенады в зал неожиданно вошла дочь майнингенского герцога Мария Елизавета. Еще совсем недавно в неожиданном появлении во время репетиции дочери владетельной особы не было ничего необычного, и проводивший репетицию капельмейстер был обязан сделать перерыв. Но ко времени описываемого события герцог уже не был монархом, хотя и пользовался покровительством императора Вильгельма I, помнившего о его заслугах во франко-прусской войне, когда Георг II Майнингенский командовал корпусом, сформированным в основном из его поданных. К тому же он был патроном, на средства которого существовала капелла. Поэтому молодой стажер отнесся к высокому визиту с величайшим почтением и поинтересовался у гостьи, не желает ли она послушать какое-нибудь произведение. К его ужасу, та заказала увертюру к «Летучему Голландцу» Вагнера, которой Штраус еще ни разу не дирижировал. Однако дело обошлось как нельзя лучше, отчасти благодаря дирижерскому таланту новичка, но главным образом благодаря опыту оркестрантов, для которых это было одно из наиболее часто исполняемых произведений их репертуара.

Интерес к творчеству Брамса не ослабевал, и очередным импульсом для сближения Штрауса с его музыкой стала состоявшаяся 25 октября 1885-го в Майнингене мировая премьера Четвертой симфонии, которой продирижировал сам композитор. Все было за то, чтобы Штраус стал «брамином», тем более что возможности продирижировать оперой Вагнера в каком-нибудь театре не предвиделось, а капелла Майнингена была не лучшим местом для приобретения соответствующего опыта. К тому же, рассорившись с герцогом, главный дирижер покинул Майнинген в конце 1885-го (удивительно, что столь неуравновешенная личность, как Бюлов, могла сравнительно долго уживаться со своим меценатом). Герцог тоже начал терять интерес к брошенному на произвол судьбы оркестру и переключился на придворный драматический театр, в постановках которого принимал личное участие. А Штраус, хотя и успел к тому времени освоить помимо симфоний Бетховена еще несколько важнейших произведений мировой симфонической классики, в том числе Реквием Моцарта, симфонию Берлиоза «Гарольд в Италии» и кое-что из произведений современных композиторов, остался, попросту говоря, у разбитого корыта, и ему не оставалось ничего иного, как искать себе новое поприще где-нибудь в другом месте.



Итогом деятельности Штрауса в Майнингене стало не только его усовершенствование в дирижерской профессии и создание нескольких произведений, в числе которых была также исполняемая и в наше время Бурлеска для фортепиано с оркестром, но и знакомство с довольно оригинальной личностью, оказавшей существенное влияние на его дальнейшие музыкальные пристрастия и приблизившей его к творчеству Вагнера. Этой личностью был скрипач (не самого высокого класса, хотя и пользовавшийся расположением Бюлова) и неудавшийся композитор Александр Риттер. Он был связан с Вагнером почти кровными узами, боготворил Мастера и сумел заразить своими пристрастиями Штрауса. Риттер родился в 1833 году (то есть был ровесником Брамса) в семье богатого купца из российского города Нарва, а его мать, Юлия Риттер, оказывала по мере своих возможностей материальную поддержку Вагнеру в тот тяжелый для композитора период, когда он еще не был облагодетельствован баварским монархом. Если к этому добавить, что ее сын Александр женился на племяннице Вагнера Франциске, то станет понятна пламенная страсть музыканта к своему идолу. Он исповедовал примерно те же взгляды, что и Вагнер, и был типичным немецким националистом, воспитанным на традиционных сказаниях и легендах и постоянно

искавшим в них сокровенный смысл. Впрочем, Риттер не сделал карьеры ни в качестве скрипача, ни в качестве композитора, и если бы не приютивший его в Майнингенской капелле Бюлов, ему бы пришлось зарабатывать торговлей музыкальными товарами. Эта посредственность и зародила в душе Штрауса первый настоящий интерес к творчеству Вагнера, который в корне изменил музыкальные и мировоззренческие пристрастия будущего автора «Электры», «Саломеи» и «Кавалера розы».

Завершая рассказ о юности величайшего немецкого композитора XX века, необходимо сказать и о том, что упомянутые в начале главы чувства национального единства и национальной гордости, охватившие немцев после объединения Германии, оказались, к сожалению, связаны в том числе и с получившими в немецком обществе новый импульс антисемитскими настроениями. Все три наставника молодого музыканта — его отец, прививший сыну любовь к музыке венских классиков и ранних немецких романтиков, увлекавшийся в свой майнингенский период музыкой Брамса Бюлов и, наконец, вагнерианец чистой воды Риттер — были убежденными ненавистниками евреев. Франц Штраус писал Вагнеру о своих тяжелых предчувствиях — мол, Германии грозит полная деградация в результате проникновения иудейского влияния в духовную сферу. Тем самым он не открыл композитору ничего нового (Штрауса-отца вообще трудно заподозрить в способности генерировать оригинальные идеи), а лишь выразил свою солидарность с его взглядами. Во время своего пребывания в Майнингене Бюлов подписал составленную ярым антисемитом доктором Фёрстером петицию, в которой тот еще за пятьдесят лет до принятия в Третьем рейхе пресловутых Нюрнбергских законов призывал рейхстаг объявить евреев гражданами второго сорта. При этом гениальный музыкант отлично сознавал, что ему как концертирующему пианисту и дирижеру грозит резкое сокращение посещаемости концертов, значительную часть публики которых составляли евреи, о чем он и сообщил в своем письме другому антисемиту — радушно принятому в Байройте поэту Гансу фон Вольцогену. Но самым активным юдофобом, превзошедшим в этом деле даже своего идола Вагнера, оказался Александр Риттер. Поэтому следует только удивляться тому, что, имея в юности таких наставников, по мере своего становления как художественной личности Рихард Штраус сумел преодолеть ранние заблуждения и, несмотря на отдельные высказывания бытового характера, оставался в зрелом возрасте выше позорных предрассудков.

# КАПЕЛЬМЕЙСТЕР В МЮНХЕНЕ И ВЕЙМАРЕ

После ухода Бюлова дела в капелле быстро пришли в упадок, и проблема заключалась не только в молодости и неопытности «оставшегося на хозяйстве» Штрауса. Герцог не возражал, чтобы Рихард стал преемником великого маэстро, но при этом сократил финансирование капеллы и уменьшил ее численный состав на десять человек. Оставаться руководителем такого ансамбля означало низвести себя до уровня захудалого провинциального дирижера, да и амбициям Штрауса-композитора такой оркестрик никак не соответствовал. И как раз в это время он получил от знаменитого интенданта мюнхенского оперного театра барона Карла Перфаля предложение занять должность третьего капельмейстера. На первый взгляд предложение было лестным и перспективным, но Рихард долго пребывал в сомнении: с одной стороны, он получал возможность работать с оркестром, возглавляемым знаменитым Германом Леви, в котором к тому же все еще играл его отец; с другой стороны, он сознавал, что будет оставаться в Мюнхене на десятых ролях, и предпочел бы возглавить хотя и небольшой, но находящийся в его полном распоряжении музыкальный коллектив. Ничего утешительного не мог ему посоветовать и находившийся на гастролях в Санкт-Петербурге Бюлов. Он не рекомендовал своему молодому другу и ученику переезжать в ненавистную ему баварскую столицу, но и оставаться в Майнингене считал бессмысленным. Приходилось самому брать на себя ответственность за свою дальнейшую судьбу, и, проработав в Майнингене меньше года, Штраус подписал с Перфалем трехлетний контракт.



Поскольку приступить к исполнению своих обязанностей в Мюнхене Штраус должен был только к началу следующего сезона, то есть в августе 1886 года, он решил использовать образовавшийся многомесячный перерыв для путешествия в Италию, благо он попрежнему не был стеснен в средствах. Там, переезжая из города в город, он получил возможность ближе познакомиться с итальянской архитектурой, изобразительным искусством, а также с музыкой, которую он слушал в «аутентичном» исполнении. Под влиянием полученных впечатлений возникла симфоническая поэма «Из Италии» — произведение, не лишенное определенных достоинств и получившее положительную оценку Бюлова, которому оно и посвящалось, но к настоящему времени почти забытое. До начала сезона Штраус

успел посетить также Байройтский фестиваль, где его любезно приняла по рекомендации Риттера сама Козима Вагнер, и прослушал на нем «Парсифаля» и «Тристана».

С самого начала работы в Мюнхене Штраусу пришлось взвалить на себя огромный груз второстепенной части репертуара оперного театра. «Фиделио» Бетховена, операми Вагнера и Вебера, «Дон Жуаном» и «Свадьбой Фигаро» Моцарта дирижировали Герман Леви и его заместитель Франц Фишер. На долю Штрауса пришлись «Иоанн Парижский» Буальдьё, «Водовоз» Керубини, «Храмовник и еврейка» Маршнера. В качестве утешения ему предложили «Так поступают все женщины» — оперу, считавшуюся в то время второклассной, которую ставили только для того, чтобы «разбавить» моцартовский репертуар. Огромное удовольствие молодой капельмейстер получил также от порученного ему «Бала-маскарада» Верди. Как и моцартовский шедевр, украшавший впоследствии репертуар Штрауса-дирижера на протяжении всей его жизни, эта опера стала бальзамом на душевные раны Штрауса, чьи музыкальные пристрастия не ограничивались в то время узко национальными рамками. К тому же недавняя поездка в Италию примирила его с музыкой этой страны, что было не совсем обычным делом для немецких музыкантов эпохи национального возвышения. Условия, в которых пришлось работать Штраусу в тот мюнхенский период, следует признать невыносимыми. Пригласивший его Перфаль почти сразу разочаровался в новом капельмейстере, который работал как вол, разучил несколько совершенно незнакомых ему партитур, но одновременно претендовал и на некоторую независимость и часто отпрашивался, чтобы дирижировать своими произведениями в других городах Германии, поскольку уже успел приобрести славу даровитого композитора и дирижера. Не сложились у него отношения и со старшими товарищами, не допускавшими его к основному репертуару и настороженно относившимися к дирижерской манере молодого маэстро, унаследованной им от Бюлова. Все-таки первый сезон он довел до конца и мог с чистой совестью отправиться в отпуск.

Летом Штраус провел несколько дней на курорте Фельдафинг, где у Пшорров была своя вилла. Там он познакомился с жившим неподалеку семейством генерала де Ана, отца двух дочерей, одна из которых — певица Паулина де Ана — стала через семь лет женой уже известного композитора. Она была на два года старше Штрауса и не особенно красива, но его привязанность к возлюбленной оказалась на редкость прочной: Штраус стал для нее наставником в ее музыкальных штудиях, ко времени их знакомства

относится и появление его самых знаменитых песен — «Серенады» и «Грез в сумерках», явно связанных с его любовными чувствами. В тот же период Штраус работал и над двумя симфоническими поэмами — «Макбет» и «Дон Жуан». Привязка симфонического произведения к литературному тексту («Дон Жуан» был написан под впечатлением от одноименной поэмы Николауса Ленау) оказалась необычайно плодотворной, и исполненный в 1889 году в Веймаре «Дон Жуан» прославил композитора, никак не ожидавшего такой восторженной реакции публики на свое произведение. Однако это случилось лишь два года спустя, а пока молодой капельмейстер должен был вернуться в Мюнхен, где его ждали новые интриги интенданта и музыкального директора. Перфаль поручил Штраусу разучивание совершенно незнакомой оркестру оперы Вагнера «Феи». Это было не бог весть какое почетное задание, поскольку «Феи» — одна из первых, не вполне совершенная и чрезвычайно редко исполняемая даже в то время опера великого композитора, но это было уже кое-что, поскольку все больше увлекавшийся творчеством Вагнера дирижер получил наконец возможность самостоятельно разучить с оркестром вагнеровскую партитуру и таким образом продемонстрировать свои способности. Однако и эту возможность у него отняли. Незадолго до премьеры Перфаль объявил, что первое исполнение проведет не Штраус, а Фишер, и этой обиды честолюбивый музыкант уже не снес. Он хотел сразу же подать в отставку, но, руководствуясь мудрым советом Бюлова, решил сначала найти место капельмейстера в другом театре. И такую возможность верный Бюлов ему обеспечил, порекомендовав своего воспитанника руководству оперного театра в Веймаре.



Это был далеко не такой престижный театр, как мюнхенский, но к амбициям Штрауса там отнеслись с бóльшим пониманием, предложили ему то же денежное содержание, что и в Мюнхене, но, самое главное, поручили куда более интересный репертуар. Наряду со все еще популярными в то время «Веселыми кумушками из Виндзора» Николаи, «Оружейником» Лорцинга и «Гансом Гейлингом» Маршнера он получил возможность дирижировать «Ифигенией в Авлиде» Глюка, «Волшебной флейтой» Моцарта, «Вольным стрелком» и «Эвриантой» Вебера и, что было для него особенно важно, «Тангейзером» и «Лоэнгрином» Вагнера. Кроме того, он давал симфонические концерты, исполняя в них главным образом программную музыку Листа и Берлиоза, чем приводил в ужас уже уволенного из мюнхенского оркестра отца, упрекавшего сына в пренебрежении венской классикой.

Это было счастливое время для Штрауса. После состоявшегося 11 ноября 1889-го первого исполнения «Дон Жуана» его слава композитора разнеслась по всей Германии (чему, разумеется, немало способствовал Бюлов), и капельмейстер стал получать приглашения из многих городов страны. Произведение вызвало и ожесточенную критику, в первую очередь, разумеется, в лагере «браминов», охранителей чистой музыки, которые встретили в штыки очередной программный опус мало кому известного композитора. Выступивший с разносной статьей Ганслик пытался таким образом вытеснить молодого музыканта в сообщество вагнерианцев. Но в этом не было особой необходимости. Под влиянием Риттера и Козимы Вагнер, которая начала регулярно приглашать его на фестивали, Штраус все больше поддавался очарованию музыки байройтского гения и со все бóльшим рвением исполнял его произведения. В начале сезона 1889/90 он подготовил новую постановку «Лоэнгрина», в которой Паулина настолько удачно выступила в партии Эльзы, что привела в восторг саму Козиму. Успехи на композиторском поприще и в деле интерпретации музыки Вагнера способствовали росту его самомнения, и это привело к резкой стычке с его учителем и благодетелем. Бюлов не угодил ему своей трактовкой поэмы «Дон Жуан», которую он с огромным успехом исполнил в Берлине в присутствии автора. Вместо того чтобы быть благодарным маэстро за то, что тот взялся за его произведение, не оправившийся от юдофобской болезни Штраус (а как от нее оправиться, постоянно общаясь с Козимой и Риттером?) набросился на своего учителя с обвинениями, к которым примешивались упреки в подверженности еврейскому влиянию. Это случилось непосредственно после исполнения Бюловом «Дон Жуана», когда дирижер приехал в Веймар, чтобы исполнить Второй фортепианный концерт Брамса. Играл он, по признанию Штрауса, великолепно, но когда во время репетиции известный своей эксцентричностью музыкант предложил поаплодировать Брамсу, свежеиспеченный вагнерианец наотрез от этого отказался и высказал учителю все, что он думает о влиянии на него евреев. Примирение состоялось только через два года, и то благодаря толерантности постаревшего и ослабленного болезнью Бюлова. За месяц до его смерти Штраус посетил учителя в Гамбурге и познакомил его с партитурой своей следующей симфонической поэмы «Смерть и просветление». Маэстро был уже безнадежно болен; через месяц, в феврале 1894 года, он отправился в Египет, надеясь поправить там здоровье, но умер во время поездки.

Несмотря на молодость, со здоровьем у Штрауса тоже было не все в порядке. В Веймаре, как впоследствии везде, где ему доводилось жить, выступать и создавать музыку, он работал на износ. В результате в мае 1890 года у него началось тяжелое воспаление легких, ставшее следствием обычной простуды. Летом он отправился в Байройт, где на очередном фестивале Паулина выступала в партии Елизаветы в «Тангейзере». Хотя Козима старалась всячески его оберегать, запрещала дирижировать и вообще перетруждаться, он по-настоящему так и не отдохнул. А в Веймаре ему предстояли долгожданные репетиции «Тристана». Он ждал встречи с этой музыкальной драмой уже на протяжении многих лет и не мог над ней работать вполсилы — он отдался ей целиком. С ее партитурой он не расставался даже в последние дни своей жизни, она была его оберегом, его святыней. На подготовку оперы в провинциальном театре с недостаточно большим оркестром ушло много сил и времени, премьера состоялась только в начале 1892 года, а в июне произошел рецидив прежнего заболевания. На этот раз врачи были уже серьезно озабочены, да и сам музыкант забеспокоился и согласился с традиционной рекомендацией тогдашней медицины отправиться на юг. Из Греции, где он знакомился с античной архитектурой и скульптурой, Штраус переехал в Египет, оттуда в Италию и к началу нового сезона чувствовал себя достаточно окрепшим.



К наиболее значительным произведениям веймарского периода следует отнести наряду с «Дон Жуаном» еще одну симфоническую поэму, «Смерть и просветление» (завершена осенью 1889 года), которую также стали сразу исполнять по всей Европе и даже в Соединенных Штатах. Первый же опыт создания оперы оказался не совсем удачным. Премьера «Гунтрама» не имела успеха ни в Веймаре, где она состоялась в мае 1894 года, ни позднее в Мюнхене, куда вскоре вернулся Штраус. На неподготовленность тогдашней публики эти провалы списать никак нельзя. Представить это произведение современной, продвинутой и видавшей виды оперной публике театры не решаются и в наши дни.

Завершая повествование о первом мюнхенском и веймарском периодах жизни Штрауса, необходимо упомянуть также о, быть может, самом главном событии его жизни — женитьбе на Паулине де Ана, с которой он уже на протяжении семи лет находился в любовной связи. Это была надежная проверка чувств с обеих сторон, их союз оказался на редкость счастливым и продолжался до самой смерти композитора в сентябре 1949 года. Паулина пережила своего мужа лишь на восемь месяцев.

# СНОВА В МЮНХЕНЕ

За пять лет, проведенных в Веймаре, Штраус уверенно встал на ноги и как дирижер, и как композитор. Однако работа в провинциальном театре с небольшой сценой и скромным по своим возможностям оркестром перестала его удовлетворять, тем более что и руководство театра, для которого его постоянные отлучки и деятельность на стороне были, как и для мюнхенского интендантства, скорее раздражающим фактором, не торопилось повышать ему содержание. Музыкант явно перерос свою должность. На первый взгляд могло показаться, что ситуация в покинутой им Мюнхенской опере изменилась не очень существенно. Хотя Перфаля сменил новый интендант Эрнст фон Поссарт, прежний администратор продолжал сохранять значительное влияние на принимаемые руководством решения, а оба главных дирижера — Леви и Фишер — оставались на своих местах. Но это только на первый взгляд. Леви уже не был прежним музыкальным идолом, чей авторитет поддерживали баварский король и сам Рихард Вагнер (привязанность идеолога антисемитизма к сыну раввина из Гисена до сих пор является предметом множества дискуссий): здоровье пятидесятипятилетнего генералмузикдиректора явно оставляло желать лучшего, и, чтобы продержаться на своей должности еще пару лет, ему требовался молодой, энергичный помощник с громким именем. Лучшей кандидатуры, чем тридцатилетний Рихард Штраус, чья слава уже распространилась за пределы Германии, было, пожалуй, не найти. Очень неохотно с планом приглашения бывшего конкурента согласился и Фишер, хотя теперь ему предстояло отойти на задний план. В качестве посредника Леви безошибочно выбрал отца композитора, тот активно включился в переговоры и даже постарался отмести неизбежно возникшие опасения генералмузикдиректора в отношении его сына: попавший под сильное влияние Риттера Штраус мог теперь с еще бóльшим предубеждением отнестись к предложению Леви. Пытаясь потрафить бывшему руководителю, Франц Штраус обосновал враждебное отношение Риттера к предложению Леви антисемитскими наклонностями интригана, и по сути дела он был прав. Неприязненные личные отношения между теперешним другом-наставником его сына Риттером и музыкальным руководителем Мюнхенской оперы Леви вполне могли сорвать намечавшийся контракт. Однако Штраус обнаружил самостоятельность и независимость, здраво рассудив, что в новых условиях, когда ему будет поручена для исполнения основная часть репертуара, а дни действующего

генералмузикдиректора сочтены (Леви и в самом деле ушел через два года в отставку и 13 мая 1900 года скончался в Гармиш-Партенкирхене, куда удалился на покой), перед ним открываются самые радужные перспективы.

Деятельность Рихарда Штрауса после возвращения в Мюнхен была примерно такой же, что и в Веймаре, изменились только ее масштабы. Наработав значительный репертуар, он теперь имел возможность его расширить. Помимо засиявшей новыми красками постановки «Так поступают все женщины» он представил публике моцартовского «Дон Жуана» («Свадьбой Фигаро» по-прежнему дирижировал Леви); в Мюнхене под его управлением шел не только «Тристан», но и «Нюрнбергские мейстерзингеры». В качестве дирижера симфонических концертов он выступал по всей Европе вплоть до Москвы; российскую публику он познакомил со своими симфоническими поэмами «Смерть и просветление» и «Тиль Уленшпигель». Его «Дон Жуан» был с восторгом встречен и исполнен на бис в Барселоне. Ему аплодировали крупнейшие культурные центры Европы — Будапешт, Лондон, Париж, Брюссель, Антверпен и Амстердам.



Продуктивной оказалась и его композиторская деятельность. Во второй мюнхенский период были написаны три гениальные симфонические поэмы: «Тиль Уленшпигель», «Так говорил Заратустра» и «Дон Кихот». Первая поэма — самая компактная и живая; комментаторы не устают отмечать ее искрометный народный юмор. Симфоническая поэма «Так говорил Заратустра» не слишком легко ассоциируется с одноименным сочинением Ницше. Наименования частей, соответствующие названиям глав положенного в ее основу философского трактата, скорее определяют настроения, которые хотел передать композитор, нежели иллюстрируют литературный первоисточник. К тому же многие находят в ней длинноты, делающие произведение неопределенно-расплывчатым. А ведь именно этого слушатели никогда не прощают программным произведениям. Следует признать, что названия глав действительно послужили лишь отправными пунктами для развития фантазии композитора, который не проиллюстрировал сочинение Ницше, а скорее выразил свое чисто индивидуальное отношение к нему. Изобразительность последней из трех поэм (на этот раз в форме «фантастических вариаций» для виолончели с оркестром), «Дон Кихота», составляет резкую противоположность достаточно абстрактному «Заратустре», так что слушатель может следить за развитием сюжета, погружаясь в дискуссию виолончели-рыцаря и альта-оруженосца, не говоря уже

о легко узнаваемых испанском танце Дульцинеи, звоне овечьих колокольчиков или завывании ветра. Все это сделало произведение необычайно привлекательным как для слушателей симфонических концертов, так и, впоследствии, для любителей грамзаписи.

Самым главным семейным событием того периода стало рождение у Штраусов в апреле 1897 года сына Франца. Роды оказались чрезвычайно тяжелыми, и больше супруги детей не заводили. Первое имя мальчик получил в честь деда, а поскольку его рождение совпало с годовщиной смерти Александра Риттера, ему дали и второе имя — Александр.

## В БЕРЛИНЕ

За годы, проведенные в Мюнхене и Веймаре, Штраус стал настоящей знаменитостью и мог не беспокоиться за свое будущее. Ему уже не нужно было заботиться о продлении контракта и повышении своего статуса в Мюнхенской опере — в 1898 году он получил два лестных предложения: возглавить Нью-Йоркский филармонический оркестр и перейти в Придворную оперу в Берлине (в настоящее время Берлинская опера на Унтер-ден-Линден). Первый вариант был, несомненно, более выгодным в финансовом отношении, но контракт был кратковременным, а в Берлин его приглашали на десять лет. Кроме того, отказавшись от выступлений в Америке, Штраус уберег себя еще от одной крупной неприятности, с которой спустя десять лет столкнулся возглавивший Нью-Йоркский филармонический оркестр Густав Малер. Заработав втрое больше, чем за тот же период в Вене, Малер оказался заложником наблюдательного совета оркестра, состоявшего из бесившихся с жиру жен свежеиспеченных миллионеров. Требовавший железной дисциплины и полного подчинения своей воле представитель имперской Вены не пришел к взаимопониманию и с воспитанными в свободной и демократической стране оркестрантами. Несомненно, с теми же проблемами столкнулся бы и выходец из кайзеровской Германии.

В конце 1898 года Штраус приступил к исполнению своих обязанностей в Берлинской опере; он также сочинял музыку, а в качестве дирижера много гастролировал. Вдобавок его увлекла музыкально-общественная деятельность, и он принял активное участие в организации общества (первоначально оно называлась агентством), занимающегося защитой авторских прав композиторов. Он получил поддержку многих коллег, чьи произведения часто испол-

нялись и приносили или обещали приносить доходы (в том числе Густава Малера, Ганса Пфицнера и Энгельберта Хумпердинка), однако, поскольку подобная организация могла существовать только на денежные взносы самих композиторов, многие из его собратьев отнеслись к ее учреждению скептически и даже препятствовали по мере сил ее появлению. В итоге на создание Агентства по защите авторских прав композиторов ушло семь лет.

Еще до переезда в Берлин Штраус начал работать над симфонической поэмой «Жизнь героя». Композитор явно хотел создать собственную «Героическую» симфонию, и это ему в какой-то мере удалось. Эта симфония — «его», и она по-своему «героическая». Другое дело, что эпоха рубежа XIX и XX веков — это не та эпоха, в которую жил Бетховен, идеи Великой французской революции в кайзеровской Германии были уже не актуальны, поэтому герою приходится бороться не с мировым злом, а с мелкими нападками недоброжелателей и критиков — в большинстве своем таких же обывателей, как и он сам. Картины войны необыкновенно красочны, но эта война абстрактна, она является отражением того, что музыканту удалось о ней прочесть или услышать в произведениях других композиторов. В «Жизни героя» гений Штрауса развернулся в полную силу, и не его вина в том, что в ней (как впоследствии в «Домашней симфонии») так много приземленно-мещанского. Ничего не поделаешь — какова эпоха, таковы и герои. Чтобы возвыситься над всем этим и стать преемником Бетховена, надо быть Густавом Малером.



Немного успокоившись после провала «Гунтрама», Штраус решил приняться за новую оперу — страсть к сочинению музыкальной драмы была необорима, да и Вагнер, стал, как известно, популярен только после третьей оперы («Риенци»). Проблема заключалась в том, что Вагнер писал музыку на собственные тексты, а после неудачи с «Гунтрамом» Штраус уже не мог положиться на свой талант либреттиста и обратился к подружившемуся с ним поэту Эрнсту фон Вольцогену (его не следует путать с издателем бюллетеня «Байройтер блеттер» Гансом фон Вольцогеном, к личности которого мы вернемся, когда речь пойдет об обитателях виллы Ванфрид). Поэт-националист предложил не особенно удачный сюжет, перенеся в средневековую Германию действие старинной фламандской легенды о городских обывателях, которых колдун наказал за насмешки над главным героем, погасив в их домах свет. Штраус узрел в этом прямой намек на тех мюнхенских бюргеров, которые не принимали его творчество, и либретто сразу же пришлось ему по душе. Точный перевод названия оперы — «Нужда в огне» («Feuersnot»), однако в России она больше из-

вестна как «Погасшие огни», что лучше соответствует ее содержанию. Хотя ее либретто написано тяжелым, претендующим на «народность» старинным языком, состоявшиеся в Дрездене (под управлением Эрнста фон Шуха), Франкфурте, Вене и Берлине первые представления прошли с необычайным успехом. Одновременно опера вызвала недовольство императрицы, которая сочла содержание неприличным и потребовала запрета на ее исполнение. Благодаря усилиям директора Берлинской оперы монарший гнев удалось преодолеть, и в 1905 году, то есть через четыре года после дрезденской премьеры, оперу поставили также в Мюнхене. Это был явный успех, а воодушевленный Штраус уже работал над следующей оперой, которая украсила и продолжает украшать репертуар многих театров по всему миру. А «Погасшие огни» в наше время преданы забвению.

В 1903 году молодой режиссер Макс Райнхардт поставил в Берлине переведенную Хедвиг Лахман с французского на немецкий одноактную пьесу «Саломея», написанную Оскаром Уайльдом для Сары Бернар на ее родном языке. Спектакль потряс Штрауса, увидевшего возможность создать оперу на практически готовое либретто. Действительно, в пьесе не нужно было почти ничего менять, а по накалу страстей и выразительности по-оперному вычурных монологов она как нельзя лучше подходила в качестве основы для музыкальной драмы. Работа над этой оперой заняла два года — композитору пришлось изрядно помучиться, чтобы выразить в музыке настроения витиеватых (в духе «Песни песней») высказываний Саломеи и велеречивых монологов Ирода, передать атмосферу обуявших героев страстей и страха, чувство неодолимого и извращенного сексуального влечения главной героини к новозаветному пророку, а также иудейского тетрарха и стражника-сирийца Нарработа к ней самой. Только составлявшие резкий контраст с противоречивыми метаниями прочих героев лаконичные проклятия и заклинания Иоканаана почти по-минималистски лапидарны — каждой своей фразой он выносит приговор не имеющим возможности и не пытающимся его понять принцессе и ее матери. Пение, как известно, занимает больше времени, чем простое произнесение того же текста. Из короткой пьесы получилась одноактная же опера, но большей продолжительности. Однако она оказалась вполне полноценной и самодостаточной. Погруженный более чем на полтора часа в расцвеченную потрясающими оркестровыми красками стихию страстей слушатель не чувствует себя обделенным — столь велико эмоциональное и психологическое воздействие услышанной музыки. Казалось бы, опера была обречена на повсеместный и безусловный успех,

но в реальности все происходило не совсем гладко. Штраус снова передал партитуру нового сочинения в Дрезден, а верный Шух и на этот раз оправдал его надежды — успех был безусловным и получил громкий отклик не только в Германии, но и по всей Европе. Однако для закрепления этого успеха оперу следовало показать также в Вене, и тут случилось непредвиденное — нравы австрийских придворных цензоров оказались куда более строгими, чем нравы ревнителей нравственности кайзеровской Германии. Хотя тогдашний директор Венской придворной оперы Густав Малер искренне хотел поставить у себя «Саломею» (ему как художнику был чужд декадентский дух творчества Уайльда, а из писателей ему были наиболее близки абсолютно несхожие Жан-Поль и Достоевский, но музыка этой драмы на библейский сюжет его явно захватила), он так и не смог преодолеть запреты, даже использовав весь своей авторитет и свое влияние на высших придворных чиновников. За два года, прошедшие после первого представления, опера была показана в Берлине более пятидесяти раз. Вслед за премьерами в Германии последовала постановка в Италии (в миланском театре Ла Скала ею дирижировал захваченный новизной музыки Тосканини), в 1907 году «Саломея» была представлена в Париже. В том же году ее поставила нью-йоркская Метрополитен-опера, и это вызвало гнев тамошнего могущественного олигарха Моргана, а пресса запестрела обвинениями в дегенеративности музыки. (Впоследствии в Третьем рейхе такие же обвинения выдвигались против нежелательных, прежде всего еврейских, художников и композиторов, но к первому композитору страны, арийцу Штраусу, они, разумеется, не относились.) В отместку свою следующую оперу «Электра» Штраус отдал для первого исполнения в Америке уже не в Метрополитен-оперу, а в конкурировавший с ней оперный театр Хаммерстайна. В Лондоне осторожный Томас Бичем продирижировал «Саломеей» уже после премьеры «Электры» — в 1910 году, причем в либретто, содержащее те же недопустимые, с точки зрения англичан, непристойности, что и пьеса снискавшего себе при жизни скандальную славу Уайльда, пришлось внести некоторые изменения. Другой судьбы у этого произведения в пуританской Англии быть не могло. Но, как известно, в подобных ситуациях противодействие ретроградов и консерваторов только способствует популярности — опера стала не менее знаменитой, чем созданные в тот же период «Богема», «Тоска» и «Мадам Баттерфляй» Пуччини.

Второй раз рассчитывать на удачную драматическую пьесу, которую можно было бы без существенной переработки превратить в оперное либретто, уже не приходилось. Штраус даже не совсем

представлял себе жанр своей будущей оперы — хотелось чего-то принципиально отличного от «Саломеи», хотелось уйти от безумных страстей и бьющей через край экспрессии, но он оказался заложником успеха библейской драмы. Его венский друг, поэт, драматург и эссеист Гуго фон Гофмансталь предложил написать либретто на основе трагедии Софокла, сюжет которой не позволил бы слушателю расслабиться. Личности Гофмансталя, сыгравшего значительную роль в культуре Германии и Австрии первой половины XX века, следует уделить определенное внимание, но это будет уместнее сделать в главе, посвященной Зальцбургскому фестивалю. Здесь же ограничимся замечанием Стефана Цвейга, записавшего в книге своих воспоминаний «Вчерашний мир», что в облике этого человека «...наша молодежь увидела воплощение не только своих высочайших чаяний, но и абсолютного поэтического совершенства». Вполне естественно, что такая личность как нельзя лучше подходила для сочинения либретто опер Рихарда Штрауса. Гофмансталь стал его либреттистом и оставался им до самой своей смерти в 1929 году. Либретто побуждало композитора к изображению еще большего накала страстей, причем в чистом виде: если в «Саломее» слушатель может несколько расслабиться, прийти в себя и даже развлечься, например, в сцене дискуссии иудеев о характере взаимоотношений пророка Илии со Всевышним (разумеется, эта сцена не для слуха ортодоксов, но она не дает оснований и для обвинений композитора и либреттиста в антисемитизме) или во время витиеватых монологов Ирода и принцессы, то в «Электре» у него такой возможности нет: побуждаемый текстом Гофмансталя и собственной фантазией, композитор создал что-то уже совсем невообразимое по своей экспрессии. Психологический тип главной героини четко определен в репликах служанок, характеризующих ее как дикую кошку. Она одержима жаждой мести, не может больше ни о чем ни думать, ни говорить, и этой жаждой пронизаны ее монологи и диалоги с не потерявшей еще надежды на естественное женское счастье (замужество, материнство) сестрой и пытающейся прогнать мысли о своем кровавом преступлении матерью. Свершившаяся месть приводит к новому всплеску эмоций, и, в отличие от трагедии Софокла, в опере Штрауса Электра погибает, изнуряя себя диким танцем. Так либреттист и композитор выразили захватившую их идею: жажда мести может привести к гибели не только объект мести, но и того, кто этой мести жаждет. По-своему эту мысль выразили постановщики оперы, представившие ее новую трактовку почти через сто лет после премьеры в конце сезона 2003/04 в оперном театре Карлсруэ.

В соответствии с режиссерским мейнстримом последних десятилетий они перенесли действие в разрушенный Грозный, где все готовы мстить всем. Что касается мировой премьеры, то Штраус пошел по проторенному пути и отдал партитуру Шуху для первого исполнения в Дрезденской опере, где она прозвучала 25 января 1909 года. В том же году преемник Густава Малера Феликс фон Вайнгартнер поставил «Электру» в Венской придворной опере с Марией Гутхайль-Шодер в главной партии, а в миланской Ла Скала в роли Электры выступила знаменитая украинская певица Соломия Крушельницкая. На этот раз успех был не таким оглушительным — сказалась, по-видимому, пресыщенность страстями и всплесками эмоций, усиленными еще более мощным, чем в «Саломее», оркестром. Через год оперу поставили в Лондоне под управлением Томаса Бичема, и она вызвала разноречивые высказывания английских музыкальных критиков. Для того чтобы она была до конца прочувствована публикой и встала в один ряд с «Саломеей», должно было пройти еще некоторое время, но со временем композитор стал свидетелем ее триумфа во многих европейских театрах, в том числе в Венской опере и на Зальцбургском фестивале.



Отныне и композитор, и либреттист были готовы приступить к созданию современной оперы-буффа. У Гофмансталя уже был опыт создания подобного рода пьесы — незадолго до премьеры «Электры» он написал в 1907 году для Макса Райнхардта комедию «Поездка Кристины домой» и теперь был готов создать нечто подобное в венском духе. Поскольку на этот раз речь шла об оперном либретто, на ум сразу приходили аналогии со «Свадьбой Фигаро» Моцарта — Бомарше — Да Понте. Однако, несмотря на некоторую схожесть отдельных персонажей в «Кавалере розы» с действующими лицами комедии великого француза (Маршальша — графиня Розина; Октавиан — Керубино; Софи — Сюзанна), в опере Штрауса совершенно иной уровень морали и мотивации действий героев. И это вполне в духе эпохи, предшествовавшей началу Первой мировой войны, отделенной от времени создания моцартовского шедевра дистанцией в 125 лет. Юмор стал не таким искрометным и даже несколько тяжеловесным, зато на первый план вышли сексуальные переживания героев, и это нашло отражение не только в сюжете, но и в музыке оперы. Подобные настроения вполне соответствовали уже хорошо изученным композитором и его либреттистом вкусам тогдашней публики. Хотя опера считается комической, ее следует считать скорее фривольно-эротической с элементами пародии. А своеобразие языка, на котором говорят персонажи, невозможно

передать в переводе или пересказе, поэтому за пределами немецкоговорящих стран опера не пользуется такой популярностью, как в Германии и Австрии. Да и юмор в ней, можно сказать, точечный; значительно больше времени занимают любовные и мировоззренческие монологи и ансамбли.

Начинается опера с взаимных любовных признаний стареющей жены маршала, герцогини Верденберг (ее принято именовать просто Маршальшей) и семнадцатилетнего графа Октавиана Рофрано. Они лежат в постели и находятся в прострации после недавнего соития. Это состояние очень хорошо передано в музыке, и постановщику остается только найти к нему достойное сценическое обрамление. Воркование утомленных любовников прерывается появлением родственника Маршальши — немолодого, самоуверенного и настырного барона Окса ауф Лерхенау, приехавшего из захолустья, чтобы позолотить свой герб, женившись на дочери быстро разбогатевшего купца. Собственно, с этим персонажем и связан целый ряд комических событий, приводящих в конце оперы к счастливой развязке. Все начинается с прихоти Маршальши использовать своего юного любовника в качестве свата, который должен по просьбе барона преподнести его невесте серебряную розу. Тут же Окс обнаруживает в спальне родственницы молоденькую горничную (переодевшегося в женское платье Октавиана), которой сразу предлагает провести приятный вечер. Та делает вид, что ничего не понимает, но в конце второго действия передает старому волоките записку с согласием прийти на свидание — таким образом успевший влюбиться в его невесту семнадцатилетний юноша заманивает своего противника в ловушку. Интрига удается как нельзя лучше, а посрамленный барон предпочитает скрыться. Опера, как и последующие сочинения Штрауса «Ариадна на Наксосе» и «Арабелла», заканчивается развернутым любовным дуэтом, который можно рассматривать в качестве антитезы любовному дуэту в начале первого действия. Однако кульминацией оперы следует считать дуэт Октавиана и Маршальши в конце первого действия, в котором юноша получает отповедь возлюбленной, осознавшей бесперспективность их союза, а долго сдерживаемое отчаяние Маршальши находит выход в ее бурных рыданиях. Такого в обычной комической опере не встретишь, и в этом главная заслуга создателей нетрадиционной комедии.

В основном благодаря завязавшейся во втором действии интриге и ее счастливой развязке в третьем действии Штраусу и Гофмансталю удалось создать полноценную музыкальную комедию, которую можно считать самой популярной немецкой оперой XX века. Ее му-

зыку нельзя признать ни вполне современной (как и в предыдущих сочинениях, Штраус поражает скорее богатством оркестровки, чем мелодическими и гармоническими новациями), ни стилизованной под XVIII век. Само по себе использование вальсовых мелодий (на их основе даже возникла часто исполняемая в концертах «Сюита вальсов») вызывает скорее ассоциации с серединой XIX века, поскольку в эпоху Марии Терезии вальсы были еще не характерны для салонов венской аристократии. Так что к концу сорокалетнего мирного периода, выпавшего на долю Европы после объединения Германии, публика получила замечательный подарок, который служил ей утешением на протяжении всего последовавшего затем жестокого века. Штраус не стал рисковать и опять назначил премьеру в Дрездене, тем более что верный Шух был еще достаточно бодр, чтобы «поднять» эту сложную партитуру. Дирижер умер перед самым началом Первой мировой войны в мае 1914 года. Своим успехом, выпавшим на ее долю в Дрездене, постановка во многом обязана также декорациям, созданным одним из лучших сценографов XX века Альфредом Роллером. Об этом художнике, начинавшем свою театральную деятельность с совместных с Малером постановок «Фиделио», «Дон Жуана» и «Тристана» в Венской придворной опере, будет еще рассказано в связи с его деятельностью в Байройте и Зальцбурге в эпоху Третьего рейха, теперь же необходимо отметить, что сценография «Кавалера розы» оказалась столь удачной, что воспроизводилась в той или иной мере во многих постановках на протяжении последующих 60–70 лет.



Интерес к новой опере Штрауса был настолько велик, что некоторые театры (например, Нюрнбергский) начали ее разучивать, не дожидаясь состоявшейся 26 января 1911 года дрезденской премьеры. А сразу вслед за ней оперу представили в Мюнхене и Гамбурге. Она получила также распространение по всей Европе и была поставлена в Милане, Праге, Вене, Будапеште, Амстердаме и Базеле. В Гамбурге в главных женских партиях выступили две молодые певицы-одногодки — ставшие впоследствии примадоннами немецкой оперной сцены Элизабет Шуман (Софи) и пришедшая в театр всего за год до премьеры и ставшая впоследствии звездой Венской оперы Лотта Леман (Маршальша). О них читатель узнает кое-что еще из главы, посвященной Зальцбургскому фестивалю. Несмотря на разноречивые отклики прессы, всем было ясно, что мировой оперный репертуар обогатился еще одним шедевром.

В творчестве Штрауса наступило некоторое затишье. Следующая опера — «Ариадна на Наксосе» — рождалась исподволь, сна-

чала как вставной эпизод, заменивший в мольеровском «Мещанине во дворянстве» турецкую сцену. Но замысел либреттиста и композитора разрастался, и в течение трех лет была создана еще одна замечательная опера, доставившая зрителю не только огромное музыкальное наслаждение, но и заставившая его задуматься о сущности искусства и о его единстве в различных проявлениях — забавного фарса и высокой драмы. Любовь земных персонажей оперы — юного Композитора и субретки Цербинетты — оказывается отражением возвышенной любви принцессы и античного бога (усвоив уроки Цербинетты, брошенная Тесеем Ариадна находит утешение в новой любви), а страстный гимн высокому чувству, которым завершается опера, становится отражением любви на всех эстетических уровнях.

Исполненная 25 октября 1912 года на малой сцене Вюртембергского придворного театра (Штутгарт) в виде вставного эпизода в переработанном «Мещанине во дворянстве», опера успеха не имела. Публика не восприняла мешанину из драматического действия и оперного спектакля, а театр не смог привлечь вокалистов достаточно высокого уровня, способных одолеть сложные партии. На протяжении трех лет Штраус обдумывал новый вариант оперы, и в 1915-м он был уже готов. На этот раз комедию Мольера заменил Пролог, действие было перенесено в Вену XVIII века, и «Ариадна» стала самостоятельным произведением. Премьера обновленной оперы состоялась 4 октября 1916 года в Венской придворной опере. В сложнейшей колоратурной партии Цербинетты выступила звезда венской оперной сцены Зельма Курц, а в партии Ариадны — перешедшая из Дрезденской оперы Лотта Леман, которая успела уже приобрести громкую славу.



Между тем в Европе бушевала война, но ее отзвуки поначалу не очень беспокоили достигшего своего пятидесятилетия композитора. Сражения, уносившие миллионы жизней, шли где-то на западных и восточных окраинах, а столица пока жила своей обычной жизнью. Разумеется, будучи не только великим композитором, но и заурядным немецким бюргером, Штраус поначалу не осознавал масштаба трагедии, тем более что приходившие с фронтов известия были обнадеживающими. По-видимому, войну он воспринимал такой, какой сам же изобразил в «Жизни героя». Во всяком случае, он мог спокойно работать над своими дальнейшими произведениями. Первая неприятность была связана с тем, что и без того отдалявшийся от него Гофмансталь решил отправиться добровольцем в действующую армию, и связь с ним на некоторое время оборвалась. А ведь к началу войны был уже закончен первый акт новой оперы, и ком-

позитор ждал от своего либреттиста продолжения. Так что работу над «Женщиной без тени» пришлось отложить и заняться еще одной симфонической поэмой — собственно говоря, программной симфонией, — которая, как и «Дон Кихот», оказалась необычайно красочной и изобразительной, но вызвала многочисленные нарекания музыковедов и критиков. Впрочем, у дирижеров, включающих «Альпийскую симфонию» в свои программы, а также у слушателей симфонических концертов и любителей грамзаписей на этот счет свое мнение — как правило, для них это произведение было и остается источником огромного наслаждения. Потихоньку шла работа и над окончательным вариантом «Ариадны». К счастью, армейская карьера Гофмансталя оказалась недолгой, и его откомандировали в военное ведомство по делам культуры. Таким образом, законченное либретто он все же представил, и к 1915 году, то есть еще до премьеры окончательного варианта «Ариадны», Штраус завершил работу над «Женщиной без тени».

Говорить о том, что получился очередной шедевр, было бы неверно. Опера явно уступала не только «Кавалеру розы», но и своей непосредственной предшественнице «Ариадне». Да и трудно себе представить, чтобы музыкальная драма, написанная на столь запутанный и перегруженный сложными метафорами и многочисленными туманными аллюзиями сюжет, с музыкой, зачастую скучной и заумной (хотя местами необычайно красивой), смогла завоевать признание публики. Разумеется, в опере есть по-настоящему захватывающие эпизоды, но оценить их может только слушатель, уже проникшийся творчеством Штрауса и способный с ходу понять мысль композитора. Сам Гофмансталь объявил (иначе никто бы не догадался), что «Женщина без тени» соотносится с моцартовской «Волшебной флейтой» так же, как «Кавалер розы» со «Свадьбой Фигаро». Однако для слушателя, пытающегося вникнуть в мистический смысл притчи, облеченной в форму восточной легенды (ее вполне можно воспринять и как пародию на легенду), это было слабое утешение.

О постановке оперы в обозримом будущем нечего было и думать. Война уже вошла в ту стадию, когда патриотические чувства композитора значительно поумерились, сменившись раздражением, поскольку возможностей для творческой деятельности, для выступлений и гастролей становилось все меньше. Оперные театры находились на грани выживания, и было совершенно немыслимо предлагать им для премьеры оперу с оркестром колоссального состава (оркестр «Аридны» был почти камерным, всего тридцать человек)

и высочайшими требованиями к вокальному ансамблю. Впрочем, в 1919 году, когда опера была впервые поставлена в Венской (уже государственной) опере, экономическое положение Германии и Австрии было не намного лучше. Однако к этому времени Штраус уже возглавил этот лучший в Европе оперный театр, и решить вопрос о постановке стало значительно проще.

## ВО ГЛАВЕ ВЕНСКОЙ ОПЕРЫ

Когда заходит речь о переходе Штрауса в Венскую оперу, почти каждый биограф композитора приводит цитату из его письма тогдашнему музыкальному директору театра Францу Шальку, в котором Штраус обязуется «...постараться, насколько мне позволяют мои скромные силы, создать репертуар из добротных немецких опер». В этом он оказался достойным преемником Густава Малера, который, возглавив Венскую оперу еще в 1897 году, взял на себя прежде всего весь австро-немецкий репертуар — оперы Глюка, Моцарта, «Фиделио» Бетховена и, разумеется, — и даже в первую очередь — Вагнера. За время, прошедшее после ухода из театра Малера (это случилось в 1907 году), Штраус создал шесть опер, да и запрещенная цензурой «Саломея» все еще ждала исполнения в Вене. Однако, в отличие от Малера, возглавившего театр, который уже надежно функционировал и получал хорошее финансирование, доставшийся Штраусу храм муз дышал на ладан. Спасал только энтузиазм венцев, готовых идти на любые жертвы для спасения своей оперы, бывшей для них на протяжений десятков лет одним из символов сохранения культурной жизни в бывшей столице империи, а теперь — главным городом несчастной страны, побежденной и лишившейся большей части своих многочисленных провинций. Но и доверие венцев следовало заслужить. Не все были в восторге от того, что театр возглавил хотя и маститый дирижер и композитор, но все-таки чуждый венскому духу представитель Баварии и Пруссии. К тому же Штраус сделал ту же ошибку, которую в свое время сделал Малер, взявшись за чистку труппы. Разумеется, об увольнении таких звезд, как Лео Слезак и Зельма Курц, не было и речи. За свою дальнейшую судьбу могли не волноваться и другие видные солисты — Лотта Леман, Мария Гутхайль-Шодер, Мария Ерица, Рихард Таубер и Рихард Майр. Однако многим предстояло покинуть театр, а за каждым из увольняемых стояли влиятельные покровители, так что недостатка врагов и недоброжелателей у Штрауса не было. Как и прежде в Мюнхене

и Берлине, обладавший невероятной трудоспособностью Штраус сразу же взвалил на себя огромный и по большей части уже хорошо знакомый ему репертуар, включавший также его собственные оперы, начиная с «Погасших огней». Под его руководством была в очередной раз поставлена немецкая национальная святыня — «Вольный стрелок» Вебера, в котором выступила звездная пара Лотта Леман (Агата) — Элизабет Шуман (Энхен). Вагнер был представлен новыми постановками «Лоэнгрина» и «Кольца нибелунга». Не обошлось, разумеется, без воплощения на венской сцене обожаемой Штраусом оперы Моцарта «Так поступают все женщины». О «Волшебной флейте», «Дон Жуане» и «Свадьбе Фигаро» и говорить не приходится. В октябре 1919 года, вскоре после того, как Штраус приступил к исполнению своих обязанностей в Вене, состоялась наконец и премьера «Женщины без тени». Дабы избежать кривотолков, связанных с тем, что он использует свое положение музыкального руководителя для продвижения собственных произведений, Штраус попросил продирижировать оперой Франца Шалька. В постановке были также заняты лучшие венские вокалисты — уже упомянутые Мария Ерица, Лотта Леман и Рихард Майр. Однако, несмотря на блестящий исполнительский состав и сценографию Альфреда Роллера, опера встретила довольно прохладный прием как у зрителей, так и у музыкальных критиков. Дрезденская опера оказалась на этот раз на втором месте, но отстала не намного: тамошняя премьера состоялась всего через два дня после венской.



За пять лет пребывания в Вене Штраус создал только одну оперу, и она оказалась не слишком удачной. Впавший после войны в тяжелую депрессию Гофмансталь отказался создавать либретто музыкальной комедии, о которой мечтал композитор, и друживший со Штраусом венский журналист и писатель Герман Бар уговорил его самостоятельно написать либретто на основе забавных эпизодов из личной жизни. Так в 1923 году появилась двухактная опера «Интермеццо». Премьера уже по традиции состоялась в Дрездене под музыкальным руководством Фрица Буша — одного из величайших немецких дирижеров, которому тем не менее впоследствии не нашлось места в Третьем рейхе. Несмотря на блестящее оркестровое воплощение и специально прибывшую в Дрезден для участия в премьере Лотту Леман, опера оставила зрителей равнодушными и не пользовалась особой популярностью в последующие годы.

Как и прежде, в свой венский период Штраус много гастролировал, дирижируя симфоническими концертами (в программы которых включал, естественно, свои симфонические поэмы) и операми

во многих городах Европы, а в 1920 и 1923 годах концертировал в Латинской Америке. Тем временем его отношения с руководством театра резко ухудшились. Как и в случае с Густавом Малером, который много гастролировал, дирижируя своими симфониями по всей Германии, а также в Австрии, Швейцарии и Нидерландах (будучи директором Венской придворной оперы, Малер, в отличие от Штрауса, пользовался в ней неограниченной властью, но к концу его пребывания в театре у него на той же почве, что и у Штрауса, стали возникать острые конфликты со вторым камергером австрийского двора, отвечавшим за деятельность культурных институтов метрополии), частые разъезды, а также размолвки с Францем Шальком привели в 1924 году к расторжению контракта. Однако отношения с Венской государственной оперой оказались испорченными не настолько, чтобы уже никогда туда не возвращаться. В Вене его помнили, ждали и продолжали ставить его оперы, а когда в декабре 1926 года композитор приехал, чтобы продирижировать «Электрой», публика устроила ему восторженный прием. Он сохранил связи с Австрией, выступая в те же годы на Зальцбургских фестивалях, где его сочинениям также уделялось большое внимание.



Завершая короткое повествование о пребывании Штрауса в Вене, следует рассказать о свадьбе его сына Франца, женившегося в январе 1924 года на дочери австрийского банкира-еврея (разумеется, крещеного) Алисе Граб. В нее влюбился не только Франц — очарован невесткой был и отец жениха, у которого не было собственных дочерей. Как уже известно читателю, невестка-еврейка, к которой он испытывал теплые чувства до конца жизни, стала также причиной его многочисленных тревог, нараставших по мере усиления гонений на евреев в нацистской Германии.

## ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ПЕРЕД ПРИХОДОМ К ВЛАСТИ НАЦИСТОВ

В начале 1923 года Штраусу удалось уговорить не оправившегося от тяжелой депрессии Гофмансталя создать еще одно либретто на античный сюжет. Лучше бы он этого не делал. Поэт взял за основу апокрифические версии (если канонической считать версию Гомера) мифа о похищении жены царя Менелая. Согласно Геродоту и Еври-

пиду, Елена не доехала с Парисом до Трои, а осела в Египте, где ей предстояло переждать грядущую Троянскую войну, а потом вернуться с Менелаем на родину. По пути Менелай то собирается принести жену в жертву богам, то спасает ее во время кораблекрушения, то под действием волшебного напитка воображает, что Елену никто не похищал, а она все время оставалась дома. Впечатление о нелепости происходящего усиливается от того, что мотивация поступков персонажей связана с действием различных снадобий, которыми их поминутно пичкает нимфа Аитра. Либретто оперы скучно и растянуто, однако сам Гофмансталь этого не замечал и в начале 1924 года писал Штраусу, что это — лучшее из всех его произведений для музыкального театра. К тому же и музыка оказалась достойной литературного текста. В принципе, ее не в чем упрекнуть, в ней есть определенные красоты, но нет никакой новизны: это все тот же уже хорошо всем известный Штраус, только весьма нудный. А ведь в Веймарской республике публика успела вкусить от новых звукосочетаний, ее уже захватили Дебюсси и Равель, Стравинский и Барток, Корнгольд и Шрекер, привлекали внимание и заставляли задуматься о путях дальнейшего развития музыки Шёнберг и Берг. «Елена Египетская» действительно появилась не в самый удачный момент. Состоявшуюся в июне 1928 года дрезденскую премьеру (опять Дрезден!) не спасли ни дирижерское мастерство Фрица Буша, ни приглашенная на главную партию Мария Ерица — опера безнадежно провалилась и по сей день редко появляется на подмостках оперных театров Германии.



И все-таки Штраусу удалось создать в содружестве со своим постоянным либреттистом еще одну замечательную оперу, к которой некоторые специалисты относятся довольно прохладно, зато другие считают ее шедевром. Пожалуй, правы и те и другие. В опере в самом деле много общих мест и скучноватых эпизодов (чего стоит одна сцена гадания в начале первого действия), к тому же она является перепевом созданных ранее «Кавалера розы» и «Ариадны на Наксосе». Однако в ней есть то, чего доселе в творчестве Штрауса (а к новому произведению он приступил уже в шестидесятитрехлетнем возрасте) еще никогда не было, — образ очаровательной и способной на возвышенную любовь девушки. Вполне оригинальна и фигура возлюбленного Арабеллы, обладателя огромного состояния, обширных земельных угодий и невероятной физической силы отважного хорватского дворянина Мандрыки. Кроме того, в опере есть и влюбленная пара второго плана: вполне заурядная и несколько бестолковая, но обладающая добрым сердцем и готовая на самопожертвование сестра главной героини Зденка и типичный «добрый

малый» офицер Маттео. В полном соответствии с законами лирической комедии возлюбленным удается преодолеть возникшее по ходу пьесы недоразумение и в конце третьего действия примириться в очаровательной сцене, где ведущая роль принадлежит Арабелле. Эта сцена еще более возвышенна и упоительна, чем заключительный дуэт «Кавалера розы». Идя навстречу пожеланиям композитора, Гофмансталь продолжал дорабатывать либретто и в процессе сочинения музыки, так что в целом опера вполне удалась. Однако завершать работу над этим сочинением Штраусу пришлось уже одному. 15 июля 1929 года, в день похорон своего покончившего с собой сына, Гофмансталь умер от инсульта. На завершение оперы у композитора ушло еще три года. Премьеру, как обычно, опять назначили в Дрезденской опере, но к тому времени (1 июля 1933 года) власть в Германии уже захватили нацисты, изгнавшие из театра Фрица Буша, так что пришлось вызывать из Вены не раз выручавшего в подобных ситуациях новые власти Клеменса Крауса. В главной роли выступила, естественно, жена дирижера Виорика Урсуляк — одна из лучших исполнительниц сопрановых партий в операх Штрауса, которая, однако, вряд ли была способна покорить зрителя женским обаянием. Наверно, поэтому (а может быть, из-за того, что бóльшая часть билетов досталась новым властителям страны — заполнившим галерку рядовым штурмовикам в коричневых мундирах и партийным бонзам в партере и ложах) премьера была встречена довольно сдержанно. Значительно лучше была воспринята состоявшаяся сразу вслед за дрезденской премьера в Вене, что, по-видимому, было связано с исполнением партии Арабеллы одной из самых обаятельных певиц немецкой сцены Лоттой Леман. И в дальнейшем наибольшим успехом пользовались те постановки, в которых партию главной героини поручали самым женственным и обаятельным певицам: в пятидесятые годы в ней блистала несравненная Лиза делла Каза, в шестидесятые-семидесятые — Гундула Яновиц, а на рубеже тысячелетий — оперная дива наших дней Рене Флеминг.





## В ТРЕТЬЕМ РЕЙХЕ

Оценивая деятельность Рихарда Штрауса в период нацистского правления, чаще всего употребляют слово «оппортунизм». В своей книге «Рихард Штраус. Последний романтик» биограф композитора Джордж Марек приводит характерное высказывание дочери Отто Клемперера из ее письма: «Его оппортунизм был настолько открове-

нен, настолько очевиден в своей тотальной аморальности, что отец до сих пор вспоминает об этом инциденте скорее с усмешкой, чем с возмущением». Речь идет о происшествии, случившемся в 1932 году. Нацисты еще не пришли к власти в Германии, но были к этому близки. Когда за чашкой чая в гостях у Штраусов зашла речь о внутренней политике, жена композитора Паулина со свойственной ей безапелляционностью заявила, что «...если нацисты будут как-нибудь досаждать Клемпереру, пусть он присылает их к ней — уж она с ними разделается! На что Штраус с улыбкой заметил: „Хорошенькое же ты выбрала время, чтобы вступаться за еврея“». Так что когда Штраусу предложили пост президента Имперской музыкальной палаты, он уже прекрасно знал, кому идет служить. Он знал об этом, замещая Тосканини, отказавшегося дирижировать в Байройте, и Бруно Вальтера, получившего после изгнания из Гевандхауза запрет на выступление в уже объявленных концертах в Берлине. Знал, но в ставшем для него роковым письме Стефану Цвейгу, отрывок из которого приведен в главе «Имперская музыкальная палата», явно лукавил, утверждая, что руководствовался не политическими мотивами, а исключительно интересами зрителей и оркестрантов и защищал интересы немецкой музыки. Когда он получил предложение продирижировать вместо Вальтера, он от него решительно отказался: «И диригир нет!» (на баварском диалекте «я не буду дирижировать!»). Однако, узнав о том, что это, по существу, не предложение, а указание властей, сразу же сдался. К чести музыканта следует отметить, что полученные за выступление полторы тысячи марок он пожертвовал в пользу пенсионного фонда оркестра. Как и большинство небожителей, Штраус имел очень приблизительное представление о концлагерях. Многим в это слабо верится, однако о наивности музыканта свидетельствует одно происшествие, случившееся в 1942 году, когда обеспокоенная судьбой своей бабушки, еврейки Паулы Нойман, которую власти отправили в Терезиенштадт (что это был за привилегированный концлагерь, читатель узнает из раздела «В преисподней»), невестка Штрауса попросила похлопотать за нее перед администрацией «города, подаренного Гитлером евреям». По пути из Дрездена в Вену Штраус попросил шофера заехать в Терезиенштадт и объявил на контрольно-пропускном пункте, кто он такой. Разумеется, имя первого композитора рейха было известно даже охранникам, и его не прогнали, а внимательно выслушали и доложили о его просьбе выпустить госпожу Нойман высшему начальству. Однако ее даже не позвали к воротам, а в дальнейшем отправили, как и большинство обитателей Терезиенштадта, в один из концлагерей на Востоке, где она и сгинула.

Об участии Штрауса в политической и культурной жизни Третьего рейха было уже кое-что сказано и еще много интересного будет сказано в последующих главах. Теперь же следует поведать о его творческой деятельности в этот страшный период. В книге воспоминаний «Вчерашний мир» Стефан Цвейг приводит одно откровенное признание композитора: «...в семьдесят лет музыкант не владеет изначальной силой музыкального вдохновения. Такие произведения, как „Тиль Уленшпигель", „Дон Жуан" или „Жизнь героя", едва ли ему вновь под силу, ибо именно чистой музыке требуется крайняя степень творческой свежести. А вот слово все еще его волнует. Произведения литературы он и теперь способен проиллюстрировать полнокровным действием, потому что коллизии и речь стихийно пробуждают в нем музыкальные темы; вот почему в преклонном возрасте он обратился исключительно к опере, хотя знает, что опера как форма искусства свое отжила». Лишившись постоянного либреттиста, Штраус с радостью принял предложение Цвейга создать оперу-буффа на основе комедии английского драматурга XVII века Бена Джонсона «Молчаливая женщина». В той же книге воспоминаний Цвейг пишет: «Я и не предполагал в нем столь тонкого художественного чутья, столь поразительного понимания драматургического искусства. Ему еще только излагали материал, а он уже оформлял его сценически, тут же примеривал его — и это было поразительнее всего — к границам своего собственного мастерства, которые видел с почти пугающей четкостью». Тут Цвейг явно переоценивает возможности композитора. Все же шедевра у них не вышло, и виной тому как раз неадекватное отношение Штрауса к собственному таланту. Буффонада в чистом виде у него получилась только дважды — в качестве небольшого вставного эпизода в «Ариадне на Наксосе» и в одной из сцен третьего действия «Кавалера розы», а для полноценной музыкальной комедии он был слишком серьезен. К тому же в столь продвинутом возрасте композиторам редко удаются комедии; феномен Верди, создавшего «Фальстафа», когда ему было уже под восемьдесят, остается неповторимым. Опера же Штрауса не может сравниться не только с вердиевским шедевром, но и с другой итальянской комической оперой, сюжет которой схож с сюжетом «Молчаливой женщины» и даже в качестве такового задумывался, — «Доном Паскуале» Доницетти. О скандале с премьерой оперы в Дрезденской опере, которая состоялась 24 июня 1935 года, и о последующих событиях, приведших к отставке Штрауса с поста президента Имперской музыкальной палаты, читатель уже знает. Но даже если отмести политику, следует признать, что опера

так или иначе не могла рассчитывать на успех, несмотря на мастерство дирижера Карла Бёма и блестящее исполнение главной женской партии колоратурным сопрано Марией Чеботари.

После скандала с письмом Штрауса Цвейгу о дальнейшем сотрудничестве с австрийским писателем не могло быть и речи. Все, что мог теперь сделать для Штрауса Цвейг, — это порекомендовать композитору обратиться к директору главной венской библиотеки, маститому историку театра и слабому поэту Йозефу Грегору, который мог бы создать либретто для следующей оперы. Испытывавший истинное благоговение перед великим немецким композитором Грегор постарался сделать все, на что он был способен. Беда в том, что способен он был не на многое. Три созданных им либретто оказались совершенно беспомощными, а из трех написанных на их основе опер до наших дней дожила только вторая, «Дафна», которую и теперь время от времени ставят на немецкой сцене. Первую же из них, одноактную драму, сюжет которой восходит к знаменитой картине Веласкеса «Сдача Бреды» и одноименной драме испанского драматурга Педро Кальдерона, Штраус завершил в 1936 году. Собственно говоря, роль Грегора в сочинении либретто, черновик которого успел набросать Цвейг, была не слишком велика, важнее было использовать его арийское происхождение. «День мира» пришелся новым властям как нельзя кстати. Как раз в это время Германия ввела войска в демилитаризованную Рейнскую зону, установленную в 1919 году на основе Версальского договора с целью предотвратить повторное нападение на Францию. Нацистам было необходимо продемонстрировать всему миру свои миролюбивые намерения. Премьера безнадежно слабой оперы, которую Штраус посвятил наиболее почитаемому им дирижеру Клеменсу Краусу, состоялась 24 июля 1938 года в Мюнхенской опере (разумеется, дирижировал сам Краус, а в главной партии была занята Виорика Урсуляк), а вскоре ее поставили и другие театры Германии. Стоит заметить, что перед началом Второй мировой войны, в связи с изменением политической конъюнктуры, опера, хотя и посредственная, но несущая миролюбивое «послание», была снята с репертуара всех театров рейха.

Более успешным оказался опыт совместной работы с Грегором над следующей оперой, завершенной в короткий срок сразу вслед за «Днем мира» буколической мелодрамой «Дафна», музыка которой подкупает ощущением упоения от общения с природой. Покоренный монологами главной героини зритель скорбит о судьбе простодушной рыбачки, отвергшей любовь пастуха и имевшей несчастье полюбиться Аполлону, превратившему ее в лавровое дерево. Пре-

мьеру «Дафны» композитор поручил еще одному своему любимцу — возглавившему Дрезденскую оперу Карлу Бёму. Она состоялась вскоре после премьеры «Дня мира», а в главной партии выступила обладавшая к тому времени международной известностью (она пела в буэнос-айресском театре Колон и лондонском Ковент-Гарден) Маргарете Тешемахер. И наконец, еще одна античная драма — «Любовь Данаи». Эту неудачную оперу, которая, как и «Интермеццо» и «День мира», практически выпала из репертуара оперных театров, Штраус завершил в конце июня 1940 года, вскоре после того, как немецкие войска вошли в Париж. Вся Европа лежала у ног Гитлера, и казалось, что конец войны не за горами. Поэтому композитор выразил желание, чтобы премьера состоялась после войны, но летом 1944 года, когда завершение войны уже не предвещало Третьему рейху ничего хорошего, композитору удалось уговорить Геббельса дать премьеру (точнее, провести генеральную репетицию оперы) в честь его восьмидесятилетия на очередном Зальцбургском фестивале. Разрешение на проведение этой генеральной репетиции было действительно царским подарком Штраусу от Министерства пропаганды, поскольку к тому времени театральные представления были уже запрещены по всему рейху. Читателю еще предстоит узнать о том, как пытались поставить эту оперу в Зальцбурге и что из этого вышло.



После Первой мировой войны у Штрауса сформировался определенный круг исполнителей, которых он особенно ценил и карьерному росту которых способствовал. Композитор никогда не отдавал исполнение своих опер и симфонических произведений на самотек, пристально следил за качеством их интерпретации и живо интересовался мнением музыкальных критиков и пишущих о музыке журналистов. В 1922 году он познакомился с дирижером Венской государственной оперы Клеменсом Краусом, оценил его чуткое понимание своих партитур и в дальнейшем сыграл решающую роль в его карьере. После того как Краус с 1924 по 1929 год проработал интендантом и музыкальным руководителем Франкфуртской оперы, Штраус помог ему вернуться в Венскую государственную оперу, теперь уже в качестве музыкального директора, а после того, как Вильгельм Фуртвенглер отказался от руководства Берлинской государственной оперой, Штраус убедил Геббельса пригласить на эту должность Крауса. В дальнейшем Краус сменил строптивого Кнаппертсбуша в Мюнхене. Вполне естественно, что композитор придавал также большое значение тому, кто дирижирует премьерами его опер в Дрездене. И тут он всегда получал то, что ему было

нужно. В период Веймарской республики ими дирижировал высоко ценимый Штраусом Фриц Буш, а после изгнания Буша Саксонскую капеллу (и, соответственно, оркестр Дрезденской оперы) возглавил, как мы знаем, еще один замечательный интерпретатор произведений композитора — Карл Бём. По-видимому, и это назначение состоялось не без рекомендации композитора. Последующее десятилетие ознаменовалось непримиримым соперничеством Крауса и Бёма, которое постоянно заканчивалось поражением более молодого капельмейстера. Тем не менее Штраус обсуждал состав вокалистов, детали оркестрового исполнения, декорации и режиссерские концепции с каждым из своих любимцев. С ними он выбирал также произведения для концертных программ и для выступлений на различных торжественных мероприятиях. Хотя Краус был явно ближе композитору, он также чрезвычайно дорожил преданностью нового саксонского капельмейстера, который не только вполне удовлетворял его взыскательный вкус собственными интерпретациями симфонических поэм и опер, но и старался по мере сил угодить своему патрону, собирая крайне важную для Штрауса информацию о выступавших в главных партиях его опер вокалистах, постановщиках опер в различных театрах Германии и, разумеется, об исполнявших его произведения дирижерах. Историки сходятся на том, что, выражая свое почтение композитору, Бём зачастую поступался чувством собственного достоинства. Мерилом же лояльности композитору становилось количество постановок его опер и исполнений симфонических произведений, а также соответствующие финансовые поступления. Поэтому одним из недостатков Бёма в глазах Штрауса были постоянные отлучки дирижера из Дрездена, связанные с его многочисленными гастрольными поездками. Но Штраус старался не обижать своего второго любимца и льстил его самолюбию, оказывая явные знаки внимания, как это случилось, например, с преподнесенным Бёму автографом нотной страницы из партитуры «Дафны». Когда же Бём упрекал Штрауса в недостатке внимания, композитор пытался усовестить дирижера: «Я никогда бы не подумал, что вы сможете усомниться в моей верной дружбе и в моем уважении. А вот против упрека в том, что я не оказываю вам должного внимания, я возражаю самым решительным образом! Вы думаете, я стал бы слушать скучную и крайне мне несимпатичную оперу „Отелло“, если бы на афише не стояло имя д-ра Бёма? И если я когда-то пожаловался на то, что Карл Бём недостаточно часто исполняет мои оперы, то в этом нет никакой обиды». При этом он продолжал давать Бёму деликатные поручения — например, разузнать, почему в Венской

опере пренебрегают его сочинениями (то есть не ставят их так часто, как хотелось бы Штраусу), — не упуская случая польстить обидчивому капельмейстеру: «Не будете ли вы так добры, чтобы по старой дружбе потихоньку проверить, все ли там в порядке, дабы я имел возможность быть в Вене так же бесконечно счастлив, как и в Дрездене, когда мой любимый, добрый д-р Бём не уходит там надолго в отпуск». Из главы «Оркестры и их дирижеры» читатель уже знает, что после назначения Бёма в конце 1942 года директором Венской государственной оперы Саксонскую капеллу возглавил еще один видный интерпретатор творчества Штрауса — Карл Эльмендорф. Этот капельмейстер сразу включился в ожесточенный спор за доверие композитора и за право первого исполнения его произведений, однако к тому времени Штраус уже распространил свое влияние как на Венскую (Бём), так и на Мюнхенскую (Краус) оперы, не говоря уже о Зальцбургском фестивале. Так что в дрезденских премьерах он особенно не нуждался, и Эльмендорфу доставались лишь «объедки с барского стола» в виде, например, Сонатины для 16 духовых инструментов, от исполнения которой отказался в его пользу (лишь бы не досталась Бёму) Клеменс Краус.



Последняя опера Штрауса — «Каприччо» — имеет удивительную историю. Над ее либретто потрудилось немало людей, включая самого композитора. Еще до размолвки с композитором Стефан Цвейг предложил Грегору идею и сценарный план оперы-дискуссии на тему о том, что важнее в вокальном сочинении — музыка или текст. Штраус отложил наброски либретто на некоторое время в сторону, но тема не могла его не заинтересовать; кроме того, имевший на него некоторое влияние Клеменс Краус убеждал не отвергать предложенный текст и даже сам занялся его переработкой. К доработке текста приложил руку еще один фаворит Штрауса, дирижер Ганс Зваровски. В результате совместных усилий появилось либретто, действие которого разворачивается в XVIII веке. В нем содержатся намеки на некоторых современников композитора, в том числе на Макса Райнхардта. Несмотря на кажущуюся претенциозность главной идеи, опера получилась увлекательной как по музыке, так и по развитию действия, в котором персонажи спорят на волнующую их тему, а некая графиня не может сделать выбор между посвятившими ей сонет поэтом (текст) и композитором (музыка). Премьера оперы состоялась в Мюнхене 28 октября 1942 года под руководством Клеменса Крауса. Партию графини исполнила, как водится, Виорика Урсуляк, в опере были также заняты уже известный читателю знаменитый баритон Ганс Хоттер и ведущий бас театра Георг Ханн. Осенью

1942 года общее настроение было уже не таким приподнятым, чтобы зритель мог получить удовольствие от хитросплетений надуманного сюжета и изощренно оркестрованной музыки лирической драмы. В наше время оперные театры не часто решаются на ее постановку, требующую привлечения вокалистов и инструменталистов высочайшего уровня, но продвинутые в творчестве Штрауса меломаны встречают каждую новую постановку и каждую аудио- и видеозапись этой оперы с распростертыми объятиями.

После увольнения с должности президента Имперской музыкальной палаты Штраус почти безвыездно жил на своей вилле в Гармиш-Партенкирхене, лишь изредка выбираясь оттуда, чтобы посетить премьеры своих опер или принять участие в Байройтском или Зальцбургском фестивалях, за что и был прозван гармишским затворником. Во время войны он не вмешивался в политику, не участвовал в нацистских манифестациях, и казалось, что его не волнует окружавшая семью кошмарная действительность. Он был готов принять со смиренной покорностью и приближающееся поражение Германии. Однако 13 и 14 февраля 1945 года в результате бомбардировок американской и английской авиации был разрушен и сожжен Дрезден — город, в котором состоялись премьеры большинства опер Штрауса и который он любил даже больше своего родного Мюнхена. Потрясение было настолько велико, что перешагнувший восьмидесятилетний рубеж композитор в короткий срок сочинил свое, пожалуй, самое вдохновенное симфоническое произведение — ламентозную фантазию для 23 струнных инструментов «Метаморфозы». Для выражения горестных чувств ему не потребовались ни деревянные, ни медные духовые инструменты. Великий художник, переживший две мировые войны и не отразивший в своем творчестве никаких впечатлений от их бедствий, был настолько поражен открывшимися ему картинами страданий и смерти, что созданное им в старости негромкое произведение превзошло по силе своего воздействия все созданные в более молодом возрасте и считающиеся гениальными симфонические поэмы. «Метаморфозы» были завершены в апреле 1945 года, а через две недели в расположенном под рейхсканцелярией бомбоубежище покончил с собой Гитлер.

После войны Штраус выехал с женой на лечение в Швейцарию. Там он жил на различных курортах и лишь однажды выбрался за рубеж — в Англию, на фестиваль, посвященный его музыке. В Лондоне он даже продирижировал симфоническим концертом, в котором были исполнены его «Дон Жуан», Бурлеска для фортепиано с оркестром и «Домашняя симфония». В период с мая по сентябрь

1948 года композитор написал свой последний шедевр — «Четыре последние песни». Как и сборник Шуберта «Лебединая песня», они не составляют цикла, но их до сих пор исполняют или записывают в определенном порядке как единое произведение. Последняя песня, «В сумерках», на стихи Эйхендорфа, была создана в мае в Монтрё, остальные, на стихи Германа Гессе, были написаны с июля по сентябрь в Монтрё и Понтрезине. Впервые песни были исполнены Кирстен Флагстад в Лондоне 22 мая 1950 года в сопровождении оркестра филармонии под управлением Вильгельма Фуртвенглера. Сохранилась сделанная с радиоприемника и потому крайне некачественная запись этого исполнения, которая была выпущена также и на CD. Сам композитор эти песни уже не услышал — он умер 8 сентября 1949 года в возрасте 85 лет.

ГЛАВА

# 14 ГЕНИЙ ПРИ ДИКТАТУРЕ



Теперь, когда XX век остался позади, можно безошибочно утверждать, что в области дирижирования оперной и симфонической музыкой в нем было два гения, определявших в течение многих лет вкусы и пристрастия как меломанов, так и профессиональных музыковедов и музыкантов-исполнителей. Это Вильгельм Фуртвенглер и Артуро Тосканини. Еще совсем недавно были живы многочисленные авторитетные знатоки, слышавшие живые трактовки этих выдающихся художников и имевшие возможность сравнивать их с интерпретациями других великих дирижеров той эпохи. Кроме того, сохранились грамзаписи, позволяющие оценить уровень исполнения двух титанов прошлого столетия. Обоим пришлось сделать выбор между свободой творчества и сотрудничеством с нацистами, и если Тосканини мог отказаться от сотрудничества с властями Третьего рейха и фашистской Италии, прекратив свои выступления как в этих странах, так и в тех государствах Европы, где национал-социалисты установили свой режим правления, то Фуртвенглеру, не нашедшему в себе сил отказаться от выступлений перед любимой им и нуждавшейся в нем немецкой публикой и бросить ее на произвол судьбы, пришлось испить до дна свою горькую чашу и в течение всего этого периода играть с нацистскими властями в сложную и опасную игру, неся при этом неизбежные потери в виде компромиссов со своей совестью и настороженного (в лучшем случае) отношения к нему, с одной стороны, властей рейха, а с другой — его многочисленных коллег. Поэтому, чтобы понять поведение и позицию этой сложной личности в пери-

од нацистского правления, следует подробнее остановится на некоторых эпизодах биографии гениального художника — небожителя и жертвы тогдашних политических коллизий.

К тому времени, когда он родился, его отец был уже известным ученым-археологом и видным специалистом в области древнегреческой пластики. Еще в XVIII и первой половине XIX века предки Фуртвенглера были кузнецами и занимались извозом в горной области Баденского герцогства — воспетом поэтами и писателями-романтиками Шварцвальде. Впрочем, ничего романтического в истории семейства Фуртвенглер не просматривается. Это была типично немецкая семья, трудолюбивая и основательная, благосостояние которой накапливалось на протяжении нескольких поколений. Герой романа Достоевского «Игрок», учитель Алексей Иванович — в какой-то мере альтер эго писателя, — очень определенно и саркастически выражает отношение автора к немцам. Разумеется, будучи известным ксенофобом, великий русский писатель примерно также относился и к представителям других национальностей. Пребывая в свите одного генерала на отдыхе в Баден-Бадене (все тот же Шварцвальд), который в романе именуется Рулетенбургом, молодой учитель излагает патрону результаты своих наблюдений: «Я здесь недолго, но, однако ж, все-таки, что я здесь успел подметить и проверить, возмущает мою татарскую породу. Ей-богу, не хочу таких добродетелей! Я здесь успел уже вчера обойти верст на десять кругом. Ну, точь-в-точь то же самое, как в нравоучительных немецких книжечках с картинками: есть здесь везде у них в каждом доме свой фатер, ужасно добродетельный и необыкновенно честный. <...> У каждого эдакого фатера есть семья, и по вечерам все они вслух поучительные книги читают. <...> Всякая эдакая здешняя семья в полнейшем рабстве и повиновении у фатера. Все работают, как волы, и все копят деньги, как жиды. Положим, фатер скопил уже столько-то гульденов и рассчитывает на старшего сына, чтобы ему ремесло аль землишку передать; для этого дочери приданого не дают, и она остается в девках. Для этого же младшего сына продают в кабалу аль в солдаты и деньги приобщают к домашнему капиталу. <...> Наконец, лет через двадцать, благосостояние умножилось; гульдены честно и добродетельно скоплены. <...> Старший превращается сам в добродетельного фатера, и начинается опять та же история. Лет эдак чрез пятьдесят или чрез семьдесят внук первого фатера действительно уже осуществляет значительный капитал и передает своему сыну, тот своему, тот своему, и поколений через пять или шесть выходит сам барон Ротшильд или Гоппе и Комп., или там черт знает кто. <...>

Чего же вам еще, ведь уж выше этого нет ничего, и с этой точки они сами начинают весь мир судить и виновных, то есть чуть-чуть на них не похожих, тотчас же казнить. Ну-с, так вот в чем дело: я уж лучше хочу дебоширить по-русски или разживаться на рулетке. Не хочу я быть Гоппе и Комп. чрез пять поколений». Разумеется, никаких банкиров и крупных предпринимателей из семьи Фуртвенглер не вышло. Насчет поломанных ради накопления семейного капитала судеб также ничего не известно. Однако добросовестных ремесленников Фуртвенглеров, освоивших одну из самых популярных в Бадене профессий — производство и торговлю часами, — во второй половине XIX века можно было встретить во множестве. Одним из самых известных часовых предприятий Германии до самого конца Первой мировой войны была фирма «Лоренц Фуртвенглер АГ». В этом смысле дед дирижера, тоже Вильгельм, оказался в семье белой вороной. Блестяще закончив гимназию во Фрайбурге, он учился в университете этого города, а потом служил домашним учителем у греческого военного министра, объездил всю Италию и Грецию и написал множество книг, став авторитетным экспертом в области античного искусства. В течение двенадцати лет он занимал весьма почетную во Фрайбурге должность директора гимназии древних языков. Родившийся в 1853 году его сын Адольф даже превзошел своего отца, и, прославившись своими археологическими изысканиями и трехтомной монографией «История древней резьбы по камню», уже в двадцатисемилетнем возрасте начал работать профессором по этой специальности в Берлине и набираться опыта музейной работы, выполняя обязанности ассистента директора Музея античного искусства. В 1884 году он женился на уроженке Карлсруэ — еще одного баденского города, расположенного не севере этого великого герцогства, — Адельхайд (Адди) Вендт, и 25 января 1886 года у поселившейся в берлинском районе Шёнеберг четы родился сын Вильгельм. В 1894 году уже маститый сорокалетний ученый Адольф Фуртвенглер получил приглашение занять должность начальника отдела пластики (глиптотеки) знаменитой мюнхенской картинной галереи-пинакотеки, и семья переселилась в Мюнхен. Так что если все ближайшие предки будущего великого дирижера как со стороны отца, так и со стороны матери были баденцами, а сам он родился и провел раннее детство в Берлине, то формирование будущего музыканта как художественной личности проходило, как и у Рихарда Штрауса, в Мюнхене.

Читателю должно быть трудно себе представить, что этот выдающийся музыкант XX века, почетный профессор Гейдельбергского

университета, не имел ни одного диплома или аттестата и не сдал в жизни ни одного экзамена. Однако это так — из всех учебных заведений юный Фуртвенглер посещал в течение двух лет только начальную школу. В Мюнхене он очутился в той художественной среде, которая способствовала самостоятельному формированию личности будущего великого музыканта. Там существовали художественные салоны, где можно было встретить Герхарта Гауптмана, Гуго фон Гофмансталя, Густава Малера и его юного ученика Бруно Вальтера, Томаса Манна и его жену Кати, дочь Альфреда Прингсгейма — известного математика, мецената и держателя салона в своем доме; а в особняке знаменитого скульптора и музыканта, исполнителя партии альта в любительских квартетах Адольфа Хильдебранда — также Козиму Вагнер и кронпринца Рупрехта Баварского. На их фоне посетители журфиксов семьи Фуртвенглер, их друзья и знакомые выглядели достаточно скромно, но именно это окружение дало возможность молодому Фуртвенглеру получить образование после того, как родителями было признано нецелесообразным обучение сына-вундеркинда в обычной школе. Там он не находил равных себе по уровню развития товарищей и был обречен стать изгоем — ученики смогли бы оценить в нем разве что спортивные успехи. Однако следовало решить вопрос о том, достаточно ли у юного Вилли способностей, чтобы посвятить свою жизнь музыке. Положительный ответ был получен у весьма почтенной комиссии, в которую вошли такие мюнхенские авторитеты, как Макс фон Шиллингс, Герман Леви, Адольф Зандбергер и Антон Беер-Вальбрунн. Их собрал и представил им вундеркинда ассистент Адольфа Фуртвенглера, сам профессиональный музыкант, Вальтер Рицлер. Таким образом, дальнейшая судьба профессорского сына была определена уже в одиннадцатилетнем возрасте. Уроки фортепианной игры, которые ему давал тот же Рицлер, поначалу не приносили ему, как и большинству его сверстников, достаточного удовлетворения; мальчику было значительно интереснее фантазировать за роялем, создавая причудливые музыкальные комбинации, которые, впрочем, не смогли заинтересовать его близких и учителей. Однако вскоре появились и первые сочинения подростка — скрипичная соната, фортепианный квартет до-мажор, песни на тексты Шамиссо, Гёте, Гейне и Эйхендорфа, а также первая оркестровая пьеса — Увертюра ми-бемоль мажор. Почти одновременно с уроками фортепиано Фуртвенглер начал изучать музыкальную композицию под руководством одного из членов оценившей его музыкальные способности комиссии Антона Беер-Вальбрунна, а в 1900 году четырнадцатилетний

подросток дал свой первый концерт (дело было в Мюнхенском симфоническом обществе) — исполнил партию фортепиано в собственном клавирном квартете и продирижировал, добившись ценой неимоверных усилий взаимопонимания с оркестрантами, собственной Увертюрой. Помимо регулярных занятий с учителями на молодого музыканта оказывали огромное влияние его непосредственные впечатления от прослушанной музыки. Во время пребывания в Италии летом 1898-го, куда его взял сопровождавший семью Хильдебранд в качестве домашнего учителя другой ассистент отца, впоследствии директор археологического института в Риме Людвиг Куртиус (похоже, в качестве ассистентов Адольф Фуртвенглер выбирал исключительно одаренных музыкантов), Вильгельм был заворожен «Страстями по Матфею» Баха — правда, сомнительно, чтобы он их услышал в Италии впервые. Так или иначе, но во время посещения капеллы Медичи во Флоренции его обнаружили сидящим за алтарем, где он лихорадочно переписывал ноты этого грандиозного произведения. Это напоминает поведение в юном возрасте самого Баха, который по ночам переписывал потихоньку от старшего брата ноты органных произведений старых мастеров. Поэтому нет ничего удивительного в том, что вскоре Фуртвенглер отважился взяться за «Te Deum», однако одной отваги в данном случае оказалось недостаточно, и работа над произведением затянулась на семь лет. В своем постижении музыкальной композиции он проходил в течение нескольких лет путь, который Бетховен прошел на протяжении всей своей жизни — разумеется, повторить этот путь, будучи уже знакомым с творчеством великого композитора, ему было значительно легче, чем пройти его впервые самому Бетховену, но все равно такое было бы вряд ли возможно для заурядного музыканта. Этот феномен в развитии молодого Фуртвенглера был отмечен уже в Берлине, куда юноша переехал, чтобы усовершенствовать свое музыкальное образование. Препоручая композитору Энгельберту Хумпердинку своего гениального ученика, Макс фон Шиллингс предупредил маститого композитора о его приезде и дал соответствующие рекомендации. Сам Фуртвенглер отмечал, что в юности на него производили наибольшее впечатление произведения венских классиков — Гайдна, Моцарта и Бетховена, а творчество Вагнера, учеником которого считался Хумпердинк, оставляло его равнодушным, несмотря на высококлассные исполнения в Мюнхене музыкальных драм байройтского Мастера. К семнадцати годам Фуртвенглер чувствовал себя уже сформировавшимся композитором и способным выступать на подиуме дирижером. Однако тут его начали преследовать неудачи.

Попытка продирижировать в ноябре 1903 года своей Симфонией ре мажор в Бреслау (ныне Вроцлав, Польша), где ему оказал поддержку его дядя — директор тамошней музыкальной школы, а впоследствии руководитель Концертного общества Силезии Георг Дорн, — окончилась провалом. Перед самым концертом юный композитор тяжело заболел, и исполнение состоялось под руководством самого Дорна. Однако это произведение так или иначе не произвело особого впечатления на публику, и Фуртвенглеру пришлось всерьез задуматься о дальнейшей карьере. На совершенствование образования в Берлине ушло еще два года. В дополнение к композиторским и дирижерским штудиям он начал брать уроки высшего фортепианного мастерства у известного пианиста и педагога, ученика Листа Конрада Анзорге, посещал лекции в университете. Он возлагал большие надежды на созданный им в те годы Струнный квартет, который, однако, не вызывал никакого интереса ни у Анзорге, ни у пользовавшегося огромным авторитетом Макса Регера; хуже того, отрицательный отзыв об этом сочинении дал выдающийся скрипач и примариус созданного им квартета Йозеф Иоахим. Разумеется, скептицизм Иоахима можно было объяснить консерватизмом уже перешагнувшего порог своего семидесятилетия друга и соратника Брамса, однако это было слабое утешение — несмотря на явную гениальность, девятнадцатилетний юноша так еще и не решил, на каком музыкальном поприще он смог бы добиться наибольшего успеха. Ему снова предложил свою протекцию дядюшка Дорн из Бреслау, и снова после кратковременного пребывания в столице Силезии разочарованный Вилли вернулся в Мюнхен. Здесь как раз начал работать возглавлявший до того времени Баденскую капеллу и, соответственно, бывший музыкальный руководитель оперного театра Карлсруэ знаменитый Феликс Мотль, с которым когда-то водила знакомство семья Вендт, однако надежды на влиятельного музыканта, не оценившего ни композиторские, ни дирижерские таланты юноши, также оказались несостоятельными. Скорее всего, дело было просто в незрелости молодого капельмейстера, но у родителей сложилось впечатление, что вокруг их сына плетется заговор: в Берлине — композитор Регер и скрипач Иоахим, в Мюнхене — Мотль и его окружение, в Бреслау — враждебная Дорну местная критика. И тут «добродетельный фатер» Адольф Фуртвенглер решился на отчаянный шаг. Через главного дирижера известного читателю Каим-оркестра (глава «Оркестры и их дирижеры») Петера Раабе — будущего руководителя Имперской музыкальной палаты в Третьем рейхе — он обратился в попечительский совет ансамбля с просьбой

дать возможность его сыну продирижировать концертом. При этом семья втайне надеялась на то, что если начинающему музыканту и не предоставят должность главного дирижера, то по крайней мере пригласят для выступлений в отдельных концертах. Время для концерта было выбрано не самое лучшее — оркестр, как это часто с ним бывало, находился в тяжелом финансовом кризисе, и для его преодоления требовалось выступление какой-нибудь знаменитости, а не начинающего дирижера. Поэтому на случай финансового провала отцу пришлось внести залог в 1400 марок. Читатель уже знает, что состоявшийся в мюнхенском Тонхалле в феврале 1906 года концерт не вызвал никакого отклика в местной прессе и не стал громким событием, которое могло бы открыть юноше доступ к выступлениям с лучшими немецкими оркестрами. Дальнейшее восхождение к вершинам славы заняло еще немало лет.

Все-таки вода камень точит, и постепенно у Фуртвенглера начала складываться репутация даровитого дирижера. При посредничестве Макса фон Шиллингса он получил место третьего дирижера Цюрихской оперы, и с открытием сезона 1906/07 приступил к исполнению обязанностей в финансовой столице Швейцарии. Первым делом ему поручили дирижировать исполнявшейся в перерыве между оперными действиями танцевальной музыкой и музыкой к драматическим спектаклям, а в феврале 1907 года новый капельмейстер получил почетное задание провести премьеру уже пользовавшейся популярностью по всей Европе оперетты Легара «Веселая вдова». Результаты разочаровали как дирижера, так и композитора. Оперетта не вызвала у Фуртвенглера никакого интереса, и представление он откровенно провалил: после диалога персонажей он не только опоздал со вступление к знаменитому дуэту, но не смог выйти из задумчивого состояния даже после громкого и троекратного повторения главным героем ключевой фразы. Легар был не просто разочарован — он был в бешенстве и на всю жизнь запомнил фамилию наглеца «Фуртвендлера», который так опозорил его «вдову, что она уже не сможет появляться в Швейцарии, как раз там, где так хорошо платят!». Но Фуртвенглер и сам не чувствовал удовлетворения от работы в Цюрихе, проводил репетиции спустя рукава и, не дождавшись конца сезона, уволился из театра. Ему снова пришлось жить на средства отца, и он снова стал посещать самые престижные мюнхенские салоны.

Несмотря на неполадки со здоровьем, Адольф Фуртвенглер отправился летом 1907 на раскопки в Грецию, где вскоре умер от дизентерии. Хорошо известного и почитаемого ими ученого греки похоронили с воинским почестями, а ставшему внезапно главой

семьи сыну пришлось всерьез задуматься о будущем. К счастью, Фуртвенглеры были не совсем правы, подозревая Феликса Мотля в заговоре против их сына. Когда у едва перешагнувшего порог пятидесятилетия маститого капельмейстера также возникли проблемы со здоровьем и ему потребовался ассистент для подготовки мюнхенской премьеры «Электры» Штрауса, он пригласил себе в помощники оставшегося не у дел Вильгельма. Два года работы с Мотлем не прошли даром для Фуртвенглера, и, когда в 1910 году другого мюнхенского маэстро, Ганса Пфицнера, пригласили возглавить оперный театр Страсбурга, тот выбрал коррепетитора Мотля, которому так и не удалось продирижировать в Мюнхене «Электрой», своим ассистентом и третьим дирижером. С точки зрения совершенствования дирижерского мастерства работа с Пфицнером оказалась для Фуртвенглера не менее полезной, чем работа с Феликсом Мотлем. На него, в частности, произвели неизгладимое впечатление трактовки этим мастером вагнеровского «Тангейзера», а также «Вольного стрелка» Вебера и «Фиделио» Бетховена. Кроме того, Пфицнер ввел Фуртвенглера в круг своих соратников и учеников, к которым принадлежал в то время также Отто Клемперер. Однако работа в Страсбургском театре, как и до этого в Цюрихской опере, не приносила молодому капельмейстеру достаточного удовлетворения, хотя и оказалась более успешной, чем в Цюрихе. Он начал свою деятельность с «Любовного напитка» Доницетти и в дальнейшем дирижировал зингшпилями, операми итальянского репертуара и теперь уже начисто забытой оперой французского композитора Эме Майяра «Колокольчики отшельника», а из немецких опер — только «Мартой» Фридриха фон Флотова. К тому же периоду относятся первые исполнения наконец-то завершенного «Te Deum» в Бреслау (в этом городе премьера провалилась так же, как и все его произведения, которые он там пытался исполнять) и в Страсбурге — там произведение приняли довольно сдержанно, но резких критических выступлений не последовало. Несмотря на явно неполную удовлетворенность Фуртвенглера своей деятельностью в Страсбурге, в этом городе он пережил настоящее внутреннее преображение: во время работы с оркестром над вердиевским «Риголетто» капельмейстер, как пишет его биограф Герберт Хафнер, «почувствовал, что звучание в его внутреннем слухе совпадает с тем, которого он добивался от оркестра». Молодой капельмейстер научился извлекать из оркестра то, что ему было необходимо, и стал таким образом настоящим дирижером.

Все близкие и знакомые семьи Фуртвенглер знали о неудовлетворенности Вильгельма его работой в Страсбурге и старались по

возможности ему помочь. В начале 1911 года жившая в Любеке приятельница его матери писательница Ида Бой-Эд, которая вращалась в кругу таких людей, как писатель Томас Манн и дирижер Герман Абендрот, сообщила интересную новость: Объединение любителей музыки ее города ищет дирижера, который мог бы заменить уезжающего в Эссен Абендрота. Как выяснилось, желающих занять это место было немало, и решение принималось на основании живого прослушивания претендентов авторитетной комиссией. За выступлениями претендентов, которые должны были продирижировать симфоническими произведениями и провести показательные репетиции с хором, следила также местная пресса. В результате жарких дискуссий победило мнение, которое поддержал и бывший всего тремя годами старше Фуртвенглера Герман Абендрот: место должен занять молодой капельмейстер из Страсбурга. В обязанности дирижера общества, представлявшего собой что-то вроде провинциальной филармонии, входило проведение восьми симфонических и двух хоровых (исполнялись в основном оратории) концертов в год. Но основной объем работы приходился на так называемые Народные концерты, на которых посетители слушали за 50 пфеннигов главным образом популярные оркестровые миниатюры — увертюры, классическую танцевальную музыку, марши и проч. Репертуар симфонических и хоровых концертов Общества был достаточно стандартным и включал классический набор произведений: от «Страстей» Баха до симфоний и инструментальных концертов Бетховена, Шуберта, Шумана, Брамса, Дворжака и Чайковского. В качестве солистов в концертах выступали такие знаменитости, как пианисты Тереса Карреньо и Фредерик Лямонд, а также скрипач Карл Флеш. В этих концертах можно было услышать произведения многих современных авторов — Гольдмарка, Регера, Дебюсси, Штрауса, Малера, Маршнера и Пфицнера. Фуртвенглер не забыл и своего учителя Беер-Вальбрунна, включив в одну из программ его Симфонию ми мажор. Удивительно, что за три года прозвучали лишь две симфонии Бетховена, и это можно объяснить только желанием Фуртвенглера охватить как можно больший репертуар. А исполнено им было за это время действительно немало. Его биографы насчитывают 123 сочинения, большинство из которых молодому капельмейстеру приходилось разучивать «с нуля». Так что свободного времени у него почти не оставалось, он почти никуда не выбирался, а отпуск предпочитал проводить в родном Мюнхене. Не оставалось времени и для сочинительства, лишь изредка он пытался продолжить работу над ранними камерными произведениями.

Однако вскоре произошли события, оказавшие сильное влияние на его будущую деятельность. Он съездил в Гамбург, чтобы присутствовать там на концерте Берлинского филармонического оркестра под управлением великого Никиша, и на него произвели неизгладимое впечатление как дирижерская манера берлинского мастера, так и результаты, которых он добивался от своего симфонического ансамбля. Жестикуляцию Никиш свел до минимума, и, чтобы сообщить оркестрантам о своих намерениях, ему было порой достаточно бросить на них беглый взгляд. Отныне Фуртвенглер стал мечтать только о том, чтобы занять в будущем место этого потрясающего музыканта. Эта мечта, как мы знаем, осуществилась на сто процентов, но до ее воплощения в жизнь должно было пройти еще десять лет. А пока что любекский маэстро был удостоен еще одной чести, которая выпадает на долю не всякого молодого дирижера, — он выступил с симфоническим концертом в Вене. С оркестром Венского концертного объединения (Музикферайна) он исполнил симфоническую поэму Штрауса «Тиль Уленшпигель» увертюру Бетховена «Леонора № 3» и его же Третий фортепианный концерт, солистом в котором выступил будущий всемирно известный дирижер Джордж Сэлл (с 1946 по 1970 год он возглавлял Кливлендский симфонический оркестр). За четыре года, проведенных в Любеке, Фуртвенглер значительно расширил свою дирижерскую деятельность на севере Германии. Его приглашали в местный оперный театр, он дал концерт из произведений Брамса в расположенном неподалеку Гамбурге. Ему наконец начала благоволить пресса, и в этом нет ничего удивительного — в течение недолгого времени капельмейстер стал любимцем любекской публики. После начала Первой мировой войны его спасло от призыва в армию, от которого он, собственно, и не собирался уклоняться, плохое зрение. В апреле 1915 года он дал в Любеке свой последний концерт. Провожавшей его громкими возгласами публике Фуртвенглер тихо ответил: «Я хотел только сказать, что благодарен всем за участие и что я не забуду Любек».

Фуртвенглер покинул Любек ради Мангейма, города на севере Бадена, где у него оставались семейные связи. Но поменять в разгар войны место приложения своего таланта его заставил, разумеется, не зов предков, а совпадение личных амбиций с потребностями интенданта Придворного и национального театра Карла Хагемана, поскольку ко времени его назначения на руководящую должность оркестр остался без главного дирижера: мангеймский театр покинул его музыкальный руководитель Артур Боданцки, перешедший в нью-йоркскую Метрополитен-оперу, где проработал до конца

жизни, исполняя главным образом немецкий репертуар. Характер предстоящей работы идеально соответствовал устремлениям Фуртвенглера: заняв новую должность, он не только стал музыкальным руководителем оперного театра с правом участвовать в формировании его репертуара, но получил также возможность продолжить свою концертную деятельность, давая ежегодно в соответствии с условиями подписанного им договора шесть симфонических концертов. Разумеется, в этом назначении сыграли свою роль не только хвалебные отзывы музыкальных критиков и завоеванная молодым дирижером популярность у публики, но также отзыв в высшей степени авторитетного капельмейстера, с которым Фуртвенглер познакомился еще во время работы в Страсбурге, — мюнхенского генералмузикдиректора Бруно Вальтера. Первой оперой, которой новый музыкальный руководитель продирижировал в Мангейме, был бетховенский «Фиделио», вслед за ним в течение девяти месяцев было исполнено большинство опер Вагнера, а также «Ганс Гейлинг» Маршнера, «Веселые кумушки из Виндзора» Николаи и «Дон Жуан» Моцарта. Так что он мог теперь уделять значительно меньше внимания произведениям иностранных композиторов — Верди, Россини, Бизе и Чайковского. В дальнейшем под руководством Фуртвенглера в Мангейме прозвучали также сочинения его современников — Пфицнера, Корнгольда, Кленау и Зеклеса. В начале 1917 года там была организована Неделя Рихарда Штрауса, в рамках которой под руководством нового главного дирижера прозвучали «Саломея», «Кавалер розы» и недавно завершенная вторая редакция «Ариадны на Наксосе». Штраус остался доволен постановками Хагемана, однако его разочаровала музыкальная часть, загубленная, по его мнению, «неуклюжими темпами, задаваемыми в общем одаренным капельмейстером Ф.».

В мангеймский период у Фуртвенглера завязались два знакомства, которые впоследствии оказали на его дирижерскую деятельность и в более широком смысле — на весь его духовный облик — необычайно сильное влияние. В городе проживала семья адвоката Леопольда Гейсмара — большого любителя музыки и коллекционера антиквариата, дом которого часто посещали представители мангеймской интеллигенции, в том числе родственники вновь прибывшего дирижера по материнской линии. Вполне естественно, что в семье Гейсмар, состоявшей всего из трех человек — самого адвоката, его жены и их двадцатитрехлетней дочери Берты (Бертель), новый музыкальный руководитель оперы встретил самый радушный прием. Его личность произвела сильнейшее впечатление и на

молодую девицу. Высокий, голубоглазый, еще не успевший облысеть музыкант с вдохновенным лицом, которому все прочили блестящее будущее, казался ей божеством, неведомо как снизошедшим до провинциального городка. Будучи дурнушкой, сама она не могла претендовать на взаимные чувства, однако Фуртвенглер нашел в девице Гейсмар интересного собеседника, хорошо понимающего его художественные устремления, и верного товарища. Адвокат Гейсмар выполнял также важную общественную нагрузку, заседая в Концертном обществе Мангейма (что-то вроде местной филармонии), а после его смерти в 1918 году эту почетную должность заняла его дочь. Таким образом, возможность оценить ее организационные способности Фуртвенглер получил еще во время пребывания в Мангейме. Через несколько лет, уже в Берлине, когда ему потребовался деловитый и расторопный секретарь, который мог бы освободить его от рутинной работы и взять на себя обязанности по управлению делами, а также заняться связями с общественностью и прессой, Берта Гейсмар оказалась лучшей кандидатурой на эту должность и продолжала оставаться верным ангелом-хранителем дирижера до тех пор, пока нацистские власти не вынудили их расстаться.



В апреле 1919 года, то есть уже после заключения Компьенского перемирия, но еще до подписания Версальского договора, Фуртвенглер дважды дирижировал в Мангейме, а затем в Вене Девятой симфонией Бетховена, которую впоследствии исполнял несчетное количество раз. Заметное влияние на его трактовки произведений Бетховена оказало знакомство с сочинениями австрийского музыковеда, ученика Антона Брукнера Генриха Шенкера, в том числе с его работой «Девятая симфония Бетховена» и первыми двумя частями фундаментального исследования «Новые музыкальные теории и фантазии», которые молодой капельмейстер начал изучать, еще находясь в Любеке. Личное знакомство с Шенкером состоялось уже после того, как Фуртвенглер получил достаточно широкую известность. Это произошло после венского концерта, и молодой дирижер сразу почувствовал силу обаяния венского музыковеда, который был восемнадцатью годами старше его. Воззрения Шенкера оказались ему настолько близки, что впоследствии тот мог с гордостью называть Фуртвенглера своим учеником. Вполне естественно, что вслед за этой встречей последовали другие, единомышленники часто встречались и вели многочасовые беседы. Наставник мангеймского маэстро родился в 1868 году в галицийском местечке Вишневчик (в настоящее время — Тернопольская область Украины), изучал гармонию в Вене у Антона Брукнера, был убежденным монархистом

и верил в превосходство немецкого духа. Не менее консервативными были и его музыкальные взгляды: последним стоящим композитором он считал Брамса. Фуртвенглер с огромным интересом воспринял также его теорию «дальнего слухового порядка», суть которой сводилась к тому, что в настоящей классической музыке заложенная в начале произведения идея подвергается определенному развитию, но не пропадает, а сохраняется и неоднократно напоминает о себе по мере своего развития. Известный музыковед Хельмут Федерхофер формулировал это следующим образом: «...мелодические, ритмические и гармонические элементы, из которых в конечном счете состоит музыка, можно значительно проще распознать в симфонии Бетховена, нежели в какой-нибудь джазовой пьесе. Главное отличие заключается только в одном: в джазе отсутствует „дальний слух". Там все осложнения возникают лишь в тот момент, когда они звучат, и все разыгрывается как проход через заросшие джунгли, где справа и слева от нас постоянно встречаются новые нюансы, ритмы, разного рода вьющиеся растения, и в какой-то момент все это внезапно кончается, в результате чего мы выходим из джунглей и оказываемся на свободе. В симфониях Бетховена, напротив, в первом такте уже есть указание на пятый, восьмой, двадцатый, тридцатый и так далее до самого конца, через все произведение». Однако нельзя сказать, что взгляды дирижера полностью совпадали со взглядами музыковеда. Например, к творчеству Антона Брукнера Шенкер относился далеко не так восторженно, как его молодой друг. Осенью 1919 года Фуртвенглер снова давал концерты в Вене, и в процессе репетиций, в первую очередь новых для него произведений, он внимательно прислушивался к советам Шенкера, а потом изучал его скрупулезные разборы исполненного — в своих критических статьях музыковед не упускал ни одной мелочи, ни одной темповой погрешности, ни одной затактовой неточности. Но хотя влияние взглядов и критических замечаний Шенкера на дирижерское мастерство Фуртвенглера нельзя недооценивать, следует также отметить, что в дальнейшем дирижер шел своим путем, и его эстетические разногласия с маститым критиком оказались также весьма существенными.

По мере распространения славы Фуртвенглера его все чаще стали приглашать для гастрольных выступлений в Германии и Австрии. Уже в конце 1917 года он выступил с Берлинским филармоническим оркестром, дирижируя произведениями Вагнера и Рихарда Штрауса; это и другие гастрольные выступления вызывали поток восторженных отзывов в прессе. Кроме того, он посетил расположенный в тридцати километрах от Мангейма Дармштадт, а в начале 1919 го-

да трижды заменял великого Виллема Менгельберга во франкфуртских Музеум-концертах. Затем он дал в Вене упомянутые концерты с Тонкюнстлер-оркестром (будущим Венским симфоническим), которые, если не считать «копание в мелочах» Шенкера, были также приняты «на ура». После ноябрьских выступлений в Вене он в течение нескольких месяцев метался между Франкфуртом, Берлином и Веной, возвращаясь ненадолго в Мангейм, а оттуда — снова в Вену и Берлин. С ним происходило то же, что происходит со всеми артистами, осознающими ограниченность пространства для приложения своего таланта, — Мангейм с его оперным театром становился для него явно тесен. Да и времени для работы в театре у него почти не оставалось. Благодаря выработке феноменальной (хотя и кажущейся многим странной) дирижерской техники и умению извлекать из оркестра требуемые звучания, он становился повсеместно востребованным капельмейстером и мог уже сам определять, где и с каким оркестром ему лучше выступить. К этому следует добавить также явное пресыщение работой в оперном театре, где он за сравнительно короткий срок успел продирижировать львиной долей немецкого (и не только немецкого) репертуара. Его привлекал концертный подиум, возможность дирижировать лучшими оркестрами страны в немецком и австрийском симфоническом репертуаре. Накопленный им во время гастрольных выступлений опыт давал возможность надеяться на успешное продолжение этой деятельности. И тем не менее, оглядываясь назад, он называл проведенные им в Мангейме годы счастливейшими в своей жизни: «Обстановка была такова, что я мог по-настоящему (без спешки и принуждения) работать с прекрасным оркестром и хорошим обслуживающим персоналом, с которыми у меня установились гармоничные отношения». После изматывающего гастрольного марафона, завершившегося выступлениями в апреле 1920 года с Государственной капеллой (она же оркестр Государственной оперы) Берлина, с которой он триумфально исполнил «Героическую», а на следующий день Девятую симфонию Бетховена, он сделал короткую передышку в Мангейме только для того, чтобы дать в родном театре премьеру «Палестрины» Ганса Пфицнера, после чего последовали новые трехнедельные выступления в Вене, а затем в Берлине. Летом Фуртвенглер взял четырехнедельный отпуск, который он провел вместе со своим братом на баварском курорте Бад-Висзее. Ему стало ясно, что в ближайшее время он уже не будет работать в оперном театре.

Вполне возможно, что лихорадочная гастрольная деятельность Фуртвенглера была следствием не только желания добиться славы

самого знаменитого дирижера страны и встать во главе какого-нибудь ведущего оркестра, лучше всего Берлинского филармонического, но также того особого душевного состояния, которое в то время было характерно для многих представителей немецкой интеллигенции, не только тяжело переживавшей вместе со всем народом поражение в войне и последующую разруху, но также добровольно возложившей на себя моральную ответственность за безответственную политику кайзера, по чьей вине Германия оказалась в унизительном положении перед странами-победителями. Ценивший превыше всего немецкое музыкальное искусство дирижер отдавал служению ему все свои силы и, будучи наконец востребованным, не позволял себе успокоиться и расслабиться. Были и причины личного характера. В 1920 году у него родился третий внебрачный ребенок. Первого сына ему родила в 1916 году дочь владельца мюнхенского пансиона, в котором он тогда останавливался. Эта женщина была значительно старше Фуртвенглера и никак не рассчитывала взять его себе мужья. В 1920 году от мимолетной связи с певицей Августой Беллас у Вильгельма родилась дочь Дагмар, но, поскольку Августа не только не претендовала на замужество, но даже специально старалась уклониться от него, этот ребенок также долгое время оставался вне поля зрения отца. Одновременно на протяжении более десяти лет Фуртвенглер поддерживал связь с сестрой своего мюнхенского друга Элизабет Хух; после очередной встречи в 1920 году в Мюнхене Элизабет родила ему дочь Фредерику. Хотя девочка довольно редко виделась с отцом, он по возможности участвовал в ее воспитании и поддерживал ее стремление сделать музыкальную карьеру. Столь страстное желание множества женщин родить ребенка от Вильгельма Фуртвенглера, проявлявшееся еще до того, как он стал звездой мировой величины (всего по скромным подсчетам Герберта Хафнера у него было пятеро внебрачных детей, другие биографы приводят более значительные цифры), можно объяснить лишь необычайной притягательностью его личности.

Те два года, которые оставались до занятия Вильгельмом Фуртвенглером высших дирижерских должностей Германии — руководителя Берлинского филармонического оркестра и лейпцигского Гевандхауза, — были наполнены интенсивной деятельностью в Германии, Австрии и Швеции. О том, как он стал ведущим дирижером страны, читатель уже знает из главы «Оркестры и их дирижеры». Теперь же продолжим повествование о его личной жизни. Достигнув пика своей славы, он стал задумываться и об обустройстве собственной резиденции, в которой он мог бы проводить отпуск, при-

нимать близких ему людей, работать над новыми партитурами, разрабатывать планы дальнейшей деятельности и сочинять музыку. Подходящую виллу он искал в окрестностях швейцарского курорта Санкт-Мориц — излюбленного места отдыха европейской художественной элиты. Сюда любили приезжать такие известные музыканты, как Отто Клемперер, Артур Боданцки и Владимир Горовиц. Здесь бывала и семья мангеймского адвоката Гейсмара. Найти подходящую виллу на берегу озера в деревушке Челерина Фуртвенглеру помогла жена богатого англичанина, немка по происхождению Эльза Хатчинсон, одна из тех женщин, что не могли устоять перед обаянием гениального музыканта, занявшего к тому же столь высокое положение. Впрочем пожить в своей резиденции Фуртвенглеру пришлось недолго. До конца его жизни там обосновалась его первая жена, красавица-датчанка Цитла Лунд, с которой он всем на удивление заключил брак в мае 1923 года. Эта женщина, которая была на год старше своего жениха и уже была однажды замужем, вполне соответствовала его тогдашним представлением о том, какой должна быть жена великого музыканта, но настоящая духовная близость между ними так и возникла. К тому же, несмотря на страстное желание стать матерью и воспитывать детей, она, в отличие от любовниц, оказалась неспособной к деторождению. Иное дело ее молодой супруг. Ко времени заключения брака он уже готовился стать отцом четвертого внебрачного ребенка. Через девять месяцев после его очередной встречи с Эльзой Хатчинсон, в августе того же, 1923 года та произвела на свет дочь Айву. Интересно складывалась судьба этой девочки-подростка в тридцатые годы. Она росла со своими двумя сестрами в английской семье, считала себя истинной англичанкой и, как большинство англичан в то время, в высшей степени враждебно относилась к немцам, которых поголовно подозревала в верности нацистам. И тут она, к своему ужасу, узнала, что она не только чистокровная немка, но дочь самого Фуртвенглера, которого многие в Англии считали верным прислужником нацистских властей. Впрочем, если личная жизнь в первой половине двадцатых годов у Фуртвенглера явно не складывалась, с организацией многообразной и насыщенной концертной деятельности ему явно повезло. После триумфального исполнения в апреле 1920-го Героической и Девятой симфоний Бетховена с Государственной капеллой Берлина дирижер окончательно завоевал доверие столичных вершителей музыкальных судеб — советника Министерства культуры Пруссии Лео Кестенберга и интенданта Государственной оперы Макса фон Шиллингса — и в соответствии с заключенным договором должен

был давать с этим оркестром ежегодно десять концертов. Таким образом, он утвердился в столице, но для продолжения активной гастрольной деятельности ему потребовался надежный секретарь и управляющий его делами, которому он мог доверять, как самому себе. Лучшую кандидатуру, чем его добрая знакомая Берта Гейсмар, трудно было себе представить, и вот осенью 1921 года молодая дама, успевшая к тому времени получить докторскую степень и поработать в аппарате объединения концертирующих музыкантов Германии, переезжает из Мангейма в Берлин. Она становится не просто секретарем, а, как сказали бы теперь, менеджером, промоутером и ответственной за работу с массмедиа. Фуртвенглер дает ей широкие полномочия по ведению переговоров с концертными агентствами относительно его ангажементов и гонораров, Гейсмар составляет расписания его выступлений, а кроме того, уже частным образом, ведет переговоры с представителями прессы, анализирует критические отзывы на его концерты и предоставляет массмедиа необходимую им информацию. В результате Фуртвенглер уже не может без нее ступить ни шагу; когда он возглавил Берлинский филармонический оркестр, на нее было возложено руководство канцелярией этой сложной организации с огромным штатом. При этом ей также пришлось выполнять и личные поручения, например, весной 1923 года заниматься покупкой обручальных колец для дирижера и его будущей супруги, которой, как оказалось, предстояло выполнять при своем муже скорее представительские функции.



Из главы «Оркестры и их дирижеры» читатель уже кое-что знает о работе Фуртвенглера с двумя возглавляемыми им оркестрами в период Веймарской республики. Теперь же стоит остановится на гастрольной деятельности маэстро, которую он активно развивал, выступая как с возглавляемыми им коллективами, так и с лучшими оркестрами в стране и за рубежом. Его можно было бы назвать посланцем немецкой культуры, и это было бы вполне справедливо, ибо, если не считать Артуро Тосканини, в других странах не было капельмейстера, который мог с ним сравниться по масштабу своего таланта. Однако для ценившего превыше всего свою немецкую публику Фуртвенглера такие гастроли носили прежде всего прагматический характер — давали возможность добывать в твердой валюте средства, необходимые для содержания обходившейся ему недешево жены и виллы в Швейцарии; кроме того, гастроли были важны для знакомства с новыми оркестрами. Бóльшая часть его гастролей в веймарский период пришлась на Великобританию. В 1924 году он выступил в лондонском Квинс-холле, продирижировав оркестром

Королевского филармонического общества, вскоре последовали новые приглашения. Через три года он уже концертировал в Великобритании с Берлинским филармоническим, и эти выступления продолжались до 1931 года. Он объездил с оркестром бóльшую часть Англии и Шотландии, выступив в Лондоне, Ливерпуле, Бирмингеме, Ньюкасле, Глазго, Данди и Эдинбурге. Разумеется, после прихода к власти нацистов, и прежде всего во время Второй мировой войны, в Англии, как и повсюду, возникло сильное предубеждение против дирижера, занявшего высшие музыкальные должности и обслуживавшего официальные мероприятия новых властей, однако любовь публики, завоеванная им во время гастрольных поездок в двадцатые годы и в начале тридцатых, была столь велика, что после окончания войны он снова стал пользоваться популярностью у британских любителей музыки (в том числе благодаря грамзаписям, сделанным на фирме EMI), а после его смерти в Англии возникло первое в мире «Фуртвенглеровское общество». В двадцатые же годы он объездил сначала в качестве приглашенного дирижера, а потом руководителя Берлинского филармонического оркестра всю Европу. С Гевандхаузом он выезжал только в 1923 году в Швейцарию, остальные гастроли этого оркестра проходили с другими капельмейстерами. На концертах Фуртвенглера побывали жители Вены, Праги, Копенгагена, а также Рима, Милана, Турина и Флоренции, Амстердама и Гааги, Люксембурга, Брюсселя и Антверпена. Пристально следившая за успехами дирижера и ревниво относившаяся к росту его популярности Франция пригласила его сравнительно поздно — в 1928 году, хотя сближение двух стран после заключения Локарнских соглашений началось еще 1925-м. В этом смысле французы оказались консервативнее американцев. Однако успех выступлений Берлинского филармонического оркестра в 1928 году в парижском зале Плейель превзошел все ожидания, и вскоре последовали приглашения выступить в других городах страны. В 1931 году к Фуртвенглеру обратился с благодарственной речью поднявшийся на концертный подиум министр культуры Франции, а французское «Общество по культурному обмену» дало в честь него торжественный прием, на котором присутствовали лучшие музыканты страны. Не менее пышного приема удостоили его на следующий день, после двух выступлений в парижской опере, где он дирижировал представлениями «Тристана». Помимо представителей французской музыкальной элиты на этом приеме можно было встретить также пользовавшегося в то время во Франции огромной популярностью, но вскоре вернувшегося на родину русского композитора Сергея Прокофьева.

Фуртвенглер был также первым немецким дирижером, посетившим после Первой мировой войны Соединенные Штаты. В январе 1925 года он дал восемь концертов с Нью-Йоркским филармоническим оркестром, исполнив симфонии Гайдна («С ударами литавр»), Бетховена (Пятую), Брамса (Первую), Чайковского (Пятую), а также произведения Вагнера, Рихарда Штрауса и «Весну священную» Стравинского. В Фортепианном концерте Шумана солировала пианистка Ольга Самарова, в Виолончельном концерте Гайдна — Пабло Казальс. Тут можно уже говорить даже не о гастрольном выступлении, а о руководстве Нью-Йоркским оркестром в качестве приглашенного дирижера. Эти выступления имели бешеный успех у американской публики и увенчались торжественным ужином в честь немецкого капельмейстера. Одновременно руководство вело за спиной Фуртвенглера переговоры с Артуро Тосканини, который уже давно выступал в Америке, в частности, соперничал в нулевые годы XX века в Метрополитен-опере с Густавом Малером. Возможно, именно «эффект новизны» привел к тому, что выступления оркестра с немецким дирижером пользовались в дальнейшем большей популярностью, чем выступления с итальянцем. Поэтому во время следующего визита Фуртвенглера в США действовавшая в интересах концертных агентств и правления Нью-Йоркского филармонического оркестра местная критика постаралась уравнять шансы и выставить немецкого дирижера в менее выгодном свете. Однако настоящее соперничество, сразу же перешедшее в противостояние между двумя выдающимися мастерами, началось в третий приезд Фуртвенглера в Америку, когда он должен был дирижировать Девятой симфонией Бетховена, исполнению которой в год столетия смерти композитора он придавал особое значение, в какой-то мере справедливо считая себя лучшим знатоком этого произведения. Каково же было его возмущение, когда он узнал, что симфонией будет дирижировать Тосканини, который из-за плохого состояния здоровья согласился дать в Нью-Йорке всего два концерта. Это столкновение очень напоминало историю в Метрополитен-опере с Малером, у которого Тосканини когда-то пытался перехватить «Гибель богов». Руководство оркестра не решилось перечить самому популярному в стране дирижеру, и Фуртвенглеру, как более молодому, пришлось уступить и довольствоваться Седьмой, однако, как говорится в известном анекдоте, «неприятный осадок остался», причем до конца жизни. Как и в прошлый свой приезд, Фуртвенглер дал несколько концертов в других городах Соединенных Штатов и завершил поездку, продирижировав в начале апреля в Метрополитен-опере Немецким

реквиемом Брамса. Никто, в том числе и сам дирижер, не знал, что это было его последнее выступление за океаном. Американцы оказались менее толерантны, чем англичане, и не простили ему после войны сотрудничества с нацистским режимом.

Возглавив два симфонических оркестра, Фуртвенглер не потерял интереса к опере. Во время мюнхенского оперного фестиваля 1924 года он дирижировал «Похищением из сераля» и «Свадьбой Фигаро» Моцарта, а также «Тристаном и Изольдой» Вагнера. В начале сезона 1928/29 он выступил в Мангейме с «Валькирией», а в октябре того же года дирижировал в Вене «Золотом Рейна» и «Свадьбой Фигаро». В октябре 1928 года Фуртвенглера назначили генералмузикдиректором Берлина, и, наряду с интендантом берлинских театров Хайнцем Титьеном, он стал определять музыкальную политику и репертуар пяти столичных оперных театров. Из главы «Идеология и культура II. Борьба с "вырождением"» читатель уже знает о его музыкальном руководстве представленными во время Берлинских музыкальных недель 1929 года «Свадьбой Фигаро» в Городской опере и «Тристаном и Изольдой» в опере Шарлоттенбурга. В 1931 году Фуртвенглер дирижировал премьерой нового творения Ганса Пфицнера оперы «Сердце» в Государственной опере; между композитором и дирижером возникли существенные разногласия по поводу темпов. Композитор хотел бы сам продирижировать своей оперой, но воспользовавшийся своим положением генерального Фуртвенглер этого не допустил. Впоследствии он не рассматривал эту стычку всерьез, считая ее незначительным эпизодом в истории его взаимоотношений с композитором, к которому в общем неплохо относился. Однако мнительный Пфицнер затаил на своего бывшего ученика обиду и наградил его язвительной кличкой Примадоннерих, которую Фуртвенглеру время от времени припоминали. Между тем у генерального директора австрийских театров Франца Шнайдерхана возникли серьезные разногласия с руководителем Венского филармонического оркестра и музикдиректором Венской государственной оперы Францем Шальком. Как известно читателю, после того как Фуртвенглер распрощался в 1929 году с Гевандхаузом, его соблазнили возможностью выступать с ведущим оркестром Вены, а после успехов, достигнутых дирижером в оперных театрах Берлина, у Шнайдерхана возникла идея заменить им возглавлявшего Венскую государственную оперу в течение одиннадцати лет Шалька, у которого в 1930 году как раз истекал срок договора. Узнав об этом, оскорбленный Шальк покинул Вену еще в 1929 году, а Фуртвенглер в сопровождении Берты Гейсмар устремился в столицу Австрии. Это

было время лихорадочных переговоров, в которые вмешались музыканты его оркестра и берлинские власти. Обеспокоенные возникшей опасностью потерять главного дирижера, правление Берлинского филармонического оркестра и городской магистрат сразу же предложили ему в обмен на отказ от музыкального руководства Венской государственной оперой увеличение финансирования оркестра (в условиях уже разразившегося экономического кризиса) как за счет государственных, так и за счет городских субсидий; готовность внести свой вклад в спасение оркестра от финансового кризиса изъявило и государственное радиовещание. Это существенно улучшало материальное положение не только оркестрантов, но и руководителя ансамбля и позволяло надеяться на сохранение уникального оркестра в столь тяжелое для всей страны время. Уступки, на которые пошли правление оркестра и городские власти, возымели свое действие, и в декабре 1929 года Фуртвенглер отказался от должности директора Венской оперы, которую вскоре возглавил, разумеется при посредничестве Рихарда Штрауса, его любимец Клеменс Краус. Из главы «Оркестры и их дирижеры» читатель уже знает, что, несмотря на отказ возглавить Венскую государственную оперу, Фуртвенглер продолжал успешно сотрудничать с Венским филармоническим оркестром и тогда же у него начался «роман» с этим коллективом, продолжавшийся до конца его жизни.



К концу двадцатых годов байройтское семейство наконец осознало необходимость привлечения к участию в вагнеровских фестивалях самого знаменитого капельмейстера Германии, прославившегося не только в качестве руководителя симфонических концертов, но также в качестве оперного дирижера, в первую очередь одного из лучших исполнителей именно музыкальных драм Вагнера. С искусством Фуртвенглера сын Вагнера Зигфрид, которому его мать уже передала к тому времени управление семейным предприятием, познакомился еще во время своего посещения Любека в 1912 году; будучи небесталанным дирижером и композитором, он сразу же оценил мастерство местного молодого маэстро, однако из-за связанного с войной перерыва в проведении фестивалей и сложной послевоенной экономической ситуации вопрос о приглашении Фуртвенглера к работе в Байройте был отложен более чем на десять лет. Когда в 1922 году началась подготовка к возобновлению байройтских празднеств и встал вопрос о привлечении новых дирижеров взамен ушедших к тому времени постоянных участников фестивалей Ганса Рихтера и Франца Фишера, намерение Зигфрида пригласить новую звезду немецкого подиума Вильгельма Фуртвенглера натолкнулось

на противодействие старых байройтских «мейстерзингеров», в первую очередь Карла Мука — преемника Германа Леви в качестве бессменного музыкального руководителя постановок «Парсифаля». Их главное возражение: Фуртвенглер, может быть, замечательно руководит симфоническими концертами, но он абсолютно равнодушен к драматическому действию, что совершенно недопустимо для вагнеровского дирижера, выступающего к тому же в Байройте. Однако к концу двадцатых годов ситуация существенно изменилась.

Не обладавший крепким здоровьем Зигфрид начал исподволь готовить в качестве своей преемницы жену Винифред и подыскивать надежную команду, на которую та смогла бы в дальнейшем опереться. В качестве дирижеров он мечтал заполучить две мировые знаменитости — Артуро Тосканини и Вильгельма Фуртвенглера. Во время посещения осенью 1929 года Берлинской городской оперы супруги Вагнер были потрясены постановкой «Лоэнгрина», которой дирижировал Фуртвенглер. Режиссером выступил интендант берлинских театров Хайнц Титьен, а оформлял спектакль знаменитый сценограф того времени Эмиль Преториус. Лучшую постановочную команду для Байройта трудно было себе представить. Зигфрид успел привлечь Тосканини к участию в фестивале 1930 года, однако во время его проведения шестидесятилетний наследник байройтского Мастера внезапно скончался, так что следующий фестиваль проходил уже без него. Руководителем семейного предприятия стала его тридцатитрехлетняя вдова, которая действовала в полном соответствии с планами, выработанными ее покойным мужем. В деле дальнейшей организации фестивалей она могла полностью положиться на Хайнца Титьена, который был также неплохим режиссером-постановщиком и дирижером, взявшим на себя значительную часть байройтского репертуара.



Титьен, разумеется, полностью одобрил идею приглашения Фуртвенглера, и выбранную на этот раз супругами Вагнер кандидатуру неожиданно поддержал даже такой ретроград, как Карл Мук. Скорее всего, старика привело в негодование приглашение на предыдущий фестиваль итальянца Тосканини (неслыханное дело для оплота немецкой музыки!), в связи с чем он подал в отставку и почел за меньшее зло привлечение по крайней мере настоящего немецкого дирижера. Тем не менее, взявшись за дело организации фестивалей и одобрив приглашение Фуртвенглера, Титьен постарался ему разъяснить основную заповедь, выполнение которой руководители празднеств на Зеленом холме требуют от музыкантов и по сей день: каждый исполнитель, в первую очередь дирижер, должен

находиться в подчинении у исполняемого произведения. «Примадоннерих» Фуртвенглер придерживался по этому поводу несколько иного мнения, однако, судя по их совместной работе во второй половине тридцатых годов, интендант и дирижер смогли в какой-то мере найти общий язык.

Не надеясь на благополучный исход переговоров, еще не снявшая траура Винифред все же начала их конфиденциально вести в декабре 1930 года — сначала в апартаментах театрального агента Луизы Ройс-Бельче, а потом на берлинской квартире Берты Гейсмар. Содержание переговоров хранилось в строгой тайне прежде всего от представителей средств массовой информации. Фуртвенглер сразу же согласился дирижировать «Тристаном и Изольдой», потребовав взамен, чтобы ему было поручено также общее музыкальное руководство фестивалем. Возлагавшая большие надежды на участие в фестивале 1931 года Фуртвенглера Винифред (как-никак это был первый фестиваль после смерти Козимы и Зигфрида, когда она оказалась единственной и полновластной правительницей) сразу дала свое согласие, и казалось, что договоренность уже достигнута, однако уже через несколько дней Фуртвенглер обнаружил всю сложность и противоречивость своей натуры и отказался от участия в фестивале по причинам личного характера. Ухаживания за капризным маэстро пришлось продолжить. Сначала его пригласили в Байройт, где ознакомили с Домом торжественных представлений, архивом оригинальных партитур Вагнера и свозили на экскурсии по окрестностям. Только после достижения окончательного согласия в январе 1931 года Винифред смогла наконец сообщить представителям прессы, что художественным руководителем фестиваля назначен Титьен, музыкальным руководителем — Фуртвенглер, а кроме того, как и в прошлом году, в фестивале примет участие Тосканини. Практически незамеченным осталось сообщение об отставке Карла Мука. Со своей стороны о назначении Фуртвенглера сообщила прессе и Берта Гейсмар, позаботившаяся, разумеется, о том, чтобы ее шеф выглядел главным действующим лицом этих событий, что вызвало гнев Винифред Вагнер, и без того ненавидевшей, по словам ее секретарши Лизелотты Шмидт, «страхолюдную и пронырливую стопроцентную еврейку». Титьену с большим трудом удалось успокоить новую хозяйку Байройта, которая вскоре стала его гражданской женой. И все-таки разговоры о возможном отказе Фуртвенглера от участия в фестивале продолжались до Пасхи 1931 года, когда он вторично посетил Байройт, где обговорил дальнейшие условия своего сотрудничества, потребовав, в частности, замены большинства оркестран-

тов, постоянно участвовавших в фестивалях, на музыкантов Берлинского филармонического оркестра. Титьен же убедил Винифред согласиться со всеми требованиями маэстро и не придавать особого значения постоянному вмешательству Гейсмар, которая, несомненно, оказывала сильное влияние на своего шефа. Впрочем, участие в фестивале Тосканини, который явно не испытывал энтузиазма по поводу предстоящей встречи со своим заклятым врагом, было также связано с многочисленными хлопотами. Однако Тосканини предъявлял претензии главным образом к вокальному составу. Чтобы не раздражать итальянского маэстро, Винифред постаралась подольше не сообщать ему о достижении договоренности с его соперником, зато еще зимой 1931 года пообещала Тоске (распространенное прозвище итальянца) музыкальное руководство «Тангейзером» и «Парсифалем» на следующем фестивале, который предполагали провести в 1933 году. Однако это выступление так и не состоялось, поскольку, узнав о приходе в Германии к власти национал-социалистов, Тосканини наотрез отказался выступать в этой стране.



Фестиваль 1931 года не задался с самого начала. Старавшийся сэкономить каждую минуту Фуртвенглер вылетел из Берлина в Байройт на легкомоторном самолете, которому пришлось из-за технической неисправности сделать вынужденную посадку, оказавшуюся к тому же не совсем мягкой: самолет перевернулся, и дирижеру лишь чудом удалось избежать серьезных травм. В результате он прибыл на репетицию с опозданием на полчаса и застал сидящих за пюпитрами оркестрантов, уже давно готовых к встрече с ним. Тут следует отметить, что первая репетиция была в Байройте всегда событием особой важности, так что этот инцидент многие расценили, как достаточно мрачное для фестиваля предзнаменование. Хотя выступление Фуртвенглера в «Тристане» оказалось триумфальным, что не было чем-то само собой разумеющимся, поскольку самые придирчивые ценители дирижерского искусства, в том числе представители семейства Вагнер, все еще находились под впечатлением от исполнения этой оперы под руководством Тосканини на предыдущем фестивале и не представляли себе, что байройтский оркестр можно заставить зазвучать еще лучше (на самом деле оркестр под управлением Фуртвенглера звучал не лучше, а несколько по-другому, нежели под управлением итальянского дирижера), обстановка на фестивале сложилась достаточно нервная, чему немало способствовало настороженное отношение к Фуртвенглеру самой Винифред Вагнер. У хозяйки фестиваля вызывала стойкое неприятие помощница дирижера, которую она подозревала в манипулировании волей и по-

ступками шефа, — типичный для многих антисемитов предрассудок, который всплывает всякий раз, когда те пытаются объяснить непостижимую для их сознания мотивацию поступков значительных личностей. Не вдаваясь в еврейский вопрос, искушенный интриган Титьен по мере сил старался поддерживать и усиливать эту неприязнь, распространяя сплетни и передавая своей начальнице все, что говорил о ней Фуртвенглер, а поскольку в силу своего положения он был человеком достаточно осведомленным, у Винифред стало складываться впечатление, что приглашенный ею для повышения престижа фестиваля дирижер плетет вокруг нее заговор. На самом деле все было гораздо проще. Став музыкальным руководителем фестиваля, Фуртвенглер старался расширить сферу своего влияния в соответствии с собственным пониманием роли музыкального руководителя в Байройте. Это, разумеется, шло вразрез с интересами Титьена, на долю которого оставались административное руководство и выступления в качестве постановщика и дирижера тех спектаклей, чьим зрителям не удалось попасть на представления, которыми дирижировали знаменитости. Поскольку, несмотря на некоторые недоразумения, Тосканини все же удалось уговорить выступить и на следующем фестивале (своим успехом хозяйка, сама того не подозревая, была обязана внезапной любви, которой шестидесятилетний итальянский маэстро воспылал к бывшей тридцатью годами моложе его вдове сына Вагнера, но так и не решился ей в этом признаться), Винифред была уже готова пожертвовать Фуртвенглером и потребовала от него решительного объяснения по вопросу о разделении функций музыкального и исполнительного директоров фестиваля. Решение дирижера, которое он сообщил письмом в марте 1932 года (оно приведено, в частности, в книге Герберта Хафнера «Вильгельм Фуртвенглер»), не оставляет никаких сомнений в его искренности и желании расставить все точки над i: «По зрелом размышлении Вы сами должны понять, что подобное требование — поскольку Вы, в конце концов, не специалист в вопросах искусства — несовместимо с совестью осознающего свою ответственность художника. Вам нужны или сотрудники для байройтского предприятия, о чем Вы в свое время говорили с Титьеном, или более или менее безответственные советчики, а ответственность — в том числе за, так сказать, художественные проблемы — Вы готовы взять на себя. Поскольку подобный взгляд не согласуется с моим пониманием возложенных на меня в Байройте задач и поскольку атмосфера недоверия, создаваемая всеми вашими высказываниями в отношении меня, не обеспечивает, по-видимому, предпосылок для плодотворного сотрудничества на

благо байройтского предприятия, при создавшейся ситуации я хотел бы просить Вас вернуть мне слово, данное при других условиях и с другими намерениями». На следующем фестивале отсутствовали не только два знаменитых дирижера. Не выдержав обстановки постоянных интриг и скандалов, от участия в фестивалях отказался самый знаменитый героический тенор того времени, непревзойденный исполнитель партий Зигмунда, Зигфрида, Тристана, Лоэнгрина, Вальтера фон Штольцинга и Тангейзера датчанин Лауриц Мельхиор. Впрочем, к тому времени Байройт уже обрел нового могущественного покровителя, решавшего все финансовые и организационные проблемы и определявшего кадровую политику с позиций чистоты крови участников фестиваля, — Адольфа Гитлера.

Конец двадцатых и начало тридцатых годов были не только временем метаний Фуртвенглера от одного оркестра к другому и от симфонического дирижирования к оперному, но и кризиса в семейной жизни. Отлично выполнявшая представительские функции, но не разбиравшаяся в музыкальных вопросах Цитла, которая тем не менее пыталась публично давать своему мужу профессиональные советы, стала раздражать дирижера, и он зачастую нарочно провоцировал ее на нелепые высказывания, ставя при этом в неловкое и даже смешное положение перед общими знакомыми. Такая ситуация не могла долго сохраняться, и дело кончилось тем, что муж просто сбежал от своей жены с экономкой Лизхен, с которой поселился в роскошных апартаментах подворья «Фазанери», расположенного недалеко от резиденции прусских королей в красивом уголке парка Сан-Суси в Потсдаме. Следует отметить, что в Потсдаме Лизхен постоянно жила на правах экономки, занимая маленькую комнату в мезонине. Чтобы не возвращаться в Данию в качестве брошенной жены, Цитле пришлось поселиться на расположенной вблизи Санкт-Морица в Швейцарии вилле бросившего ее мужа. Окончательно ее брак с Фуртвенглером был расторгнут только в 1943 году, когда тот собрался жениться вторично.



■ ■ ■

Приход к власти нацистов прошел для Фуртвенглера почти незамеченным. Он даже не придал особого значения демонстрациям и факельным шествиям в Берлине 30 января 1933 года. В это время он болел и даже был вынужден отменить концерт в Лейпциге, назначенный на 2 февраля. Затем были гастроли Берлинского филармонического оркестра в Англии, откуда он вернулся как раз накануне

того дня, когда нацисты устроили обструкцию Отто Клемперу, под чьим руководством в Берлинской государственной опере давали «Тангейзера». Поскольку нацистские выходки были ему не в новинку, дирижер и тогда не придал (по крайней мере, внешне) этому значения. Вскоре кем-то из бдительных сторонников партии был послан донос, в котором сообщалось о разговоре дирижера в вагоне-ресторане со своей сотрудницей Бертой Гейсмар — та убеждала его выбрать своим основным местом жительства Швейцарию, где действовало более мягкое налоговое законодательство. Быть может, такое обвинение в адрес менее знаменитого капельмейстера могло бы иметь для него достаточно неприятные последствия, но для Фуртвенглера, которому новые власти благоволили с самого начала, оно прошло незамеченным. Однако вскоре ему сделал замечание один из его оркестрантов. Придя в один прекрасный день на репетицию, дирижер обратился к оркестру с обычным «С добрым утром, господа» и услышал из какого-то дальнего угла тихий голос: «Впредь следует говорить не „С добрым утром", а „Хайль Гитлер"». Капельмейстер не преминул выразить свое удивление, возражать не стал, но в дальнейшем оставался при своем обычном «гутен морген».



Фуртвенглеру многое прощалось не только потому, что он считался лучшим дирижером Германии и был необычайно популярен за рубежом, но в первую очередь за то, что он умел придать необычайно величественное и мощное звучание произведениям истинно немецких и любимых фюрером композиторов — музыкальным драмам Вагнера и симфониям Брукнера, не говоря уже о симфониях Бетховена, в первую очередь Девятой, которую в Третьем рейхе стали исполнять почти на всех официальных мероприятиях. Хотя дирижер явно не торопился приобщать оркестр к господствующей идеологии, власти обращались с ним очень уважительно. Однако нежелание во всем подчиняться властям прощалось Фуртвенглеру до известных пределов, и первой серьезной проблемой, обнаружившей его расхождения во взглядах с идеологами национал-социализма, стал еврейский вопрос, даже не в смысле отношения к евреям в целом, а в смысле их участия в музыкальной жизни страны. После того как 1 апреля 1933 года по всей Германии прошел инспирированный властями бойкот евреев, на время которого Берта Гейсмар и ведущие оркестранты Берлинского филармонического оркестра еврейского происхождения покинули Берлин (в городе штурмовики рисовали звезду Давида на витринах еврейских магазинов, не впускали внутрь продавцов, заклеивали стены плакатами и разукрашивали фасады оскорбительными надписями), стало ясно, что власти

делают все возможное для вытеснения неарийцев из всех сфер политической, экономической и культурной жизни. Все-таки самым чувствительным для Фуртвенглера оказался отказ заседавшей в начале апреля комиссии по проведению в Берлине Недели искусства пригласить для участия в устраиваемых в рамках этого музыкального форума симфонических концертах нежелательных, с точки зрения Министерства пропаганды, музыкантов, в основном неарийского происхождения: скрипача Бронислава Губермана, виолончелиста Григория Пятигорского, пианиста Артура Шнабеля и «арийца» Пауля Хиндемита в качестве альтиста, композитора и дирижера. Официально Фуртвенглер принимал участие в работе этой комиссии, но практически никак не мог повлиять на принимаемые ею решения. Об участии уже эмигрировавших Отто Клемперера и Бруно Вальтера вопрос даже не стоял. В результате в начале апреля ведомством Геббельса было получено письмо, цитату из которого, приведенную в книге Герберта Хафнера, есть смысл воспроизвести и на этих страницах: «В отличие от хлеба и картошки, музыку можно не рассматривать в качестве предмета первой жизненной необходимости. Но если концерты перестанут пользоваться спросом, то люди перестанут на них ходить. Поэтому для музыки вопрос о ее качестве — не отвлеченный, это просто вопрос жизни. Если эта борьба с еврейством направлена главным образом против тех художников, которые, не имея корней и будучи деструктивными, пытаются действовать с помощью голой виртуозности, китча и тому подобного, то это в порядке вещей. <...> Но если эта борьба направлена против истинных художников, то она не соответствует интересам нашей культурной жизни. <...> Поэтому нужно совершенно ясно продемонстрировать, что такие люди, как Вальтер, Клемперер, Райнхардт и другие, должны сказать в Германии свое слово и в будущем». Это послание явно свидетельствует о том, что за два месяца нацистского правления Фуртвенглер еще не избавился от иллюзий в отношении новых властей. И власти поторопились их рассеять. Надо сказать, что Геббельс сделал это мастерски, постаравшись извлечь из послания дирижера максимальную пользу для своего пропагандистского ведомства. Добавив к полученному посланию свой ответ, он опубликовал оба письма (разумеется, заручившись согласием дирижера) в считавшейся либеральной газете «Фоссише цайтунг». Полученная Фуртвенглером отповедь была вежливой по форме и непререкаемой по содержанию (цитирую по книге Герберта Хафнера): «Это ваше право — чувствовать себя художником и смотреть на вещи исключительно с художественной точки зрения. Но это не значит, что Вы

можете оставаться вне политики, если идете по тому пути, на который твердо встала Германия. <...> В настоящий момент вместо того, чтобы жаловаться на необходимость отмены концертов таких людей, как Вальтер, Клемперер, Райнхардт (очевидно, что чиновник, готовивший ответ Геббельса, посчитал упомянутого Фуртвенглером театрального режиссера Макса Райнхардта музыкантом, а министр эту ошибку пропустил. — *Прим. авт.*) и проч., мне кажется, было бы уместнее подумать о том, что в последние четырнадцать лет многие истинные немецкие художники были обречены на молчание и что *не санкционированные нами акции* последних недель являются лишь естественной реакцией на это обстоятельство. Но я в любом случае придерживаюсь того мнения, что нам нужно расчистить поле для *беспрепятственной деятельности* любого *истинного художника*». Очевидно, Геббельс причислял к истинным художникам исключительно лиц арийского происхождения. Теперь даже самому наивному деятелю культуры становилось ясно, в чем состоит политика рейха в области музыки. При своем мнении продолжал оставаться только Фуртвенглер и его немногочисленные единомышленники.



Однако вскоре дирижер получил наглядный урок уже не от властей предержащих, а непосредственно от руководства оркестра Национального оперного театра в Мангейме, куда он отправился с берлинцами в конце апреля, чтобы по случаю пятидесятой годовщины со дня смерти Вагнера продирижировать сводным коллективом Берлинского филармонического и местных оркестрантов. В программе концерта помимо симфонических фрагментов из произведений Вагнера была также Третья симфония Брамса. Всего на подиуме оказалось около 170 музыкантов. За три месяца, прошедших со времени прихода к власти нацистов, руководство мангеймского оркестра сумело сориентироваться в создавшейся обстановке и воспринять идеи национал-социализма значительно быстрее их берлинского коллеги. Председатель правления оркестра сразу же подал столичной знаменитости прошение о необходимости посадить за первые пульты мангеймских инструменталистов, оставив берлинцев на втором плане, — мол, мы тут в провинции тоже кое-что соображаем. Разумеется, Фуртвенглер отверг столь наглую просьбу, обосновав свой отказ соображениями художественного характера. Мотивация мангеймцев была ему совершенно очевидна. По мысли начальства, местные оркестранты должны были таким образом заслонить собой от взоров публики ведущих берлинских оркестрантов с ярко выраженной неарийской внешностью (в мангеймском оркестре еврейский вопрос был полностью решен раньше, чем где бы то

ни было). Евреев в Берлинском филармоническом оркестре было немного, но те, что сидели на первом плане, — концертмейстер Шимон Гольдберг, скрипач Гильберт Бак, виолончелисты Николай Граудан и Йозеф Шустер, а также имевшие характерную внешность „полукровки" — скрипач Марк Хендрик Лойшнер и виолончелист Ганс Боттермунд — создавали впечатление обильного еврейского присутствия. Хотя председатель правления мангеймского оркестра повторил свою просьбу во время репетиции, Фуртвенглер сумел настоять на своем. Однако этот инцидент не остался без последствий. В Берлин поступил донос на строптивого маэстро, и вскоре дирижеру приказали представить сведения на всех неарийских оркестрантов, что можно было расценить как начало их преследования. С этим же концертом оркестры выступили в расположенном в нескольких десятках километров от Мангейма Баден-Бадене, и во время пребывания на знаменитом курорте Фуртвенглер обнаружил в мангеймской газете «Хакенкройцбанер» статью, в которой помимо восторженного отзыва о прошедшем концерте журналист с возмущением отмечал наличие в берлинском оркестре, получающем государственные субсидии, евреев, каковых автор насчитал несколько десятков (!). Это переполнило чашу терпения дирижера — несмотря на то что он являлся почетным членом мангеймского оркестра и почетным гражданином Мангейма, Фуртвенглер пообещал больше никогда не появляться в этом городе и оставался верным своему обещанию на протяжении двадцати лет.



Между тем, вопреки регулярно поступавшим на него доносам и жалобам, позиции Фуртвенглера продолжали укрепляться. Высоко ценивший его искусство прусский министр-президент Герман Геринг успел его назначить первым капельмейстером Берлинской государственной оперы. После окончании концертного сезона и выступлений в главном оперном театре Берлина, которые завершились двукратным исполнением под руководством ее нового музыкального руководителя «Тристана» и «Валькирии», Фуртвенглер занялся формированием будущих программ филармонических концертов и в связи с этим обратился к министру культуры Пруссии Бернгарду Русту (через год тот был назначен имперским министром науки, воспитания и народного образования) с просьбой руководствоваться в кадровых вопросах не соображениями расовой принадлежности исполнителей, а принципом достижения наилучших результатов. Поскольку в изданном по этому поводу министерством Руста распоряжении «О новой регламентации концертной деятельности», в частности, говорилось: «Все-таки следует подчеркнуть, что

в музыке, как и в любом другом виде искусства, *решающим критерием оценки должны оставаться достигнутые успехи*; если требуется, перед этим принципом должны отступить *все остальные точки зрения*. Каждый истинный художник должен работать в Германии и оцениваться по достоинству *в соответствии со своими возможностями*», у Фуртвенглера, которого тем же распоряжением наряду с дирижером Максом фон Шиллингсом, пианистом Вильгельмом Бакхаузом и скрипачом Георгом Куленкампфом включили в комиссию по надзору за концертами классической музыки, создалось впечатление, что ему теперь позволено приглашать солистов на проводимые под его руководством концерты симфонической музыки по своему усмотрению. Тем более что Геринг включил его с 15 сентября 1933 года в состав Государственного совета Пруссии, орган скорее декоративный, включавший наиболее видных политиков, представителей аристократии, крупных бизнесменов, ученых и деятелей культуры, членство в котором, как полагал Фуртвенглер, позволит ему добиться дополнительных привилегий для Берлинского филармонического оркестра, тем более что берлинские власти сократили в апреле объем дотаций, поставив тем самым оркестр на грань банкротства. Таким образом, Фуртвенглер стал одним из почетных государственных деятелей рейха, и это обстоятельство сильно затруднило ему впоследствии защиту перед комиссией по денацификации, поскольку стало основным пунктом обвинения в сотрудничестве с нацистскими властями. Но в какой-то мере он был тогда прав — из главы «Оркестры и их дирижеры» читатель уже знает о том, как нацистские власти в 1933 году спасли Берлинский филармонический от финансового краха и присвоили ему статус имперского оркестра. Кстати, встреча Фуртвенглера с Гитлером 9 августа в альпийской резиденции фюрера Оберзальцберг, о которой речь шла в той же главе, была у них не первой. Впервые недавно избранный рейхсканцлер принимал дирижера в своей ложе во время антракта после второго действия «Мейстерзингеров», исполненных в Берлинской государственной опере 21 марта в рамках празднования открытия нового рейхстага («День Потсдама»).

А 15 сентября Фуртвенглер присутствовал вместе с остальными членами Государственного совета Пруссии на первом заседании этого совещательного органа при Геринге в главной аудитории университета и слушал речь своего покровителя. По этому случаю в возглавляемом им оперном театре дирижировал «Лоэнгрином» еще не успевший рассориться с властями и эмигрировать Эрих Клайбер. И наконец, в ноябре руководитель Берлинского филармонического

стал еще и соруководителем Рихарда Штрауса в печально известной Имперской музыкальной палате. Оба знаменитых музыканта практически закрыли глаза на расистскую сущность возглавляемого ими государственного ведомства, и каждый пытался извлечь пользу из занимаемой должности: Штраус заботился о том, чтобы оперные театры не забывали о его произведениях, а Фуртвенглер — чтобы поддерживать Берлинский филармонический и его оркестрантов, старясь, насколько это было возможно, удержать в нем и музыкантов неарийского происхождения, что явно противоречило задачам возглавляемого им органа. В январе 1934 года Геринг повысил его статус в Берлинской государственной опере, назначив ее директором. Теперь он стал не только музыкальным руководителем, но также интендантом главного оперного театра страны. Впрочем, административная работа была для него не особенно обременительна: за спиной могущественного интенданта прусских театров Хайнца Титьена он мог ни о чем не волноваться.



Принимая все эти почести и назначения, Фуртвенглер не мог не испытывать чувства разочарования — всемирно известному дирижеру, с которым еще недавно почитали за высокую честь выступать самые выдающиеся музыканты, отказали в сотрудничестве почти все солисты, которых он пригласил в сезон 1933/34. Еще в начале апреля, непосредственно после устроенного нацистами бойкота евреев, к Гитлеру обратились с письмом одиннадцать музыкантов (в их числе дирижеры Сергей Кусевицкий, Фриц Райнер, Артуро Тосканини и Бруно Вальтер), потребовавшие прекратить преследование деятелей культуры по расовому признаку. Имея в виду это обстоятельство, а также нарастающие в мире протесты против расовой политики нацистских властей, Фуртвенглер добавил к приглашениям, которые он поручил разослать концертному агентству «Вольф», правительственное коммюнике по поводу уже известного читателю распоряжения Министерства культуры «О новой регламентации концертной деятельности». Однако к июню 1933 года, когда эти приглашения были разосланы, иллюзий в отношений национал-социализма уже ни у кого не оставалось. Почти все приглашенные, а в их числе были такие знаменитости, как пианисты Артур Шнабель и Иосиф Гофман, скрипачи Бронислав Губерман, Фриц Крейслер и семнадцатилетний Иегуди Менухин (письмо с вежливым отказом написал за него отец), виолончелисты Пабло Казальс и Григорий Пятигорский, ответили отказом. Из приглашенных в Германии согласился выступить, и то не сразу, а после некоторого размышления, только французский пианист Альфред Корто. Разумеется, на концертных подиумах Тре-

тьего рейха выступали замечательные отечественные солисты: пианисты Вильгельм Бакхауз, Вальтер Гизекинг, Вильгельм Кемпф, Элли Ней, обучавшийся в Германии выходец из Чили Клаудио Аррау (в 1940 году он эмигрировал в США), скрипач Георг Куленкампф. В Германию часто приезжали зарубежные пианисты — швейцарец Эдвин Фишер, уже упомянутый француз Альфред Корто, а также представители дружественной Италии — молодой пианист Артуро Бенедетти Микеланджели и знаменитый виолончелист Энрико Майнарди. Может показаться, что страна, в которой выступает такое созвездие замечательных музыкантов, не должна себя чувствовать обделенной в смысле музыкальной культуры, и все-таки многие считали, что отказ выступать в Третьем рейхе приглашенных Фуртвенглером инструменталистов существенно обеднил музыкальную жизнь страны. Да и сами музыканты, часть которых лишь недавно покинула Германию, бывшую для них любимой родиной, тяжело переживали потерю возможности выступать в самой музыкальной стране мира. В этом отношении показательно личное письмо Губермана Фуртвенглеру, которое завершалось словами: «Я не могу закончить это письмо, не выразив мое глубочайшее огорчение по поводу причин, побудивших меня покинуть Германию. Я воспринимаю эту боль прежде всего как друг моих немецких друзей и исполнитель немецкой музыки, которая так нуждается в отклике немецкой публики. И ничто не могло бы доставить мне большей радости, чем осознание начавшегося перелома, в том числе вне концертной жизни, который помог бы мне снять тяжкий груз с души, освободив от необходимости отказывать Германии». Впрочем, если бы даже они и приняли предложение Фуртвенглера, очень сомнительно, чтобы немецкие власти разрешили им въезд в страну, не найдя благовидного предлога для отказа.



Фуртвенглеру приходится сталкиваться не только с трудностями внутри страны — стали проблематичными его выступления в странах ближнего зарубежья. Во время гастролей Берлинского филармонического оркестра в Брюсселе в январе 1934 года руководитель оркестра и его музыканты не смогли после утренней репетиции покинуть Дворец изящных искусств и должны были оставаться в нем до самого концерта, поскольку снаружи бушевала протестующая против его выступлений толпа. Гастролеров пришлось защищать с помощью полицейских заслонов и конной полиции. В Антверпене дирижер после выступления был вынужден покинуть концертный зал через задний выход в сопровождении эскорта полицейских, а в Гааге концерт полностью бойкотировали. Через несколько дней

британской полиции пришлось дежурить во время концерта в лондонском Альберт-холле. В Италии, где Муссолини вручал Фуртвенглеру Большой офицерский крест итальянской короны, ему пришлось выступать в полупустом римском зале Аугустео, и это было большой неприятностью для маэстро, тяжело переживавшего даже наличие отдельных свободных мест. С бóльшим успехом проходили гастроли во Франции, где Фуртвенглер в апреле выступил с Берлинским филармоническим оркестром в Париже, Марселе, Ницце и Лионе, а в мае–июне — с ансамблем Государственной оперы, представившим парижанам «Тристана» и «Мейстерзингеров». Недоумение знающих ситуацию в Германии журналистов вызвало только присутствие в составе исполнителей евреев Фридриха Шорра и Александра Кипниса, вконец рассорившейся с Геббельсом и покинувшей Германию ради Австрии Лотты Леман (по выражению литературоведа Ганса Майера, она «предпочла Бруно Вальтера фюреру») и нежелательных (поскольку их супруги не были арийцами) драматического сопрано Фриды Ляйдер и героического тенора Макса Лоренца. Впоследствии нацистские власти поставили все на свои места, и неарийцы, исполняющие партии в музыкальных драмах Вагнера, продолжили свою карьеру за рубежом, а с недостатками Ляйдер и Лоренца нацистам пришлось смириться. Но самый сильный удар в этот период Фуртвенглер получил от покинувшего страну композитора, коммуниста и будущего автора музыки государственного гимна ГДР Ганса Айслера. В распространенном им гневном меморандуме тот приписывал дирижеру все преступления, совершенные нацистами за полтора года пребывания у власти Гитлера, а главный упрек Айслера заключался в том, что «Государственный советник д-р Фуртвенглер доказал словом и делом, что он хочет „приукрасить“ и „покрыть“ своим искусством кровавый режим палача Гитлера, используя произведения великих композиторов-классиков в преступных целях». В довершение всего руководство рейха лишило Фуртвенглера (как, впрочем, и его соруководителя Имперской музыкальной палаты Рихарда Штрауса) возможности выступить как раз там, куда они больше всего стремились, — на Зальцбургском фестивале в Австрии. В соответствующей главе будет рассказано о том, как складывались отношения германского руководства с Австрией и собственно Зальцбургским фестивалем до и после насильственного присоединения (аншлюса) этой страны к Третьему рейху.

В апреле 1934 года власти еще раз намекнули Фуртвенглеру на недопустимость сотрудничества с еврейкой и отказались оплачивать должность секретаря оркестра, если та будет ее занимать и дальше.

Напряженность в отношениях с руководством страны продолжала нарастать с наступлением сезона 1934/35 и в конце концов вылилась в открытое противостояние, описанное в первой части книги и известное читателю как «казус Хиндемита». Теперь уже Геббельс и Розенберг выступили против Фуртвенглера единым фронтом, а Геринг не стал торопиться брать его под свою защиту, хотя поначалу и отклонил прошение об отставке с должности директора оперы. Наконец дирижер подал прошение об освобождении его от всех официально занимаемых им должностей: руководителя Берлинского филармонического оркестра, директора Государственной оперы и вице-президента Имперской музыкальной палаты. Он не мог отказаться лишь от членства в Государственном совете Пруссии — его имело право отправить в отставку только назначившее на эту должность правительство Пруссии, и то в случае совершения серьезных проступков, однако доводить до этого дело явно не стоило. Ответ Геббельса последовал незамедлительно: «Настоящим увольняю Вас по Вашему собственному желанию с должностей руководителя Филармонического оркестра и вице-президента Имперской музыкальной палаты. Для улаживания формальностей и финансовых вопросов прошу Вас связаться с Отделением I моего министерства. Хайль Гитлер!» В конце концов просьбу Фуртвенглера об увольнении с должности директора Государственной оперы удовлетворил и Геринг. В своем письме Фуртвенглеру по поводу его отставки прусский министр-президент выразил ему благодарность и признательность за успехи, достигнутые в Государственной опере, а также надежду на то, что увидит его хотя бы в будущем в своем театре в качестве приглашенного дирижера.



Уход Фуртвенглера с должности директора Берлинской государственной оперы, которую он занимал очень недолго, прошел относительно безболезненно. Свято место пусто не бывает, и уже вскоре Геринг по рекомендации Рихарда Штрауса назначил руководителем «своего» театра другого маститого капельмейстера — Клеменса Крауса, бесцеремонно забрав его из Венской государственной оперы вместе с женой Виорикой Урсуляк и несколькими ведущими солистами, которые успели прославиться в главных партиях опер первого композитора рейха. Так что отставка Фуртвенглера явно пошла Штраусу на пользу. Повысил свой статус и Клеменс Краус, хотя в скором времени ему пришлось по воле Гитлера отправиться в Мюнхен, чтобы сменить в тамошней опере опального Кнаппертсбуша. Однако в дальнейшем предательство интересов главного оперного театра Австрии сказалось на судьбе Крауса роковым образом.

Вена ему этого не простила, и после окончания войны и прохождения процесса денацификации Краус стал там нежелательной персоной. С Берлинским филармоническим оркестром дело обстояло значительно сложнее. Найти главного дирижера одному из лучших в мире оркестров, которым на протяжении 29 лет руководил всемирно признанный гений Никиш, а в последующие 12 лет — не менее знаменитый Вильгельм Фуртвенглер, было не так-то просто, и нацистское руководство не стало спешить с назначением преемника. Однако руководство оркестра не замедлило уволить сидевшую у него костью в горле Берту Гейсмар. К чести Фуртвенглера надо сказать, что он не бросил в беде свою верную сподвижницу. Сначала она устроилась по его рекомендации на работу в один из фотоархивов США, а вскоре стала выполнять те же функции, что и в Берлинском филармоническом, у другого выдающегося дирижера того времени — англичанина Томаса Бичема. Сам же Фуртвенглер остался практически не у дел. Он был уже готов занять место, освободившееся после ухода из Венской государственной оперы Клеменса Крауса, да и австрийские власти не стали бы против этого возражать, но, имея в виду напряженную ситуацию, которая сложилась за последние два года в отношениях между их страной и Третьим рейхом, почли все-таки за лучшее не заключать договор с навлекшим на себя недовольство нацистских властей маэстро. Встал вопрос о переезде за океан, тем более что освободившегося дирижера готовы были принять как Нью-Йоркский филармонический оркестр, у которого истекал срок контракта с Тосканини, так и Филадельфийский оркестр, где завершал свою деятельность Леопольд Стоковский. Поступали также предложения из Англии и стран Латинской Америки, так что при иных обстоятельствах дирижер, хлопнув дверью, мог не бояться остаться безработным. Другое дело — найти себе место в стране с тоталитарным режимом. Геббельс совершенно откровенно дал понять музыканту, что в случае, если тот покинет Германию, обратный путь на родину будет ему закрыт. Так что даже паллиативный вариант, подразумевающий выступления в течение всего концертного сезона за рубежом и пребывание на родине на каникулах, в течение которых Фуртвенглер мог бы заняться композиторской деятельностью, оказался для него неприемлемым. Нелепость подобной ситуации чувствовал, судя по всему, и сам Геббельс. Все-таки лучший дирижер страны не мог оставаться безработным у себя на родине, это могло бы вызвать и уже начинало вызывать неприятные для властей слухи и кривотолки. А кроме того, в бедственном положении оказался сам Берлинский филармонический оркестр, у которого резко упала про-

дажа абонементов. Даже маститые Ойген Йохум, Герман Абендрот, Макс Фидлер и Карл Шурихт, заменявшие Фуртвенглера на первых порах, не могли соблазнить посетителей филармонических концертов, возвращавших билеты в кассу. Ко всему прочему, от намеченных на январь 1935 года гастролей берлинцев без их главного дирижера отказались англичане. Поэтому к началу года Геббельс стал изыскивать пути возвращения провинившегося дирижера на подиумы рейха, разумеется, при условии соблюдения им определенных условий. В том же письме, в котором он его предупреждал о последствиях выезда за границу, министр намекнул и на возможность возвращения: «Мы не собираемся вмешиваться в ваши художественные проблемы. Но в той области, за которую мы отвечаем, мы должны требовать непременного участия также от крупных художников. Ваша отставка была воспринята частью немецкой публики как открытый протест против нашего государства. Поэтому необходимо, чтобы Вы сделали заявление о том, что, по вашему мнению, культурную политику в Германии делают Адольф Гитлер, назначаемые им ответственные министры, и никто кроме них». Пробывший до начала 1935 года не у дел Фуртвенглер (зиму 1934 — начало 1935 года он провел, совершая лыжные прогулки на альпийском курорте Таннеке и сочиняя музыку на отдыхе в окрестностях Мюнхена) воспользовался представившимся ему шансом, попытавшись при этом по возможности сохранить лицо при заключении сделки с дьяволом. Он выступил с открытым заявлением, в котором подчеркнул, что не собирается возвращаться на оставленные им официальные должности и занимать впредь какие-либо другие, а вместо этого будет выступать в качестве приглашенного дирижера, которого Берлинская филармония и другие концертные организации и оперные театры страны могли бы привлекать для выступлений по своему усмотрению. Такое мог себе позволить только не сомневающийся в своих возможностях очень авторитетный музыкант. Однако, изменив свой статус, Фуртвенглер сильно потерял в заработках. Получая даже очень высокие гонорары за отдельные выступления, он не мог компенсировать потери от утраты твердых должностных окладов в филармонии и Берлинской государственной опере, так что занятая им принципиальная позиция заслуживала всяческого уважения. Но кроме того, ему пришлось пойти на уступки, которых от него требовали власти. В распространенном в феврале 1935 года заявлении прессы говорилось: «Получив 28 февраля официальный рапорт от господина государственного советника Фуртвенглера, рейхсминистр д-р Геббельс принял его и провел беседу, в ходе которой д-р Фуртвенглер пояснил,

что в своей известной статье о Хиндемите, опубликованной 25 ноября 1934 года, он выступил исключительно как специалист в области музыки и писал ее с намерением рассмотреть только одну музыкальную проблему, и то с музыкальной точки зрения. Он тем в большей степени сожалеет о последствиях и выводах политического характера, которые возникли в результате появления его статьи, что в ней он был далек от того, чтобы вмешиваться в руководство имперской политикой в области искусства, которая, по его мнению, определяется исключительно рейхсканцлером и уполномоченными им на это ответственными министрами». Разумеется, многие восприняли заявление как готовность дирижера к сотрудничеству с нацистскими властями. Томас Манн назвал ее «покорением Фуртвенглера, которому была оказана милость». А Геббельс торжествовал: «Для нас это большой моральный успех. Эти художники — самый удивительный народ в мире. В политическом отношении они безнадежны».

Все это время Гитлер выжидал и не вмешивался в скандал с Фуртвенглером, давая, быть может, только нигде не зафиксированные указания Геббельсу и Розенбергу. При этом никто не решался взять на себя ответственность за выезд дирижера за границу для уже запланированных гастрольных выступлений, отменять которые было уже неприлично — из музыканта и так уже делали мученика действующего режима. Тогда дирижер обратился напрямую к фюреру, но тот не стал торопиться с принятием решения, стараясь извлечь для себя из создавшейся ситуации максимальную выгоду. Кроме того, следовало удовлетворить амбиции Розенберга, чье ведомство оставалось в стороне от ситуации, сложившейся вокруг взбунтовавшегося дирижера. Гитлер, очевидно, решил, что будет не лишним, если воспитательную беседу с Фуртвенглером проведет также главный надзиратель за культурой от партии, и предложил дирижеру через свое главное доверенное лицо, Рудольфа Гесса, встретиться с Розенбергом и выслушать, что тот ему посоветует. Содержание беседы осталось для всех тайной, но после нее уже не было никаких препятствий для личной встречи музыканта и диктатора. Во время этой встречи Гитлер пребывал в прекрасном настроении — она проходило непосредственно после свадьбы Германа Геринга с известной немецкой актрисой Эмми Зоннеман, устроенной по личной инициативе и даже по настоянию фюрера, а кроме того, у вождя нации уже не было сомнений в том, что Фуртвенглер исполнит его заветную мечту и выступит на Байройтском фестивале 1936 года, которому в Третьем рейхе придавали особое значение: во-первых, в том году должно было состо-

яться празднование тысячелетия рейха, а во-вторых, этому фестивалю предстояло стать главным событием культурной программы проводившейся в Берлине Олимпиады. Дело в том, что после произошедшей в 1932 году размолвки между руководством фестиваля и Фуртвенглером Винифред Вагнер и Хайнцу Титьену было уже неудобно идти в очередной раз на поклон к дирижеру. А Фуртвенглеру пришлось понервничать, поскольку свадьба Геринга затягивалась, а у него еще не было заграничного паспорта, и он явно опаздывал на поезд, на котором должен был выехать на гастроли. Тем не менее все сладилось наилучшим образом, и желавший сделать приятное Винифред и удовлетворить собственные амбиции фюрер в своих ожиданиях не обманулся. В обмен на согласие властей предоставить ему свободу действий и дать разрешение на заграничные поездки (а большего ему и не требовалось) дирижер согласился выступить на ближайших фестивалях в Байройте и дать по возвращении из гастрольной поездки в Венгрию и Австрию благотворительные концерты с филармониками в Берлине. Теперь весь мир должен был убедиться, что власти страны обеспечивают деятелям культуры полную свободу творческой деятельности, а те, в свою очередь, стремятся поддержать престиж рейха на самых представительных музыкальных форумах. Из канцелярии фюрера поступил даже приказ задержать поезд, чтобы получивший в последний момент заграничный паспорт дирижер успел выехать после встречи с Гитлером в Будапешт, где ему предстояло выступить с Венским филармоническим оркестром. За этим последовали выступления в Вене.



По возвращении из Австрии в конце апреля 1935 года Фуртвенглер дал в Берлине благотворительный концерт из произведений Бетховена (увертюра к «Эгмонту», Пятая и Шестая симфонии), который обещал фюреру во время последней аудиенции, на этот раз уже в качестве не руководителя Берлинского филармонического оркестра, а его приглашенного дирижера. Этот концерт повторяли еще дважды. На состоявшемся 3 мая повторении присутствовал сам фюрер в сопровождении Геббельса и молодоженов Геринг. Фуртвенглеру крайне не хотелось приветствовать Гитлера, вытянув вперед и вверх правую руку. Поэтому он вышел на подиум, зажав в кулаке дирижерскую палочку, что не прошло незамеченным для окружающих. Однако после окончания концерта ему все-таки пришлось пожать фюреру руку и принять от него букет роз. Дирижер явно начинал восстанавливать свои позиции, и это сильно озаботило Хайнца Титьена, которому теперь приходилось считаться с присутствием

Фуртвенглера в филармонии и Государственной опере, а в ближайшее время — и на Байройтском фестивале. Был сильно обеспокоен и Клеменс Краус, который «изменой» Венской государственной опере лишил себя возможности вернуться в Австрию (дирижер еще не знал, что всего через три года, после аншлюса, он снова займет там почетное место) и теперь почувствовал, что под ним закачалось директорское кресло в Берлине. Его опасения оказались не напрасными. Осенью 1935 года Геринг предложил Фуртвенглеру вернуться к руководству Берлинской государственной оперой, и тот даже представил министру-президенту Пруссии концепцию реорганизации театра, а также проект пятилетнего договора на занятие им директорской должности. Однако рассмотрение бумаг Герингом затянулось на долгие месяцы. При этом Краусу действительно пришлось переехать в Мюнхен и оттуда с завистью наблюдать за успехами своего соперника как в Берлине, так и в Вене. Успех поджидал Фуртвенглера не только на родине. В середине мая он дирижировал в Лондоне «Тристаном», вызвав восторженные отклики английской прессы, а через неделю дал организованный частным образом концерт в Париже. Однако за все приходится расплачиваться, и осенью 1935 года Берлинский филармонический оркестр пришлось покинуть последнему еврею — скрипачу Гильберту Баку, для которого его бывший шеф сделал все, что было в его силах, — помог получить повышенное выходное пособие и перебраться в Соединенные Штаты. А сам Фуртвенглер был вынужден дирижировать «Мейстерзингерами» в рамках культурной программы проходившего в сентябре 1935 года в Нюрнберге очередного съезда НСДАП. На этот раз мероприятие было подготовлено значительно лучше, чем в 1933 году (см. главу «Музыкальные пристрастия Гитлера»), билеты на представление поступили в свободную продажу, так что зал был полон, публика на представлении состояла в основном из настоящих любителей музыки (в числе зрителей были замечены Винифред Вагнер и ее старший сын Виланд), и, таким образом, не было необходимости разыскивать по ресторанам и пивным участников съезда и свозить их в театр силком. Все бы ничего, но этот съезд снискал себе печальную славу, поскольку на нем было объявлено о принятии пресловутых расистских законов: Закона о гражданах рейха и Закона о защите германской крови и германской чести. Так что дирижер снова оказался причастным к преступной политике нацистских властей.

К числу преимуществ, предоставленных Фуртвенглеру нацистскими властями, относилась возможность выступать в Венской государственной опере — и это была действительно особая привилегия,

учитывая политику культурного бойкота Австрии, проводившуюся Гитлером после 1934 года. В сезоне 1933/34 он успел дать там только одно представление «Тристана», зато осенью 1935-го дирижировал новой постановкой «Тангейзера», для реализации которой был приглашен изгнанный из Германии знаменитый оперный режиссер еврей Герберт Граф. Естественно, что на имеющего множество завистников как в Вене, так и в Берлине дирижера поступали многочисленные доносы. Прежде всего писали тем, у кого надеялись получить горячие отклики, — рейхсляйтеру Розенбергу и известному читателю по главе «О тех, кто остался» рейхскомиссару Министерства пропаганды Гансу Хинкелю. Сообщения о проступках Фуртвенглера поступали в больших количествах также в гестапо. Но дирижер продолжал с оптимизмом смотреть в будущее — тем более что к отмечавшемуся 25 января 1936 года пятидесятилетию он получил от Гитлера и Геббельса личные подарки, а также предложение выплачивать ему ежегодную пенсию в размере 40 000 рейхсмарок. Хотя эти деньги были для него явно не лишними — он должен был содержать нескольких внебрачных детей и жившую на швейцарской вилле брошенную жену, — дирижер от них отказался, справедливо посчитав выплаты вознаграждением за лояльность властям. Ему было значительно важнее добиться возможности выехать на гастроли в Соединенные Штаты для выступлений с Нью-Йоркским филармоническим оркестром. Еще во время работы осенью 1935 года в Венской государственной опере он получил телеграмму от руководства оркестра, в которой ему предлагали освобождавшуюся после ухода Тосканини должность музыкального руководителя. В соответствии с проектом договора он должен был, работая в Америке в течение 12 недель, давать за сезон 42 концерта. Учитывая необычайно высокий гонорар в 350 000 долларов, нельзя не признать, что это было чрезвычайно выгодное предложение, которое оставляло дирижеру достаточно времени для выступлений на родине и в странах Европы. Однако оркестр выставил одно важное условие, в соответствии с которым будущий музыкальный руководитель в течение всего срока действия договора не имел права занимать официальные должности в Германии. Посчитав, очевидно, что его договоренность с Герингом насчет руководства Берлинской государственной оперой уже потеряла свою силу (позднее вместо подписания договора на художественное руководство оперой Геринг предложил ему в конце февраля 1936 года, то есть почти через полгода после начала переговоров, лишь контракт на десять выступлений), Фуртвенглер телеграфировал в Нью-Йорк о своем согласии. А в конце декабря он отправился

на отдых в Египет, куда уже давно мечтал съездить. По пути он с изумлением узнал, что американское информационное агентство «Ассошиэйтед Пресс» распространило информацию о том, что Геринг назначил его музыкальным руководителем оперы. Все еще сохранявшие верность своему идолу ньюйоркцы негодовали, поскольку им стало очевидно, что это назначение — результат сделки великого дирижера с властями, на службу которым он поставил свое искусство. Дело усугублялось еще и тем, что в нарушение локарнского соглашения 7 марта 1936 года Гитлер ввел войска в демилитаризованную с 1918 года Рейнскую область, что резко усилило антигерманские настроения во всем мире. Еще находясь в Египте, Фуртвенглер тяжело переживал развязанную в американской прессе антинемецкую кампанию и почел за лучшее отказаться от выступлений за океаном. Руководству Нью-Йоркского филармонического оркестра он послал телеграмму: «Мне неприятно политическое противостояние. Я не политик, а представитель немецкой музыки, которая принадлежит всему человечеству и не зависит от политики. В интересах Филармонического общества предлагаю отложить мои гастроли до тех пор, пока публика не поймет, что между музыкой и политикой нет ничего общего. В случае публикации в прессе — публиковать дословно. Луксор, 13 марта 1936 года, Фуртвенглер». Подписанный в конце марта уже упомянутый договор с Герингом на десять выступлений в Берлинской государственной опере стал для него слабым утешением. Впрочем, дирижер возвратился из поездки только в начале апреля, а Гитлер по непонятным причинам своей властью перенес его выступления в оперном театре еще на год — правда, увеличив гонорары вдвое. Фуртвенглер, в свою очередь, оговорил для себя право не выступать в Германии до начала Байройтского фестиваля 1936 года. В оставшиеся месяцы он совершал гастрольные и деловые поездки в Швейцарию и во Францию. В Швейцарии произошла важная встреча с Бертой Гейсмар, представлявшей интересы театра Ковент-Гарден, куда Фуртвенглера пригласили продирижировать полным циклом «Кольца нибелунга» в мае–июне 1937 года, — главный оперный театр Великобритании собирался ставить вагнеровскую тетралогию по случаю коронации Георга VI.

Хотя участие Фуртвенглера в Байройтском фестивале 1936 году состоялось по прямому указанию Гитлера и вопреки желанию устроителей этого мероприятия, оно, безусловно, привлекло повышенный интерес публики и способствовало более активной распродаже абонементов. Наибольший интерес вызвала новая постановка «Лоэнгрина» с декорациями Эмиля Преториуса, которую приурочили

к отмечавшемуся в том году тысячелетию рейха. В главных партиях блистали звезды Байройта — тенор Франц Фёлькер и лирическое сопрано Мария Мюллер. Режиссеру спектакля Хайнцу Титьену пришлось на этот раз отойти на второй план. Это еще больше его ожесточило против Фуртвенглера, который, по его мнению, придавал слишком большое значение музыкальной части спектаклей в ущерб постановочной концепции. Амбиции Титьена усилились после того, как Геринг ввел его в состав Государственного совета Пруссии, и интендант стал вообразил себя ровней не желавшему считаться с его художественными устремлениями дирижеру. Выступление Фуртвенглера вызвало восторженные отклики в прессе, и, несмотря на холодный прием, оказанный ему руководителями фестиваля, дирижер явно получил моральное удовлетворение от проделанной работы — сделал все так, как хотел, и не пошел ни на какие уступки байройтской элите. А кроме того, выполнив пожелание фюрера, он получил очередную передышку и в течение нескольких месяцев занимался композиторской деятельностью. Однако еще до возвращения зимой 1936/37 года за пульт Берлинского филармонического оркестра и в Берлинскую государственную оперу Фуртвенглер приехал в столицу, чтобы встретиться там с сэром Томасом Бичемом, который привез на гастроли в Германию недавно созданный им Лондонский филармонический оркестр, а также с его секретарем и менеджером Бертой Гейсмар. На этот раз его бывшая сотрудница, уволенная из Берлинского филармонического оркестра как нежелательный элемент, прибыла в Германию в качестве гостьи по приглашению правительства страны, и организатор этих гастролей, посол рейха в Англии Иоахим Риббентроп, был вынужден рассыпаться перед ней в комплиментах.



Возвратившийся в Берлин Фуртвенглер порадовал публику не только симфоническим концертом, который он дал дважды — один раз в качестве бенефисного в пользу оркестрантов (на этом концерте присутствовали высшее нацистское руководство и представители дипломатического корпуса, и благотворительное мероприятие принесло оркестру немалую прибыль) и вторично уже как филармонический. Возвращению дирижера за пульт своего оркестра можно было бы только порадоваться, но Геббельса не оставляло чувство неудовлетворенности — в ансамбле оставались еще два музыканта-полукровки, о чем министр пропаганды с досадой писал в своем дневнике. В серии концертов, на которых прозвучали в том числе скрипичные сонаты Моцарта и Бетховена, Фуртвенглер исполнил с новым концертмейстером Берлинского филармонического орке-

стра Гуго Кольбергом написанную им за время отсутствия Скрипичную сонату продолжительностью около часа. С концертами они выступали в Берлине, Мюнхене и Лейпциге. Эта соната явилась отражением того, что творилось в душе у ее автора. Мюнхенский музыкальный критик Оскар фон Пандер отметил, «что на фоне царящей почти на протяжении всего произведения мрачной, трагической интонации светлые картины кажутся видениями, вызванными какой-то страстной тоской; и таким образом, взятый за основу пессимизм доходит до надрывающей сердце безысходности». В Берлинской опере Фуртвенглер провел еще один цикл «Кольца нибелунга», а в мае отправился в Лондон, чтобы принять участие в коронационных празднествах, дважды продирижировав вагнеровским циклом в постановке театра Ковент-Гарден. 12 мая в Лондоне выступил байройтский состав исполнителей: в партии Брюнгильды зрители услышали ведущее драматическое сопрано Берлинской государственной оперы и Байройтского фестиваля Фриду Ляйдер, а в партии Зигфрида — ее постоянного партнера Макса Лоренца. 24 июня в тех же партиях выступили необычайно популярная во всем мире норвежская певица Кирстен Флагстад и категорически отказавшийся петь в Байройте лучший героический тенор того времени датчанин Лауриц Мельхиор. Это были совершенно потрясающие исполнения «Кольца нибелунга», о которых музыкальные критики писали, захлебываясь от восторга. Определенные изъяны, что вполне объяснимо, находили в трактовках Фуртвенглера только критики, лояльные Тосканини.



В том году Фуртвенглеру снова пришлось выступить в Байройте, где он опять столкнулся с явно враждебным отношением к нему Винифред Вагнер и ставшего для него настоящим злым гением Титьена. В результате их интриг Гитлер и Геббельс заняли прямо противоположные позиции в отношении дальнейшей деятельности дирижера в Байройте. Полагавший, что без участия Фуртвенглера художественный уровень фестиваля непременно снизится, Геббельс продолжал настаивать на его выступлениях на Зеленом холме, а поддавшийся на уговоры своей верной подруги и товарища по партии фюрер решил в конце концов отказаться от идеи непременного участия дирижера в байройтских празднествах. Не пользовавшемуся благосклонностью партийной верхушки и не являвшемуся даже членом НСДАП Титьену, которого лишь терпели в Берлине и на вагнеровских фестивалях как незаменимого организатора, оставалось только выбирать нужное ему направление для развития событий. Зато в том же году Фуртвенглеру удалось прорвать блокаду, организованную нацистским руководством вокруг Зальцбургского фести-

валя, и выступить на нем с Венским филармоническим оркестром, исполнив Девятую симфонию Бетховена и не ведая о том, что год спустя ведущие дирижеры Зальцбурга, в том числе Бруно Вальтер и Артуро Тосканини, будут оттуда изгнаны или покинут фестиваль по собственной воле и ему придется их заменять вместе с другими известными дирижерами Германии. Тогда же состоялась его знаменитая встреча с Тосканини, во время которой два великих музыканта поспорили о том, является ли исполнение классической музыки в тоталитарном государстве пособничеством властям и представляет ли исполнитель, гастролирующий за рубежом, преступный режим своей страны. Позицию Тосканини Фуртвенглер понимал таким образом: «Вы утверждаете, что искусство — не что иное, как пропаганда, в известной мере аксессуар находящегося в данный момент у власти правительства. Если у власти нацистское правительство, то я нацист, при коммунистах — коммунист, при демократах — демократ...» С этим он категорически не соглашался, доказывая, как всегда, что музыка не имеет никакого отношения к политике, а кроме того: «Не делает ли меня эта великая музыка в большей мере его противником, поскольку великая музыка всегда находится в сильнейшем противоречии со злым духом или бездушием нацизма?»



Обиженный тем, что Геринг так и не утвердил его проект договора на занятие должности музыкального руководителя Берлинской государственной оперы, Фуртвенглер все же продолжал до конца 1937 года переговоры с прусским министром-президентом, но добился лишь того, что на него усилил давление Хайнц Титьен. Почувствовав ослабление позиций дирижера, интендант прусских театров высокомерно потребовал от него не нагнетать обстановку и не заставлять его, Титьена, регулярно раз в год разбираться с «казусами Фуртвенглера». И тут внезапно дирижер оказался востребован Венским филармоническим оркестром.

В марте 1938 года Гитлер присоединил Австрию к Третьему рейху в качестве Восточной марки (подробнее об аншлюсе — в главе, посвященной Зальцбургским фестивалям), и оркестру потребовался авторитетный покровитель, способный поднять его статус до статуса Берлинского филармонического. О том, сколько сил положил Фуртвенглер для возвышения венских филармоников, читатель уже знает из главы «Оркестры и их дирижеры». Получив возможность выступать в Зальцбурге, капельмейстер также стал вынашивать грандиозные планы в отношении тамошнего фестиваля, который он хотел использовать в качестве альтернативы байройтскому, осуществляя в Зальцбурге постановки музыкальных драм Вагнера.

Однако политика власть имущих Третьего рейха в отношении двух главных фестивалей страны определилась с самого начала: Байройт остается вотчиной Гитлера, которой управляет его любимица Винифред Вагнер, а Зальцбург поступает в распоряжение не имевшего никакого влияния в Байройте министра пропаганды. Получив в руки пользовавшийся мировой славой Зальцбургский фестиваль, Геббельс уже не имел никакого желания портить отношения с фюрером, настаивая на исполнении там вагнеровских драм. Так что все попытки Фуртвенглера соперничать с Байройтом в Зальцбурге он пресекал в корне. Сохранились дневниковые записи Геббельса, которые совершенно ясно определяют его позицию по этому вопросу: «Беседа с Фуртвенглером. О будущем Зальцбургских фестивалей. Он хочет начать войну с Байройтом. Этого я не потерплю. Он поступит несправедливо в угоду своим уязвленным амбициям». И спустя две недели: «Фуртвенглер хочет непременно исполнять в Зальцбурге Вагнера. По-видимому, это приведет к провалу всего проекта, поскольку фюрер этого не допустит». Покорить Зальцбург, исполняя там Вагнера с участием Берлинского филармонического оркестра, удастся только через тридцать лет преемнику Фуртвенглера как в Берлине, так и в Вене Герберту фон Караяну, который будет дирижировать вагнеровскими драмами на дополнительном Пасхальном фестивале. А пока что будущая мировая знаменитость и законодатель музыкальных вкусов послевоенной Европы занимал относительно скромную должность генералмузикдиректора Ахена и не помышлял о соперничестве с первым дирижером рейха.



После ухода в 1937 году из Берлинской государственной оперы и эмиграции 66-летнего Лео Блеха стараниями интенданта Титьена и нацистского руководства музыкальной культурой к 1938 году в театре не оставалось ни одного выдающегося дирижера. Если не считать десяти выступлений Фуртвенглера, на которого продолжали смотреть с большой опаской, весь репертуар тянула на себе тройка капельмейстеров достаточно скромного по тем временам уровня — Роберт Хегер, Карл Эльмендорф и Иоганнес Шюлер. Титьен чувствовал: чтобы не попасть в зависимость от Фуртвенглера, который ко всему прочему стал тяготеть к Вене, ему требуется «свежая кровь», и он обратил свой взор на молодого и в высшей степени амбициозного дирижера из Ахена. Ближайшей целью интенданта было заполучить Караяна для готовящейся к постановке в сезоне 1937/38 оперы Рудольфа Вагнера-Регени «Граждане Кале», однако тот поставил вполне обоснованное условие: до этого ему должны предоставить возможность продирижировать операми текущего репертуара.

Это было ему необходимо, чтобы приспособиться к оркестру театра, с которым он к тому времени еще не был знаком. В сентябре Караян дал концерт с Берлинским филармоническим оркестром, а в конце месяца продирижировал в опере бетховенским «Фиделио».

О молодом капельмейстере сразу заговорили как музыкальные критики, так и столичные меломаны. Трудно сказать, собирался ли уже к тому времени Титьен использовать приглашенного дирижера в качестве конкурента Фуртвенглера, но шаг, на который он решился, привел к самому громкому скандалу в музыкальной жизни Третьего рейха. Караяну было поручено продирижировать 21 октября «Тристаном и Изольдой» — оперой, считавшейся «коронным номером» первого дирижера рейха. Скрепя сердце, тот мог еще смириться с приглашением молодого соперника и даже постараться не прислушиваться к восторженному хору критиков, прославлявших новую звезду на небосводе музыкальной жизни страны, но прозвучавшая особенно резко в общем хвалебном хоре статья мало кому известного музыковеда Эдвина фон дер Нюля в газете «Берлинер цайтунг ам миттаг» «ОГРОМНАЯ УДАЧА ГОСУДАРСТВЕННОГО СОВЕТНИКА ТИТЬЕНА. В Государственной опере: чудо по имени Караян» вывела его из равновесия. И даже не вся статья, а лишь отдельные фразы: «Успех его выступления в самой сложной вагнеровской опере ставит его в один ряд с величайшими оперными дирижерами, которых можно услышать в настоящее время в Германии: Фуртвенглером и Де Сабатой». И далее: «Человек в тридцать лет достигает такого успеха, что ему с полным правом могут завидовать великие пятидесятилетние мужи. Он дирижирует наизусть такой сложной партитурой, как „Тристан“. Он делает это с внушающим трепет самовластием. Он освоил сложнейший аппарат оперного исполнения с такой уверенностью, как будто речь идет об исполнении детской песенки». Здесь был явный намек на то, что тридцатилетнему Караяну удалось заткнуть за пояс пятидесятидвухлетнего Фуртвенглера. Если к этому добавить, что статья не содержала никакого серьезного анализа исполнения, а была, по существу, потоком восторженных эмоций, нет ничего удивительного в том, что у поставленного в унизительное положение «великого мужа» создалось впечатление, что за автором статьи стоят Геринг и Титьен. Ответный удар был нанесен не сразу, и, как это всегда бывает, пострадал наименее виноватый. Свои претензии к статье Нюля Фуртвенглеру удалось высказать непосредственно Геббельсу во время их личной беседы в мае 1939 года. Геббельс был не в восторге от того, что его втягивают в эту склоку, но пообещал, что в дальнейшем не допустит подобно-

го безобразия. Для Геринга это был всего лишь упрек, да и изворотливому Титьену, в похвалах которому в этой публикации также не было недостатка, все-таки удалось выйти сухим из воды, а вот для автора статьи его выступление имело самые плачевные последствия. В дальнейшем Нюль был призван на воинскую службу и погиб в последние дни войны под Потсдамом. В процессе по денацификации в 1946 году Фуртвенглера обвиняли, помимо прочего, в гибели журналиста и давлении на прессу. И тут обвинители были отчасти правы: какими бы несправедливыми ни были действия его противников, использовать в борьбе против них доносы министру пропаганды было недостойно великого дирижера.

В октябре и ноябре пребывавший «в свободном плавании» Фуртвенглер дал в Берлине филармонический концерт, делал грамзаписи на все еще действовавшей в Германии английской фирме His Master's Voice и выезжал на гастроли в Лейпциг, Вену и Будапешт. 9 ноября, во время его пребывания в Лейпциге, случилась та самая Хрустальная ночь, о которой шла речь в главе «О тех, кто остался». Этот всегерманский еврейский погром произвел на многих немцев, в том числе на великого дирижера, еще более шокирующее впечатление, чем последующее массовое уничтожение евреев в лагерях смерти. В конце концов, ужасы Холокоста происходили не у них на глазах, а разбитые витрины магазинов, размалеванные шестиконечными звездами и свастиками фасады, заваленные осколками стекол тротуары, разрушенные и сожженные синагоги встречались в немецких городах на каждом шагу. Такие же картины Фуртвенглер наблюдал потом в Вене. У отправлявшихся на гастроли оркестрантов Венского филармонического оркестра, которые сели на поезд до Будапешта, в карманах не оказалось ни пфеннига — все свои наличные деньги они раздали оказавшимся в бедственном положении еврейским друзьям, а Фуртвенглер заплатил за их проезд. Свой гонорар за выступления на гастролях он передал через своих знакомых евреев уехавшим в США музыкантам. Очевидно, что это событие изменило взгляды на сущность национал-социализма не у одного Фуртвенглера. Бывая за границей, он и в дальнейшем делал денежные переводы оказавшимся в эмиграции бывшим коллегам.

В декабре Фуртвенглер дал в Берлине еще один филармонический концерт. Рождество он встречал уже в Париже, где успел выступить с оркестром консерватории, а после праздников дирижировал двумя представлениями «Зигфрида». Там он встретился со сбежавшей из семьи и покинувшей родину старшей дочерью Винифред Вагнер Фриделиндой, которая очень удивилась его намерению вернуться в Герма-

нию, и перед ним снова встал вопрос о возможности эмиграции. Но он предпочел не поддаваться внезапно нахлынувшим эмоциям и вернуться в свою страну, где его ждали многочисленные верные почитатели и оркестры, за судьбу которых он чувствовал свою ответственность. В Париже он в очередной раз встретился и с Бертой Гейсмар. Это было его последнее парижское выступление вплоть до окончания войны; в следующий раз он появится в столице Франции только через десять лет. В мае 1939 года Министерство пропаганды направило Фуртвенглера в Италию, где он с триумфом продирижировал на фестивале «Флорентийский музыкальный май» баховскими «Страстями по Матфею»; в том же месяце он выступил в цюрихском театре, где дирижировал участвовавшим в постановках «Валькирии» и «Мейстерзингеров» Тонхалле-оркестром. В качестве аккомпаниатора он также выступил в камерном концерте на приютившей когда-то Рихарда Вагнера вилле Везендонков, где Кирстен Флагстад исполнила, в частности, песни на слова возлюбленной композитора. Предвоенным летом 1939 года Фуртвенглер стремился укрепить свои позиции в Венском филармоническом оркестре и одновременно вернуть ансамблю привилегию, закрепленную в свое время в его уставе, — самостоятельно выбирать своего музыкального руководителя. Не получив аудиенции у занятого подготовкой нападения на Польшу фюрера, дирижер попытался решить этот вопрос с министром пропаганды. Тот действительно поставил точку в возникшей дискуссии, в очередной раз разъяснив назойливому просителю суть государственной политики в области искусства. После этой встречи Фуртвенглер был вынужден сообщить оркестрантам, что свободные выборы дирижера самим оркестром противоречат конституции национал-социалистического государства и, таким образом, их просьба остается без рассмотрения. Поскольку в предыдущем году венцы уже с успехом выступили в постановке «Мейстерзингеров» на очередном партийном съезде, у них не было никаких оснований отказываться от выступления и в 1939-м, однако начавшаяся Вторая мировая война спутала все планы, и выступать на нацистских «тусовках» Фуртвенглеру с венцами уже не пришлось, потому что съезды больше не проводились.

Отношения с Министерством пропаганды продолжали улучшаться. Фуртвенглер гастролировал в Швейцарии и оказывал властям неоценимую помощь в стабилизации музыкальной жизни бывшей Австрии. Вызывала одобрение властей и та забота, которую дирижер проявлял о Берлинском и Венском филармонических оркестрах. Правда, опьяненный предоставленной ему свободой и забывший о своих обязательствах перед благоволившими

ему теперь нацистскими идеологами (речь заходила даже о назначении его президентом Имперской музыкальной палаты взамен Раабе), он предпринимал и довольно опрометчивые шаги. Во время гастролей в швейцарском Винтертуре, где он дирижировал программой из произведений Бетховена, Фуртвенглер предложил местному руководителю концертов Герману Шерхену провести несколько филармонических концертов в Германии. Это был тот самый Шерхен, коммунист и признанный исполнитель произведений композиторов-«вырожденцев» Шёнберга, Берга, Веберна, Хиндемита и Крженека, который, как, по-видимому, помнит читатель, подарил композитору Карлу Амадеусу Гартману темы нескольких русских революционных песен. Геббельс отнес предложение Фуртвенглера на счет его политической наивности и не стал ему сильно выговаривать, ограничившись указанием поменьше общаться с винтертурским эмигрантом. В остальном же гастрольная деятельность дирижера получила полное одобрение политического руководства рейха. Впрочем, выезжать на гастроли становилось все сложнее, а во Францию и Англию, где его традиционно принимали с распростертыми объятьями, теперь путь был и вовсе заказан — после нападения Германии на Польшу, с которой эти страны были связаны договорными обязательствами, они объявили войну Германии. Поэтому Берлинский филармонический оркестр стал чаще выступать внутри страны. Незадолго до оккупации в апреле 1940 года оказавшей отчаянное сопротивление Норвегии и сдавшейся практически без боя Дании Фуртвенглер выступил с местными оркестрами в Осло и Копенгагене. В мае экспансия Третьего рейха получила свое продолжение — были оккупированы Голландия и Бельгия, а в июле капитулировала Франция. То ли проявив политическую наивность, то ли желая в очередной раз угодить своему идеологическому наставнику, Фуртвенглер дал согласие выступить с Берлинским филармоническим оркестром в столице добровольно сдавшейся Чехословакии во время посещения ее Геббельсом. Министр не скрывал своего торжества и восхищения поведением ставшего совсем ручным дирижера. В его дневнике появилась запись: «Целый ряд музыкальных мероприятий с Фуртвенглером. Он стал настоящим шовинистом. Он меня очень радует». В ноябре Фуртвенглер снова посетил Прагу, чтобы продирижировать на открытии Немецкой оперы ее оркестром, исполнившим Седьмую симфонию Бетховена, «Тиля Уленшпигеля» Рихарда Штрауса и симфоническую поэму Сметаны «Влтава».

Если непосредственно после прихода нацистов к власти радиовещание пыталось привлечь слушателей трансляциями легкой му-

зыки, поскольку качество записи симфонических концертов все еще оставляло желать лучшего, с появлением магнитофонов руководству имперского радио, располагавшемуся в берлинском Доме радио на Мазуреналлее, пришлось задуматься и над передачами концертов лучших оркестров рейха — тем более что его к этому настойчиво побуждало Министерство пропаганды. Трансляции симфонических концертов были для Геббельса куда важнее симфонических концертов в филармонии, на которых присутствовало не больше двух тысяч слушателей. Он мечтал о миллионах и полагал, что для привлечения слушателей к трансляциям идеологических программ музыкальная классика в иных случаях куда полезнее легкой музыки. Трудно сказать, насколько был прав министр пропаганды, но записи, которые Фуртвенглер стал делать на радио начиная с осени 1939 года, в дальнейшем существенно обогатили фонотеку, в которой зафиксировано его искусство периода Второй мировой войны, тем более что по вполне понятным причинам дирижеру пришлось прекратить в это время сотрудничество с английской фирмой звукозаписи His Master's Voice и делать в последующие годы студийные записи (работа, к которой он, в отличие от своего молодого соперника Караяна, не испытывал никакого влечения) на немецкой фирме Telefunken. Благодаря записям, сделанным на радио, с искусством Фуртвенглера получили возможность ознакомиться после войны многие любители музыки в Советском Союзе, в том числе автор этой книги. Дирижер и главный инженер звукозаписи на радио Фридрих Шнапп поначалу отнеслись друг к другу с определенным предубеждением, и потребовалось некоторое время, чтобы они смогли сработаться и по достоинству оценить мастерство друг друга, но в конечном счете их совместная деятельность во время войны оказалась необычайно плодотворной (после войны Шнапп вел также радиотрансляции концертов Фуртвенглера из Зальцбурга), а сделанные ими записи продолжают до настоящего времени выпускаться в числе прочего фонографического наследия гениального дирижера на компакт-дисках.

Вскоре капельмейстер снова огорчил уже считавшего его своей собственностью министра пропаганды. Геббельсу пришла в голову идея перещеголять Уолта Диснея, выпустившего в 1939 году в содружестве с Филадельфийским оркестром и его главным дирижером Леопольдом Стоковским полнометражный музыкальный мультфильм «Фантазия». Германия должна была ему противопоставить игровую ленту, главную роль в которой предполагали поручить Фуртвенглеру. Это была примитивная любовная история со всякими недоразуме-

ниями и счастливым концом, и, ознакомившись со сценарием, дирижер счел для себя недостойным принять участие в создании столь низкопробной продукции. Действительно, в отличие от «Фантазии», благодаря которой к классической музыке приобщались многие поколения американской и европейской молодежи, вышедший в конце концов в 1944 году фильм «Филармоники» был вскоре забыт, несмотря на то что в нем были задействованы лучшие немецкие дирижеры того времени — Рихард Штраус, Карл Бём, Ганс Кнаппертсбуш и Ойген Йохум. В списке исполнителей не было только ангела-хранителя филармоников — Вильгельма Фуртвенглера.

В начале 1941 года Фуртвенглер завершил в Мюнхене традиционные гастроли по стране с Берлинским филармоническим оркестром и, не возвращаясь в Берлин, выступил в нескольких городах дружественной Италии. Однако после этих необыкновенно успешных гастролей у дирижера началась полоса неудач. В феврале он был вынужден из-за болезни отменить концерты с Венским филармоническим оркестром, а в марте при неудачном падении во время скоростного спуска на лыжах на австрийском альпийском курорте Санкт-Антон получил настолько серьезную травму левой руки, что последующие полгода был вынужден посвятить лечению. В это время Фуртвенглер, как водится, писал музыкально-философские статьи и сочинял музыку. В июне 1941 года, когда Германия напала на Советский Союз, он жил на расположенной под Берлином на озере Шармютцельзее вилле, принадлежавшей его хорошей знакомой Марии Делен — дочери известной в Германии светской львицы и политического деятеля Катарины фон Охаймб-Кардофф (в период Веймарской республики она была депутатом рейхстага от основанной тогдашним рейхсканцлером Густавом Штреземаном Народной партии). Там он встретился с единоутробной сестрой Марии Элизабет Аккерман, с которой познакомился еще до войны и уже тогда не на шутку в нее влюбился. Такого сумасбродства от столь серьезного и уже не очень молодого человека, как Фуртвенглер, трудно было ожидать, тем более что Элизабет была замужем, имела четверых детей и, по словам ее сестры, была счастлива в браке. Однако ко времени второй встречи с Фуртвенглером в июне 1941 года она уже овдовела. Ее муж — юрист и консультант по экономическим вопросам Ганс Аккерман — был призван на воинскую службу и погиб во время недолгих военных действий во Франции. Сама же Мария Делен к концу лета уже надеялась, что они с Фуртвенглером созрели для заключения брака и в своем ослеплении не заметила, что пользовавшийся на протяжении пяти лет ее благосклонностью дирижер и едва

успевшая снять траур по погибшему мужу Элизабет уже по уши влюблены друг в друга. Вскоре молодая вдова получила и письменное подтверждение любви знаменитого дирижера.

Осенью 1941 года Фуртвенглер возобновил концертную деятельность, а у недавно назначенного гауляйтером Вены уже известного читателю бывшего вождя молодежи рейха Бальдура фон Шираха возникла идея провести в столице Восточной марки музыкальный фестиваль, посвященный 150-летней годовщине смерти Моцарта. Идея была восторженно воспринята в Берлине, и Геббельс решил превратить это мероприятие, которое задумывалось как чисто местное, в событие международного масштаба. Разумеется, гостями проводившейся с 28 ноября по 5 декабря Недели Моцарта в Германской империи стали не любители музыки, а высшие чиновники из захваченных к тому времени европейских стран. Фуртвенглер внес в это ставшее чисто пропагандистским мероприятие свою лепту, продирижировав Реквиемом. Геббельс, не скрывавший пропагандистского характера Недель, которые были призваны продемонстрировать силу рейха в период активного ведения военных действий, в своей речи на их открытии заявил: «Быть может, в этот час всему миру становится ясно, что защищает Германия. Если бы немецкие солдаты не брали во все времена под свою защиту от азиатских орд Запад, никогда не прозвучали бы и мелодии Моцарта, дающие силы и утешение многим миллионам людей». В свою очередь, Ширах противопоставлял созидательную силу немецкой нации «духовному бесплодию» России и Англии. А через три дня после завершения фестиваля было остановлено наступление вермахта под Москвой, и Красная армия перешла в контрнаступление. В феврале 1942 года Фуртвенглер гастролировал с берлинцами в Швеции (Стокгольм, Упсала, Мальмё) и в столице Дании. Затем оркестр выступил с концертом на заводе фирмы AEG, где Фуртвенглер дирижировал «Неоконченной симфонией» Шуберта, «Тилем Уленшпигелем» Рихарда Штрауса и увертюрой к «Мейстерзингерам». Через год он дал аналогичный концерт на предприятии фирмы «Сименс». Выступления оркестра на оборонных заводах были вкладом оркестра в дело разгрома врага и одновременно платой музыкантов за их освобождение от воинской службы. Весной 1942 года Фуртвенглер неоднократно дирижировал Девятой симфонией Бетховена — сначала в Берлинской филармонии, а потом в Вене. Фридрих Шнапп записал исполнение симфонии во время выступления в Берлине, и эта запись стала после войны образцовой для многих любителей музыки в Советском Союзе, поскольку фирма «Мелодия» выпустила ее на двух грампластин-

ках (с «Вариациями на тему Гайдна» Брамса на оборотной стороне второго диска). Огромный успех, выпавший на долю этих исполнений, навел Геббельса на мысль послушать берлинцев на дне рождения Гитлера 20 апреля 1942 года. По-видимому, отрывок концерта, запечатленный «Еженедельной кинохроникой», использовала режиссер Татьяна Лиознова в сериале «Семнадцать мгновений весны», подмонтировав к сидящей в зале нацистской элите Тихонова-Штирлица, Прокоповича-Гиммлера и Визбора-Бормана. Авторитет Фуртвенглера в глазах нацистской верхушки, и прежде всего Геббельса, непрерывно возрастал. По-видимому, за десять лет общения с представителями нацистских властей дирижер уже хорошо понял, как надо себя с ними вести и чего от них можно добиться. Идти с ними на новую конфронтацию в преддверии предстоящего развода, новой женитьбы и в условиях усиливающегося по мере продолжения войны террора внутри страны было уже бессмысленно. В начале июня филармоники участвовали в Берлинской неделе искусства, а вслед за этим отправились в турне по главным городам Швейцарии. Они выступали в Базеле, Берне, Женеве, Лозанне и Цюрихе. Всегда с успехом проходившие в этой стране гастроли на этот раз закончились неприятным сюрпризом — в цюрихском Тонхалле зрителям раздали листовки следующего содержания:



ФУРТВЕНГЛЕР —
милостью Геббельса прусский «государственный советник». Но нам не нужны чиновники, управляющие искусством от лица государства, даже если речь идет о Фуртвенглере.
Вы можете подумать: «До тех пор, пока нацист приезжает с Брамсом и Брукнером, он может быть не так уж и плох». Но именно это и пытается внушить вам Геббельс. Для этого в берлинском Министерстве пропаганды существует «Швейцарский отдел».
Не имеющие возможности возразить покойные композиторы вынуждены смириться с тем, что их произведения поставлены на службу работающего на заграницу аппарата изощренной национал-социалистической пропаганды. К тому же в Цюрихе к его услугам еврейское концертное агентство!

Фуртвенглер: типичный пример рабской зависимости!
Тосканини — свободный гений!
Да здравствует ТОСКАНИНИ!

Любители музыки

Однако сорвать концерт и последующее выступление Фуртвенглера в Городском театре, где он дирижировал двумя представлениями «Гибели богов», не удалось. С конца июня и по октябрь наступил новый перерыв в выступлениях, который дирижер использовал для завершения своей Второй симфонии. В ноябре–декабре он выступал с симфоническими оркестрами Стокгольма и Гётеборга, а в декабре дирижировал приуроченной к 200-летию Берлинской государственной оперы новой постановкой «Мейстерзингеров» в восстановленном после бомбежки здании театра.

В начале 1943 дирижер сделал единственную в своей жизни попытку выступить в качестве режиссера и поставил в Берлинской государственной опере «Тристана и Изольду», используя эскизы венских декораций, оставшиеся после знаменитой постановки 1903 года, которая тогда принесла известность работавшему в содружестве с Густавом Малером сценографу Альфреду Роллеру. После окончания премьерного спектакля долго не смолкали аплодисменты, но в дальнейшем Фуртвенглер воздерживался от постановочной деятельности. В феврале немцев как громом поразило известие об окружении и сдаче в плен под Сталинградом стотысячной армейской группировки под командованием генерала Паулюса. Разгром привел не просто к закручиванию идеологических гаек внутри страны — в своей речи Геббельс призвал к тотальной войне. Многих музыкантов, имевших прежде отсрочку от призыва в армию, теперь отправляли на Восточный фронт. Фуртвенглеру также пришлось задуматься над тем, кого из оркестрантов нужно во что бы то ни стало спасать, а кем придется пожертвовать, и это был нелегкий выбор. Тогда же были составлены списки деятелей искусства, на которых распространялась «божья милость», упомянутая в главе «Кнут и пряник». Первыми в этих списках значились композиторы Рихард Штраус и Ганс Пфицнер, которым было уже далеко за семьдесят, и еще достаточно молодой по тем временам дирижер Вильгельм Фуртвенглер. Однако за божьи милости приходилось расплачиваться, и дирижера снова пригласили для исполнения Девятой симфонии Бетховена на дне рождения фюрера. На этот раз он отказался от выступления со ссылкой на полученную во время неудачного падения при горнолыжном спуске травму позвоночника, о чем имелось медицинское заключение. Геббельс хорошо понимал реальную причину отказа от выступлений, тем более что незадолго до этого Фуртвенглер проводил интенсивные репетиции в Вене, но принуждать его не стал, а прибегнул к уже испытанному методу — вопреки жалобам дирижера на присутствие в Берлине Герберта

фон Караяна стал оказывать молодому сопернику еще большее покровительство, так что у не принявшего официальное руководство Берлинским филармоническим оркестром Фуртвенглера стало складываться впечатление, будто «этого господина Ка» готовят ему на смену. Тем не менее в этом и следующем году властям пришлось пригласить для выступления в день рождения Гитлера другого специалиста по Бетховену — Ганса Кнаппертсбуша. А в конце апреля выздоровление Фуртвенглера пошло настолько быстро, что в начале мая он уже гастролировал с Венским филармоническим оркестром в странах Скандинавии, в том числе в оккупированном Копенгагене, в очередной раз нарушив собственный принцип не приезжать на гастроли с эскортом танков. В Стокгольме он встретился с недавно спасенным им российским дирижером и пианистом Исаем Добровейном — тем самым, который, согласно легенде, играл бетховенскую «Аппассионату» лично Ленину и Горькому. В предвоенные годы Добровейн работал в Норвегии и во время оккупации оказался на свою беду в Осло, так что возникла реальная опасность быть отправленным в концлагерь. Тогда Фуртвенглер помог ему перебраться в Швецию, где российский музыкант возглавил симфонический оркестр Гётеборга. Стокгольмская встреча с нежелательным для рейха музыкантом не прошла незамеченной для Министерства пропаганды, и к Фуртвенглеру тотчас послали сотрудника посольства, чтобы строжайше предупредить его о недопустимости такого поведения. Вспоминая этот инцидент, Элизабет Фуртвенглер писала: «Он встретил его в коридоре гостиницы; гнев Фуртвенглера из-за вмешательства в его частную жизнь был настолько велик, что молодой человек просто сбежал». В конце сезона Берлинский филармонический оркестр дал под руководством своего наставника еще два концерта в столице и выступил в Потсдаме, а в конце июня пятидесятисемилетний дирижер заключил брак с тридцатитрехлетней Элизабет Аккерман. После рождения многочисленных внебрачных детей ему, разумеется, хотелось получить законного наследника, и он торопился ускорить это событие, тем более что ему предстояла операция на предстательной железе. Через полгода Фуртвенглер с радостью узнал, что у него наконец должен появиться желанный ребенок.

В 1943 году руководство Байройтского фестиваля снова пригласило Фуртвенглера продирижировать четырьмя представлениями единственной оставшейся в программе оперы — «Нюрнбергских мейстерзингеров». Еще восемь представлений должен был провести Герман Абендрот. Это был уже совсем не тот роскошный фестиваль эпохи заката Веймарской республики и даже первых лет нацистского правле-

ния. Билеты на него стали одной из высших государственных наград, получаемых за героизм, проявленный на фронте и доблестный труд в тылу, — отличившиеся в боях фронтовики и передовики оборонных предприятий получали статус «гостей фюрера». После разгрома под Сталинградом многие работники, обслуживавшие фестиваль, были мобилизованы, средств на многочисленные постановки не хватало, так что приходилось экономить на чем только можно. Приглашение Фуртвенглера стало последней попыткой спасти престиж торжественного мероприятия, которому Гитлер придавал особое значение, хотя за неимением времени уже не посещал его с 1940 года.

К концу 1943 года Фуртвенглер оставил венских и берлинских филармоников, чтобы выступить в качестве приглашенного дирижера в главных городах Швеции — Стокгольме и Гётеборге. На этот раз не все шло так гладко, как в прошлые годы. В столице Швеции студенты обратились к дирижеру с воззванием, которое намеревались также опубликовать в прессе. Этот текст приводит в своей книге Герберт Хафнер: «У многих держателей абонементов и посетителей концертов возникают опасения, что они будут вынуждены отказаться от возможности насладиться Вашим искусством. Мы считаем Вас одним из самых видных представителей немецкой музыкальной среды. Но одновременно Вы являетесь представителем страны, чья политика смертельно опасна для нордической культуры. Если мы теперь призываем музыкальную общественность Стокгольма не приходить на проводимые под вашим руководством концерты, то этим мы выражаем протест против злоупотреблений германских властей». Благодаря своевременно принятым мерам студенческие волнения удалось предотвратить, но гастроли не стали отдушиной для дирижера, пытавшегося хотя бы на время скрыться от окружавшей его на родине суровой действительности.

Жизнь в Берлине и Потсдаме становилась все более опасной, и уже обремененный семьей Фуртвенглер, как и многие другие именитые дирижеры рейха, старался держаться подальше от подвергавшихся бомбардировкам крупных городов, над чем не уставал иронизировать Геббельс. Хорошая знакомая брата дирижера, Бернарда фон Айхингер, весьма кстати предложила ему в качестве временного пристанища свое так или иначе подлежавшее уплотнению поместье в австрийском Ахляйтене, куда он и перебрался в самом конце 1943 года. А свою потсдамскую резиденцию он посещал лишь наездами, когда выступал в Берлине.

Как уже известно читателю, опасения дирижера оказались не напрасными — в ночь на 30 января 1944 года здание филармонии

было разрушено в результате попадания бомбы и сгорело; оркестр, многие музыканты которого остались к тому времени без крыши над головой и жили где попало, лишился своего дома, в котором он выступал и проводил репетиции на протяжении шестидесяти лет. В начале месяца Фуртвенглер еще успел дать в старом здании пятый филармонический концерт, программа которого — Скрипичный концерт Бетховена с первым концертмейстером оркестра Эрихом Рёном в качестве солиста и «Домашняя симфония» Рихарда Штрауса — была записана Шнаппом на радио, а после войны выпущена на грампластинках (сначала по отдельности, затем в виде альбома) в Советском Союзе. После этого дирижер успел еще выступить с Оркестром Романской Швейцарии в Лозанне и Женеве и с городским оркестром Берна. Трагедию в Берлине он воспринял философски-стоически, сообщив жене, что разрушенное здание филармонии выглядит даже лучше, чем в первозданном виде. По-видимому, он рассматривал это событие как следующий удар судьбы в череде прочих трагедий войны, причем не последний. Вполне возможно также, что он посчитал превращение в руины немецких городов закономерным процессом заката западной цивилизации, поскольку их вид вызывал у него в сознании античные развалины, над раскопками которых трудился его отец.



После этого Берлинский филармонический оркестр стал давать концерты преимущественно днем, чтобы уменьшить опасность подвергнуться бомбардировкам, причем выступал чаще всего в здании Государственной оперы. В марте дирижер решился на выступления в Потсдаме, затем его вынудили выступить еще на одном официальном мероприятии. По поводу пятой годовщины присоединения к рейху Чехословакии он исполнил в пражской крепости Градчаны самую популярную у чешской публики Девятую симфонию Дворжака («Из Нового Света»). Он это делал с тяжелым сердцем, зато в дальнейшем ему удалось избежать выступления с берлинцами на последнем дне рождения Гитлера (в 1945 году, за неделю до своей смерти, фюрер день рождения уже не праздновал), где его снова заменил Кнаппертсбуш, а также участия в еще более позорном мероприятии — Международном антиеврейском конгрессе, который Розенберг собирался провести с 17 июля в краковском замке Вавель. В первом случае дирижер воспользовался уже испытанным средством, представив медицинское заключение о невозможности выступать из-за полученной травмы и укрывшись в приютившем его Ахляйтене, а во втором его выручило открытие Второго фронта — высадка армии союзников в Нормандии. Учитывая, что к тому

времени Красная армия уже вела боевые действия в Польше, розенберговское мероприятие выглядело чистой дурью даже в глазах нацистской верхушки, и его отменили.

Странное дело: в это тревожное время Фуртвенглер начал задумываться об авторских правах на записи своих концертов, которые, как он стал догадываться, могут теперь бесконечное количество раз транслироваться по радио без выплаты ему какого-либо вознаграждения. Кроме того, многочисленные трансляции классической музыки могли, по его мнению, привести к ее «девальвации» и, как следствие, к снижению интереса к филармоническим концертам. О своем беспокойстве он сообщил Геббельсу, и тот его правильно понял. Если раньше министерство пропаганды требовало от радиостанций как можно большего количества передач классики, то теперь на этом уже никто не настаивал, и легкая музыка начала постепенно отвоевывать утраченные было позиции. Вдобавок Геббельс пообещал дирижеру, что после войны займется вопросами охраны авторских прав. Поскольку надежд на победоносное завершение войны уже не оставалось, заверения министра пропаганды стали для Фуртвенглера слабым утешением. И действительно, значительное число записанных на радио выступлений великого дирижера стало впоследствии военным трофеем страны-победительницы; в течение нескольких десятков лет они публиковались в виде грампластинок и лишь значительно позже начали постепенно возвращаться на родину. В настоящее время фирма DGG выпустила полное собрание записей, сделанных Берлинским филармоническим оркестром под управлением Фуртвенглера на радио в 1942–1944 годах.

Летом 1944-го Фуртвенглер дирижировал двумя представлениями «Мейстерзингеров» на последнем Байройтском фестивале военного времени. Сохранилась запись этого выступления, которая, несмотря на ее низкое качество, свидетельствует о необычайно высоком уровне исполнения, бóльшую часть слушателей которого составляли, как уже говорилось, почти не интересовавшиеся музыкой Вагнера работники оборонных предприятий и раненые фронтовики. После этого по всей стране было запрещено проведение музыкальных фестивалей и исполнение опер. Война становилась все более тотальной.

У Фуртвенглера появилась возможность воспользоваться приглашением устроителей фестиваля «Люцернские музыкальные недели», и он не упустил ее. С собой он взял беременную жену и ее трехлетнего сына, который родился уже после гибели своего отца. Не собиравшаяся надолго задерживаться в Швейцарии Элизабет отправилась в путь по летнему времени налегке, но ее супруг, который не хотел,

чтобы она рожала во время массированных бомбардировок немецких городов, настоял на том, чтобы Элизабет оставалась в нейтральной стране до родов, и отправил ее к своему брату Арнольду в Цюрих. Хорошо понимавший, к чему идет дело, Геббельс во время очередной встречи с Фуртвенглером убеждал его на голубом глазу не задерживаться в Швейцарии, поскольку там он может стать объектом преследования советских спецслужб. В дневнике министра пропаганды появилась запись: «С Фуртвенглером у меня была подробная беседа, в ходе которой он отчитался о своей поездке в Швейцарию. Он рассказывает о политических настроениях видных швейцарских граждан такие вещи, от которых волосы встают дыбом. Они жалко выглядят и вызывают беспокойство. Я думаю, что швейцарцы не поумнеют до тех пор, пока не почувствуют на своем затылке холодное дуло чекистского пистолета». Вернувшийся в Берлин дирижер продолжал в начале осени делать записи на радио, а в октябре исполнил Девятую симфонию Брукнера с оркестром, учрежденным в монастыре Санкт-Флориан в Линце, о котором шла речь в главе «Музыкальные пристрастия Гитлера». Там он снова насолил своему главному сопернику Караяну, сорвав его назначение руководителем этого оркестра. В ноябре он получил одно за другим трагическое и радостное известия: 7 числа в Гейдельберге умерла его 80-летняя мать, а 11-го у Элизабет родился сын. В декабре Фуртвенглера вызвали на призывной пункт в Потсдаме, где включили в резерв второго разряда, то есть над ним нависла опасность в случае крайней необходимости быть призванным в ополчение. Списки освобожденных «божьей милостью» отменили. Крайняя необходимость вскоре возникла, но Фуртвенглера, к счастью, уже не было ни в Берлине, ни в Потсдаме. В середине декабря он дал еще несколько филармонических концертов, один из которых был целиком закуплен министром вооружений Альбертом Шпеером для работников оборонной промышленности. Получив такую возможность, дирижер решил откровенно поговорить с министром вооружений и любимцем фюрера о дальнейшей судьбе оркестра и о своей собственной. В своих послевоенных воспоминаниях Шпеер упоминает и этот разговор: «Я посоветовал ему быть осторожнее, потому что Борман, Геббельс и Гиммлер не забыли его откровенные высказывания относительно опального композитора Хиндемита. Поэтому я посоветовал Фуртвенглеру не возвращаться из предстоящей концертной поездки по Швейцарии: „Но что будет с моим оркестром? Я же несу за него ответственность!“ Я пообещал ему в ближайшие месяцы позаботиться об оркестрантах». Министр сдержал свое слово и не допустил

во время штурма Берлина, чтобы оркестрантов бросили с фаустпатронами против советских танков. Возможно, это спасло ему жизнь и дало возможность оставить бесценные мемуары о правящей верхушке Третьего рейха. По приговору Нюрнбергского трибунала он всего лишь отсидел двадцать лет в тюрьме.

У Фуртвенглера появились достаточно веские основания не задерживаться в Берлине. После того как в начале 1945 года Гитлер укрылся в своем бункере, расположенном под Имперской канцелярией, стало ясно, что война будет продолжаться до последнего немца. В городе уже безраздельно распоряжались эсэсовцы, готовившие столицу к последнему штурму. И дирижер почувствовал у себя за спиной горячее дыхание гестапо. Сначала о слежке ему сообщила под большим секретом одна хорошая знакомая, имевшая связи с домашним врачом супруги Гиммлера, а потом он и сам заметил ведущееся за ним наблюдение. К тому же гестапо провело обыски в помещениях врачебной практики его свояченицы Марии Делен и в ее загородном доме, а ему стали попадаться на глаза одни и те же незнакомые личности. Считается, что дирижера заподозрили в связях с группой офицеров, устроивших закончившееся неудачей покушение на Гитлера 20 июля 1944 года. В тот день Фуртвенглер находился в Байройте и никак не мог быть причастен к заговору, однако ведомство Генриха Мюллера раскидывало свои сети очень широко, и под колпаком у шефа гестапо мог оказаться не только любой знакомый участников покушения, но и знакомый знакомого.



Дирижер уехал в Вену, где были уже назначены плановые репетиции к предстоящим концертам с Венским филармоническим оркестром. Проживая в гостинице «Империал», он неоднократно замечал почти в открытую следивших за ним двух незнакомых мужчин. Вечером 25 января он отметил пятьдесят девятый день рождения, уединившись в ванной своего гостиничного номера (единственном более или менее теплом помещении) со звукорежиссером радио Фридрихом Шнаппом, с которым лакомился присланным ему гауляйтером фон Ширахом венским тортом. После проведения трех концертов он приступил к осуществлению плана бегства и сделал это не менее изобретательно, чем переправлявший своих агентов в Швейцарию герой телесериала «Семнадцать мгновений весны». Поскольку швейцарская виза начинала действовать только через несколько дней, ему нужно было найти какое-нибудь убежище, чтобы укрыться на это время от соглядатаев. А для успокоения берлинцев он дал телеграмму о том, что задерживается из-за полученного во время падения сотрясении мозга.

Это выглядело достаточно правдоподобно, и в Берлине никто не стал особенно беспокоиться. В последнюю ночь перед бегством он допоздна просидел с секретаршей, которая покинула номер только около двух часов. Наблюдатели успокоились и пошли спать, а Фуртвенглер покинул в пять часов утра гостиницу и сел на первый утренний поезд, направлявшийся к швейцарской границе. Наутро уже не скрывавшие своей миссии гестаповцы встретились с секретаршей, но узнали от нее лишь о том, что интересующее их лицо, скорее всего, находится на обратном пути в Берлин. Сам же дирижер провел оставшиеся до наступления действия визы пять дней в приграничном Дорнбирне у двух почтенных пожилых дам, которые были рады приютить такую знаменитость. Пережив последние волнения во время паспортного контроля на границе, он наконец оказался в Швейцарии, где попал прямо в объятия своего двоюродного брата Арнольда, в доме которого встретился с женой и впервые увидел новорожденного сына Андреаса. Как и во время прошлогоднего посещения Швейцарии, Фуртвенглер с успехом выступил в начале февраля с оркестром Эрнеста Ансерме, продирижировав в десятых числах февраля произведениями Бетховена и Брамса в Лозанне и Женеве. Однако в Цюрихе его ждал неприятный сюрприз — там возникли еще более сильные, чем в прошлом году, протесты против выступлений представителя тоталитарного государства, который «...разрешал злоупотреблять своим именем, заглушал исполнявшейся им музыкой вопли жертв концентрационных лагерей». Раздавались и другие голоса, увещевавшие разбушевавшихся противников выступлений дирижера, которые напоминали, что «на протяжении двенадцати лет существования национал-социалистического режима Фуртвенглер считался у нас художником, а на тринадцатый год в нем хотят видеть лишь государственного советника». Городские власти Цюриха и правительство кантона предпочли не накалять страсти, и назначенные на двадцатые числа февраля концерты в Тонхалле были отменены. Возникли проблемы и с продлением вида на жительство, который был ему необходим, чтобы дождаться краха Третьего рейха. Благодаря хлопотам Эрнеста Ансерме вид на жительство он получил, но не в Цюрихе, а в кантоне Во. Там, в городишке Кларан, его с семьей приютил в своей клинике доктор Пауль Нианс, предоставивший им для жилья свой кабинет и еще одну комнату. В этом убежище Фуртвенглер оставался до конца войны, после чего ему предстояло вернуться на родину, где его ожидали мытарства на протяжении еще двух с половиной лет.

ГЛАВА

# 15 НАЧАЛО ОДНОЙ БЛЕСТЯЩЕЙ КАРЬЕРЫ



Главный соперник Фуртвенглера и объект его многочисленных нападок Герберт фон Караян, ставший к концу войны одним из ведущих дирижеров Германии, ко времени прихода к власти нацистов был мало кому известным вторым дирижером провинциального оперного театра. Предлог «фон» перед явно не немецкой фамилией свидетельствует о его дворянском происхождении, однако поместья с названием Караян ни в Германии, где предок дирижера, текстильный фабрикант Георг Иоанн Караиоаннис, был возведен в конце XVIII века в дворянское достоинство саксонским герцогом Фридрихом Августом, ни в Австрии не встречались. Тем не менее родители будущего гения не только не пренебрегали потомственным дворянством и сохранили этот предлог, потерявший смысл уже через десять лет после рождения сына (по новой, послевоенной конституции дворянские титулы в республиканской Австрии были отменены), но дали к тому же своему сыну при рождении довольно претенциозное имя Гериберт. Его полное официальное имя — Гериберт риттер фон Караян. Низший дворянский титул «риттер» (рыцарь), как это водится в немецких землях, стоит перед фамилией после имени. Его ближайшие предки имели греко-македонское происхождение, не были землевладельцами и издавна состояли на государственной службе, некоторые на довольно высоких должностях, а отец, Эрнст фон Караян, был известным в Зальцбурге врачом-хирургом и руководителем клиники. Городские власти Зальцбурга получали у него консультации по вопросам санитарии и организации врачебного

обслуживания населения, так что это был известный и уважаемый в городе человек. Кроме того, он был одаренным музыкантом-любителем и часто выступал в составе камерных ансамблей во время домашнего музицирования, даже замещал заболевших кларнетистов в оркестровой яме местного театра. Не обладавшая музыкальным талантом мать дирижера, Марта, на которую он был похож не только лицом, в чем нетрудно убедиться, взглянув на ее фотографию, но и, по словам знакомых и друзей семьи, характером, всю свою жизнь посвятила мужу и воспитанию детей — Гериберта/Герберта и его старшего брата Вольфганга.

Музыкой Герберт начал заниматься с шести лет в расположенном неподалеку от дома Караянов знаменитом зальцбургском музыкальном училище Моцартеум, где сразу же добился замечательных успехов в игре на фортепиано, наряду с которой постигал также учение о гармонии и композицию у ставшего его главным музыкальным наставником на ближайшие годы Бернгарда Паумгартнера, сына примадонны Венской императорской оперы и покровительницы Густава Малера Розы Папир. Назначенный в 1917 году директором Моцартеума, Паумгартнер был необычайно разносторонним человеком — композитором, дирижером, пианистом, биографом Моцарта, организатором музыкальных форумов, но ни на одном из этих поприщ он так и не сумел по-настоящему прославиться. В тридцатые годы австрийские нацисты настороженно относились к одаренному и эрудированному энтузиасту Зальцбургских фестивалей и называли его каждой бочке затычка. Тем не менее именно такой человек идеально подходил в качестве наставника юному музыканту, которому еще только предстояло выбрать свое будущее жизненное поприще. Огромное воздействие на его ученика производили посещения репетиций и исполнение серенад и хоровых произведений Моцарта, которыми дирижировал его учитель на еще не успевших окончательно сформироваться и приобрести мировую славу фестивалях, а также участие в исполнении моцартовских месс в качестве хориста. Огромное впечатление на подопечного Паумгартнера произвела музыкальная поездка по Италии, куда он с братом отправился под руководством своего наставника. А в 1924 году не жалевший средств на воспитание своих сыновей Эрнст фон Караян отправил их в Великобританию для усовершенствования в английском языке.

После окончания в 1926 году школы и получения аттестата зрелости юноше открылся прямой путь в Вену. Его в равной мере влекли музыка и техника (автомобили, двигатели внутреннего сгорания, турбины), так что он был одновременно принят в Академию музы-

ки и изобразительного искусства и в Высшее техническое училище, к занятиям в котором так и не приступил. Трудно сказать, что сыграло более важную роль в формировании Караяна-дирижера — его обучение в Академии или наблюдение за тогдашними корифеями дирижерской палочки в Венской государственной опере. Как известно, все великие дирижеры XIX века, от Вебера до Малера, обучались этому мастерству сами, наблюдая за выступлениями старших коллег и совершенствуя в меру своих способностей технику управления оркестром. К сожалению, с Фуртвенглером, который в период учебы Караяна в Академии выступил в австрийской столице всего несколько раз, юноша так и не встретился, а Тосканини в то время в Вене вообще не появлялся. Наиболее сильное впечатление на студента Академии произвело дирижерское искусство Рихарда Штрауса, который казался тогда Караяну «невозмутимым укротителем в клетке со львами, которому удается уйти без единой царапины», и тогдашнего музыкального руководителя оперы Франца Шалька. Некоторые венские критики, в том числе маститый Юлиус Корнгольд (отец знаменитого австрийского и американского композитора Эриха Вольфганга Корнгольда), считали Шалька достаточно заурядным дирижером (возможно, они сравнивали его с предшественником — Густавом Малером), однако это был не самый худший образец, который будущий капельмейстер мог использовать для постижения секретов дирижерской техники.



К каждому посещению оперы Герберт готовился так же тщательно, как и к занятиям в Академии, изучая партитуру исполняемого произведения и проигрывая с друзьями на рояле то, что им предстояло услышать. Преподавателем дирижирования в Академии был гобоист Венского филармонического оркестра Александр Вундерер, прославившийся тем, что во время венских гастролей Фуртвенглера уговорил его возглавить этот оркестр и таким образом положил начало знаменитому альянсу между венскими филармониками и немецким корифеем, которому ради этого пришлось расстаться с безутешным Гевандхаузом. Однако преподаванию дирижерского мастерства в академии не придавали большого значения, не без оснований полагая, что этому искусству все равно нельзя обучить. Караян, разумеется, активно посещал и концерты, прежде всего симфонической музыки, и театральные постановки. Ко времени окончания учебы у него уже появился определенный опыт управления оркестром; среди исполненных им партитур была сложнейшая Четвертая симфония Брукнера, не говоря уже о произведениях венских классиков и ранних немецких романтиков, причем все педагоги сходились на

том, что одаренному музыканту обеспечена грандиозная карьера. Для окончания Академии ее выпускнику оставалось преодолеть только один, но, как оказалось, довольно высокий барьер.

Всем будущим дирижерам необходимо было представить композицию собственного сочинения, а Герберт за время обучения ничего не создал. К счастью, ректор академии, композитор, дирижер, виолончелист и пианист Франц Шмидт обнаружил широту взглядов и понимание возникшей коллизии и разрешил в виде исключения сделать в качестве выпускной работы оркестровку первой части фортепианной Сонаты Бетховена до мажор, соч. 2 № 3. Зато на состоявшемся 17 декабря 1928 года выпускном концерте Караян так поразил присутствовавших достигнутым им за годы обучения дирижерским мастерством, что всем стало ясно: требовать от столь талантливого капельмейстера еще и композиторских успехов было бы слишком.

Осложнений с трудоустройством у лучшего выпускника Венской академии не предвиделось. Проблема заключалась только в том, что театры не решались брать не имеющего опыта самостоятельной работы с оркестром двадцатилетнего юношу на должность штатного капельмейстера, а молодому честолюбцу хотелось сразу же начать разучивать, пусть и не с самым престижным ансамблем, оперные и симфонические произведения, а не терять время на приобретение опыта дирижирования, выступая в качестве коррепетитора. И в этом смысле ему, можно сказать, повезло. В конце января 1929 года возвратившемуся в родной Зальцбург выпускнику Академии предоставили возможность дать концерт с оркестром Моцартеума. Ему, разумеется, пришлось помучиться для достижения взаимопонимания с оркестрантами, которые не могли с ходу воспринять все идеи амбициозного молодого маэстро, однако дело в конце концов сладилось. Вечер, на котором были исполнены Фортепианный концерт Моцарта KV 488 ля мажор (солисткой выступила соученица Караяна Габриэлла Песль), «Дон Жуан» Рихарда Штрауса и Пятая симфония Чайковского, имел шумный успех. Результатом стали два приза: подаренный отцом мотоцикл «Харлей-Дэвидсон», который он начал осваивать еще во время репетиций, и приглашение на постоянную работу вторым капельмейстером в городской театр немецкого города Ульма, сделанное ему присутствовавшим на концерте интендантом театра Эрвином Дитерихом. Представитель Ульма оказался на концерте, понятное дело, не случайно. Ему требовался талантливый и нетребовательный в отношении гонорара молодой музыкант, который смог бы взять на себя часть оперного репертуара, разгрузив таким образом главного дирижера театра Отто Шульмана. Зальц-

бургский вундеркинд удовлетворял этим требованиям, а самое главное — стремился начать самостоятельную работу с оркестром. Он даже отклонил предложение Дитериха провести пробную репетицию и потребовал, чтобы ему дали разучивать какую-нибудь оперу с самого начала. И это при том, что до тех пор он ни одной оперой не дирижировал. Тем не менее юношеская самонадеянность себя оправдала: в качестве пробного задания он получил возможность подготовить запланированную на март премьеру «Свадьбы Фигаро». Нельзя сказать, чтобы оркестранты ульмского театра сразу же пришли в восторг от дирижерской манеры нового капельмейстера, недостаточно точно, по их мнению, тактировавшего и задававшего слишком быстрые темпы. Однако в конечном счете первый опыт был признан достаточно успешным; в сезоне 1929/30 Караян был зачислен на должность и начал работать с полной нагрузкой. Кроме того, во время состоявшегося сразу же вслед за премьерой «Свадьбы Фигаро» камерным концертом он приятно удивил любителей музыки Ульма, выступив в качестве пианиста, тонко чувствующего особенности инструментального и вокального творчества Моцарта. В том концерте он исполнил с Отто Шульманом четырехручное переложение Фортепианного концерта KV 466 ля минор, фортепианную партию в трио «Кегли» KV 498 и аккомпанировал при исполнении песен и арий из опер. Потом он вернулся в Зальцбург и успел в оставшееся до конца сезона время продирижировать в Доме торжественных представлений слепленной на скорую руку постановкой «Саломеи» Рихарда Штрауса. Хотя за недостатком средств и времени была проведена всего одна репетиция, дирижер заслужил похвальные отзывы в местной прессе. Наконец, в мае он осуществил свою мечту насладиться искусством великого Тосканини, для чего ему пришлось съездить в Вену, где находившийся там на гастролях миланский театр Ла Скала давал «Лючию ди Ламмермур» Доницетти и вердиевского «Фальстафа». Таким образом началось знакомство Караяна с искусством итальянского маэстро, которое через год продолжилось снова в Вене, где Тосканини давал концерты с Нью-Йоркским филармоническим оркестром, и на Байройтском фестивале 1930 года, куда не считавший за труд сгонять на верном «харлее» ульмский капельмейстер приезжал, чтобы послушать под управлением своего кумира «Тангейзера».

В первом для него сезоне в оперном театре Ульма Караяну предстояло подготовить пять новых постановок: «Риголетто» Верди, «Марту» Фридриха фон Флотова, «Сельскую честь» Пьетро Масканьи (одноактную оперу давали в один вечер с «Багдадским ци-

рюльником» Петера Корнелиуса, которым дирижировал один из коррепетиторов театра), моцартовского «Дон Жуана» и «Шванду-волынщика» Яромира Вейнбергера. При этом следует иметь в виду, что оперные постановки занимали всего лишь 15 процентов репертуара городского театра, а остальное приходилось на оперетту и драматические спектакли. К опереточному репертуару Караян не испытывал особой тяги, тем более что в театре работал отличный специалист в этой области Ойген Нефф. Лишь однажды Караян обратился к нему с просьбой разрешить ему продирижировать увертюрой к «Летучей мыши» Иоганна Штрауса, однако добиться своего ему не удалось, поскольку в качестве ответной услуги Нефф потребовал (может быть, в шутку) дать ему возможность выступить со вступлением к переданной новому капельмейстеру возобновленной постановке «Лоэнгрина». Помимо выполнения своих дирижерских обязанностей Караян не упускал возможности принять участие и в спектаклях, которые шли под руководством Шульмана. По ходу действия он иногда оказывался в каком-нибудь сценическом костюме среди массовки, где управлял хором, задавая ему вступления и т. п. Эту тягу к управлению действующими лицами он сохранил и в будущем — достаточно вспомнить его усатого контрабандиста, помогавшего сбежать из-под стражи Кармен в снятом в 1967 году знаменитом фильме-опере. Разумеется, появление дирижера одновременно на подиуме и на сцене состоялось только благодаря тому, что музыку к фильму записывали отдельно в студии. Летом 1930 года дирижер дал симфонический концерт на открытом воздухе с Венским симфоническим оркестром — тем самым, с которым он связал свою судьбу в конце сороковых и первой половине пятидесятых годов, — а также преподавал наряду с Клеменсом Краусом, Бруно Вальтером и Бернгардом Паумгартнером на летних дирижерских курсах в Зальцбурге, где одним из его учеников был едва достигший совершеннолетия Эрих Ландауэр (впоследствии он прославится в США как Эрих Лайнсдорф). Свое дирижерское искусство Караян имел возможность усовершенствовать также во время Зальцбургского фестиваля, на котором Бруно Вальтер дирижировал «Ифигенией в Авлиде» Глюка и «Доном Паскуале» Доницетти, а Клеменс Краус — «Свадьбой Фигаро» и оперой Рихарда Штрауса, которую молодой ульмский капельмейстер мечтал самостоятельно поставить на сцене городского театра, — «Кавалером розы». В последующие два года Караян продолжал расширять свой репертуар в Ульме. В сезоне 1931/32 он дирижировал новыми постановками «Севильского цирюльника», «Дона Паскуа-

ле», «Кармен», «Богемы» и оперой «Долина» немецкого композитора Эжена д'Альбера. Тогда же он стал давать в городском театре симфонические концерты, в которых исполнялись преимущественно произведения австрийских и немецких композиторов, в том числе Рихарда Штрауса, а также «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси и Шестая симфония Чайковского. В сезоне 1932/33 с его участием были поставлены «Ундина» Густава Альберта Лорцинга и «Веселые кумушки из Виндзора» Отто Николаи.

К этому времени Караян уже чувствовал, что он перерос свою должность второго капельмейстера провинциального театра с его откровенно слабым оркестровым составом, который не удавалось улучшить, несмотря на все старания. Финансовая поддержка театра городскими властями всегда была слабой, а в период экономического кризиса конца двадцатых — начала тридцатых годов стала явно не достаточной. Назревал также кризис в руководстве театром. В свое время Ульм заключил договор с Дитерихом, а тот — с дирижерами Шульманом и Караяном. Но к началу 1933 года бывший какое-то время горячим сторонником нацистов еврей Шульман понял, что его дни сочтены не только в Ульме, но и в Германии, и был готов к эмиграции. Что касается второго дирижера, то он, в отличие от Фуртвенглера, который, как известно читателю, в какой-то момент пребывания в Страсбурге почувствовал, что звучание оркестра совпадает с его внутренним слухом, сам такого ощущения в Ульме не испытал: качество оркестра оставляло желать лучшего, и не было никакой надежды его исправить. Его последним успехом в сезоне 1932/33 был восторженно принятый публикой Реквием Верди. В конце сезона он дирижировал также новой постановкой еще одного шедевра Верди — «Травиаты», но к тому времени ульмским обывателям было не до оперы: начиналась новая эпоха, к власти пришли национал-социалисты во главе с Гитлером.



■ ■ ■

В начале марта новым бургомистром Ульма был назначен бывший плановик местной электростанции Фридрих Фёрстер, уже на протяжении двух лет пребывавший в рядах НСДАП. Он получил в наследство городской театр, оперная составляющая которого практически лишилась музыкального руководства. Дитерих же был не только категорически против назначения Караяна на должность первого капельмейстера, но готов был при случае избавиться от честолюбивого и уже явно недовольного своими должностью и жалованьем

второго дирижера. Но пока приходилось считаться с создавшейся ситуацией и не делать резких движений, тем более что положение самого интенданта также становилось довольно шатким. Новые власти не особенно доверяли театральному деятелю, ставившему во времена Веймарской республики пьесы не просто предосудительных, но и ставших впоследствии крайне нежелательными драматургов Бертольта Брехта, Бернарда Шоу и Теннеси Уильямса, и в 1935 году Дитериху пришлось самому покинуть городской театр. Перед приехавшим в апреле в родной Зальцбург Караяном встал вопрос о вступлении в партию. С одной стороны, он был явным националистом, что вполне соответствовало его воспитанию в семье. Об этом также свидетельствует запись в анкете, которую он заполнил при поступлении в Венский университет, где параллельно с обучением в Академии слушал какое-то время лекции по философии и истории. В анкете был пункт «национальность», оставшийся, по-видимому, в качестве рудимента от бывшей Австрийской империи. Проблем с его заполнением у поступавших не было — каждый заполнял его в соответствии со своим гражданством. Однако Караян написал не «австриец» или «немец», а «немец-ариец», отделяя себя тем самым от проживавших в Австрии и Германии неарийцев. И это говорит о многом. С другой стороны, еще за год до прихода в Германии к власти нацистов у его отца, Эрнста фон Караяна, случился неприятный инцидент, который мог открыть ему и членам его семьи глаза на сущность национал-социализма. В готовившейся к очередной постановке на Зальцбургском фестивале мистерии Гуго фон Гофмансталя «Имярек» главная роль была поручена всемирно известному актеру албанского происхождения Александру Моисси, а тому для достижения большей достоверности в сцене с рожающей женщиной захотелось воочию понаблюдать за этим физиологическим явлением. С просьбой присутствовать при родах он обратился к директору клиники, и тот пошел навстречу великому артисту, который сразу же после этого случая стал объектом нападок местных нацистов. Дело усугублялось тем, что его фамилия показалась им подозрительной (по-русски она звучала бы как Моисеев), так что развязанная шумная кампания имела явную антиеврейскую направленность. Тем не менее в апреле 1933 года Караян уже почувствовал, что принадлежность к правящей партии может благотворно сказаться на его карьере. В этом его могло убедить, в частности, явное возвышение бывшего ульмского коррепетитора Макса Койетински, который после вступления в ряды НСДАП стал вровень со своим коллегой из Австрии, делил с ним оперный репертуар городского театра и явно метил на долж-

ность главного дирижера. Так или иначе, когда во время своего пребывания в апреле 1933 года в Зальцбурге к Караяну обратился с предложением посодействовать его вступлению в партию некто Герберт Клейн, молодой дирижер охотно согласился и передал посреднику заполненную и подписанную анкету, а также пять шиллингов в качестве вступительного взноса. Хотя заявлению Караяна был дан ход и ему даже присвоили учетный номер, дальше этого дело не пошло, и в конечном счете во вступлении в партию кандидату было отказано. Скорее всего, он просто опоздал — к тому времени, когда партия стала правящей, от желающих в нее вступить как в самой Германии, так и в Австрии уже не было отбоя. Поэтому прием временно прекратили, а в дальнейшем Караян на своем вступлении и не настаивал. Однако впоследствии это намерение вступить в НСДАП существенно осложнило положение дирижера в процессе его денацификации, поскольку, перед тем как занять должность в Ахене, он все же стал партийцем, так что выходило, будто в партию он сильно стремился и даже вступал в нее дважды.

Летом того же года Караян принял официальное участие в Зальцбургском фестивале, продирижировав музыкальным сопровождением к постановке «Фауста» Гёте, которую осуществил сам Макс Райнхардт. Разумеется, на фоне представленных на фестивале сенсационных оперных спектаклей этот дирижерский дебют прошел незамеченным, однако само участие в постановке оказалось для Караяна замечательным уроком режиссерского мастерства, который он впоследствии использовал, когда наряду с дирижированием стал также заниматься оперной режиссурой. Сезон 1933/34 в Ульме начинали уже без Шульмана, и первой постановкой, которую подготовил не получивший повышения второй капельмейстер была комическая опера Лорцинга «Браконьер». За ней последовала самая популярная (по крайней мере, в тридцатые годы прошлого века) опера Генделя «Юлий Цезарь». К концу года подоспел «Лоэнгрин» — постановка, подготовленная на пределе возможностей крошечного театра, на сцене которого негде было развернуться даже малочисленной группе действующих лиц. А закончил молодой дирижер свою деятельность в Городском театре Ульма уже совсем невероятной постановкой — недавно завершенной лирической драмой Рихарда Штрауса «Арабелла». До самого последнего дня Караян работал настолько интенсивно, словно он и не собирался покидать ульмскую оперу, однако в споре, который вели, с одной стороны, интендант и, по-видимому, вставшие на его сторону городские власти, а с другой — амбициозный капельмейстер, ни одна из сторон не собиралась идти на уступки. 31 марта

Караян дирижировал в Ульме в последний раз, причем для прощального спектакля он выбрал сохранившуюся в репертуаре «Свадьбу Фигаро», с которой он начинал свою деятельность в 1929 году. На этот раз опера уже шла на немецком языке. В ответ на прошение об отставке Караян получил от нового бургомистра типичное для нацистских бонз вежливо-формальное письмо, в котором тот посетовал на уход молодого маэстро: «Вы сформировали из оркестра музыкальный коллектив, способный выступать в опере и концертах наравне с оркестрами значительно более крупных городов. Я особенно глубоко сожалею о Вашем уходе именно теперь, когда мы стараемся сделать театр центром культурной жизни нашего города». Кроме того, городской голова выразил понимание причин, по которым Караян покидал театр: «С другой стороны, вполне понятно и то, что в интересах Вашей будущей карьеры Вы стремитесь подыскать себе другое поле деятельности, которое позволило бы улучшить в первую очередь Ваше финансовое положение». Это послание очень напоминает ответ Геринга на прошение Фуртвенглера об освобождении его от должности руководителя Берлинской государственной оперы после «казуса Хиндемита». Стиль мышления нацистских чиновников в верхних и нижних эшелонах власти не отличался разнообразием.



Будущий руководитель Берлинского и Венского филармонических оркестров, покоритель Зальцбургского фестиваля и законодатель музыкальной моды второй половины XX века стал обычным безработным, разъезжавшим по городам Германии в поисках ангажемента. Он зарегистрировался в солидном столичном театральном агентстве в качестве ищущего место коррепетитора. Рассчитывать сразу на должность штатного капельмейстера более или менее приличного оперного театра он не решился, возможно также и потому, что умерить свои амбиции ему подсказали сотрудники агентства, чтобы облегчить себе работу. Единственная ошибка, которую он совершил, заключалась в том, что он не зарегистрировался в Имперской музыкальной палате, посчитав, по-видимому, что эта организация занимается только гражданами Германии, а он, австриец, может без нее обойтись. Так или иначе, его посещения оперных театров в различных городах страны оставались безрезультатными. Однако ему повезло в том смысле, что театральное агентство не успело подыскать работу, которая могла бы его удовлетворить. Потому что после нескольких месяцев безрезультатных поисков Караян все-таки понял (или ему наконец объяснили), что без ИМП ему никак не обойтись, и после регистрации в этом учреждении его дела пошли в гору. Находившийся на грани отчаяния музыкант

встретил в Берлине того человека, который был ему нужен, — доктора Эдгара Гросса, недавно назначенного интендантом оперного театра Ахена. Тому как раз требовался классный капельмейстер на вакантную должность постоянного дирижера оперы, и с первой же встречи безработный, но уже зарегистрировавшийся в ИМП музыкант произвел на него необычайно благоприятное впечатление, тем более что о его успехах в Ульме Гроссу приходилось читать в специализированных бюллетенях. Дело сладилось настолько быстро, что претенденту на место постоянного дирижера было предложено провести в начале июня в Ахене пробную репетицию. Такого случая никак нельзя было упускать, и Караян сделал все от него зависящее, чтобы завоевать доверие оркестрантов и произвести благоприятное впечатление на солидную комиссию, состоявшую из музыкантов, музыковедов и журналистов. И его выступление было признано чрезвычайно удачным. Всем стало ясно, что после репетиции, в процессе которой он уверенно продирижировал увертюрой к «Оберону» Вебера, подшлифовал первую часть «Хафнер-симфонии» Моцарта и блестяще завершил свое выступление увертюрой к «Мейстерзингерам», оркестр заиграл «более мягко и упруго». Однако при решении вопроса о зачислении кандидата на штатную должность мнения разделились, поскольку большинство предпочло занять в отношении столь молодого претендента осторожную позицию. Так что доктору Гроссу пришлось взять всю ответственность на себя. И театральный режиссер, драматург и музыковед Гросс сделал смелый и единственно верный шаг, настояв на зачислении Караяна в штат оперы. Уже после принятия этого решения, но еще до вступления в должность в августе 1934 года Караяну неожиданно повезло дирижировать Берлинским филармоническим оркестром во время Зальцбургского фестиваля. Если принять во внимание, что к тому времени отношения между Германией и Австрией были вконец испорчены, это событие можно счесть совершенно невероятным. Из последующих глав читатель узнает, что Гитлер с Геббельсом особенно ревниво наблюдали за успехами фестиваля, где выступали изгнанные из Германии нежелательные музыканты и бойкотировавший Байройт Тосканини. Поэтому таким знаменитостям, как Фуртвенглер и Рихард Штраус, в то время было категорически запрещено там появляться. Однако Караян был мелкой рыбешкой, которой удалось проникнуть через широко расставленные, но рассчитанные на более крупную рыбу сети, — тем более что выступал он не в основной программе, а в частном концерте в Мирабельгартене, финансируемом одной американской миллионершей.

Первая же опера, которой Караян продирижировал в Ахене, — «Фиделио» Бетховена — принесла ему огромный успех и помогла завоевать расположение местной публики. За ней последовали другие, не менее успешные выступления, в том числе в операх, о которых в Ульме он мог только мечтать: в «Кавалере розы» Штрауса, «Тангейзере» Вагнера и моцартовской «Волшебной флейте». Кроме того, в первом же сезоне он получил возможность опробовать свои силы в вагнеровском «Кольце», продирижировав «Валькирией» и «Зигфридом». Казалось, что судьба стремится предоставить Караяну все новые и новые возможности для раскрытия его дарования. К концу 1934 года ему было поручено провести симфонический концерт, от которого был вынужден в последний момент отказаться все еще остававшийся музыкальным руководителем театра Петер Раабе, поскольку того пригласили выступить в Берлине. И снова любители музыки Ахена с восторгом приняли Караяна, на этот раз в качестве исполнителя симфонических произведений — увертюры к «Эврианте» Вебера, Скрипичного концерта Чайковского (солист — Зигмунд Бойер) и Первой симфонии Брамса. Как раз в это время Фуртвенглер уволился с должности вице-президента ИМП, и Геббельс уже подумывал назначить на его место 60-летнего генералмузикдиректора Ахена. Размышления министра несколько затянулись, но после ухода в отставку президента ИМП Рихарда Штрауса (из-за скандала с письмом Стефану Цвейгу) летом 1935 года на его место все-таки назначили вполне надежного Петера Раабе. Что и говорить, кандидатура достаточно посредственного, но преданного властям музыканта, к тому же убежденного консерватора и исполнительного функционера, была для этого учреждения идеальной. Теперь перед Караяном открывались широкие перспективы — казалось, лучшей кандидатуры на должность главного дирижера оперы и руководителя всех музыкальных мероприятий города не найти. Как и в случае с его приемом в оперный театр, нашлось немало противников этого назначения, но на этот раз вопрос был решен значительно проще. Через год после начала выступлений в театре Караян стал пользоваться настолько широкой известностью, что за возможность пригласить его к себе на работу начали бороться Баденская государственная капелла в Карлсруэ и Немецкий оперный театр в Берлине. Угроза со стороны оперного театра Карлсруэ была вполне реальной — этот город славился своими вагнеровскими традициями, которые поддерживал проработавший в театре с 1880 по 1903 год знаменитый байройтский дирижер Феликс Мотль. В качестве приглашенного дирижера Караян в начале 1935 года исполнил

там «Тангейзера» и «Свадьбу Фигаро», оставив наилучшие о себе воспоминания у местной публики. Угроза его ухода из театра Ахена становилась настолько серьезной, что в борьбу за удержание капельмейстера стал бороться не только интендант Гросс, но также ахенский обербургомистр, выдвигавший в качестве основного довода в спорах за обладание Караяном, которые он вел со своим берлинским начальством, тот факт, что его родной город, расположенный вблизи стыка границ Германии, Бельгии и Голландии, является культурным форпостом рейха на Западе и может претендовать на обладание лучшими культурными кадрами. Такая демагогия была в духе руководства Третьего рейха и вполне могла способствовать достижению поставленной цели. Возникший ажиотаж существенно повысил статус дирижера, который теперь был уже вне конкуренции, и в апреле 1935 года, то есть меньше чем через год после его пробной репетиции с оркестром городского театра, он был назначен генерал-музикдиректором города. Ему было двадцать семь лет, и он стал самым молодым музикдиректором в стране. А выступавшая в качестве оперного оркестра Карлсруэ Баденская государственная (бывшая придворная) капелла получила в качестве руководителя другого знаменитого капельмейстера, который прославился в качестве одного из лучших интерпретаторов Вагнера в 1950–1960-е годы в Мюнхене. Йозеф Кайльберт был достойным продолжателем традиций Феликса Мотля, и их судьбы оказались роковым образом связаны. Как и его великий предшественник, Кайльберт покинул Карлсруэ ради Мюнхена и так же, как и Мотль, умер от инфаркта, дирижируя там «Тристаном и Изольдой».



Перед Караяном открывались волнующие перспективы, и дело оставалось за малым. Незадолго до утверждения в должности к нему обратился обербургомистр города с просьбой уладить небольшую формальность — вступить в национал-социалистическую партию. На самом деле это была не просьба, а непременное условие, которое ставили перед будущим музикдиректором местная власть и Имперская музыкальная палата. Казалось бы, у человека, который один раз уже пытался вступить а партию и потерпел неудачу, теперь, когда партия сама шла ему навстречу, не должно было возникнуть никаких проблем. Однако за прошедшие с тех пор два года Караян мог воочию убедиться в том, что́ представляет собой НСДАП уже не в качестве сборища рвущихся к власти маргиналов, от которых натерпелся его отец в деле с актером Моисси в Зальцбурге, а как правящая партия Третьего рейха. Так что, судя по всему, теперь он вступал в партию по принуждению, не испытывая никакого желания со-

стоять в ее рядах. В дальнейшем такое отношение к членству в партии получило явное подтверждение: Караян не носил значок члена НСДАП, насколько это было возможно, уклонялся от нацистского приветствия, а после того, как приобрел широкую известность, имел даже наглость заявить о готовности выйти из ее рядов. Но можно ведь задаться вопросом, грозила ли ему опасность подвергнуться каким-либо преследованиям в случае отказа от вступления, — ведь Фуртвенглеру, несмотря на его беспартийность, удавалось сохранять определенную самостоятельность и самому определять, где и с какими оркестрами работать. Судя по всему, в случае Караяна такая опасность была вполне реальной, и не вступи молодой капельмейстер в НСДАП, ему не только могли отказать в должности в Ахене, но ИМП позаботилась бы о том, чтобы он вообще не смог работать в Германии. Ради утверждения собственных принципов власти вполне могли им пожертвовать. Пробыв на протяжении нескольких месяцев безработным, Караян это хорошо сознавал и не собирался становиться диссидентом или возвращаться в Австрию, где его будущее было еще более туманным, чем в Германии. Что касается Фуртвенглера, то, как мы знаем, ко времени прихода к власти нацистов он уже был непререкаемым музыкальным авторитетом и имел славу одного из лучших в мире дирижеров. Для идеологов рейха и самого фюрера было немыслимо его уничтожить или выгнать из страны, не испортив свой собственный имидж. Если воспользоваться аналогией с Россией в первые годы советской власти, можно сказать, что власти рассматривали его как «старого специалиста» — политически незрелого, но незаменимого работника, с которым было необходимо сотрудничать в интересах державы.



Новая высокая должность поставила перед молодым дирижером новые художественные задачи, которые он по мере сил старался решать, одновременно восстанавливая исполнительский уровень оркестра, явно пострадавший от проведенной незадолго до его появления в Ахене этнической чистки. Биограф Караяна Ричард Осборн приводит в своей книге сказанную руководителем оркестра во время репетиции знаменательную фразу, которая не осталась незамеченной оркестрантами: «Все евреи исчезли, и теперь никто не знает, как это сыграть». Для исполнения тех оперных, симфонических и ораториальных произведений, которые были представлены ахенской публике в сезоне 1935/36, требовался действительно необычайно высокий исполнительский уровень, которого новый музыкальный руководитель стал добиваться с огромным упорством. В числе новых постановок зрители в очередной раз смогли насладиться

«Нюрнбергскими мейстерзингерами» и услышать впервые поставленную в их городе необычайно сложную для исполнения фантастическую драму Рихарда Штрауса «Женщина без тени». Для участия в симфонических концертах Караян привлекал лучших солистов Третьего рейха и тех зарубежных исполнителей, которые еще соглашались посещать нацистскую Германию. Вальтер Гизекинг солировал в Пятом фортепианном концерте Бетховена, Георг Куленкампф — в Скрипичном концерте Брамса, известный испанский виолончелист Гаспар Касадо — в Концерте Дворжака. Не обращая внимания на музыкальные пристрастия идеологов рейха, Караян включал в свои программы многочисленные произведения французских, венгерских и русских композиторов, а также католические мессы и оратории. Вряд ли нацистские идеологи могли прийти в восторг от исполнения «Psalmus hungaricus» («Венгерского псалма») Золтана Кодая и «Симфонической мессы мира», написанной незадолго до конца Первой мировой войны немецким композитором и органистом, учеником Брукнера Францем Филиппом. Однако эти хоровые произведения были созвучны настроениям ахенского маэстро — страстного поклонника ораториального творчества, который к тому же с детства испытывал страх перед войной. Почетное место в репертуаре оркестра занимали произведения современных немецких композиторов: Герхарда Фроммеля (1906–1984), Эрнста Пеппинга (1901–1981) и Георга Шумана (1866–1952), а также шведа Курта Магнуса Аттерберга (1887–1974). Однако наибольшее удовольствие Караян доставил любителям музыки своим любимым вокально-симфоническим произведением, которое впоследствии исполнял на протяжении всей своей жизни, — Реквиемом Верди. Почти тридцать лет спустя он дирижировал Реквиемом в Москве, куда приезжал вместе с гастролировавшим в российской столице миланским театром Ла Скала. Певческий ансамбль в Ахене, пожалуй, не уступал по качеству тому, который участвовал в московских гастролях, — из Берлина были приглашены сопрано Виорика Урсуляк, меццо-сопрано Гертруда Рюнгер и знаменитый датский тенор Хельге Розвенге. Появились свои знаменитости и в составе оркестра. Место первого концертмейстера занял замечательный скрипач Детлев Грюммер, прибывший в Ахен со своей женой Элизабет, в то время никому не известной вокалисткой, после войны благодаря инициативе и поддержке Караяна (впервые он пригласил ее исполнить партию одной из девушек-цветов в ахенской постановке «Парсифаля») ставшей примадонной оперной сцены Германии. Жизнь самого Детлева Грюммера закончилась трагически — он погиб в апреле 1944 года во время бомбар-

дировки Ахена авиацией союзников. В качестве солиста в концертах выступал также флейтист Вилли Герман. К концу сезона Караян исполнил си-минорную Мессу Баха и выступил на кёльнском радио, где под его руководством были записаны и переданы по трансляции «Кармен» и «Риголетто».

С начала сезона 1936/37 театр стал работать под руководством генералмузикдиректора над завершением «Кольца нибелунга», начав репетиции «Золота Рейна» и «Гибели богов», за ними последовали постановки «Аиды» и «Дон Жуана». Состоялся концерт, в котором Караян продирижировал Четвертой симфонией Брукнера. Это было явным вторжением в сферу деятельности его маститого предшественника, однако Раабе был не в обиде на молодого преемника, поскольку рассматривал его в качестве своего представителя и доверенного лица в Ахене. В концертных программах сезона снова можно было встретить громкие имена зарубежных гостей — француза Альфреда Корто, итальянского скрипача Зино Франческатти и почти не покидавшего Германию швейцарца Эдвина Фишера. В начале 1937 года Караян побывал на гастролях в Бельгии, куда привез специально подготовленный для этой поездки «Немецкий реквием» Брамса, в котором в партии баса-баритона выступил его ровесник Ганс Хоттер. С ним дирижер еще не раз исполнит одно из своих самых любимых произведений для хора, солистов и симфонического оркестра и даже сделает после войны знаменитую запись на фирме EMI. К гастролям была подготовлена и оратория Гайдна «Сотворение мира». На Пасху он также представил исполняемые по этому случаю по всей Германии «Страсти по Матфею» Баха. В качестве Евангелиста выступил самый знаменитый исполнитель этой партии Карл Эрб, уже готовившийся к тому времени отметить свое шестидесятилетие. Любители музыки и теперь имеют возможность оценить искусство этого выдающегося камерного певца, прослушав сделанную фирмой Philips два года спустя после ахенского концерта сокращенную запись «Страстей» с амстердамским оркестром Консертгебау (дирижировал Виллем Менгельберг). Его голос звучит в этой партии необычайно выразительно.



Об успехах Караяна в Германии стало известно у него на родине, и к лету 1937 года поступило заманчивое предложение из Вены. Назначенный новым интендантом Венской государственной оперы Эрвин Кербер пригласил Бруно Вальтера на освободившееся место уже приближавшегося к своему семидесятипятилетию Феликса фон Вайнгартнера и одновременно присматривал кандидатуру на должность приглашенного дирижера. Наработавший к тому времени до-

статочно обширный оперный репертуар, обнаруживший необычайную широту музыкальных интересов и огромную работоспособность маэстро из Ахена показался ему вполне подходящим кандидатом на эту должность. В качестве пробного выступления ему сразу предложили продирижировать в Вене «Тристаном и Изольдой». Венские оркестранты, можно сказать, уже съели на этой опере собаку, так что привнести в ее интерпретацию что-то новое было практически невозможно, тем более что Караян дирижировал, не проведя ни одной репетиции. Тем не менее он поразил как венских музыкальных критиков, так и любителей музыки своей необычной манерой, то усиливая до предела страстность оркестрового звучания, то приглушая ожидаемое фортиссимо и тем самым приглашая слушателей насладиться красками вагнеровского оркестра. Не прошло незамеченным и его бережное отношение к вокалистам — он неоднократно указывал музыкантам пальцем на сцену, напоминая оркестру о необходимости достижения гармонии с голосовыми партиями. На состоявшемся 1 июня 1937 года венском представлении «Тристана» в числе прочих была замечена некая барышня фон Тидеман, добрая знакомая Вильгельма Фуртвенглера, известная тем, что она подробно информировала берлинского ревнивца обо всем происходящем в Вене. Так что интерес главного дирижера рейха к выступлению его предполагаемого соперника в австрийской столице уже тогда стал предметом пересудов музыкальной общественности. В новом сезоне 1937/38 генералмузикдиректор порадовал вагнерианцев Ахена новой поставкой «Летучего Голландца», в виде единого цикла прозвучало наконец «Кольцо нибелунга», а поклонники Моцарта получили неожиданный подарок — относительно редко исполняемую в то время оперу «Так поступают все женщины». Концертная жизнь города ознаменовалась также исполнением грандиозной «Торжественной мессы» Бетховена и ставшей впоследствии украшением репертуара Караяна Восьмой симфонии Брукнера — еще одним произведением, при исполнении и записи которого его амбиции неизменно сталкивались с амбициями Фуртвенглера. В январе 1938 года последовала постановка вердиевского «Отелло», а потом Караян выступил с одним из самых прославленных оркестров Европы — возглавляемым Виллемом Менгельбергом амстердамским Консертгебау, который к тому времени был ему хорошо знаком, поскольку он неоднократно ездил на приобретенном уже в Ахене автомобиле в Голландию, чтобы посетить его концерты. Разумеется, это был оркестр более высокого класса, чем тот, который возглавлял в то время он сам, и выступить с ним молодой дирижер счел за большую честь. Через два

года Менгельберг по приглашению Караяна нанес ответный визит в Ахен. Вскоре Караян посетил столицу Швеции, где дал три концерта с местным симфоническим оркестром. Гастроли предполагали исполнение произведения современного скандинавского композитора, и дирижер выбрал Шестую симфонию ранее ему почти незнакомого Яна Сибелиуса. С этого времени начался его «роман» с творчеством великого финна, чьи симфонии и симфонические поэмы он впоследствии часто включал в программы своих концертов. В начале марта, буквально за несколько дней до аншлюса, Караян дал концерт в родном Зальцбурге с оркестром Моцартеума. Местная критика приветствовала повзрослевшего и повысившего свое дирижерское мастерство земляка, отмечая в первую очередь продуманность и динамичность интерпретаций Симфонии № 33 KV 319 Моцарта, Первой симфонии Брамса и «Влтавы» Сметаны.

Остается неизвестным, что почувствовал дирижер, узнав об аншлюсе, имевшем далеко идущие последствия для судеб европейских стран и ускорившем последующие трагические события на континенте: заключение мюнхенского соглашения по Чехословакии, аннексию этой страны, тайное соглашение между Германией и Советским Союзом по разделу Польши и Прибалтики и, наконец, Вторую мировую войну. Вполне возможно, что лично для него, австрийского подданного, постоянно проживающего и работающего в Германии, оно могло оказаться даже полезным. Так или иначе, от Караяна, в отличие от более известных и влиятельных деятелей культуры рейха, во время последующего референдума официальных высказываний по этому поводу не потребовали. А в жизни самого музыканта происходили настолько важные изменения, что внешняя политика, переходящая во внутреннюю, могла показаться ему не столь важной. Во-первых, он женился, а во-вторых, в апреле 1938 года получил приглашение провести в столице симфонический концерт с Берлинским филармоническим оркестром. Это был внеабонементный концерт, все билеты на который поступали в открытую продажу; поэтому, чтобы заполнить зал, цены были ниже, чем на плановые концерты, которыми дирижировал Фуртвенглер или другая знаменитость. В программе у Караяна значились та же 33-я симфония Моцарта, Вторая сюита из балета Равеля «Дафнис и Хлоя» и Четвертая симфония Брамса. Разумеется, берлинские критики были не столь единодушны в своих отзывах о дебюте гостя из Ахена, как незадолго до того их зальцбургские коллеги, и тем не менее о его первом выступлении в столице сложилось довольно благоприятное впечатление, тем более что он явно сумел очаровать берлинскую публику.

К концу сезона Караян представил в Ахене новую постановку «Электры» Рихарда Штрауса. Это был очень удачный спектакль, поставленный покинувшим вскоре Ахен режиссером Антоном Людвигом, а в главной партии выступила жена режиссера — одна из ведущих певиц оперы Эугения Безалла. С этой супружеской парой Караян поддерживал дружеские отношения на протяжении всего времени ее пребывания в Ахене и имел возможность познакомиться с их малолетней дочерью Кристой — будущей знаменитой певицей, с которой он много сотрудничал и делал замечательные грамзаписи в 1960–1980-е годы. В конце июля Караян женился, приурочив медовый месяц к летним каникулам, которые провел с молодой женой на озере Химзее, где они помногу катались на первой в его жизни яхте. Впоследствии он катался по Средиземному морю на значительно более крупном паруснике, которым правила целая команда матросов во главе с капитаном, но его супругой была уже совсем другая красавица модель. Первая жена тоже была красотка не из последних — необычайно эффектная и стройная голубоглазая блондинка Эльми Хагерлеф, исполнявшая главные партии в опереттах и напоминавшая своими манерами героинь, которых играла на сцене.



Приглашая Караяна продирижировать мировой премьерой оперы Вагнера-Регени «Граждане Кале», Титьен поначалу не имел никакой задней мысли — ему просто был нужен талантливый, энергичный капельмейстер, который решился бы взяться за работу, результат которой никто не мог предсказать, и кандидатура ахенского генералмузикдиректора показалась ему наиболее подходящей. Будучи человеком весьма осмотрительным, берлинский интендант не решился вести переговоры сам и послал к Караяну своего заместителя, однако успевший к тому времени поднатореть в деле ведения переговоров дирижер не стал говорить с посредником, а выслал своего представителя, так что волей-неволей Титьену пришлось с самого начала напрямую контактировать с предполагаемым музыкальным руководителем намечавшейся постановки. Как известно читателю из предыдущей главы, Караян оговорил себе право предварительно провести три спектакля текущего репертуара. Следствием стал пресловутый скандал, устроенный Фуртвенглером после появления статьи Эдвина фон дер Нюля, в результате которого завоевавший симпатии берлинской публики своей интерпретацией «Тристана и Изольды» Караян одновременного нажил себе могущественного врага, осложнившего ему жизнь на последующие полтора десятилетия. По-видимому, устроители этой склоки Геббельс и Титьен сами не рассчитывали на столь сильный эффект от спровоци-

рованной ими публикации. Выступления Караяна убедили интенданта берлинских оперных театров в том, что он не ошибся, сделав ставку на ахенского маэстро, однако для самого дирижера события продолжали развиваться не лучшим образом. Руководству Венского филармонического оркестра, выразившему было пожелание наладить контакты с набиравшим все большую популярность покорителем берлинской публики, пришлось отступить, поскольку реакция Фуртвенглера последовала незамедлительно: если вы пригласите Караяна, я ухожу. Терять же столь высокого покровителя, обеспечившего венцам при нацистском режиме высокий статус их оркестра, никто не хотел. Окрыленный успехом первых выступлений ахенского музыкального директора в Берлине, Титьен заключил с ним еще до назначенной на январь премьеры «Граждан Кале» договор, предусматривавший также участие в новой постановке «Волшебной флейты» в декабре 1938 года. Столь успешное возвышение в столице их музыкального руководителя не могло не обеспокоить уже готовых расстаться со своим музыкальным идолом ахенцев, однако, как выяснилось, работа в Берлине в последующие четыре года мало что добавила к славе Караяна. Если не считать постановки «Граждан Кале», последовавшей за ней в 1940 году «Электры» Штрауса, а также сценической версии «Carmina Burana» Карла Орфа в 1941-м, в этот период Караян дирижировал лишь переходящими из сезона в сезон постановками текущего репертуара: «Волшебной флейтой», «Фиделио», «Тристаном и Изольдой» и «Мейстерзингерами». Очередное исполнение «Тристана» выпало на 9 ноября 1938 года и таким образом совпало по времени с тем трагическим событием, которое вошло в историю Третьего рейха как Хрустальная ночь, во время которой по всей Германии громили еврейские магазины и жгли синагоги. Это событие не могло не произвести на дирижера сильнейшего впечатления, но вряд ли он в те дни реально оценил масштабы последствий произошедшего. Вернувшись в Ахен, он продирижировал ораторией Гайдна «Сотворение мира», новой постановкой «Похищения из сераля» и выступил в концертах, в которых, в частности, исполнил Девятую симфонию Брукнера. В декабре 1938 года он вернулся в Берлин, чтобы разделить там успех со знаменитым режиссером Густавом Грюндгенсом (прототипом Хендрика Хёфгена — героя романа Клауса Манна «Мефисто» и нашумевшего фильма Иштвана Сабо по этому роману), осуществившим сенсационную постановку «Волшебной флейты», в которой также прозвучали голоса лучших солистов Берлинской государственной оперы: Тианы Лемниц, Хельге Розвенге, Эрны Бергер и Фрица Кренна. Этой постановкой заин-

тересовалась также фирма грамзаписи Polydor, сделавшая первую в жизни Караяна студийную запись: увертюру к этому зингшпилю Моцарта с участием Прусской государственной капеллы (она же оркестр Берлинской государственной оперы). Убедившись в успехе первого опыта грамзаписи, фирма предложила дирижеру более масштабный проект: на нескольких шеллаковых дисках была выпущена записанная им с Берлинским филармоническим оркестром Шестая симфония Чайковского. Это послужило причиной новой вспышки ревности Фуртвенглера, который сделал запись этой же симфонии на фирме His Master's Voice незадолго до караяновской, и вызвало новый всплеск их соперничества — на сей раз в области грамзаписи.

Разумеется, принимая решение о постановке на главной оперной сцене страны антивоенного спектакля, идеологи Третьего рейха обеспечивали пропагандистскую поддержку милитаристской политике его руководства. В то время, когда войска вермахта уже заняли демилитаризованную Рейнскую область, была насильственно присоединена Австрия и вынашивались планы дальнейшей экспансии на Запад и Восток, мировую общественность пытались успокоить разговорами о миролюбивом настрое «встающей с колен» Германии. И в этом отношении опера Вагнера-Регени «Граждане Кале», либретто которой было написано ее постановщиком Каспаром Нойером по мотивам романа изгнанного нацистами из страны драматурга Георга Кайзера, вполне соответствовала устремлениям руководства рейха: ведь за полгода до ее премьеры в Мюнхене там же был впервые поставлен под управлением Клеменса Крауса еще один антивоенный спектакль — одноактная опера Рихарда Штрауса «День мира». Ее название говорит само за себя, так что берлинская премьера оперы Вагнера-Регени лежала в русле тогдашних пропагандистских тенденций. Опера Вагнера-Регени вполне соответствовала и настроениям либеральной европейской общественности, для которой запечатленный в 80-е годы XIX века в знаменитой скульптурной группе Огюста Родена известный из истории Столетней войны подвиг шести жителей французского города Кале, согласившихся отдать свои жизни ради спасения нескольких тысяч оказавшихся в осажденной англичанами крепости соотечественников, был знаковым событием. И это является единственным объяснением того, что чиновники Министерства пропаганды и сотрудники ведомства Розенберга прозевали явно нежелательный спектакль на стадии его постановки. Зато сразу после премьеры «Граждан Кале» наряду с появлением в прессе доброжелательных рецензий, отмечавших как музыкальные достоинства новой оперы, так и дирижерское мастерство приглашенного

из Ахена капельмейстера, раздалось громкое рычание нацистских пропагандистов и наблюдателей за чистотой немецкой культуры. Инициатором кампании стала сестра Геринга, и это легко объяснимо, поскольку Берлинская государственная опера находилась в полном подчинении ее брата, и с попавшего впросак прусского министра-президента, которому Геббельс и Розенберг не прощали ни одного промаха, нужно было снять обвинения в идеологической слепоте, переадресовав их создателям спектакля. Действительно, помимо того что либретто оперы было написано на основе романа нежелательного писателя, ее постановку осуществил известный своими левыми взглядами режиссер Каспар Нойер, запятнавший себя еще в период Веймарской республики сотрудничеством с прокоммунистически настроенным Бертольтом Брехтом, а также с чистокровными евреями — композиторами Александром Цемлинским и Куртом Вайлем, дирижером Отто Клемперером и режиссером Максом Райнхардтом. Да и сам Вагнер-Регени придерживался левых взглядов, хотя природа его левизны была несколько иной, чем у Нойера. В отличие от либреттиста и постановщика оперы, либерала, оставшегося после войны на Западе и много работавшего в качестве режиссера в Австрии и в ФРГ, умерший в 1969 году композитор отлично уживался с коммунистами и сделал успешную послевоенную карьеру в ГДР. В 1961 году на Зальцбургском фестивале поставили еще одну оперу Вагнера-Регени — «Фалунские рудники» по одноименной пьесе Гуго фон Гофмансталя. Постановка провалилась, и снова причиной неудачи стала политика. За три дня до премьеры правительство ГДР объявило о своем намерении строить Берлинскую стену, и публика не простила композитору отказ подписать протест против этого решения. Берлинская же постановка «Граждан Кале» 1939 года прошла шесть раз и больше не возобновлялась: через восемь месяцев началась Вторая мировая война, и у национал-социалистов отпала всякая необходимость в обосновании миролюбивых намерений.



Восхищенный дирижерским мастерством Клеменса Крауса, который блестяще провел премьеру «Дня мира» Рихарда Штрауса в Мюнхене, Караян представил в мае эту оперу ахенцам. А сразу после Рождества он дирижировал новой постановкой «Тоски», вложив в ее исполнение всю свою душу и отдав ей массу сил на репетициях. И он об этом не пожалел. Работа над «Тоской», ставшей впоследствии одним из украшений его итальянского репертуара, не разочаровала и ахенцев, не ждавших особых откровений от вокалистов и сосредоточившихся на оркестровом звучании, которое оказалось необычайно прозрачным, тонко обрисовывало характеры главных

персонажей и создавало гибкие переходы в чередующихся настроениях любви и ревности в первом действии, в перемежающихся эпизодах отчаяния, мольбы и гнева главной героини — во втором и в предчувствии, как в настоящем триллере, надвигающейся трагедии — в третьем. Оказалось, что красоту этого оперного шедевра дирижер может донести, используя только оркестр, а добросовестным солистам достаточно при этом играть роль комментаторов происходящего. Вслед за успешной оперной премьерой последовали симфонические концерты, в которых, как и в прошлые сезоны, с оркестром выступили остававшиеся к тому времени в Германии лучшие немецкие инструменталисты и согласные концертировать там зарубежные гастролеры. В «Дон Кихоте» Рихарда Штрауса солировал любимый виолончелист композитора итальянец Энрико Майнарди, а выступавший в сезоне 1935/36 в Скрипичном концерте Брамса Георг Куленкампф солировал в Концерте Чайковского. Снова отличился Детлев Грюммер, исполнивший с приглашенным альтистом Отто Петерманом партию скрипки в Концертной симфонии KV 364 Моцарта. Генералмузикдиректор познакомил слушателей также со своим новым увлечением, исполнив симфоническую поэму «Сага» и Первую симфонию Яна Сибелиуса. Как ни странно, но роман с его любимой симфонией Брамса — Второй — также начался у Караяна только в этом сезоне. В Берлине ему удалось еще раз продирижировать филармоническим оркестром, включив в свою программу симфонию Гайдна № 94 соль мажор («С ударами литавр»), «Море» Дебюсси и Шестую симфонию Чайковского. И снова он привел в восторг берлинскую публику, несколько утомленную позднеромантической немецкой музыкой и получившую возможность отвести душу на произведении французского импрессиониста и русского мастера задушевной мелодии. Критик Нюль опять разразился гимнической рецензией, расхваливая талант ахенского мастера дирижерской палочки; появились рецензии, в которых искусство дирижера подвергалось и более подробному анализу. В опубликованной в газете «Дойче цукунфт» статье «Хоровод поколений: Рихард Штраус и Герберт фон Караян» музыкальный критик Фред Гамель анализировал дирижерскую манеру ахенского капельмейстера, рассматривая его в качестве последователя и апологета основанного Рихардом Штраусом направления в искусстве управления оркестром. Однако карьера Караяна в Берлине оказалась не столь безоблачной, как это могло выглядело с самого начала. Он не только навлек на себя, сам того не желая, гнев великого Фуртвенглера, но и чуть не стал жертвой недовольства и раздражения самого фюрера. В июне он получил почет-

ное задание провести в Берлинской государственной опере два представления «Мейстерзингеров». Особая ответственность первого из этих выступлений заключалась в том, что на спектакле присутствовал Гитлер, который принимал в те дни находившегося в Германии с официальным визитом югославского принца-регента Павла. К тому времени Караян уверенно дирижировал этой оперой наизусть, а солисты отлично владели своими партиями, поскольку постановка подолгу не исчезала из репертуара театра. Однако на этот раз исполнитель партии Ганса Закса, известный своим пристрастием к зеленому змию любимец фюрера Рудольф Бокельман, приняв, очевидно, лишнего, сделал ошибку, которую Караян не успел скрыть. Виноватым, разумеется, оказался дирижер. Особое раздражение Гитлера вызвало то, что молодой нахал дирижировал без партитуры. Если к этому добавить подозрительно звучащую для слуха Гитлера фамилию новичка и, как следствие, его недостаточно немецкую дирижерскую манеру, то вывод напрашивался сам собой. От полного изгнания Караяна спасла его молодость и пока что не очень высокое положение в иерархии немецких дирижеров. Однако этот случай развеивает бытующий главным образом на недобросовестных интернет-сайтах миф о Караяне как о любимце Гитлера и высших сановников Третьего рейха, благодаря которым состоялась его дирижерская карьера. На самом деле достигнутым успехом он был обязан исключительно своему таланту, необычайной работоспособности и, как следствие, любви и преданности публики. Если, несмотря на описанный здесь неприятный инцидент, дирижера продолжали принимать в Берлине и делать с ним студийные записи на фирме Polydor, то только благодаря популярности, которую он смог завоевать у публики к концу тридцатых годов. Однако «любимцы фюрера» не оставляли его в покое и в дальнейшем. Вот что, например, заявил в ответ на одно из замечаний капельмейстера Ойген Фукс, исполнитель партии Бекмессера в тех же «Мейстерзингерах»: «Мой фюрер не желает, чтобы я что-либо менял в этой партии». И тут уже не поспоришь. Летом 1939 года Караян побывал по приглашению Хайнца Титьена в Байройте (по-видимому, тот собирался привлечь его в пику Фуртвенглеру к постановкам на следующих фестивалях), где познакомился с тогдашней исполнительницей партии Изольды французской певицей Жермен Любен и был очарован ее талантом и внешностью. Во всяком случае, известно, что он совершал с ней автомобильные экскурсии по окрестностям города и знакомил с местными достопримечательностями. А с окончанием лета пришел конец и миру в Европе. Первого сентября войска вермахта напали на Польшу.

Как и большинство зажиточных немецких бюргеров, которым в начале войны не грозил призыв на воинскую службу, Караян не особенно ощущал тяготы военного времени. Единственной неприятностью стала необходимость дежурить по ночам в пожарной части Ахена в те недолгие периоды, когда он не выступал в Берлине и не выезжал на гастроли. Впрочем, и в пожарной части подбиралась вполне приличная компания, с которой можно было перекинуться в карты. В начале сезона Караян дал концерт «органно-барочной» музыки, включавший транскрипцию баховской прелюдии и фуги для камерного оркестра, один из концертов для органа с оркестром Генделя и Три псалма для хора, оркестра и органа почти забытого в наше время бельгийского композитора и священнослужителя Жюля ван Нуффеля (1883–1953). Вслед за этим один из концертов был по традиции посвящен Девятой симфонии Бетховена, а в последующих концертах снова прозвучала русская музыка: Четвертая симфония Чайковского и «Поэма экстаза» Скрябина. В недолгий период заигрывания с Советским Союзом исполнение подобных произведений даже приветствовалось нацистскими властями. На Пасху 1940 года Караян снова порадовал ахенскую публику исполнением «Страстей по Матфею», а в конце сезона продирижировал кантатой Ганса Пфицнера «О немецкой душе», написанной еще в 1921 году и, как известно читателю, привлекшей к композитору (наряду с его же теоретическими работами) внимание нацистских пропагандистов. Но это была, пожалуй, единственная уступка генералмузикдиректора господствующей идеологии — впрочем, уступкой ее можно назвать с большой долей условности, так как произведение Пфицнера обладает высокой художественной ценностью и, несмотря на свою архаичность, исполняется и в наше время. Однако в том же сезоне новый ахенский дирижер Пауль ван Кемпен, вскоре сменивший Караяна на посту музыкального руководителя, продирижировал во время своего первого симфонического концерта свеженаписанной увертюрой молодого композитора Филиппа Молера (1908–1982) «Проснись, немецкая земля», которую вполне можно было расценить в качестве декларируемого капельмейстером идеологического кредо. Помимо баховских «Страстей» на Пасху дали премьеру «пасхальной» оперы Вагнера «Парсифаль», во время исполнения которой состоялся уже известный читателю дебют жены концертмейстера оркестра Элизабет Грюммер. Впоследствии она выступила в Ахене в поставленных под управлением Караяна операх «Долина» Эжена д'Альбера, «Фальстаф» Верди (в партии Алисы Форд) и «Кавалер розы» Рихарда Штрауса (в партии Октавиана) — таким

образом было положено начало ее блестящей карьере. Примерно в то же время Караян представил публике еще одну будущую знаменитость — настолько молодую певицу, что для ее дебюта в 1938 году в ахенской опере (она выступила в партии храмовой жрицы в «Аиде») потребовалось получить разрешение ее матери. Это была будущая звезда Венской государственной оперы Мария Терезия Ирмгард Зеефрид; в 1942 году ей еще предстояло выступить в Ахене в партии Нури в «Долине», Агаты в «Вольном стрелке» и Донны Анны в моцартовском «Дон Жуане».

После одного из представлений в феврале 1940 года «Электры» в Берлинской государственной опере Караян наконец познакомился со своим идолом в области дирижирования Рихардом Штраусом. Это был для него важный экзамен, и он его успешно выдержал, удостоившись лестного замечания великого композитора и дирижера, признавшегося своему коллеге, что это была лучшая «Электра», которую ему приходилось слышать. И это лестное замечание Караян заслужил по праву — ведь еще в период обучения в Академии он не упускал ни одной возможности посетить представления Венской государственной оперы, которыми дирижировал автор «Электры». Во время последовавшего совместного ужина Штраус поведал Караяну о том, что он считал нужным усовершенствовать в дирижерской манере жадно внимавшего ему собеседника, чтобы тот смог достичь в своем искусстве полного совершенства. Он и впоследствии внимательно следил за успехами ахенского капельмейстера, но тот так и не вошел в тройку особо опекаемых Штраусом дирижеров, состоявшую, как известно читателю, из Клеменса Крауса, Карла Бёма и Карла Эльмендорфа. И в этом не было ничего удивительного. В отличие от любимцев бывшего президента ИМП, Караян мог влиять на формирование репертуара только в Ахене, где занимал в то время должность генерального музыкального директора. В остальных местах, в том числе и в Берлине, он выступал в качестве приглашенного дирижера и поэтому не имел возможности способствовать продвижению опер мэтра на большие оперные сцены. В Берлине Фуртвенглер окончательно закрыл своему главному врагу доступ к выступлению с Филармоническим оркестром, в котором, несмотря на свою отставку, продолжал оставаться непререкаемым авторитетом как для оркестрантов, так и для правления. Однако Караян все еще имел возможность делать с его оркестром студийные грамзаписи, и очередной стала Девятая симфония Дворжака, которую он записал в марте 1940 года. Фуртвенглер не мог воспрепятствовать и выступлениям Караяна с Прусской государственной капеллой, иначе говоря, с ор-

кестром Берлинской государственной оперы, которые сумел организовать концертный агент дирижера Рудольф Веддер. Это был отвратительный тип, которому Фуртвенглер брезговал подавать руку: убежденный нацист и нечистоплотный делец, не раз попадавшийся на мошенничестве, которому, однако, все сходило с рук благодаря его близости к высокопоставленным идеологам рейха. Не очень разбиравшийся в тонкостях музыкальных интерпретаций, но имевший сверхъестественное чутье на новые таланты импресарио сумел привлечь широкий круг блестящих исполнителей, в число которых помимо Караяна в разные времена входили дирижеры Виллем Менгельберг, Клеменс Краус, Ойген Йохум и Пауль ван Кемпен, пианисты Клаудио Аррау, Эдвин Фишер, Элли Ней и Артуро Бенедетти Микеланджели, скрипач Георг Куленкампф и виолончелист Энрико Майнарди. И вот этому человеку удалось добиться от Титьена разрешения на выступление Караяна с симфоническими концертами (по шесть двойных концертов в сезон: в воскресенье утром и в понедельник вечером), в которых тот должен был дирижировать Государственной капеллой. Регулярные выступления дирижера в берлинской опере и появление грампластинок с его записями не только сделали его знаменитым, но и способствовали формированию вполне определенного круга его почитателей, готовых спорить до хрипоты с поклонниками Фуртвенглера, доказывая превосходство их идола. Разумеется, это была наиболее молодая и экзальтированная часть посетителей филармонических концертов, на которую помимо чисто музыкальных достоинств караяновских интерпретаций сильное влияние оказывали его харизма, изящная и уверенная манера держаться на подиуме и сияющая в его голубых глазах признательность и доброжелательность, когда он выходил на поклон публике. Однако это же вызывало раздражение Фуртвенглера и его почитателей и множило количество недоброжелателей новой звезды берлинских подиумов.

Во время серии концертов, которые Караян давал с Государственной капеллой, берлинская публика имела возможность познакомиться и с солировавшим в концерте Грига молодым итальянским пианистом Артуро Бенедетти Микеланджели. Следует также отметить исполнение Седьмой симфонии Бетховена, которое вскоре было зафиксировано в виде грамзаписи, а также представленную в мае интерпретацию Восьмой симфонии Брукнера, которую любители сразу же стали сравнивать с хорошо известной им интерпретацией Фуртвенглера. Помимо выступлений в сезоне 1940/41 в Ахене и концертов с Государственной капеллой в Берлине Караян также много

гастролировал за рубежом. В декабре он трижды выступил в оккупированном Париже, исполнив с хором, солистами и оркестром ахенской оперы Мессу си минор Баха. Два концерта французская публика получила в качестве подарка от оккупантов, а третий предназначался для расквартированных во Франции солдат вермахта. В Париж Караян прибыл с новой возлюбленной — представительницей богатого немецкого семейства Анитой Гютерман. Семейный бизнес, обеспечивший благополучие этого клана, был известен всем домохозяйкам Германии благодаря рекламе «Шелковые нитки Гютерман». Это была такая же эффектная женщина, как и Эльми Хагерлеф, но, в отличие от первой жены Караяна, брак с которой был к тому времени уже чистой формальностью, она была на десять лет моложе своего возлюбленного. Своими нарядами и самоуверенными светскими манерами Анита произвела на парижан не менее сильное впечатление, чем Караян своим искусством. В марте она сопровождала Караяна также в гастрольной поездке по Италии. В Риме Государственная опера давала под его руководством «Мейстерзингеров», вызвав восторженную реакцию экзальтированной итальянской публики, а с ее оркестром Караян дал симфонический концерт, в котором помимо Кончерто Гроссо Локателли прозвучала Седьмая симфония Бетховена, несколько песен Пфицнера, ария из «Вольного стрелка» Вебера и «Смерть и просветление» Рихарда Штрауса. Триумф немецкой музыки был неоспоримым. Исполнение Седьмой симфонии, как писала одна римская газета, убедило всех в том, что «пальма первенства исполнения Бетховена еще не перешла к итальянцам». В Риме Караян познакомился с молодым и восторженным почитателем своего таланта со странным именем Рафаэлло де Бэнфилд Трипкович, по которому было трудно определить национальную принадлежность его носителя. Он оказался необычайно одаренным музыкантом, однако, несмотря на мощную поддержку своего кумира, с которым у него возникли близкие дружеские отношения, так и не стал признанным композитором. Этот человек был отпрыском богатейшего австрийского семейства, жил одно время в Англии, где семейство владело верфями и вело обширную торговлю, но бóльшую часть жизни провел в Триесте на роскошной семейной вилле, практически в родовом замке. Через некоторое время Караян выступил во Флоренции, где познакомился с известным антрепренером и организатором фестиваля «Флорентийский музыкальный май» Марио Лаброкой, который не замедлил пригласить его для участия в ближайшем фестивале 1941 года, а в дальнейшем продирижировать во Флоренции «Дон Жуаном» Моцарта. Как будет

видно из последующего повествования, приобретенные в Италии знакомства оказались для Караяна весьма полезными и, вполне возможно, помогли спасти ему и Аните жизнь в конце войны.

Между тем дни идола берлинской публики в Ахене были сочтены. Хотя его тамошние выступления в конце сезона были не менее успешными, чем гастрольные поездки, постоянные отлучки генерального музыкального директора стали раздражать как нового интенданта Отто Кирхнера, так и городские власти, предпочитавшие, как и любое начальство, чтобы подчиненный был всегда у них под рукой. Караян и сам понимал, что создавшееся положение становится нетерпимым, но продолжал работать с полной отдачей и радовать местную публику новыми оперными постановками и симфоническими концертами. Наиболее восторженные отзывы вызвала постановка сценической кантаты Карла Орфа «Carmina Burana», которую он вскоре представил также в Берлинской государственной опере, вызвав не менее бурные аплодисменты столичных меломанов. После итальянских гастролей он традиционно дирижировал на Пасху «Парсифалем» в своей собственной постановке. Он выступил также в качестве режиссера в новых постановках «Кавалера розы» Штрауса и моцартовского «Дон Жуана», а одну из его самых любимых опер Верди — «Фальстафа» — поставил прославившийся впоследствии в ГДР как руководитель берлинской Комише-опер, но исключенный в 1936 году по идеологическим соображением из Имперской палаты по делам театра Вальтер Фельзенштейн, которому теперь требовалось каждый раз особое разрешение для работы режиссером. Трудно себе представить, каким образом столь богатая новыми спектаклями жизнь оперного театра могла уживаться с необычайно интенсивной гастрольной деятельностью его музыкального директора. Чудес не бывает, и во время турне по Италии Караян узнал (нельзя сказать, чтобы эта новость стала для него неожиданной) о готовящейся отставке. В Ахене его должен был сменить даровитый и надежный дирижер из Дрездена Пауль ван Кемпен, который к тому же успел продемонстрировать свою лояльность властям. В мае Берлинская государственная опера гастролировала в Париже, где она дала несколько представлений «Тристана и Изольды» и «Похищения из сераля», которыми попеременно дирижировали Караян и Иоганнес Шюлер. Основной успех выпал на долю вагнеровской драмы, тем более что в партии Изольды выступила фанатичная поклонница Вагнера Жермен Любен, очаровавшая Караяна исполнением той же партии во время его посещения Байройта в 1939 году. Ее партнером был Макс Лоренц — в то время лучший героический тенор Байройта.

Таким образом парижские любители музыки вне зависимости от их политических взглядов и отношения к оккупантам получили редкую возможность насладиться вагнеровским шедевром в великолепном исполнении, на что, собственно говоря, и рассчитывали организовавшие эти гастроли нацистские пропагандисты, ставившие своей целью продемонстрировать Западу превосходство немецкой культуры. Ни в Варшаве, ни в оккупированном к осени 1941 года Киеве они таких гастролей не устраивали. Помимо оперных представлений Караян продирижировал в зале дворца Шайо симфоническим концертом, в котором Государственная капелла исполнила самые «надежные» произведения своего репертуара: «Хафнер-симфонию» Моцарта (KV 385), «Смерть и просветление» Рихарда Штрауса и Седьмую симфонию Бетховена. Пропагандистская направленность концерта также была очевидна: его предварял отвратительный нацистский гимн «Песня Хорста Весселя», а на бис была исполнена увертюра к «Мейстерзингерам». Кинохроника зафиксировала бравурное окончание увертюры и эффектный поворот к публике дирижера, откинувшего при этом назад упавшие на лоб длинные волосы.



Ближе к зиме 1941 года наступление немецких войск в России захлебнулось, а Берлин стал подвергаться все более интенсивным бомбардировкам британской авиации, во время одной из которых (уже в апреле) было разрушено здание Государственной оперы. Его на удивление быстро восстановили, но на время реконструкции оперные постановки пришлось перенести в здание Кроль-оперы, а концерты проводить в зале филармонии, доступ в который, казалось бы, был Караяну уже окончательно закрыт Фуртвенглером. Мог ли тот предположить, что ненавистный соперник все-таки проникнет на некоторое время в его цитадель благодаря бомбовым ударам Королевских военно-воздушных сил! Позиции Караяна в Берлине продолжали оставаться достаточно шаткими, а его пребывание в Ахене близилось в 1942 году к концу. Приглашений из более или менее крупных городов не поступало, однако выяснилось, что возглавлявшего Саксонскую государственную капеллу Карла Бёма собираются назначить руководителем Венской государственной оперы, так что появилась надежда занять его место. Честно говоря, трудно было найти лучшую кандидатуру на эту должность, чем завоевавший громкую славу в столице руководитель концертов Прусской государственной капеллы и приглашенный дирижер Государственной оперы Герберт фон Караян, который к тому же успел покорить слушателей в оккупированном Париже, однако, как читатель уже знает из главы «Оркестры и их дирижеры», Бёма в Дрездене сменил мангеймский

генералмузикдиректор, радушно принятый в Байройте Карл Эльмендорф, известный тем, что, к глубокому разочарованию публики, он продирижировал на фестивале 1933 года «Парсифалем» вместо ожидавшегося Тосканини. Разумеется, у Эльмендорфа не было той харизмы, которой обладал Караян, но его поддерживали очень влиятельные нацистские бонзы: в Министерстве пропаганды — руководитель одного из отделов Хайнц Древес, а в Дрездене — совмещавший должности гауляйтера и рейхсштатхальтера Мартин Мучман. В получении же искомой должности Караяном был заинтересован в первую очередь Титьен, который уже горько жалел о затеянной им интриге, заметно осложнившей его и без того непростые отношения с Фуртвенглером, и надеялся сбыть соперника первого дирижера рейха в Саксонию. Все-таки окончательное решение о назначении Эльмендорфа было принято, скорее всего, под влиянием устного распоряжения Гитлера, который с самого начала с подозрением отнесся к появившемуся в Берлине ахенскому капельмейстеру, посчитав его молодым нахалом и выскочкой. Знакомый ему по Байройту солидный пятидесятилетний капельмейстер казался фюреру более надежной фигурой.



По уже установившейся традиции Караян продирижировал в Ахене на Пасху 1942 года двумя исполнениями «Страстей по Матфею», и это было его последнее выступление в городе, где он проработал генералмузикдиректором почти восемь лет. Никаких новых назначений не предвиделось, и, если не считать выступлений на Флорентийском музыкальном мае 1942 года, где он дирижировал «Дон Жуаном» и Девятой симфонией Бетховена (во время репетиций не владевшему итальянским языком гастролеру переводил его юный друг Бэнфилд Трипкович), Караян снова стал безработным. В новом сезоне Титьен смог предложить ему только серию концертов с Государственной капеллой с бетховенскими программами. В Государственной опере в феврале 1943-го удалось в последний раз продирижировать «Carmina Burana» — месть Фуртвенглера состоялась, и он вытеснил оттуда своего соперника окончательно. В ответ на недоуменные расспросы Караяна Титьен лишь посоветовал ему не пытаться разобраться в этом склочном деле, ибо здесь замешана высокая политика: «Поскольку сюда возвращается Фуртвенглер, вам нужно выйти через заднюю дверь».

Если Караян был бессилен что-либо сделать, чтобы вопреки происками врагов занять наконец достойное место в музыкальной жизни страны, то препятствия, возникавшие у него на пути к достижению счастья в личной жизни, он преодолевал с необычайной энергией —

тридцатипятилетний музыкант решил наконец развестись с первой женой и жениться на Аните Гютерман. Осознавая полную бесперспективность их брака, Эльми Хагерлеф и не настаивала на его сохранении. До конца жизни она сохранила дружеские отношения со своим бывшим мужем, замуж больше не выходила, а на склоне лет выполняла обязанности гувернантки при его дочерях уже от третьего, и последнего, брака. Проблема женитьбы на Аните заключалась в том, что эта богатая и честолюбивая дама была на одну четверть еврейкой и это было хорошо всем известно. Однако ее напористость в достижении своих целей была не меньшей, чем у жениха, и однажды, набравшись смелости, она обратилась за помощью в разрешении возникшей проблемы к самому Геббельсу прямо во время кинофестиваля в Венеции. Не посмевший отказать хорошенькой женщине и не желавший пускаться в объяснения Геббельс пообещал ей свое содействие и действительно отдал распоряжение главному специалисту по еврейскому вопросу своего министерства, уже известному читателю этой книги Гансу Хинкелю, письменно сообщить Караяну об отсутствии возражений против его вступления в новый брак. Однако министр пропаганды был не так прост, и вместе с этим разрешением дирижер получил также сигнал о сильном недовольстве властей предержащих. В начале 1942 года Караяну пришла повестка о призыве на воинскую службу. Узнав стороной, откуда дует ветер, он не стал уклоняться от призыва, а, наоборот, изъявил готовность, пройдя соответствующую летную подготовку (у него уже были начальные навыки пилота), служить летчиком в люфтваффе. Такая позиция оказалась весьма действенной, и вскоре Караян снова стоял перед Геббельсом, убеждавшим его, что для дирижера такого ранга служба на благо культуры Германии важнее армейской. Караяна так и не призвали, а 22 октября 1942 года он вступил в брак с Анитой Гютерман. Однако теперь им занялись партийные органы, и ему пришлось отвечать за свои действия перед комиссией Главной службы по делам амнистий НСДАП. До тех пор Караяну не приходилось сталкиваться с партийными функционерами, участие в проводившихся в Ахене партийных съездах местного значения он принимал только в качестве дирижера, обеспечивающего их музыкальное оформление (как и Фуртвенглер на съездах в Нюрнберге), поэтому он сразу же заявил о готовности выйти из партии, если его брак несовместим с пребыванием в ее рядах. За такое заявление советского коммуниста, будь он трижды гениальный дирижер, могли в то время не только исключить из КПСС, но и отдать под суд. Однако уверенные в силе государственного аппарата нацистские вожди во время

войны уже не придавали особого значения внутрипартийным делам, а получивший официальное разрешение на брак Караян не подлежал партийному преследованию. Вызов на комиссию следовало рассматривать лишь как повод сделать внушение на будущее. Единственным следствием женитьбы на расово неполноценной женщине стало настороженное отношение к нему со стороны руководителей культуры рейха, не решавшихся в последующие два с половиной года предлагать ему выгодные ангажементы и назначать на высокие должности. Заявление о готовности выйти из партии также не имело никаких последствий, поскольку было устным, а партийная бюрократия могла действовать только на основе письменных документов.

Концертная деятельность Караяна а Берлине продолжалась, и в конце января он уже дирижировал на сцене отстроенной после бомбардировки Государственной оперы. Поскольку насчет акустики нового помещения были разные мнения, заботившийся о качестве звучания своих произведений Рихард Штраус давал Караяну указания по поводу того, как следует исполнять те или иные насыщенно оркестрованные места в симфонической поэме «Дон Жуан», и предлагал различные акустические усовершенствования сцены, на которой располагался оркестр. Сам же дирижер считал, что все предлагаемые попытки рационализации бессмысленны и не приведут к улучшению акустики. Через голову боявшегося вступать в споры с власть имущими Титьена он стал добиваться разрешения вернуться в зал филармонии, обосновав это тем, что этот зал вмещает значительно больше зрителей. Фуртвенглер и на этот раз встал у него на пути, обосновав свое возражение нежеланием наносить обиду Государственной опере, которая ему якобы не менее близка, чем его сопернику. В конце концов Караяну удалось добиться своего, и в ноябре 1943 года он дал концерт в филармонии, однако радость была недолгой. Как уже известно читателю, во время бомбардировки Берлина в декабре здание было повреждено, а в январе 1944 года полностью разрушено, так что в течение года и Берлинскому филармоническому оркестру, и Государственной капелле пришлось выступать в здании Государственной оперы, которое было также окончательно разрушено во время самого мощного воздушного налета в ночь на 3 февраля 1945 года. Несмотря на участившиеся бомбардировки и вынужденное сокращение числа репетиций, в сезоне 1943/44 Караян продолжал давать концерты с Государственной капеллой. В них стало меньше таких грандиозных симфонических полотен, как симфонии Брукнера, и тем не менее руководитель составлял программы, включая в них произведения различных стилей и эпох (от Бранден-

бургского концерта и Сюиты ре мажор Баха до встреченных бурными аплодисментами «Вариаций и фуги на тему Моцарта» Регера) и знакомя слушателей с малоизвестными тогдашней берлинской публике сочинениями (например, с Четвертой симфонией Сибелиуса) или совсем новой музыкой, в том числе с написанными по специальному заказу для оркестра «Вариациями для оркестра» австрийского композитора Готфрида фон Айнема. Разумеется, это была не «дегенеративная заумь», а вполне приемлемое для слуха среднего посетителя симфонических концертов произведение, которое, однако, столичная публика приняла без особого энтузиазма. Поначалу «Вариации» были прохладно приняты и чиновниками Министерства пропаганды, но, поскольку Айнему оказывала покровительство сама Магда Геббельс, сверху поступило распоряжение выпустить их грамзапись. Все-таки созданное по заказу оркестра сочинение было записано не Караяном, а уже успевшим перебежать ему дорогу и занять должность руководителя Саксонской капеллы Карлом Эльмендорфом. В том сезоне Караян отдал также должное музыке Брукнера, исполнив его Девятую симфонию. Последний концерт сезона был посвящен отмечавшемуся 11 июня 1944 года восьмидесятилетию Рихарда Штрауса. В первом отделении были исполнены «Дивертисмент для маленького оркестра» (обработка созданной в 1922 году «Танцевальной сюиты» на темы клавирных пьес Куперена), которым Караян дирижировал, сидя за клавесином, и несколько песен с оркестровым сопровождением в исполнении Эрны Бергер, а во втором — симфоническая поэма «Жизнь героя». В том же сезоне положение Караяна несколько упрочилось благодаря тому, что ему прислали на стажировку нескольких молодых музыкантов, которых руководитель оркестра штаба СС оберштурмбанфюрер Франц Шмидт готовил в капельмейстеры патронируемых им ансамблей. Благодаря этому Караян получил больше времени на репетиции, которые к тому времени стали укорачиваться из-за трудностей военного времени. Титьен сделал еще одно ненавязчивое и не очень определенное предложение продирижировать в Берлине какой-нибудь оперой, однако ни форма, в которой оно было сделано (он его передал через своего помощника), ни его смутный характер (речь шла не о постоянной работе оперного дирижера, а о каких-то отдельных выступлениях) Караяна не удовлетворили, и он через того же посредника ответил отказом, сославшись на занятость на гастролях. Обладая определенной свободой, он действительно помногу выступал в том сезоне в различных городах Европы в качестве независимого дирижера. В феврале 1943-го, через год после скандинавских гастролей Фурт-

венглера, он дал в Копенгагене в присутствии датского кронпринца концерт с беспроигрышной программой, включавшей «Хафнер-симфонию» Моцарта, «Дон Жуана» Рихарда Штрауса и Седьмую симфонию Бетховена. Вопреки опасениям Караяна концерт был принят восторженно, однако должно было пройти еще немало времени, прежде чем он снова смог выступить в Дании, так как после войны его туда не только не приглашали, но даже запретили местному отделению фирмы EMI выпускать грампластинки с его записями. С амстердамским Консертгебау он в том сезоне не выступал, но сделал с ним несколько грамзаписей, в том числе высоко ценимую впоследствии знатоками запись Первой симфонии Брамса. В апреле 1944-го он выступил в Париже с Оркестром парижского радио, включив на этот раз в свои программы музыку французских композиторов Дебюсси и Русселя и приятно удивив местную публику не только тонким пониманием галльского духа исполненных сочинений, но и тем, что дирижировал ими наизусть. Уже давно и внимательно следившая за гастрольными перемещениями ведущих музыкантов служба безопасности СД в конце 1943 года констатировала, что Фуртвенглер и Караян занимают особое место среди дирижеров рейха с точки зрения их популярности и способности привлечь публику.



И все же бóльшую часть времени дирижер проводил в Берлине, где его ждали концерты с Государственной капеллой и работа в студиях грамзаписи. К концу июня он приступил к своей самой значительной записи для радио — Восьмой симфонии Брукнера с Государственной капеллой, — которая должна был конкурировать со сделанными ранее записям Фуртвенглера и Кнаппертсбуша. Воодушевленный результатами предпринятой им за несколько дней до начала работы над симфонией Брукнера поездки в Линц, во время которой он уже почти договорился с фактическим владельцем монастыря Санкт-Флориан и организованного при нем брукнеровского оркестра Генрихом Гласмайером о своем назначении руководителем этого ансамбля, Караян с энтузиазмом принялся за работу над записью в Берлине. Будучи типичным перфекционистом, он с необыкновенной тщательностью отделывал каждый эпизод, и работа затянулась надолго, тем более что пришлось сделать перерыв, и четвертую часть он заканчивал уже в сентябре. К тому времени появилась возможность делать стереофонические магнитофонные записи, и при работе над четвертой частью Караян этим новшеством воспользовался, хотя грампластинки продолжали оставаться монофоническими еще на протяжении почти пятнадцати лет. Аппетит приходит во время еды, и теперь ему захотелось записать Восьмую симфонию

в стереофоническом варианте целиком. При этом он рассчитывал на линцский оркестр, который уже считал «своим», однако, как уже известно читателю из главы «Музыкальные пристрастия Гитлера», в результате очередного вмешательства Фуртвенглера назначение Караяна так и не состоялось. Сделать в монастыре Санкт-Флориан повторную запись также не удалось, тем более что в столь тяжелое для страны время никто не собирался вторично финансировать запись громоздкой симфонии, не имевшей никакого пропагандистского значения.

Осенью 1944 года было разрушено здание, в котором Караян с женой снимали свою берлинскую квартиру. Теперь они ночевали в имевших надежные бомбоубежища гостиницах «Эспланада» или «Адлон». Впрочем, рассчитывать на подземные бункеры также не приходилось, и супруги уже подумывали о возможности бегства. Для этого у дирижера были формальные основания, поскольку с помощью итальянских друзей он раздобыл приглашение выступить в Милане с тамошним оркестром итальянского радио. Милан был еще в руках немцев, так что проблем с выездом в Италию не предвиделось, а оттуда можно было добраться до Швейцарии. Проблема заключалась только в том, чтобы получить места в самолете, которые почти полностью забирал себе вермахт. Сделав в ноябре заявку на билеты, Караян продолжил концертную деятельность в Берлине: в декабре он дирижировал «Масонской траурной музыкой» Моцарта и Шестой симфонией Бетховена, а 18 февраля 1945 года дал свой последний концерт в столице, в первом отделении которого прозвучали увертюра к «Вольному стрелку» Вебера и Четвертая симфония Шуберта, а во втором — «Хафнер-симфония» Моцарта и «Тиль Уленшпигель» Рихарда Штрауса. Сразу же после концерта ему позвонили из аэропорта и сообщили, что в последний момент освободились два места на вылетающий в Милан самолет. Времени на сборы не оставалось, и, впопыхах побросав в машину самые необходимые вещи, супруги помчались на аэродром. Их бегство могло бы стать эффектным эпизодом приключенческого фильма — Караян с Анитой мчались по усыпанным обломками разрушенных домов улицам столицы, и как раз в это время началась очередная бомбардировка Берлина. Все же на свой рейс они успели.

Нельзя сказать, что, перебравшись в Италию, супруги оказались в полной безопасности. Они получили от своих друзей, в том числе от жившего в Швейцарии пианиста Эдвина Фишера, не только моральную, но и материальную помощь, однако им требовалось еще убежище, где они могли бы укрыться от поджидавших их многочисленных

опасностей. Немецким войскам, закрепившимся в Италии севернее так называемой линии Гота, был обещан статус военнопленных, и их командование, вопреки поступавшим из Берлина приказам, уже вело переговоры о беспрепятственном отступлении и освобождении страны, но одновременно в Италии шла гражданская война, закончившаяся пленением и казнью Муссолини. Так что опасности подстерегали беглецов со стороны всех противоборствующих сил. Оставаться надолго в миланской гостинице, которую реквизировали немецкие оккупационные власти, было опасно, и, воспользовавшись любезностью итальянских знакомых, супруги предпочли скрыться в сарае для шлюпок одной шикарной виллы на берегу озера Комо на самом севере Италии. После войны там часто отдыхал Конрад Аденауэр, а в наше время приобретают недвижимость звезды шоу-бизнеса и ведущие голливудские артисты — Мадонна, Бред Питт и Джордж Клуни. Однако это убежище оказалось недостаточно надежным. Хотя у руководства Третьего рейха было в то время достаточно забот, исчезновение вслед за Фуртвенглером еще одного знаменитого дирижера не прошло незамеченным, и кое-кто испугался, что ему предъявят обвинение в халатности. В Турин для переговоров с партизанами о возможности мирного вывода немецких войск был послан генерал Ганс Лейер. Заодно генерал разыскал скрывавшегося неподалеку беглеца, которому передал распоряжение властей о немедленном возвращении на родину. Однако с местами в самолете возникли те же трудности, что и при вылете из Берлина. Караян не стал особенно настаивать, а потихоньку вернулся в Милан. Конец апреля был не самым лучшим временем для пребывания в городе, где не прекращались уличные столкновения, сопровождавшиеся взрывами и стрельбой. Так что еще неизвестно, где супругам Караян грозила бóльшая опасность — в охваченном пожаром восстания Милане или отчаянно сопротивлявшемся Берлине. Во всяком случае, самоубийство Гитлера в бункере и подписание Акта о безоговорочной капитуляции прошли в его отсутствие. Сразу после завершения военных действий союзники договорились с лидером Югославии Иосипом Броз Тито о сохранении Триеста в составе Италии, отдав ему взамен Истрию, так что Караян получил возможность провести лето в расположенной над Триестской гаванью вилле матери своего друга Бэнфилда Трипковича. В сентябре и начале октября он даже провел три симфонических концерта с оркестром местного Театро Комунале. Когда ему показалось, что обстановка на родине стала более или менее безопасной, дирижер решился вернуться в Зальцбург, пристроившись в качестве переводчика к группе отправлявшихся в Австрию беженцев.

ГЛАВА

# 16 ИСТОРИЯ ЗОЛУШКИ, СТАВШЕЙ ВЛАДЕТЕЛЬНОЙ ПРИНЦЕССОЙ

**370** Доживавшая свой век неподалеку от Берлина в садоводческой и огороднической общине «Эден» бездетная пожилая супружеская пара Клиндворт была просто поражена, когда весной 1907 года ей предложили взять для проживания в течение нескольких недель приходившуюся им дальней родственницей девочку-сироту из Англии, которой вскоре должно было исполниться десять лет. Уроженка графства Сассекс потеряла родителей, когда ей не было и двух лет. Несчастную малышку не решался взять на воспитание ни один из ее родственников, и она жила в сиротском доме, обстановка которого вызывала у нее типичную нервную реакцию — ее тело было покрыто язвами экземы, которую, перепробовав все имеющиеся в их распоряжении средства, отказались лечить местные врачи. Единственное, что они смогли посоветовать, — это отправить девочку на континент, надеясь таким образом заодно избавиться от неизлечимой пациентки. И дело сладилось ко всеобщему удовольствию: детское учреждение сбыло с рук малолетнюю Винифред Марджори Уильямс, а бездетные супруги получили на старости лет нежданное дитя, которое почти сразу же решили оставить у себя. Фамилия Клиндворт хорошо известна в музыкальных кругах, в том числе многочисленным вагнерианцам, штудирующим наследие байройтского Мастера у фортепиано с клавираусцугами, составлением которых на протяжении многих лет занимался ученик Листа Карл Клиндворт — пианист, музыкальный теоретик, основатель и главный преподаватель организованной им в Берлине консерватории (собственно говоря, школы фортепианной

игры и сольфеджио), которому ко времени описываемых событий было уже семьдесят семь лет. Его супруга, родом из Англии, приходившаяся приемной дочери, или, лучше сказать, внучке, дальней родственницей, была моложе — ей было «всего» семьдесят — и не отличалась завидным здоровьем. Пожив с год на природе, девочка быстро пошла на поправку, а потом пожилые супруги предпочли снять квартиру в Берлине, поскольку вести деревенское хозяйство и одновременно заботиться о беспокойной воспитаннице стало тяжеловато. Девочка быстро освоила немецкий язык и получила начальные музыкальные знания, а потом сменила несколько закрытых женских учебных заведений, где продолжала свое обучение, поскольку справляться с неожиданно появившейся в их доме непоседливой девочкой двум старикам было довольно трудно. Разумеется, в семье Клиндворт царил культ Вагнера, так что поклонение великому немецкому композитору стало само собой разумеющимся и для юной Винифред. Сказать, что Клиндворт придерживался консервативных взглядов как в области политики, так и в области музыки, было бы недостаточно. Это был редкий ретроград, который отвергал музыку даже наиболее известных современных композиторов — Рихарда Штрауса, Макса Регера, Ферруччо Бузони и Эжена д'Альбера, хотя двое последних были приняты в его доме в качестве знаменитых пианистов. Помимо самого Вагнера для него существовали только «наследники по прямой» Мастера — в первую очередь сын композитора Зигфрид, а также работавший с Вагнером в Байройте автор оперы «Гензель и Гретель» Энгельберт Хумпердинк. Клиндворт поддерживал переписку с проживавшей со своими чадами и домочадцами на знаменитой байройтской вилле Ванфрид вдовой композитора Козимой и, пока супруги обитали в «Эдене», посылал ей в подарок плоды со своего участка. Козима также ценила дружбу и преданность музыканта, учившегося у ее отца и много сделавшего для пропаганды творчества ее мужа. Еще одним домом, где привечали почтенного старца, был богатый берлинский особняк знаменитого семейства фабрикантов роялей Бехштейн, с которыми Винифред впоследствии поддерживала дружеские отношения на протяжении всей своей жизни. Что касается вагнеровских постановок, то относившийся с крайним подозрением почти ко всем современным дирижерам Клиндворт (он презирал не только евреев Густава Малера, Бруно Вальтера, Лео Блеха и Отто Клемперера, но даже Феликса фон Вайнгартнера) не считал целесообразным знакомить воспитанницу с операми своего идола на сценах Берлина, Вены и Мюнхена и ждал возможности открыть ей мир Вагнера в Байройте. О его политических воззрениях

можно судить хотя бы по тому, что любимой газетой в доме Клиндвортов был бюллетень «Байройтер блеттер» («Байройтские листки»), главный редактор которого, писатель, поэт и журналист Ганс фон Вольцоген, был одним из обитателей виллы Ванфрид и публиковал в своем издании труды о музыке Вагнера, современных расовых теориях и собственные поэтические сочинения в консервативно-националистическом духе. К шестнадцати годам Винифред превратилась в красивую девушку, которой для вступления во взрослую жизнь не хватало только знаний и навыков в области домашнего хозяйства, и этот пробел в образовании она восполнила в лицее, где помимо домоводства, в том числе приготовления пищи, сервировки стола и ухода за новорожденными, ее обучали французскому языку и танцам совместно с учащимися кадетского училища. Об успехах в учебе своей воспитанницы Клиндворт не преминул сообщить в 1913 году в очередном письме Козиме Вагнер.



Этот год стал переломным в жизни обитателей виллы Ванфрид, поскольку по истечении тридцати лет со дня смерти Вагнера закончился срок авторских прав его наследников, и театры, ставившие вагнеровские драмы, уже не были обязаны перечислять определенную часть поступлений от продажи билетов его вдове и детям. Дочери Козимы от брака с Гансом фон Бюловом Даниэлы Тоде, а также вышедшей замуж за итальянского графа Бьяджо Гравину и жившей с мужем в Италии второй дочери Бюлова, Бландины, это никак не касалось, а вот для самой Козимы, Зигфрида и его старшей сестры Эвы, которая все еще жила в Ванфриде со своим мужем, философом и публицистом Хьюстоном Стюартом Чемберленом, это означало заметное ухудшение их материального положения. Но они по крайней мере продолжали пользоваться наследственными благами, чего нельзя было сказать еще об одной дочери Козимы, Изольде, которая родилась во время первого замужества матери, но пользовалась любовью Рихарда Вагнера и считала его своим отцом. После смерти Вагнера Козима посылала вышедшей замуж за дирижера Франца Байдлера и покинувшей после размолвки с матерью в 1906 году Байройт Изольде денежное содержание, которое в 1913 году пришлось по понятным причинам уменьшить. Понадеявшись на то, что мать постесняется сделать достоянием гласности тайны своей интимной жизни, Изольда пригрозила судебным преследованием, однако на суде Козима ничтоже сумняшеся призналась, что жила одновременно со своим супругом Бюловом и будущим мужем Вагнером, так что вопрос о биологическом происхождении Изольды остался спорным, а юридически она с самого рождения была признана до-

черью Бюлова. Этот скандал сильно повредил престижу обитателей Ванфрида, а в прессе была развязана кампания против Зигфрида, в ходе которой стали распространяться слухи о его нетрадиционных сексуальных наклонностях. И это было похоже на правду, поскольку перешагнувший порог сорокапятилетия плодовитый композитор и дирижер еще не был женат и не имел детей. Такое положение уже давно беспокоило его мать и бездетных старших сестер, прекрасно сознававших, что для успешного продолжения семейного дела требуется наследник, однако после разразившегося скандала это желание переросло в настойчивое стремление женить Зигфрида и таким образом убить двух зайцев: обелить его в глазах общественности и обеспечить преемственность байройтского предприятия.

В июле 1914 года, уже после того, как прозвучал роковой выстрел в Сараево, супруги Клиндворт получили от Козимы Вагнер приглашение посетить генеральные репетиции фестивальных постановок. К тому времени Генриетта Клиндворт была уже совсем плоха, а ехать в одиночку слабо видящий и слышащий Карл Клиндворт не решался. Поэтому он попросил разрешения взять с собой в качестве сопровождающего лица воспитанницу, и обитатели виллы Ванфрид получили возможность познакомиться с будущей женой Зигфрида. О том, что это подходящая кандидатура на роль будущей хозяйки фестивалей, стало ясно сразу по ее прибытии. Сначала девушку окружили сестры байройтского принца: единоутробные Даниэла Тоде и гостившая в то время в Ванфриде графиня Бландина Гравина, а также родная сестра Эва Чемберлен; вслед за этим Винифред была оказана величайшая почесть — она сопровождала во время прогулок саму Козиму. К воспитаннице Клиндворта явно присматривались, а во время одного из перерывов в репетициях ее представили и наследнику — Зигфриду Вагнеру, ставшему по воле матери с 1906 года руководителем Байройтского фестиваля. Побывав на репетициях готовящихся к представлению на фестивале «Кольца нибелунга», «Парсифаля» и «Летучего Голландца», старик и его юная воспитанница вернулись к себе в Берлин, а в Байройте начался фестиваль, сопровождаемый газетными сообщениями об ультиматуме, предъявленном Австрией сербам, и о начавшейся мобилизации. Из двадцати запланированных представлений до начала Первой мировой войны удалось дать лишь восемь, потом пришлось возвращать зрителям деньги за купленные билеты, а исполнителям выплачивать неустойку за несостоявшиеся выступления. На сцене Дома торжественных представлений на несколько лет остались висеть декорации «Летучего Голландца» — последнего предвоенно-

го спектакля. В октябре Зигфрид должен был дирижировать в зале Берлинской филармонии своим новым патриотическим сочинением — «Присягой на знамени» для мужского хора, органа и большого симфонического оркестра. На концерт были приглашены и Клиндворты с Винифред. По-видимому, исполненное произведение произвело на девушку более сильное впечатление, чем драмы Вагнера, на репетициях которых она присутствовала в Байройте, будучи еще не вполне готовой к их восприятию: она много слышала об этих сочинениях от своего приемного отца, но ни разу по его же вине не бывала на вагнеровских постановках в театре. На следующий день после концерта Зигфрид побывал у Клиндвортов со своим другом, известным художником и графиком, представителем югендстиля Францем Штассеном. После отъезда Зигфрида Штассен еще не раз наведывался в дом Клиндвортов, где под предлогом создания портрета почтенного старика-вагнерианца зондировал почву для будущей женитьбы своего приятеля. Переписка между Клиндвортом и Козимой стала более оживленной, поводом служили осложнения с полицией, куда Винифред должна была регулярно ходить, чтобы отмечаться в качестве подданной враждебной державы, так что старикам пришлось ее удочерить под именем Сенты (имя любимой в то время вагнеровской героини Винифред) и дать ей свою фамилию. У Зигфрида, как и у его тезки из балета Чайковского «Лебединое озеро», был целый круг возможных невест из достойных семей, которых ему поставляли заботливые сестры, однако это делалось лишь для того, чтобы у брата не создавалось впечатление, будто его пытаются насильно женить на приемной дочери Клиндвортов. Через год после первого посещения девушкой Байройта стало ясно, что отношения между сорокашестилетним Зигфридом и едва достигшей брачного возраста девицей зашли достаточно далеко. Он снова появился в Берлине, имея, судя по всему, вполне определенные намерения, посетил вместе со Штассеном Клиндвортов, и хозяин дома попросил Зигфрида не оставить девушку своими заботами в случае, если с ним что-нибудь случится. Потом «молодые» в сопровождении Штассена и компании студентов отправились на пикник в окрестностях Потсдама, а когда они возвращались, по их поведению можно было с уверенностью сказать, что это — жених с невестой. Однако на пути к заключению брака стояла еще одна преграда: хотя Клиндворты удочерили девушку, совершеннолетняя Сента так и не получила гражданства. Чтобы устранить это препятствие, Зигфрид сам оформил над ней опекунство, одновременно вернув ей ее прежнее имя Винифред. После месячных хлопот по приобретению приданого,

для чего в Берлин была послана главная специалистка по этому вопросу — заведовавшая в Доме торжественных представлений костюмерным цехом Даниэла Тоде, — невесту в сопровождении дружки жениха, все того же Франца Штассена, торжественно повезли в Байройт. Совсем ослабевшие Клиндворты не смогли поехать вместе со своей воспитанницей и радовались ее счастью, оставаясь в Берлине. Эта поездка получила настолько широкую огласку, что на всех железнодорожных станциях по пути следования поезда его выходили встречать местные вагнерианцы, осыпавшие девушку цветами. Зигфрид встретил ее на ближайшей к Байройту станции Нойенмаркт (в то время железная дорога еще не проходила через провинциальный городок Верхней Франконии) и отвез в родовое гнездо, где все уже было готово к встрече невесты наследника. Бракосочетание состоялось 22 сентября 1915 года в лютеранской церкви Байройта, и принадлежность невесты к англиканской церкви не стала для него препятствием. Собравшись в тесном кругу в Ванфриде, свадьбу по военному времени отпраздновали достаточно скромно. Зато после бракосочетания молодые отправились в сопровождении нескольких гостей в Дрезден, где Зигфрид продирижировал своей оперой «Медвежья шкура», после чего в ресторане дали ужин на сто персон. Общественность вражеской Англии испытывала смешанные чувства торжества и злорадства. Один из заголовков в газете «Мьюзикал курьер» гласил: «Свою настоящую Брюнгильду Зигфрид Вагнер нашел среди британцев». Свадебное путешествие вышло не совсем удачным — уже через несколько дней после приезда молодоженов в курортный поселок Бад-Хомбург-фон-дер-Хёйе Зигфрид заторопился обратно домой, сославшись на необходимость срочно завершить клавир своей очередной оперы.

Молодожены не стали вести отдельного хозяйства, а жили уже налаженной жизнью большого дома с давно установившимися традициями и ритуалами. Там десятилетиями не меняли своего положения многие предметы обстановки, после смерти Мастера никто, кроме Козимы, не смел прикоснуться к клавишам его рояля (впервые на нем стал бренчать, не ведая, что творит святотатство, некий американский солдат в 1945 году), и над всей виллой витал дух великого немецкого композитора. У молодой жены, принадлежавшей к совершенно иному поколению, нежели старые обитатели виллы Ванфрид, сразу появились свои обязанности по дому, за выполнением которых пристально наблюдала не только годившаяся ей в бабушки восьмидесятилетняя свекровь, но и перешагнувшие порог пятидесятилетия золовки. В условиях финансового дефицита, обусловленно-

го как прекращением авторских отчислений, поступавших от оперных театров, так и отсутствием доходов от проведения фестивалей, которые возобновились только в 1924 году, жизнь на вилле начала замирать и сводилась в основном к прогулкам, беседам и приемам пищи. Помимо выполнения обязанностей по домашнему хозяйству молодая супруга сына Вагнера стала чем-то вроде компаньонки при свекрови Козиме и золовке Эве. Продолжительные прогулки и беседы с мужем и пожилыми дамами помогли ей довольно быстро усвоить домашний уклад, жизненные воззрения этого семейства и стать полноправным членом собравшегося под одной крышей сообщества единомышленников. Развлечений было мало, да и вряд ли можно назвать развлечениями то, что заполняло досуг этих людей. К примеру, на Рождество часто посещавший виллу поэт Ганс фон Вольцоген прочел собравшемуся у камина семейству свой скетч «Еврей в терновнике», представлявший собой обработку народной сказки из собрания братьев Гримм. Выбор сюжета, способного доставить всем удовольствие, говорит сам за себя. Находчивый батрак обманывает эксплуататора-еврея и заставляет его с помощью волшебной скрипки танцевать, обдирая себе кожу, в терновнике. За это парня приговаривают к повешению, но он и тут не теряется, и в результате у сказки счастливый конец — вешают не батрака, а еврея. В принципе таких сказок великое множество — от пушкинской «Сказки о попе и работнике его Балде» до «Огнива» Андерсена, однако Вольцоген прекрасно знал вкусы тех, кого он пытался развлечь, и понимал, что присутствие злодея-еврея придаст его произведению особенную остроту в глазах собравшегося общества. Другим властителем дум вагнеровского семейства был англичанин Хьюстон Стюарт Чемберлен, женившийся в 1908 году, когда ему было пятьдесят четыре года, на Эве Вагнер, которой к тому времени перевалило за сорок. Широко известный писатель и философ, представитель богатой аристократической семьи, Чемберлен практически отрекся от своей английской идентичности и стал одним из самых видных пангерманистов. Его главный труд, книга «Основы XIX века», впервые опубликованная в 1899 году в Вене, сразу стала мировым бестселлером, поскольку в ней давались простейшие рекомендации по решению расовых проблем, интересовавших многих европейских интеллектуалов того времени. В полном соответствии с дарвиновской теорией естественного отбора автор рекомендовал использовать сознательное улучшение арийской породы путем отказа от смешанных браков и сохранения лишь здорового, жизнеспособного потомства. В своих научно-популярных трудах Чемберлен подкреплял пропагандируе-

мые им идеи примерами из биологии и ссылками на обычаи разных народов, в первую очередь, разумеется, спартанцев, уничтожавших неполноценное потомство. Да и сам его главный труд, несмотря на свою необъятность, представлял из себя не требующее особого напряжения чтиво. Приступив к его изучению, Винифред писала своей лицейской подруге, что «не читала ничего так легко и быстро усваиваемого». Себе в единомышленники Чемберлен записал не только Дарвина, но и Вагнера, так что в принявшей его семье он выглядел вполне «своим» и не торопился покидать с женой виллу Ванфрид, обстановка которой была для него вполне комфортной. До самого начала Первой мировой войны этот английский аристократ считал Англию и Германию в равной мере арийскими державами, поэтому, когда его родина превратилась во врага Германии, Чемберлену пришлось пережить глубокий психологический шок, в результате которого у него развилось нервное заболевание, выражавшееся в неожиданных судорогах. Тем не менее в первые месяцы войны он писал страстные антианглийские статьи, прославлявшие силу немецкого оружия и волю немцев к победе; их высоко оценили главнокомандующий Гинденбург и сам император Вильгельм. Но на своей родине он был объявлен предателем и лишен английского гражданства, а его имущество в Англии было конфисковано. Зато он стал добропорядочным немецким бюргером, и германское правительство само заказывало ему пропагандистские материалы. Помимо призывов к победе над бывшими соотечественниками Чемберлен не уставал посылать проклятия в адрес евреев, в которых видел корень зла, — и это в то время, когда десятки тысяч из тех, кого он причислял к злейшим врагам арийской расы, сражались в рядах немецкой армии. К 1916 году он уже потерял способность писать, и свои статьи и брошюры ему приходилось надиктовывать, а когда вскоре ему отказал и голос, его жене Эве пришлось за ним записывать, следя за движениями губ мужа, расшифровать которые могла только она. В мае того же года чета переехала в свой дом, расположенный неподалеку от виллы Ванфрид.

Незадолго до их переезда Винифред обнаружила, что беременна, и это обстоятельство, как и отделение четы Чемберлен, сильно упрочило ее позиции в Ванфриде. Теперь она только выполняла обязанности сиделки при свекрови и секретарши при муже, а на притязания золовки Даниэлы, требовавшей от молодой невестки, чтобы та подолгу с ней музицировала в четыре руки, могла не обращать внимания. Зато прибавилось забот по хозяйству. Снабжение продовольствием сильно ухудшилось, и теперь вместо цветов

в саду приходилось выращивать картошку, а в связи с введением ограничительных норм на запасы продуктов беременной Винифред приходилось добиваться у властей разрешения на приобретение лишнего десятка яиц для себя или престарелой вдовы Рихарда Вагнера и дочери Ференца Листа. Рожать у себя дома не представлялось возможным, поскольку все врачи были заняты ранеными в городской больнице и ни один не мог отлучиться на виллу Ванфрид. Так что первый сын родился 5 января 1917 года в городской больнице Байройта. Будущего руководителя Байройтских фестивалей назвали Виланд Адольф Готфрид в честь героя поэмы Вагнера «Кузнец Виланд», написанной им в качестве либретто для Парижской оперы. Поскольку из-за дефицита угля виллу стало тяжело отапливать, Зигфрид с женой и новорожденным сыном переселился в расположенный в саду виллы Ванфрид дом, выстроенный им для уединения во время работы, так называемый дом Зигфрида. Своего первенца Винифред кормила грудью только первые три-четыре месяца, а к лету она уже снова была беременна. Родившуюся 29 марта 1918 года дочь решили назвать Фриделиндой — в честь героини оперы Зигфрида «Кузнец из Мариенбурга». Работа над оперой шла как раз в это время. К осени стало ясно, что война проиграна и империя рухнула. В Мюнхене было провозглашено новое баварское правительство, во главе которого встал еврей Курт Эйснер, в Берлине было сформировано правительство страны, временным председателем которого стал социалист Фридрих Эберт, и это породило легенду об «ударе ножом в спину». Мол, евреи и левые разрушили непобедимую империю из корысти и трусости, чтобы самим прийти к власти. Условия Компьенского мира, в результате которого Германия лишилась всех подводных лодок, тысяч самолетов, танков и прочего тяжелого вооружения и вынуждена была пойти на территориальные уступки, оказались действительно тяжелыми, но альтернативой миру была оккупация страны и полная разруха народного хозяйства. Разумеется, теория удара в спину была охотно воспринята и обитателями виллы Ванфрид. Их особенно насторожил мюнхенский митинг 17 ноября, на котором выступил Курт Эйснер, а музыкальное сопровождение обеспечивал оркестр под управлением Бруно Вальтера. После этого Вальтер стал в Байройте персоной нон грата не только как еврей, но и как социалист, один из тех, кто нанес Германии удар ножом в спину. Однако у социалистов и собиравшихся в добровольческие корпуса (фрайкоры) контрреволюционеров был общий враг — коммунисты, и, когда те попытались прийти в Берлине к власти, подняв 12 января «спар-

таковское восстание», социал-демократическое правительство подавило его силой оружия, а вожди путча — Карл Либкнехт и Роза Люксембург — были убиты бойцами фрайкора. Пока в Веймаре вырабатывалась конституция новой Германии, на мюнхенской улице был застрелен социалист Эйснер, что привело к началу гражданской войны. Страх перед ужасами русской революции и грозившими затянуться беспорядками загонял уже не надеявшихся найти работу недавно демобилизованных солдат во фрайкоры, где они по крайней мере получали обмундирование и питание. В Баварии спасителем страны от революции был объявлен известный монархист, антисемит и страстный вагнерианец генерал Франц фон Эпп, действовавший вместе со своим верным другом и соратником Эрнстом Рёмом. В состав его корпусов влились и три добровольческие роты, сформированные в Байройте. Пока в Германии «добровольцы» сражались с коммунистами, союзники подписали 28 июня в Версале договор, в соответствии с которым на сложившую оружие и не представлявшую больше военной опасности страну накладывались тяжелейшие контрибуции: у Германии были отобраны торговые и рыболовецкие суда, промышленное оборудование, строительные материалы, она должна была поставить победителям огромное количество скота, полезных ископаемых и т. п. Вдобавок от Германии отторгли значительные территории и запретили ей иметь оснащенную тяжелым вооружением армию. Условия Версальского мира были не только тяжелыми, но и унизительными, в чем победителям пришлось в скором времени сильно раскаяться. Вину за «позор Версаля» националисты возложили, разумеется, на евреев и левых. Возглавляемое Густавом фон Кнаппом новое правительство Баварии явно симпатизировало правым и с опаской относилось к социалистам. Одним из новых политиков, которому оно явно благоволило, был тридцатилетний народный оратор Адольф Гитлер, речи которого приходили послушать тысячи людей самых разных политических взглядов. Вскоре о нем услышали и на вилле Ванфрид. Семья Вагнер, как и большинство байройтских вагнерианцев, поддерживала создание добровольческих корпусов и охотно принимала у себя на вилле их командование, а также руководство сформированной в городе ячейки Немецкого союза обороны и наступления. Винифред также очень импонировал патриотизм известного ей в то время только по рассказам Гитлера, который хотя и был австрийцем, но вступил в ряды сражающейся армии и сумел заслужить Железный крест первой степени. К тому же вернувшемуся с войны молодому политику оказывали всяческое содействие

представители высших военных и промышленных кругов, которые, в частности, финансировали выпуск националистической газеты «Фёлькишер беобахтер».

Судя во всему, уже немолодой Зигфрид Вагнер исправно выполнял свои супружеские обязанности и быстро нагонял упущенное им в молодости. 30 августа 1919 года у молодой четы родился второй сын, которого назвали Вольфганг Манфред Мартин (Вольфганг, разумеется, в честь Гёте, а Мартин — в честь Мартина Лютера), а 2 декабря 1920-го — вторая дочь Верена. Семейный капитал съедала инфляция, и Зигфриду приходилось постоянно выступать с концертами, чтобы обеспечивать потомкам великого композитора подобающий им образ жизни. Активная гастрольная деятельность сына байройтского Мастера не прибавляла ему ни композиторской, ни дирижерской славы. Это была тяжелая работа, не приносившая никакого морального удовлетворения, и Зигфриду оставалось лишь завидовать своим более удачливым коллегам — не только Рихарду Штраусу, но и Францу Шрекеру, австрийцу, которого новые либеральные власти поставили во главе Высшей музыкальной школы в Берлине. Душевные муки сына Рихарда Вагнера легко понять, если к тому же учесть, что отец Шрекера был евреем, а значительную роль в его назначении сыграл известный читателю Лео Кестенберг. Кроме того, разросшейся семье, при которой с утра до вечера находилась постоянная няня Эмма Бэр, было уже не повернуться в доме, выстроенном композитором для своего уединения, так что Винифред стала готовиться к переезду обратно в Ванфрид. Угольные печи заменили там на газовые колонки, усовершенствовали водоснабжение и увеличили число и размеры ванн. Забот, естественно, было у всех по горло.



Встал вопрос о возобновлении Байройтских фестивалей, хотя из-за возникших после войны финансовых трудностей было не совсем ясно, как это сделать. Единственный выход из создавшегося положения Зигфрид, его друзья и кровно заинтересованные в проведении фестивалей городские власти Байройта видели в создании фонда, к участию в котором необходимо было привлечь почитателей искусства композитора и всех тех, кто видел в возрождении прославленного музыкального института символ возрождения страны. Ничего нового выдумывать не стали и в июне 1921 года учредили, как и в 1872-м, Байройтский фестивальный фонд Германии, который стал выпускать передаваемые по наследству патронажные свидетельства ценой в 1000 марок. Обладатели свидетельств получали преимущества, в том числе скидки при приобретении билетов.

Создание фонда его организаторы рассматривали в качестве своего патриотического долга, и тут дело не обошлось без антисемитских призывов. В частности, главный редактор лейпцигской газеты «Дойче цайтунг» Август Пюрингер потребовал введения в устав параграфа, предусматривающего документальное подтверждение арийского происхождения его участников. Дело запахло скандалом, поскольку многие из потенциальных жертвователей были евреями, и бойкот фонда, которым они пригрозили организаторам, мог иметь самые плачевные последствия. Поэтому Зигфрид счел необходимым возразить Пюрингеру статьей в его же газете, которую историки музыки цитируют каждый раз, когда хотят привести довод в пользу того, что сын Вагнера не был антисемитом. В статье были такие страстные строки: «У нас есть много верных, честных и бескорыстных сторонников среди евреев, которые не раз доказывали нам свою дружбу. Вы хотите, чтобы мы закрыли двери перед этими людьми и отвергли их только на том основании, что они евреи. Это гуманно? Это по-христиански? Это по-немецки? Нет!» Впрочем, в этой же публикации есть фраза, которая свидетельствует не столько о либерализме Зигфрида, сколько о его мистическом страхе перед тайной иудейской властью: «Если бы я был евреем, мои оперы исполняли бы во всех театрах. Но при теперешнем положении вещей мы должны ждать до самой смерти». Он явно разделял по-прежнему бытовавшие среди обитателей Ванфрида антисемитские предрассудки, но предпочел в данном случае проявить толерантность. Сбор средств происходил достаточно успешно, деньги поступали не только на счета фонда, но и в виде частных пожертвований в адрес семьи Вагнер (в том числе в виде одежды, игрушек и питания для детей-погодков) и восьмидесятипятилетней Козимы, которая совсем одряхлела, полностью отошла от дел и находила утешение только в играх с внуками. Но она присутствовала на возобновившихся летом 1923 года репетициях, проходивших под рояль в парадной зале Ванфрида (Козима наблюдала за ними с верхней галереи). В репетициях принимали участие приглашенный для исполнения партий Парсифаля и Зигфрида всемирно известный датский тенор Лауриц Мельхиор и вернувшаяся из Швейцарии Эмми Крюгер, которая должна была исполнить партии Зиглинды и Кундри. На репетициях присутствовала и Винифред. Будущая хозяйка Байройта набиралась опыта и следила за ходом репетиций по клавираусцугам, составленным ее уже давно скончавшимся приемным отцом.

Между тем уличный политик Адольф Гитлер, за которым в Байройте наблюдали по публикациям в газете «Фёлькишер беобахтер»

и рассказам бывавших в доме Вагнеров знаменитых предводителей добровольцев — генерала Франца фон Эппа и его сподвижника Эриха Рёма, приобретал все бóльшую популярность. У Винифред были с ним общие знакомые — семья Бехштейн, в которой она была когда-то принята вместе с ее приемными родителями. Жена главы семейства Елена Бехштейн испытывала к неотесанному, но обладавшему несомненными художественными способностями и бывшему, самое главное, блестящим оратором Гитлеру почти материнские чувства (она была на тринадцать лет старше своего идола) и немало сделала для воспитания у него приличных манер и придания ему светского лоска — научила носить смокинг, крахмальную сорочку и лакированные туфли, вести себя за столом в светском обществе. От нее он получил и немалую финансовую помощь. Так что просто удивительно, что Адольф, или, как его впоследствии называли в семействе Вагнер, Вольф, и Винифред ни разу не встретились за предыдущие четыре года. Тем временем новый виток инфляции привел к еще большему сплочению всех правых партий и движений страны, которые начиная с сентября 1923 года стали проводить Дни Германии. Первый День был проведен в присутствии народного героя генерала Людендорфа в Нюрнберге, и в нем принял участие новый руководитель основанной в 1919 году Карлом Харрером Национал-социалистической рабочей партии Германии (НСДАП) Адольф Гитлер, который к тому же недавно стал новым политическим руководителем «Немецкого союза обороны и наступления», чувствовал себя лидером всех правых сил и позволял называть себя фюрером. Через две недели подобное же мероприятие провели в другом городе на севере Баварии — Байройте, в котором влияние союза было не меньшим. В то время за доллар давали уже 142 миллиона марок, и событие получило огромную поддержку горожан. Помимо прочих почетных гостей в Байройт прибыла семья Бехштейн. Это шоу было вполне в духе тех политических спектаклей, которые нацисты устраивали после 1933 года, и включало многотысячный марш, освящение знамен, поминальную службу по жертвам войны и в качестве кульминации — зажигательную речь фюрера, в которой тот красочно расписал бедствия, постигшие Германию, и предложил пути возрождения страны. Все были удивлены тем, что на этот раз оратор не затронул еврейскую тему. Это сделал за него содокладчик, главный специалист по волновавшему многих вопросу Юлиус Штрайхер. Речь Штрайхера произвела крайне неприятное впечатление на многих слушателей, в частности на Винифред, которая с тех пор испытывала к нему непреодолимое отвращение и до конца жиз-

ни убеждала всех, что в трагедии Холокоста был виноват не Гитлер, а только Штрайхер. После митинга Гитлер поспешил осуществить свою давнюю мечту — познакомиться с Чемберленом, который уже давно жил с женой в отдельном доме. На старого и больного идеолога расизма эта историческая встреча произвела такое же неизгладимое впечатление, как и на молодого политика. Через несколько дней после их беседы Чемберлен послал Гитлеру письмо, в котором выразил свое восхищение им как человеком, способным возродить Германию, не прибегая к насилию. Гитлер, по-видимому, также остался доволен оказанным ему приемом и не стал рассеивать идеалистические взгляды старого расиста, считавшего, что его идеи могут быть реализованы ненасильственным путем. К Вагнерам Гитлер тогда так и не попал, но на вечере, который Бехштейны давали в тот же день в его честь в гостинице «Анкер», он был представлен присутствовавшей там Винифред и получил от нее приглашение посетить на следующий день Ванфрид. На состоявшемся 1 октября приеме присутствовали помимо Вагнеров супруги Чемберлен. Было бы недостаточно сказать, что Гитлер, которого радушные хозяева приняли как родного, сводили на могилу байройтского Мастера и познакомили с укладом жизни и обстановкой виллы Ванфрид, произвел на обоих супругов приятное впечатление. Так же как накануне Чемберлен, Зигфрид Вагнер не уставал восхищаться молодым политиком, почти стразу же предложил ему перейти на «ты», а впоследствии писал: «Хвала Богу, есть еще мужчины в Германии!» Да и как было не восхититься скромным, несмотря на свою огромную популярность, человеком, талантливым художником, артистической натурой и страстным вагнерианцем. Конечно, Гитлер не преминул поведать хозяевам о своем увлечении в отроческом возрасте постановкой «Лоэнгрина» в Линце — историю, которая уже известна читателю и которую он неоднократно рассказывал на протяжении своей дальнейшей жизни. Будущий фюрер проникся таким доверием к главе семьи, что даже завел с ним разговор о планируемом на начало октября государственном перевороте, подготовка которого шла, очевидно, почти в открытую. Иначе трудно объяснить, каким образом накануне «пивного путча» Зигфрид Вагнер оказался в Мюнхене вместе с женой и партитурой специально написанной по такому поводу симфонической поэмы «Счастье». В оставшиеся до путча дни Гитлер еще раз побывал проездом в Байройте, на этот раз в сопровождении своего соратника Эрнста Ганфштенгля — представителя богатого семейства, который, как и Бехштейны, оказывал в 1920-е годы фюреру существенную материальную поддержку и был продвинутым вагнерианцем. Кроме

того, этот человек был правнуком Фердинанда Гейне, художника по костюмам Дрезденской оперы, участвовавшего в 1840-х годах в постановках ранних опер Вагнера — «Риенци» и «Летучего Голландца». На этот раз Зигфрид с Винифред были в отъезде, однако гости получили возможность (очевидно, с разрешения Козимы) осмотреть пребывавший в запустении Дом торжественных представлений, где с колосников сцены все еще свисали декорации намеченного к постановке на 1 августа 1914 года «Летучего Голландца».

В том, что путч готовился почти в открытую, нет ничего удивительного: в то время правительство страны в связи с напряженной политической ситуацией распустило баварский ландтаг и ввело в этой земле чрезвычайное положение, назначив комиссаром земли Густава фон Кара, которому были предоставлены диктаторские полномочия. Это был человек крайне правых взглядов, так что представители всех националистических партий и движений Баварии воспрянули духом и готовились дать правительству страны решительный бой. Националисты разнились только в целях и средствах. Иные надеялись отторгнуть Баварию от Германии и восстановить там монархию Виттельсбахов, но большинство, в том числе сторонники Гитлера, готовились идти маршем на Берлин и захватить власть в стране. На состоявшемся в знаменитой мюнхенской пивной «Бюргербройкеллер» митинге путчисты взяли Кара в заложники и заставили его встать на их сторону. Впрочем, реальная власть во время похода на Берлин, где Гитлер надеялся провозгласить себя канцлером, должна была оставаться в руках популярного в националистических кругах генерала Людендорфа. Собрав около 2000 своих соратников, путчисты направились маршевыми колоннами, во главе которых шли Гитлер, Геринг и Людендорф, к берегу Изара, где их должно было встретить народное ополчение под командованием Эриха Рёма. Однако, как известно, этого не случилось. На площади Мариенплац состоялся стихийный митинг, на котором, в частности, витийствовал на еврейскую тему срочно прибывший из Нюрнберга Юлиус Штрайхер, а получивший в это время из Берлина совершенно определенные указания Кар сумел подтянуть вооруженные отряды полиции, которые дали по успевшим продвинуться к Залу полководцев («Фельдхернхалле») демонстрантам ружейный залп. Среди 16 погибших был телохранитель Людендорфа, а Герингу прострелили бедро. Вскоре сдался и спешивший на поддержку путчистов Рём. Нацисты, разумеется, не простили Кару его предательства, и в 1934 году он был казнен в Дахау после так называемой Ночи длинных ножей. Впрочем, верного соратника Гитлера и Людендор-

фа Рёма постигла та же участь. Среди внимавших ораторам на Мариенплац находились и Зигфрид Вагнер с женой. На Винифред это событие произвело ужасающее впечатление; прежде всего, она была потрясена предательством Кара и разбродом в рядах националистов, которых считала по своей наивности единой и сплоченной силой.

Вернувшись в Байройт, Винифред неожиданно для себя оказался в центре тамошней политической жизни. Следуя указаниям свыше, городские власти закрыли 9 ноября пивную, где собирались местные нацисты, и 11 ноября националисты вышли на демонстрацию в поддержку провалившегося мюнхенского путча. Естественно, бывшая живым свидетелем мюнхенских событий Винифред пользовалась в те дни огромной популярностью, и ее рассказы вызывали огромный интерес. Попавший в качестве одного из организаторов путча в тюрьму Ландсберг Гитлер (пятидесятивосьмилетний герой войны Эрих Людендорф находился в ожидании суда на свободе) получил моральную поддержку прежде всего со стороны очарованного им Чемберлена. 1 декабря Винифред разослала своим друзьям и знакомым написанное идеологом расизма воззвание с призывом к солидарности с политическим узником. Первыми подписали это воззвание Чемберлен и его супруга, а вслед за ними — Зигфрид, Винифред и Ганс фон Вольцоген. В тот же день горячая сторонница Гитлера, которая до того общалась с ним всего два раза, отправила предмету своего поклонения личное письмо, приложив к нему либретто недавно законченной ее мужем патриотической оперы «Кузнец из Мариенбурга», где идет речь о другом узнике — заключенном в тюрьму после поражения в 1410 году при Танненберге германском полководце Генрихе фон Плауэне. Узник тюрьмы Ландсберг пользовался вниманием и покровительством также других богатых дам, в первую очередь, разумеется, Елены Бехштейн, а также жены издателя Брукмана Эльзы, которая трижды приезжала в тюрьму и часами просиживала в ней, дожидаясь свидания с человеком, с которым до путча общалась только по переписке. Сам же заключенный удобно расположился со своим другом и секретарем Рудольфом Гессом в состоявшей из нескольких комнат камере, где у них не было недостатка в духовной и материальной пище — вегетарианцу Гитлеру присылали множество сортов самых изысканных сыров. Винифред к нему не приезжала, но часто напоминала о себе письмами и подарками. Выяснив, что он нуждается в бумаге и пишущей машинке, она прислали ему требуемое к Рождеству, и таким образом за время пребывания в тюрьме Гессом была отпечатана под диктовку Гитлера бóльшая часть книги «Моя борьба».

В середине ноября правительству удалось стабилизировать национальную валюту, проведя деноминацию марки, однако средства, собранные в результате выпуска Байройтским фестивальным фондом патронажных свидетельств, к этому времени уже растаяли, и за дело приходилось приниматься заново. На этот раз средства начали собирать также вне Германии — в Австрии, где действовали авторитетные объединения почитателей Вагнера, и в Чехословакии, где среди судетских немцев националистические настроения были выражены еще ярче, чем среди населения самой Германии. Однако средств, собранных во время длительных поездок Зигфрида Вагнера, во время которых он рассказывал потенциальным жертвователям о Байройтских фестивалях и их значении для немецкой культуры, было явно недостаточно. В XVIII и первой половине XIX века музыканты континентальной Европы охотно ездили для улучшения своего материального положения в Англию. Гендель провел там бóльшую часть своей жизни, Гайдн также не упустил возможности там прославиться и заработать, оставив службу у князя Эстергази. За высокие английские гонорары заплатил своим здоровьем рано умерший от туберкулеза Вебер, подумывал о гастрольной поездке в Англию и сам Бетховен, а Мендельсон сделался там настоящим любимцем широкой публики. Однако к концу XIX столетия музыканты Европы устремились за высокими заработками за океан. Быстро разраставшиеся и богатевшие города Новой Англии привлекали австрийца Густава Малера, итальянца Артуро Тосканини, россиян Василия Сафонова и Федора Шаляпина, а после случившейся в России социалистической революции, которую из-за ее неслыханных по масштабу трагических последствий можно действительно считать «великой», поток деятелей культуры из этой страны стал нескончаемым. Зигфрид Вагнер также счел возможным привлечь в фестивальный фонд значительные средства, совершив большую гастрольную поездку по Соединенным Штатам, во время которой местные оркестры должны были исполнить «музыку трех поколений» — его деда Ференца Листа, отца Рихарда Вагнера и его собственную. На время гастролей супруги раздали четверых детей своим знакомым и оставили престарелую Козиму на попечении Даниэлы Тоде. Уже во время поездки на роскошном океанском лайнере «Америка» Зигфрид и Винифред обнаружили существенные различия в менталитете и стиле жизни американских и немецких обывателей. Они с удовольствием принимали приглашения к трапезе у капитана судна и наслаждались изысканными деликатесами, которых давно не видели за столом у себя дома, однако культурная программа поездки

вызывала у них в лучшем случае изумление, чтобы не сказать неприятие. О том, как они восприняли выступление джазового ансамбля, читатель уже знает из главы, посвященной легкой музыке и джазу в Третьем рейхе. О полном непонимании того, с кем им пришлось иметь дело в Америке, свидетельствуют, в частности, беседы Зигфрида (главным образом говорила и переводила, разумеется, Винифред) с известным журналистом, корреспондентом газеты «Берлинер тагеблатт» Джозефом Шапиро, к которому руководитель фестивалей сразу же обратился с вопросом о том, как тот относится к вставшему на сторону Курта Эйснера и мюнхенских левых Бруно Вальтеру, как раз в то время с успехом выступавшему в США. Когда Шапиро вежливо уклонился от ответа, чтобы не огорчать им своего собеседника, настойчивый Зигфрид Вагнер счел необходимым уточнить свою позицию и торжественно объявил, что с «еврейско-коммунистическими сбродом» в Мюнхене было быстро покончено. Несколько задетый таким пониманием проблемы Шапиро, которого никак нельзя было причислить к коммунистам, заметил, что в Мюнхене «один сброд сменяет другой», и тем самым настолько шокировал гостя из Европы, что тот побледнел и попросил объясниться, мол, о каком сброде идет речь. Услышав в ответ, что речь идет о гитлеровском сброде, Зигфрид в изумлении воскликнул: «Вы называете сбродом организацию, к которой принадлежит генерал Людендорф?» Если к этому добавить, что во всех бедствиях, постигших его страну, гость обвинял еврейскую прессу, то станет понятно, какое о нем сложилось впечатление у американских обывателей, для которых эта пресса была основным чтением. Однако у Вагнеров были встречи и с людьми, которые отнеслись к их взглядам со значительно бóльшим пониманием. Первым городом, в котором проводились гастрольные выступления, был Детройт, и это было, по-видимому, не случайно. Там состоялась встреча супругов Вагнер с легендарным Генри Фордом, прозванным с легкой руки писателя Эптона Синклера автомобильным королем Америки. Зигфрид надеялся на его поддержку байройтского предприятия, поскольку знал, что тот сочувствует идеям Гитлера и является одним из немногих американцев, с которыми Гитлер готов поддерживать дружеские отношения. Причина этого заключалась в появлении в 1920 году книги Форда «Международное еврейство», в которой тот собрал под одной обложкой публиковавшуюся им с 1918 года серию антисемитских статей, содержавших в том числе отрывки из пресловутых «Протоколов сионских мудрецов». Помимо собственного интереса Зигфрида привело к Форду задание находившегося в тюрьме Гитлера, который попро-

сил его представить промышленнику своего посланца — молодого авантюриста Курта Людеке, разбогатевшего на биржевых спекуляциях и уже имевшего опыт сбора средств для НСДАП. С этой задачей приехавший на гастроли композитор и дирижер справился достаточно просто, и впоследствии благодаря посреднической деятельности Людеке партия Гитлера получала от Форда существенную материальную помощь в виде поставляемых его фирмой в Германию грузовиков, выручка от продажи которых шла в партийную кассу. Получить же от автомобильного магната финансовую поддержку Байройтских фестивалей оказалось значительно сложнее. Известный как щедрый меценат и покровитель искусств, Генри Форд не видел в финансировании гордости немецкого оперного искусства никакой выгоды, его же собственные музыкальные пристрастия ограничивались кафешантанными песенками и шлягерами в стиле кантри. Если американские евреи, в том числе и страстные поклонники творчества Рихарда Вагнера, отнеслись к выступлениям Зигфрида достаточно настороженно (в Нью-Йорке, где евреи составляли почти треть населения и четыре пятых посетителей концертов, залы оставались незаполненными, и сборы оказались совсем не те, на которые рассчитывали устроители), то немцы, раскупившие все билеты на концерты в тех городах, где они составляли значительную часть жителей, — Балтиморе, Чикаго, Питтсбурге, Сент-Луисе и Кливленде — оказали гостю восторженный прием. Немецкое хоровое объединение Сент-Луиса выступило даже на концерте в зале, вмещавшем 10 000 зрителей, исполнив с оркестром под управлением Зигфрида Вагнера отрывки из опер «Тангейзер», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Летучий Голландец» и «Риенци». Были и пожертвования, но совсем не в тех размерах, на которые рассчитывали Вагнеры. Кроме того, Зигфрид едва справлялся с неимоверными физическими и моральными нагрузками, которые ему приходилось выдерживать во время связанных с этим турне переездами и работой с незнакомыми ему и далеко не всегда качественными оркестрами, музыканты которых не собирались, в свою очередь, выкладываться на репетициях, разучивая музыку заезжего дирижера, которую, в отличие от сочинений Листа и Вагнера, они никогда больше не будут исполнять. По этой причине, а также из-за ставшего очевидным финансового краха гастролей количество концертов пришлось сократить с запланированных 24–30 до десяти. На специально открытый для сбора отчислений от концертов в пользу Байройтского фестиваля банковский счет поступило меньше 10 000 долларов. Не принесли ожидаемой прибыли даже два концерта

в Нью-Йорке — один в Метрополитен-опере, другой в Карнеги-холле. Подводя итог этого турне, журналист Джозеф Шапиро сделал вывод, что «такой человек, как господин Зигфрид Вагнер с его свастиками и носителями свастик, был для этого непригоден. Здесь нужен был по-настоящему независимый художник типа Бруно Вальтера, Вильгельма Фуртвенглера или Рихарда Штрауса». Для возвращения на родину супруги Вагнер выбрали путь через Италию. Винифред еще ни разу не была в этой стране, а у Зигфрида сохранились детские воспоминания о том, как он там путешествовал со своим отцом. В Риме их принял сам премьер-министр страны Бенито Муссолини, и этот прием, как полагают, был организован вездесущим Куртом Людеке в благодарность за то, что Вагнеры свели его с Генри Фордом. Зигфрид пришел в восхищение от личности лидера итальянских фашистов, хотя и признал, что тому было далеко до Гитлера и Людендорфа. Хотя Вагнерам не удалось решить финансовые проблемы фестиваля, они завели в Америке полезные связи, ближайшим следствием чего стали новые благотворительные посылки в адрес их семьи: дети получали одежду, изысканные кондитерские изделия и игрушки, а Зигфрид — качественный кофе и любимые им американские сигареты.



Несмотря на плачевный финансовый итог поездки, фестиваль было решено все же провести. Подлатали и подкрасили старые декорации, Зигфрид затратил огромные усилия на поиски оркестрантов и певцов, соглашавшихся выступить без гонорара, исключительно из почтения к мероприятию. Из звезд в фестивале приняли участие приступившие к репетициям еще в прошлом году Лауриц Мельхиор и Эмми Крюгер. В качестве главного дирижера фестиваля был приглашен согласившийся взять на себя львиную долю представлений Фриц Буш («Парсифалем», как повелось издавна, дирижировал Карл Мук). Согласиться с кандидатурой Буша Зигфриду пришлось стиснув зубы, поскольку дрезденского капельмейстера он явно недолюбливал за его пристрастие к операм Рихарда Штрауса, выбравшего, как известно, Дрезден для большинства премьер. В Байройт стремился еще и Ганс Кнаппертсбуш, но ему уже тогда не повезло, возможно, из-за настороженного отношения к нему Винифред и отбывавшего с апреля тюремный срок Гитлера. Впрочем, фигура ставшего с 1922 года директором Мюнхенской оперы и, таким образом, конкурентом Байройта в баварской столице Кнаппертсбуша не вызывала симпатий и у Зигфрида. А присутствие на фестивале Буша было нежелательно не только для Зигфрида, но также для политически ангажированных обитателей Ванфрида, по-

скольку он был им известен своими левыми взглядами, за что через десять лет был изгнан не только из Дрездена, но и вообще из Германии, о чем, впрочем, Гитлер впоследствии сожалел и, как известно читателю из главы «Оркестры и их дирижеры», сваливал вину за расправу с Бушем на дрезденского рейхсштатхальтера Мучмана. В качестве утешения Зигфрид получил возможность использовать фигуру вновь назначенного дирижера как свидетельство своей политической непредвзятости. Помимо финансовых проблем и организационных хлопот у Зигфрида появилась новая головная боль — притязания «патронов» фестивального фонда, которые приобрели соответствующие свидетельства и теперь претендовали не только на приобретение билетов с существенной скидкой, но и на участие в организационных мероприятиях. Неприступной скалой на их пути встала Винифред. К тому же, не вступая ни в какие политические организации, весной 1924 года она начала принимать активное участие в работе Народного союза — политического объединения, ставшего правопреемником запрещенной НСДАП, которую возглавил новый политический вождь байройтских правых Ганс Шемм. В эти дни Ванфрид еще раз посетил избавленный от уголовного преследования Людендорф. Как раз весной, когда вот-вот должны были начаться репетиции и Зигфрид был в разъездах, союз занимался агитационной работой в связи с предстоящими выборами в рейхстаг. Так что Винифред пришлось разрываться на два фронта, поддерживая пользовавшихся ее доверием политиков и отбивая атаки назойливых посетителей, прорывавшихся к ее мужу. Она действительно стала его незаменимой помощницей, поскольку Зигфрид старался ни с кем не портить отношения и идти всем навстречу, так что ему требовался достаточной жесткий заместитель, способный пресекать любые вмешательства в работу фестиваля. Кроме того, она выполняла при муже обязанности шофера, поскольку уже имела к тому времени водительские права.



После того как нацисты, выступавшие на прошедших в начале мая выборах в рейхстаг в качестве Народного союза, добились неплохих результатов (впрочем, коммунисты добились еще лучших, а наибольшие потери понесли социалисты), находившийся в заключении Гитлер обратился к Зигфриду Вагнеру с пространным письмом, в котором, в частности, писал о том чувстве гордости, которое его охватывает, «...когда народ побеждает как раз в том городе, где был выкован прежде всего Мастером, а кроме того, Чемберленом духовный меч, которым мы сегодня сражаемся». Впоследствии, пребывая в 1942 году в своей ставке «Волчье логово», Гитлер, как это

стало известно из «Застольных разговоров», очень высоко оценивал поддержку своих друзей из Ванфрида: «В то время, когда дела у меня шли хуже некуда, помимо прочих за меня вступился и Зигфрид. Во время заключения пришло письмо от Чемберлена! Я был с ними на „ты", я люблю этих людей и Ванфрид!» Впрочем, фюрер явно проводил разграничение между своей горячей поклонницей Винифред и крайне осторожным Зигфридом: «Но фрау Вагнер — и в этом ее великая заслуга — связала Байройт с национал-социализмом. Поскольку: в личном плане Зигфрид был дружен со мной, но в политическом отношении вел себя пассивно. Он ничего не мог сделать — евреи наверняка свернули бы ему шею». Зигфрид действительно не собирался отталкивать евреев-вагнерианцев от Байройта. Заявив еще за год до описываемых событий о своей толерантности, буквально накануне фестиваля он предпринял еще одну попытку заручиться их доверием и обратился с письмом примирения к байройтскому раввину Фальку Саломону, в котором подчеркнул, что перед немцами и евреями стоит одна и та же задача — сохранение своей национальной идентичности. Как и большинство антисемитов, пытающихся представить себя толерантными и широко мыслящими интеллектуалами, он традиционно ссылался на еврейских друзей своего отца и музыкантов-евреев, принимавших участие в работе фестивалей со времени их основания. Попытка Зигфрида завоевать таким образом доверие презираемой в байройтских музыкальных кругах расы была обречена с самого начала на провал, поскольку ортодоксальные евреи, которых интересует мнение их духовного авторитета, редко интересовались творчеством Вагнера, а евреи-вагнерианцы были в своем большинстве людьми светскими, считали себя стопроцентными немцами и не общались с раввином, так что тот даже не смог бы донести до них свое мнение. Кроме того, представители еврейской ортодоксальной элиты основывают свое мнение на том, что было записано по тому или иному вопросу в Пятикнижии и Танахе (то есть в Библии), а затем истолковано в Талмуде и позднейших богословских трудах. А поскольку о произведениях Рихарда Вагнера там не сказано ни слова, то мудрый Фальк Саломон не стал дискутировать на предложенную тему, а перевел дискуссию в иное русло. Он протестовал против того, что евреи, столетиями проживающие на одной земле с немцами и кровно заинтересованные в процветании немецкой земли, подвергаются унижениям и травле, причем националисты делают это все чаще и чаще в политических целях, вовлекая в антисемитскую кампанию все более широкие народные массы. Эти обвинения раввин предъявлял и семейству Ваг-

нер, в первую очередь идейному расисту Чемберлену. Он не забыл упомянуть и об уважении немецкими евреями творчества Вагнера, заметив при этом, что этому уважению может наступить конец. В качестве выхода из создавшегося положения раввин посоветовал дому Вагнера отойти от политики и встать над всеми партиями. Однако выпущенный к фестивалю «Путеводитель» не мог не только этому способствовать, но даже прийтись по вкусу кому-либо, кроме носителей крайне националистических взглядов. Помещенный на первой странице рисунок Франца Штассена изображал зажатую в кулаке рукоятку меча на фоне силуэта Дома торжественных представлений — явный намек на воинствующий и националистический характер творчества байройтского Мастера, а содержавшаяся в брошюре статья того самого Августа Пюрингера, который протестовал против участия в байройтском фонде евреев, носила крайне реакционный характер и могла легко оттолкнуть любого свободомыслящего немца. Бюллетень «Байройтер блеттер» продолжал регулярно печатать статьи Вольцогена, имеющие пронацистскую направленность и прославляющие отбывающего свой тюремный срок фюрера.



Итоги фестиваля оказались весьма скромными. Хотя националистическая пресса с восторгом писала о роскошной, украшенной железными крестами и значками со свастиками публике (среди публики можно было встретить и членов правительства, и представителей старой кайзеровской аристократии, и европейских монархов, и ведущих промышленников возрождающейся Германии), художественный уровень исполнения вагнеровских драм оказался намного ниже, чем в ведущих театрах Германии и Австрии, — из солистов выделялись только уже упомянутые Мельхиор и Крюгер, а старые вокалисты, традиционно выступавшие в Байройте с начала века, явно разочаровали знатоков и ценителей, в том числе и главного дирижера фестиваля Буша. Недовольство вагнерианцев вызывало также стремление пронацистски настроенной публики использовать представления в своих политических целях. Присутствовавший на представлениях будущий руководитель Союза культуры немецких евреев в Третьем рейхе дирижер и музыковед Курт Зингер писал о том, что «нимб фестиваля превратился из художественного в политический». Явным признаком этого были совершенно неуместные изъявления восторга даже во время очевидно провального исполнения «Золота Рейна». Но наиболее шокирующей политической демонстрацией (разумеется, тщательно спланированной, поскольку, приготовившись запеть, часть публики встала еще до окончания финального монолога Ганса Закса) стало исполнение пришедшими в экстаз зри-

телями «Немецкой песни», то есть тогдашнего гимна Германии, на первом фестивальном представлении «Мейстерзингеров», о котором уже шла речь в главе «Музыкальные пристрастия фюрера». Было ясно, что политические провокаторы только для этого и пришли. Старый аристократ и страстный вагнерианец князь Генрих XLV Ройс заявил по этому поводу в газетной статье, что Вагнер и его произведение были опозорены демонстрацией, не имеющей никакого отношения к искусству. А попавший в крайне неловкое положение Зигфрид, чьи дружеские связи с представителями крайне правых националистических кругов, в том числе с Людендорфом и Гитлером, ни для кого не были секретом, был вынужден в дальнейшем раздавать зрителям листовки, в которых просил публику воздерживаться от любого, «даже самого лучшего» пения, дабы не навредить искусству — единственному, что имеет ценность в Байройте.

С условно-досрочно освобожденным из тюрьмы перед Рождеством 1924 года Гитлером Винифред смогла увидеться только в феврале, когда тот, несмотря на запрет на политическую деятельность, рискнул выступить в той самой пивной «Бюргербройкеллер», где за год с лишним до того начинался пивной путч. Там она стала свидетелем того, как ее любимец в течение двух часов говорил перед собравшимися его приветствовать соратниками. После митинга Гитлер отвез ее на подаренном ему Бехштейнами «мерседесе» в Байройт, откуда они на следующий день отправились в городок Плауэн, где Зигфрид должен был дирижировать премьерой своей оперы «Царство черных лебедей». Хотя премьеру пришлось перенести из-за траура, объявленного по поводу смерти президента Германии Фридриха Эберта, они смогли обо многом переговорить, и Винифред пригласила Гитлера на готовившийся очередной фестиваль. Как и в прошлом году, Зигфриду приходилось вертеться ужом, пытаясь угодить представителям различных политических течений. На Винифред была возложена задача объяснить другу Байройта, в каком сложном положении оказался Зигфрид, которому было необходимо не оттолкнуть от фестиваля евреев-вагнерианцев и при этом не обидеть антисемитов-националистов. К празднествам на Зеленом холме настороженно относились как члены правительства (министр иностранных дел Густав Штреземан вопрошал: «Изменился ли у людей вкус? Или руководство фестиваля имело глупость спутать музыку с политикой и перекрасить старого демократа Вагнера в современного носителя свастики?»), так и представители интеллигенции. И если Штреземан существенно преувеличивал демократизм композитора, который к концу жизни приближался по своим политиче-

ским взглядам скорее к наиболее реакционным представителям байройтских кругов, то другой вагнерианец, Томас Манн, уже в начале двадцатых годов хорошо понял, что Вагнера используют в качестве «покровителя пещерного немецкого шовинизма», и решительно против этого восставал. В преддверии фестиваля 1925 года Зигфрид снова обратился за поддержкой к раввину Саломону, и тот откликнулся статьей в газете Центрального объединения граждан иудейской веры Германии, осторожно высказавшись в том духе, что евреи были бы только рады, если бы Байройт стал служить «чистому искусству» без примеси политики. Однако за три недели до начала репетиций случилась главная неприятность — в результате интриг Карла Мука и политических разногласий с Винифред отказался от участия в фестивале Фриц Буш. Драгоценное время было упущено, и никто из знаменитостей уже не соглашался заменить Буша. Муку пришлось помимо «Парсифаля» взять на себя «Мейстерзингеров», а для руководства «Кольцом» пригласили еще одного байройтского ветерана — выступавшего с 1909 года и до начала войны дирижера Михаэля Баллинга. Зато на этот раз помимо Мельхиора и Крюгер в фестивале принял участие еще один выдающийся вагнеровский певец, австриец Фридрих Шорр, лучший в то время исполнитель партии Вотана. Присутствие в составе исполнителей еврея Шорра, да еще в главной партии «Кольца», было явно на руку Зигфриду, не устававшему подчеркивать свою толерантность, — это и в самом деле способствовало повышению престижа фестиваля в глазах большинства гостей. Старавшийся без нужды не появляться на публике Гитлер до самого последнего момента тянул с ответом на приглашение Винифред, а когда он поздно вечером накануне открытия все же прибыл в сопровождении Франца фон Эппа и Эрнста Рёма в Байройт, то оказывался во время представлений в ложе Вагнеров только после того, как гасили свет. Разумеется, его больше всего возмутило присутствие в составе исполнителей Шорра, о чем он с раздражением вспоминал через 17 лет в своих застольных беседах: «Как же меня разозлило, что партию Вотана исполнял еврей Шорр! Я счел это осквернением расы! Почему они не могли взять Роде из Мюнхена?» Гитлер старался держаться подальше от Винифред и, встретившись с ней на седьмой день фестиваля, пообещал сделать все возможное, чтобы не навредить семье Вагнер, у которых, как он знал, возникли серьезные политические проблемы. После встреч на этом фестивале Винифред перешла с Гитлером на «ты» и стала его называть партийной кличкой Вольф. С тех пор отношения между Винифред и Гитлером стали еще более близкими, и он, уже не стесняясь, пользовался

любым случаем, чтобы заехать по пути из Мюнхена в Берлин или из Берлина в Мюнхен и провести несколько часов в окружении Винифред и ее детей, с которыми у него также завязались самые дружеские отношения. В один из таких приездов он уговорил вступить Винифред в НСДАП. Это случилось в январе 1926 года. Зигфрид же, которому приходилось общаться с представителями очень широкого спектра политических направлений, предпочел соблюдать нейтралитет и от аналогичного предложения друга дома отказался, тем более что в Ванфриде и так стали появляться наиболее одиозные представители нацистских кругов, в их числе и высокообразованный идеолог доктор Йозеф Геббельс. У Гитлера были все основания опасаться, что его привлекут к уголовной ответственности за продолжение политической деятельности, однако мюнхенское правосудие оказалось на редкость снисходительным, и в начале апреля 1926 года судимость с него была снята, так что во второй половине апреля Винифред могла с легким сердцем присутствовать на его выступлении в Штутгарте, куда она не поленилась съездить.

В 1926 году фестиваль решили не проводить. Ничего необычного в этом не было — еще при жизни Вагнера в проведении фестивалей делали перерывы, связанные с недостатком средств, однако на этот раз была и более веская причина. Друзья Зигфрида уговорили его устроить в Веймаре Фестиваль Зигфрида Вагнера, повысив таким образом престиж сына байройтского Мастера и устроив в городе, где была принята ненавистная им Веймарская конституция, правоэкстремистскую политическую манифестацию, тем более эффектную, что представления должны были проходить в веймарском Немецком национальном театре, где эта конституция была принята. Идейным вдохновителем мероприятия был музыкальный критик Отто Даубе, преследовавший в основном политические цели и использовавший для их достижения имена Зигфрида Вагнера, соблазнившегося возможностью представить свои оперы «Медвежья шкура» и «Заповедь звезд», и драматургов-националистов Ганса фон Вольцогена из Байройта и представлявшего город Шиллера и Гёте Веймар (и, соответственно, бывшего по мысли устроителей их наследником) Фридриха Лингарда, драматические пьесы которых были предложены зрителям наряду с операми главного героя фестиваля. Зигфрид очень рассчитывал на финансовый успех мероприятия и решительно отвергал его антисемитский характер в письме венскому журналисту и музыкальному критику Людвигу Карпату: «В конце концов, это право Байройтского союза выступить в защиту немецкого духа. Разве защищать немецкий дух — это преступление? Но теперь приня-

то обзывать антисемитом каждого, кто говорит, что он немец. Удивительная страна!» Однако то, что происходило в Веймаре в июле 1926 года, развеяло на этот счет любые сомнения — политическая составляющая проведенных мероприятий имела куда большее значение, чем эстетический эффект от сценических постановок. За две недели до фестиваля в том же Немецком национальном театре нацисты провели свой съезд, на котором Гитлер выступил с очередной зажигательной речью, и Винифред находилась в зале. Участники съезда не удовлетворились прослушанными там докладами — разгуливая группами по улицам, они оскорбляли прохожих, чья внешность казалась им еврейской, и приставали к девицам, которые были, по их мнению, непристойно одеты или носили входившие в то время в моду короткие прически. Во время открывшегося 18 июля фестиваля в городе проходили факельные шествия и маршировали хорошо организованные отряды штурмовиков. Среди гостей было множество представителей старой аристократии, пронацистски настроенных деятелей культуры и университетской профессуры, однако зал во время представлений полностью не заполнялся, и даже Гитлер, к величайшему разочарованию Винифред, на этот фестиваль не прибыл. Зигфрид не только не получил никакой прибыли, но вынужден был обратиться за помощью к городским властям и искать меценатов, способных оплатить образовавшиеся долги. Впрочем, нашлись спонсоры, которые оказали поддержку самой Винифред. Один кёльнский предприниматель пожертвовал ей 10000 марок на приобретение автомобиля. Этот «мерседес» оказался супругам весьма кстати для состоявшейся вскоре поездки в Швейцарию.



Во время их отсутствия в Ванфрид стал наведываться ставший, как и Гитлер, другом семьи Йозеф Геббельс. Он много играл с детьми, но готовил, по-видимому, также одну важную политическую акцию, которую потихоньку обсуждал во время своих визитов с Эвой Чемберлен. Будущий министр пропаганды пытался неоднократно беседовать и с ее мужем, если только можно назвать беседами общение с почти полностью парализованным и безмолвным философом. После одного из таких посещений в мае 1926 года Геббельс записал в дневнике: «Потрясающая сцена: Чемберлен на смертном одре. Сломленный, запинающийся, в глазах у него слезы. Он держит мою руку и ни о чем не просит. Его огромные глаза горят, как огонь. Привет тебе, наш духовный отец. Первооткрыватель, первопроходец! Я был глубоко взволнован». Чемберлен умер 9 января 1927 года, и все хлопоты по его похоронам взяли на себя нацистские штурмовики, имевшие на руках подписанное вдовой подтверждение их

полномочий. По-видимому, миссия Геббельса в предшествовавшие этому событию месяцы как раз и заключалась в том, чтобы уговорить Эву передать все хлопоты по похоронам в руки НСДАП. Он хорошо понимал, насколько большое пропагандистское значение для партии будет иметь это мероприятие, если его возглавят его люди. И все пошло как по писаному. Люди в коричневых мундирах и с нарукавными повязками со свастиками вынесли гроб из дома Чемберленов и поместили его в катафалк, который эскортировали на всем пути до вокзала, откуда его доставили в Кобург для кремирования. За катафалком шла еще одна колонна штурмовиков, которая несла огромный венок со свастикой. А уже за ними шли члены баварского правительства и байройтского городского совета. В похоронах принимали участие и другие националистические организации, а из почетных гостей — Гитлер, Гесс, бывший болгарский царь Фердинанд и будущий обергруппенфюрер СС принц Август Вильгельм Гогенцоллерн. Живший в изгнании в Голландии его отец, бывший император Германии Вильгельм II, прислал венок. Среди выступавших выделялся своим красноречием едва сдерживавший подступающие слезы Гитлер. Так что хлопоты Геббельса оказались ненапрасными, и нацисты получили возможность использовать похороны патриарха расистской идеологии для повышения престижа своей партии.



В результате провала веймарского мероприятия финансовое положение намеченного на 1927 год Байройтского фестиваля стало также угрожающим. Зигфрид без устали гастролировал и давал концерты в различных городах Германии, в том числе в Берлине. Винифред заботилась о рекламной поддержке его выступлений и предстоящего фестиваля. Кроме того, много забот доставляли ей кинематографисты, прибывшие для документальных съемок репетиций и церемонии открытия фестиваля. Несмотря на массу постоянно возникавших проблем, было решено обновить репертуар, и очередное празднество открыли не требовавшей существенных затрат постановкой «Тристана и Изольды» под управлением по традиции взявшего на себя «Парсифаля» Карла Мука. Остальными представлениями «Тристана», а также «Кольцом» дирижировали Михаэль Баллинг и Франц фон Хёслин. Винифред, разумеется, хотелось увидеть в числе гостей Гитлера, к которому она испытывала все большую симпатию, но тот отказался, сославшись на невозможность приходить туда, где в партии Вотана выступает еврей Шорр. Однако этот исполнитель был одним из тех, кто привлекал значительную часть байройтской публики, и отказаться от него Зигфрид никак не мог. Не помогла и попытка принять паллиативное реше-

ние — пригласить наряду с Шорром дрезденского баритона Йозефа Коррека. Гитлер оставался непреклонен, однако дело было не только в Шорре. Он действительно чувствовал себя неуютно в Байройте, где ему приходилось скрываться от людских глаз и отказываться от удовольствия свободного общения с Винифред, поскольку Зигфрид категорически запретил своей жене общаться на людях с ее другом. На этот раз политики левого толка также предприняли попытку использовать байройтское празднество в своих целях, и результатом стал устроенный во время фестиваля социал-демократами митинг, на котором выступавшие протестовали против злоупотреблений правыми экстремистами именем Вагнера и его произведениями «...в политических целях, далеких от истинных замыслов умершего великого мастера». Организатором этого митинга, выступившим на нем с основным докладом на тему «Вагнер и рабочий класс», был венский социалист-вагнерианец (трудно в это поверить, но в то время встречались и такие личности) Вильгельм Элленбоген. Знаток политических трудов и творчества Вагнера говорил о необходимости сделать его сочинения доступными для широких народных масс, как этого хотелось самому байройтскому Мастеру. Гитлеру, который в начале века влачил на протяжении четырех лет жалкое существование в венском районе Бригиттенау, выдвинувшем этого рабочего лидера своим депутатом в австрийский рейхсрат, Элленбоген был хорошо известен, и нацистский вождь упомянул его в «Моей борьбе» в качестве примера продавшегося евреям социал-демократа.



Винифред продолжала отдавать много сил работе на Гитлера и его партию. Прежде всего, это была активная деятельность по рекламе и распространению главной партийной газеты «Фёлькишер беобахтер», доходы от продаж которой составляли значительный вклад в партийную кассу. В том же году Альфредом Розенбергом был создан Союз борьбы за немецкую культуру, и Винифред стала агитировать за вступление в него всех деятелей культуры, которые бывали в Байройте или каким-то образом принимали участие в фестивалях. Несмотря на то что бóльшая часть этой публики придерживалась правых и националистических убеждений, вовлечь себя в этот союз давал далеко не каждый. Если с ведущей солисткой Эмми Крюгер не возникало никаких проблем и та охотно принимала участие в организуемых активистами Розенберга концертах, то почувствовавший, что его хотят использовать в политических целях, старый консерватор Карл Мук старался держаться от этой организации подальше. Активное участие в работе союза принимал прославившийся через десять лет в качестве организатора в Дюссельдорфе

пресловутой выставки «Дегенеративная музыка» Ганс Северус Циглер, который выступил на проведенном в апреле 1929 года в Байройте вечере «Последняя битва за немецкую культуру». Губителями культуры объявлялись все те же «инородцы» и «вырожденцы», чьи книги национал-социалисты стали публично сжигать после своего прихода к власти. После последнего фестиваля Винифред по-прежнему не пренебрегала ни одной возможностью побывать на выступлениях Гитлера и даже специально приезжала в Мюнхен в надежде на случайную встречу с ним. Несмотря на все большую занятость, возобновивший активную политическую деятельность Вольф чаще всего шел ей навстречу, и нередко, когда у него выдавалась свободная минута, они встречались в каком-нибудь мюнхенском ресторане. Гитлер по-прежнему не упускал возможности встретиться с Винифред, проезжая через Байройт. Если у него было достаточно времени, они встречались в ресторане «Якорь», если нет — он только останавливал свою машину у ворот Ванфрида, чтобы поприветствовать обитателей дома, в первую очередь, разумеется, свою верную подругу. В тот период самым ценным человеком из гитлеровского окружения стал для нее личный секретарь и друг фюрера Рудольф Гесс, от которого она получала информацию о здоровье, деятельности и даже распорядке дня Гитлера. Весной 1928 года Гитлер помог организовать супругам Вагнер автомобильную поездку в те места, где родился и провел юношеские годы один из самых желанных друзей Байройта. Они посетили его родной городок Браунау, о котором у него не сохранилось никаких воспоминаний, а также город его юности Линц, удивив местную общественность и прессу тем, что Винифред Вагнер исполняет обязанности шофера при своем муже. При случае она могла даже сменить проколотое колесо или сделать мелкий ремонт машины. Они посетили монастырь Санкт-Флориан, где местный органист, преемник Антона Брукнера, импровизировал на темы из «Парсифаля». Побывали они и на могиле Брукнера. Винифред щедро рассчиталась с Гессом за его посреднические услуги, в том числе и за помощь, которую он ей оказывал после прихода партии к власти. Из средств, пожертвованных спонсорами, она нашла возможность выделить деньги, необходимые ему для приобретения квартиры. Разумеется, большинство пожертвований имело целевое назначение и не предназначалось для поддержки функционеров НСДАП, однако некоторые меценаты (как и в случае с недавним приобретением «мерседеса») не связывали Винифред определенными обязательствами и предоставляли ей бóльшую свободу действий.

На Байройтский фестиваль 1928 года прибыло немало видных функционеров НСДАП, и в их числе будущий главный организатор Холокоста Генрих Гиммлер, шеф Рабочего фронта Роберт Лей, адвокат Гитлера и будущий генерал-губернатор Польши Ганс Франк. Не было только самого фюрера. Свою лепту в организацию фестиваля внесли и внуки великого композитора, чей возраст колебался от семи до двенадцати лет. Они организовали катания гостей на оборудованной скамейками садовой тележке, за что взимали с них по 10 пфеннигов. Деньги небольшие, но этот заработок имел для будущих руководителей фестиваля Виланда и Вольфганга определенное воспитательное значение. Для старшей дочери Вагнеров этот фестиваль был также связан с новыми переживаниями. Начиная с 1928 года в Байройте пела звезда Берлинской государственной оперы, выдающееся драматическое сопрано Фрида Ляйдер, у которой с Фриделиндой завязалась странная дружба. По-видимому, Винифред не зря настороженно относилась к этой певице, подозревая ее в тайном еврействе. Как читателю известно из главы «О тех, кто остался», ее муж, первый концертмейстер оркестра Берлинской государственной оперы Рудольф Деман, действительно был евреем, и печальная история вынужденной в течение нескольких лет жить в разлуке супружеской пары произвела впоследствии на подружившуюся с ней Фриделинду определенное впечатление и в какой-то мере повлияла на ее решение покинуть гитлеровскую Германию.



Постановки 1928 года в основном мало отличались от прошлогодних. В 1929 году фестиваль опять не проводился, а приближавшийся к своему 60-летию Зигфрид стал понемногу впадать в депрессию. Если раньше он считал своим главным соперником Рихарда Штрауса, который устраивал одну за другой премьеры своих опер в Дрездене, то теперь сенсацией в городе, где в молодости прославился (в том числе и в качестве революционного деятеля) его отец, стала исполненная под музыкальным руководством вызывавшего у Зигфрида к тому времени крайнюю неприязнь Фрица Буша новая опера Эрнста Крженека «Джонни наигрывает». О том, что это за опера, с каким триумфом она прошла в конце двадцатых годов по театрам Германии и в Вене и что это были за новаторские постановки, читатель уже знает из главы «Идеология и культура II. Борьба с „вырождением“», так что нетрудно себе представить, какое впечатление это событие произвело на ретрограда Зигфрида. Мучимый астмой и сердечными приступами, Зигфрид стал задумываться о передаче байройтского наследства Винифред, которая к тому времени уже полностью овладела искусством управления сложным се-

мейным предприятием и была известна как в высшей степени деловая женщина с железным характером. Восьмого марта 1929 года он пригласил жену к нотариусу и в ее присутствии подписал завещание, согласно которому в случае его смерти она становилась преемницей мужа в деле руководства Байройтскими фестивалями. При этом он оговорил два условия: для сохранения своих полномочий Винифред не имела права больше выходить замуж, а их дети получали при наследовании полномочий матери равные права. Первое условие Зигфрид объяснял очень просто: «Вы же знаете, каковы женщины! Придет какой-нибудь вертопрах и сделает все по-своему!» Второе условие было также не лишним, поскольку дети были еще малы и их способности и склонности не вполне определились. То, что наследником матери станет старший сын Виланд, а ему будет наследовать его брат Вольфганг, предсказать в то время было еще невозможно.

6 июня 1929 года в Ванфриде отмечали шестидесятилетие Зигфрида Вагнера. Празднование началось с утренней серенады, которую дети исполнили в честь отца под окном его спальни, едва тот успел проснуться, а завершилось праздничным ужином в иллюминированном саду, на который собралось порядка 180 человек. Разумеется, было много поздравительных речей и подарков, но самым ценным из них стали собранные Винифред пожертвования на планируемую на 1930 год новую постановку «Тангейзера», о которой Зигфрид мечтал уже на протяжении многих лет. Для того чтобы «Тангейзер» смог завоевать симпатии публики, в то время требовались дорогие декорации и костюмы, а музыкальным руководителем постановки должен был стать дирижер с мировым именем. Поэтому еще во время своего посещения Берлина, когда в начале 1929 года там дирижировал великий Тосканини, Зигфрид пригласил итальянского маэстро выступить на Байройтском фестивале. Тосканини давно уже не дирижировал Вагнером, хотя еще за двадцать лет до описываемых событий он успешно соперничал в трактовках произведений байройтского Мастера с самим Густавом Малером в нью-йоркской Метрополитен-опере. Он не только с радостью согласился безвозмездно (поскольку хорошо знал о бедственном финансовом положении фестивалей) выступить в Байройте, но пригласил, в свою очередь, Зигфрида выступить в миланском театре Ла Скала в качестве постановщика «Кольца» и оказать честь итальянскому театру, продирижировав первыми двумя циклами. Осенью того же года супруги Вагнер посетили в берлинской Городской опере осуществленную интендантом столичных театров Хайнцем Титьеном и сценографом Эмилем Преториусом постановку «Лоэнгрина», которой

дирижировал Вильгельм Фуртвенглер и которая, как известно читателю из главы «Гений при диктатуре», произвела на них ошеломляющее впечатление. Зигфрид наконец понял, что Байройтский фестиваль существенно отстал (если не считать выступлений отдельных дирижеров и вокалистов) от других музыкальных институтов Германии и для восстановления его художественного уровня требуется вливание свежей крови. Преториус и Титьен как нельзя лучше подходили для поднятия престижа семейного предприятия, а к Фуртвенглеру Зигфрид и так уже давно приглядывался. Еще летом 1929 года Винифред оказалась настолько загружена работой по организации предстоящего фестиваля, а также исполнением обязанностей секретарши при своем муже и воспитателя детей-школьников, что ей пришлось взять себе помощницу. Приглашенная в Ванфрид высокообразованная Лизелотта Шмидт стала, если можно так выразиться, «секретаршей секретарши» и репетитором детей. О политических взглядах этой женщины говорить не приходится — они полностью отражали мировоззрение ее хозяйки и господствующую идеологию обитателей дома Вагнеров. Исследователи, занимающиеся историей Байройтских фестивалей, весьма ей признательны за сохранившиеся письма с описанием нравов семейства и происходивших в доме событий, которые Лизелотта посылала своим родителям. Участницей многих событий ей нередко доводилось бывать и самой. Вскоре после ее появления в Ванфриде Винифред с детьми, няней Эммой Бэр и новой сотрудницей отправились на проводившийся в Нюрнберг съезд еще не дорвавшейся до власти, но уже набиравшей силу и завоевывавшей все больший авторитет НСДАП. Присутствие Эммы Бэр было совсем не лишним — она вступила в партию еще раньше Винифред и была восторженной поклонницей национал-социалистов. С ними поехала в сопровождении своей горничной и недавно овдовевшая Эва Чемберлен. Винифред и Лизелотта побывали также на состоявшемся на следующий день после съезда конгрессе розенберговского Союза борьбы, на котором выступили с речами Гитлер и сам основатель этой организации. В проводившихся в те дни манифестациях, шествиях и церемонии освящения знамен принимали участие и дети Вагнеров, а терявшую сознание от жары и усталости пожилую Эмму Бэр во время демонстрации едва успел подхватить на руки какой-то штурмовик. Съезд принес огромную прибыль пивным и закусочным Нюрнберга, поскольку во время его проведения город принял, по некоторым подсчетам, несколько сот тысяч человек. Во время личной встречи с Гитлером Винифред договорилась с ним о том, чтобы в дальнейшем съезды проводились

не в начале августа, а после завершения Байройтского фестиваля, и в дальнейшем эта традиция закрепилась на многие годы.

Несмотря на сильно пошатнувшееся здоровье, Зигфриду пришлось в конце 1929 года отправиться в большую гастрольную поездку по Англии. Его сопровождали жена и дочь Фриделинда, которую было решено отдать в какое-нибудь тамошнее учебное заведение для совершенствования в английском языке. У своенравной девочки была и другая причина продолжить обучение на родине матери — ее попросту выгнали за дурное поведение из школы. К концу жизни Зигфриду повезло: его выступления проходили с огромным успехом и приносили немалый доход. В Бристоле, где сын немецкого гения дал концерт для 4500 слушателей, бургомистр увенчал его лавровым венком; с не меньшим успехом дирижер выступил затем в Лондоне и Борнмуте. Можно было бы только радоваться успехам, если бы не грипп, который ему пришлось перенести на ногах, и последующий сердечный приступ. Однако, даже вернувшись на родину, Зигфрид еще до появления в Байройте дал концерты в Кёльне и Ганновере. А после небольшой передышки ему уже надо было отправляться в Милан, где весной 1930 года его ждали репетиции «Кольца». Жену он оставил дома, чтобы та была рядом с доживавшей последние дни девяностодвухлетней Козимой. К концу выступлений своего супруга в Милане Винифред все-таки туда к нему приехала, ничего не сказав о том, что его мать уже почти при смерти, поскольку надеялась посетить с ним на обратном пути Грецию. Все-таки после завершения второго цикла «Кольца» супруги получили известие о резком ухудшении состоянии Козимы и поспешили вернуться домой. Уже в пути, 1 апреля, их настигла телеграмма о кончине одной из самых знаменитых в истории музыки женщин, дочери Листа и вдовы Вагнера. Как и в случае с Чемберленом, по уже установившейся семейной традиции ее тело было кремировано в Кобурге, а урна с прахом захоронена в парке Ванфрида у изголовья могилы мужа. Чтобы немного прийти в себя после всего пережитого и морально подготовиться к предстоящему фестивалю, уже через неделю после похорон супруги отправились в автомобильную поездку по городам Италии, заехав по дороге в Мюнхен, чтобы навестить Гитлера в его новой роскошной квартире. Фюрер теперь явно не испытывал финансовых затруднений и выбрал себе жилище, где с ним проживала его молоденькая племянница Гели Раубаль. Из окон этого дома открывался вид на вагнеровский Принцрегент-театр с прилежащим к нему парком, в котором находился памятник байройтскому Мастеру. Через пару месяцев, на Троицу, Гитлер, в свою очередь, сам приехал в Байройт, чтобы посетить собрание местного

отделения НСДАП, на котором выступил с речью. Из-за разразившегося годом раньше мирового финансового кризиса экономическое положение Германии, которое в золотые веймарские годы начало было выправляться, снова резко ухудшилось, и это оказалось на руку партии: в том году ее ряды быстро росли, увеличилось и ее представительство в земельных ландтагах.

Главной приманкой для публики на фестивале 1930 года был, разумеется, Тосканини, поэтому остальные дирижеры — Мук, Эльмендорф и собиравшийся разделить на этот раз с Эльмендорфом «Кольцо» Зигфрид Вагнер оставались в тени, что страшно раздражало старую байройтскую гвардию, в первую очередь Мука и готовившую костюмы к новой постановке «Тангейзера» Даниэлу Тоде. Однако первая же репетиция итальянского маэстро стала потрясением для всех, кто на ней присутствовал. Такой требовательности к оркестрантам и тщательности отработки всех деталей в Доме торжественных представлений еще никто и никогда не наблюдал. Многие были возмущены, считая, что эта итальянская манера (плохо владевший немецким дирижер часто переходил на родной язык, и самым употребительным словом у него было «no» — «нет») может погубить дух Байройта. Винифред постоянно приходилось успокаивать и задабривать Мука, выступая в качестве его единомышленницы. Сам Зигфрид доводил себя на репетициях до изнеможения, и во время генерального прогона «Гибели богов» у него случился инфаркт, так что от последующих выступлений ему пришлось отказаться. Как и ожидалось, выступления Тосканини 22 июля на открытии фестиваля с «Тангейзером», а на следующий день — с «Тристаном и Изольдой» оказались триумфальными, и этого не могли не признать даже его злейшие враги. А примчавшийся на своем «Харлей-Дэвидсоне» из Ульма двадцатидвухлетний выпускник венской Академии искусств Герберт фон Караян стал, как известно читателю, до конца своей жизни его самым горячим поклонником. Зигфрид не дожил до конца фестиваля и 4 июля умер, пережив свою мать всего на три месяца. В отличие от Чемберлена, личность главы дома Вагнеров, как и личность его матери, не представляли для идеологов НСДАП никакого интереса, и военизированные партийные отряды на его похоронах не присутствовали. Зато гроб по пути на байройтское кладбище сопровождали все принимавшие участие в фестивале исполнители и гости. Согласно последней воле умершего представления продолжали давать, как будто ничего не случилось. После состоявшихся в день похорон поминок был устроен музыкальный вечер, на котором выступили трое принимавших участие в фести-

вале дирижеров: под управлением Тосканини была исполнена «Зигфрид-идиллия» Рихарда Вагнера, под управлением Эльмендорфа — вступление к опере Зигфрида «Ангел мира» и интерлюдия из его же оперы «Король язычников», а под управлением Мука — «Траурный марш» из «Гибели богов». В эти дни Тосканини не упускал случая выразить свое участие вдове и детям покойного. Особенно горячий отклик его душевные порывы нашли в душе Фриделинды, для которой он стал уже вторым (после Фриды Ляйдер) человеком, не разделяющим мировоззрение друзей ее матери и других обитателей Ванфрида. Фриделинда в него буквально влюбилась, и Тосканини сыграл немаловажную роль в ее дальнейшей судьбе. А молодая вдова сразу же после похорон втянулась в свою повседневную работу, которую кроме нее никто не мог выполнить.

Несмотря на страшную занятость и переживания, связанные со смертью мужа, Винифред сочла необходимым посетить очередной съезд НСДАП в Нюрнберге, во время которого у Гитлера нашлось время для личной беседы. Свое отсутствие на фестивале он, как и прежде, объяснял нежеланием ставить в неловкое положение семейство Вагнер и наносить урон байройтским празднествам. Переход властных полномочий в Байройте к Винифред был ему на руку, он счел разумным и распоряжение Зигфрида, согласно которому его подруга не могла вторично выйти замуж, не отказавшись от руководства фестивалями. Впрочем, упорно распространяемые слухи о любовной связи хозяйки Ванфрида с руководителем НСДАП не соответствовали действительности, несмотря на то что их отзвуки находили и продолжают находить приверженцев даже в наши дни. Однако в то время дети Вагнеров были вынуждены постоянно отвечать на занимавших всех вопрос о предстоящем замужестве матери, так что местные газеты стали распространять их типичный ответ на баварском диалекте: «Уж мамка-то хотела, да дядька Вольф не особо». Винифред сосредоточилась на подготовке следующего фестиваля. В соответствии с рекомендациями покойного мужа она установила связь с интендантом прусских театров Хайнцем Титьеном, который помимо талантов дирижера, постановщика и организатора театрального дела обладал огромным авторитетом в театральном и музыкальном мире страны.

Он родился 24 июня 1881 года в Танжере — большом портовом городе на севере Марокко — в семье немецкого дипломата, женатого на англичанке. В Германию он попал в возрасте десяти лет, а в семнадцать уже побывал в Байройте, поскольку его мать была знакома с Козимой и считала необходимым познакомить сына-музыкан-

та с творчеством Вагнера в том месте, где были еще живы традиции Мастера. Закончив свое образование, Титьен с двадцатипятилетнего возраста ставил оперы по всей Германии; в частности, он поставил вагнеровское «Кольцо» в театре города Трира.

В качестве повода для завязывания знакомства с человеком, которого она видела лишь один раз в прошлом году в Берлине, и то мельком, Винифред использовала просьбу о продолжении добровольных отчислений от театральных сборов, которые получала до конца своей жизни вдова Рихарда Вагнера, в пользу его дочерей. Находившийся в разъездах интендант несколько затянул с ответом, зато в первом же отправленном в Байройт письме пообещал сделать в память о Зигфриде Вагнере все возможное, чтобы выполнить возложенное на него поручение. После этого отношения с Винифред стали развиваться как нельзя лучше. Она посылала ему списки вакантных мест в оркестре и просила подобрать кандидатуры на их замещение, при этом недвусмысленно намекая на то, что готовит ему место художественного руководителя фестивалей. Тройная специализация прусского интенданта пришлась как нельзя кстати. Еще не успев заполучить в союзники Титьена, Винифред начала решать проблему с дирижерами. Возмущенный до глубины души оглушительным успехом, который выпал на долю Тосканини, проработавший почти тридцать лет в Байройте семидесятилетний Карл Мук отказался в дальнейшем выступать на фестивалях, и теперь требовалось уговорить Тосканини взять «Парсифаля» на себя. Для этого Винифред пришлось совершить автомобильную поездку в Милан, где ей, несмотря на занятость итальянского маэстро на фестивале в Зальцбурге, неожиданно легко удалось прийти с ним к соглашению. Однако у Винифред были более грандиозные планы, которые она начала вынашивать еще при жизни супруга. Теперь ей хотелось, чтобы в Байройте также выступил ставший к тому времени самым знаменитым дирижером Германии Вильгельм Фуртвенглер, а договориться с этим человеком было непросто. Тем не менее унаследовавший, по-видимому, от своего отца дипломатические способности Титьен взялся за выполнение этой задачи и организовал встречи Винифред с руководителем Берлинского филармонического оркестра, о которых читатель знает из главы «Гений при диктатуре». Совещания, в которых вместе с Фуртвенглером принимала участие вызывавшая сильное раздражение у Винифред его секретарша Берта Гейсмар, проходили в тайне (чтобы до времени не будоражить прессу) сначала в Берлине, потом в Байройте, куда Фуртвенглер и Гейсмар прибыли, чтобы оценить ситуацию на месте. Решение было при-

нято только во время их повторного визита в дом Вагнеров на Пасху 1931 года. Хотя встречи с Гитлером стали у Винифред довольно редкими, видные функционеры НСДАП не прекращали наведываться в Байройт и пристально следить за обитателями Ванфрида. В марте 1931 года в город прибыл тридцатилетний адвокат Гитлера, уже известный читателю Ганс Франк, выступивший перед тысячной аудиторией с докладом «Немецкая революция». Вместе с руководителем местного отделения партии Гансом Шеммом он посетил Ванфрид, где познакомился с Лизелоттой, на которую произвел такое приятное впечатление, что эта незамужняя дама вскоре стала его любовницей. Этому не помешало даже то обстоятельство, что Франк был женат, считался образцовым семьянином и уже имел двоих детей.

Тот факт, что за происходившими в Байройте переменами стоит набиравшая день ото дня все большее влияние фигура ненавистного им берлинского интенданта, не ускользнуло от внимания партийных идеологов. Далекого от политики Титьена они считали тайным социалистом, поскольку тот имел дело со многими деятелями искусства, придерживавшимися левых убеждений, в том числе зарубежными, говорил на многих языках и пользовался популярностью у представителей левой прессы, которую нацисты считали сплошь еврейской. В апреле 1931 года Альфред Розенберг, создатель и председатель Союза борьбы и главный редактор газеты «Фёлькишер беобахтер» (должность, которую он занял в 1923 году после смерти Дитриха Эккарта), предупредил в своем письме Винифред, что Титьен «вне всякого сомнения» является социал-демократом, приведя в качестве доказательства присланную ему для публикации статью уже известного читателю музыковеда и будущего руководителя Союза культуры немецких евреев в Третьем рейхе Курта Зингера (просто поразительно, насколько наивными в отношении нацистской прессы были в то время левые немецкие интеллектуалы!), в которой автор благосклонно отзывался о проникшем в Байройт агенте социал-демократов. Ссылаясь на полученные им доносы, Розенберг писал также о том, что, втираясь в доверие Винифред, Титьен преследует цель «защитить Вагнера от вагнерианцев». С этим предупреждением видный идеолог явно опоздал, поскольку к тому времени у руководителя фестивалей с Титьеном были достаточно доверительные отношения, которые вскоре переросли в любовные. Винифред уже и сама стремилась к тому, чтобы защитить не менявшиеся на протяжении многих лет вагнеровские постановки от консерваторов, не желавших считаться с современными реалиями, и в этом смысле у нее с Титьеном было полное взаимопонимание. Она все-таки попросила Розенберга не публиковать статью Зингера, но не

из-за благосклонного отношения автора к Титьену, а для того, чтобы не предоставлять трибуну такой сомнительной, с ее точки зрения, личности, как Зингер.

Во время посещения Байройта на Пасху 1931 года Фуртвенглер, все условия которого были по возможности удовлетворены, дал наконец свое согласие стать музыкальным руководителем фестиваля и продирижировать «Тристаном». Свою основную задачу он видел в реорганизации оркестра, половину состава которого заменил берлинскими филармониками, одновременно освободив Винифред от забот по подбору оркестрантов. В свою очередь, капризный Тосканини еще до начала репетиций затеял споры из-за солистов, прежде всего из-за примадонн Эмми Крюгер и Фриды Ляйдер, отношения с которыми у него не сложились с самого начала и на месте которых он хотел видеть итальянских певиц, по словам Винифред, «совершенно невозможных баб». Хотя к началу репетиций Фуртвенглер, как известно читателю, опоздал из-за аварии самолета и к тому же прибыл слегка травмированным, его выступление на фестивале стало триумфальным, и этому не смогли помешать даже воспоминания публики о потрясшем их исполнении «Тристана», которое они пережили в прошлом году, когда оперой дирижировал Тосканини. Славе Фуртвенглера способствовало и то, что одно из исполнений «его» Тристана транслировали по всему миру 200 радиостанций. Несмотря на огромный успех выступления Тосканини, в том числе в качестве музыкального руководителя постановки «Парсифаля», которым на протяжении уже многих лет в Байройте дирижировал приучивший публику к определенной трактовке этого произведения Карл Мук, итальянцу пришлось на этот раз столкнуться с некоторыми неудобствами, связанными с присутствием его соперника. Хотя Винифред постаралась поселить двух великих дирижеров на максимальном удалении друг от друга и обеспечить каждому те удобства, к которым они привыкли, график репетиций был достаточно плотным, и, когда Тосканини обнаруживал, что начало его репетиции задерживается из-за нерасторопности соперника, он приходил в ярость, в результате чего организаторам фестиваля приходилось потом тратить много сил для умиротворения итальянца. По-видимому, если бы не нежные чувства, которые он испытывал к молодой хозяйке Байройта, на этот раз его не удалось бы привлечь к участию в фестивале наряду с ненавистным ему Фуртвенглером и убедить остаться там до самого конца. Все же назревавший скандал наконец разразился, и причиной тому стал намеченный на годовщину смерти Зигфрида Вагнера концерт его памяти, в котором предполагали ис-

полнить «семейную» программу — произведения отца и сына Вагнеров и Ференца Листа. Дирижировать, как и год назад, должны были капельмейстеры, принимавшие участие в фестивале, а кроме того Фуртвенглер, у которого как у художественного руководителя были свои соображения по поводу программы, — он хотел дать дополнительный концерт из произведений Бетховена, однако был вынужден отступить, внимая просьбам вдовы Зигфрида, опасавшейся еще большего обострения отношений. Возникли, разумеется, споры и по поводу того, кто, с чем и в каком порядке должен выступить, и художественный руководитель опять стал настаивать на праве первого выбора. Так что полностью выполнивший возложенные на себя обязательства Тосканини покинул Байройт глубоко обиженным, а письмо, которое Винифред послала ему вслед, вернул нераспечатанным.

К тому времени обстановка в Ванфриде стала достаточно напряженной, прежде всего из-за детей, ревновавших мать к ее возлюбленному и требовавших уделять им больше внимания. Больше всего проблем было с достигшей переходного возраста Фриделиндой, характер которой и прежде был непростым, в связи с чем Винифред не нашла ничего лучшего, как отдать ее в школу одного протестантского монастыря, что привело к еще большему взаимному отчуждению. Вопреки завещанию Зигфрида, желавшего создать одинаковые стартовые условия для всех четырех детей, его вдова отдавала явное предпочтение сыновьям, а дочери должны были ограничиться получением неполного школьного образования и обучением домоводству и иностранным языкам. Всю семью объединяло только стремление способствовать скорейшему приходу к власти НСДАП под руководством обожаемого Вагнерами Вольфа, последняя встреча с которым состоялась у них еще до фестиваля, в день рождения Зигфрида 6 июня 1931 года. В тот день уже давно не дававший о себе знать Гитлер внезапно позвонил Винифред и пригласил ее вместе детьми отобедать в загородном ресторане. На эту встречу мать взяла помимо детей их воспитательницу Лизелотту, на которую сидевший в окружении охраны из пяти эсэсовцев Гитлер произвел неизгладимое впечатление, и эту встречу она подробно описала в своем очередном письме родителям. Через полтора часа дети и Лизелотта вернулись обратно в Байройт, а Винифред еще довольно долго беседовала с Гитлером. Они возвратились в Байройт значительно позже, и Гитлер провел приятный вечер в привычной ему семейной обстановке Ванфрида, всегда благотворно действовавшей на его взвинченные нервы.

В сентябре Гитлера постигло большое горе — в его мюнхенской квартире застрелилась горячо любимая племянница Гели Раубаль,

поэтому рождественская открытка, которую он прислал в Байройт, была с черной рамкой. Причиной самоубийства стал запрет фюрера на брак племянницы с его бывшим шофером Эмилем Морисом. Тиран оставался тираном и в отношении тех, кого он любил. Эйфория, распространявшаяся в Байройте по мере достижения национал-социалистами все новых успехов, передавалась также детям, которые стали по мере сил принимать участие в агитационной работе. Разумеется, они получили полную поддержку взрослых (если не считать Титьена, к которому они продолжали относиться довольно ревниво и пресекали все его попытки вмешиваться в их личную жизнь), и в первую очередь верного друга дома Ганса фон Вольцогена, сочинившего агитку для кукольного театра в балаганном стиле. Как и в сочиненном к Рождеству 1924 года скетче «Еврей в терновнике», в новом произведении главного редактора «Байройтер блеттер» действовал противный еврей, которому традиционный ярмарочный персонаж Касперле (аналог русского Петрушки) отвешивал оплеухи и в конце концов прогонял прочь. Перед началом представления его участники обращались в зрителям со словами: «Не бойтесь — пьеса о принцессе / республике не повредит; / (*тихо*) хотя мы знаем и без пьесы: / нацист всегда всех победит». Самым почетным гостем на представлениях был, разумеется, председатель байройтского отделения НСДАП Ганс Шемм, вместе с которым пришли его родственники и знакомые. Эмма Бэр также приводила своих друзей-нацистов с кучей детей, которые получали нужный политический настрой.



К началу 1932 года положение Гитлера стало как никогда прочным. Еще в 1930 году он вызвал из Боливии Рёма, и тот быстро сформировал и заново вымуштровал штурмовые отряды, значительно увеличив их численность. 16 февраля 1932 года Гинденбург заявил о повторном выдвижении своей кандидатуры на пост президента, а 22-го стало известно, что его соперником будет Гитлер. Не имея доступа к радиовещанию, фюрер облетал на самолете города Германии, выступая ежедневно на нескольких многотысячных митингах. И хотя президентом был снова выбран победивший в обоих турах Гинденбург, Гитлеру удалось за короткое время приобрести неслыханную популярность и еще выше поднять рейтинг своей партии. Сразу после этого начались выборы в ландтаги некоторых земель, и в апреле Гитлер продолжил агитационные полеты над страной. Несмотря на страшную занятость, он нашел в начале мая возможность встретиться во время автомобильной поездки из Берлина в Берхтесгаден с Винифред и ее детьми, назначив ей встречу в городишке Бернек неподалеку от Байройта. Сам он прибыл в со-

провождении Геббельса с женой и еще нескольких соратников. На этот раз речь зашла о главной байройтской проблеме: манере поведения хозяйки фестиваля и ее управляющего Титьена с ведущими дирижерами. Поскольку в отношении к Фуртвенглеру, который был не в восторге от царивших в Ванфриде нравов и чувствовал недоверие к нему интенданта, у нее также возникла реакция отторжения, хозяйка Байройта была готова вернуть на фестиваль Тосканини: она уже успела съездить к нему в Лаго-Маджоре и склонить к возвращению — перед ее чарами Тосканини снова не смог устоять и пообещал продирижировать в 1933 году пятью представлениями «Парсифаля» и восемью — «Мейстерзингеров». И хотя такое решение вопроса не могло быть по вкусу Гитлеру, считавшему Фуртвенглера самым выдающимся дирижером, которому итальянец не годится в подметки, на этот раз ему нечего было возразить, и он предпочел отложить решение этого вопроса до времени своего прихода к власти, который, как он полагал, должен был состояться очень скоро. Вполне возможно, что речь заходила и о самом Титьене, поскольку теперь Винифред не могла без него никак обойтись, — во-первых, она была в него по уши влюблена и хотела, чтобы Вольф также изменил свое отношение к Титьену, а во-вторых, берлинский интендант готовил к фестивалю 1933 года радикальное обновление байройтских постановок. Она не уставала напоминать нацистским бонзам о заслугах Титьена перед немецким оперным театром, о его борьбе за немецкую культуру в Саарбрюккене в то время, когда земля Саарланд находилась во французском управлении, а также в столице Силезии Бреслау (ныне Вроцлав, Польша), однако ее доводы не могли поколебать общее предубеждение нацистской верхушки: для нее большее значение имело тогдашнее окружение Титьена, в котором было немало инородцев и деятелей культуры левых убеждений, а также благосклонное отношение к нему левой прессы. Единственным, кого мало интересовали политические пристрастия Титьена, был Герман Геринг, уже тогда собиравшийся прибрать к рукам Берлинскую государственную оперу и заинтересованный в сохранении надежного интенданта. Что касается личных взаимоотношений Винифред и ее управляющего, то и тут все было непросто, поскольку, выйдя замуж в 18 лет за знаменитого и немолодого музыканта с богатой родословной, она была крайне неопытна в вопросах взаимоотношений с представителями противоположного пола (ее увлечения Гитлером и появлявшимся иногда в Байройте в качестве друга Лаурица Мельхиора английским писателем Хью Уолполом носили чисто платонический характер), так что многоопытный Титьен, уже давно живший

отдельно от жены и имевший возможность развестись, но не делавший этого, предпочитая заводить многочисленные любовные связи с представительницами театрального и музыкального мира, легко манипулировал своей возлюбленной, которая к тому же была шестнадцатью годами моложе его.

В первых строках этой книги автор рискнул напомнить читателю об основных событиях политической жизни Германии 1932 года, результатом которых был приход к власти в стране нацистов. Рядовые байройтские члены НСДАП, не говоря уже о местных штурмовиках, не только не оставались от них в стороне, но зачастую заметно превосходили в своей активности представителей других городов Германии. В июле в городе состоялся съезд местного отделения партии, центральным событием которого была речь принца Августа Вильгельма, ставшего к тому времени одним из самых видных командиров отрядов СА. Сын императора Вильгельма II был чрезвычайно полезен для НСДАП, поскольку одно его присутствие, не говоря уже об активном участии в Движении, привлекало в партийные ряды новых членов из числа старых монархистов и разочаровавшихся в действенности веймарской демократии представителей малограмотных слоев населения. Страстный вагнерианец посетил также Ванфрид. Поскольку хозяйку дома задерживали в Берлине хлопоты по подготовке фестиваля 1933 года, почетного гостя принимала бывшая от него без ума Лизелотта. С Виландом принца объединяла страсть к филателии, так что с ним ему также было о чем поговорить. Во время одного из возобновившихся агитационных облетов Германии Гитлер приземлился и в Байройте. Он появился в самый разгар митинга, когда его участники были уже возбуждены речью представителя Судетской области Чехословакии, рассказывавшего о бедственном положении живших там немцев. Приземлившегося на расположенном неподалеку от площади, где проходил митинг, взлетном поле фюрера встречали дети с цветами, а сам он проехал на автомобиле вдоль рядов зрителей прямо к трибуне и произнес с нее свою обычную речь, в которой обрушился с обвинениями на веймарских политиков, приведших за время своего правления страну к разрухе. В ноябре Винифред надеялась еще раз встретиться с Вольфом в Кобурге, куда тот собирался приехать на праздничное представление «Мейстерзингеров», но так и не приехал. В конце года он с головой ушел в политическую борьбу, к Рождеству от него снова пришла открытка с черной рамкой, а 30 января 1933 года политический идол обитателей виллы Ванфрид был назначен рейхсканцлером, и Веймарская республика прекратила свое существование.

ГЛАВА

# 17 БАЙРОЙТ, УКРАШЕННЫЙ СВАСТИКАМИ



С назначением Гитлера канцлером у обитателей виллы Ванфрид еще больше укрепилось чувство сопричастности к деятельности НСДАП, получившей в рейхстаге сначала простое большинство, а после объявления в стране чрезвычайного положения, запрета Коммунистической партии и предоставления фюреру диктаторских полномочий — и конституционное. Можно сказать, что настроение стало напоминать эйфорию. В марте в Байройте было арестовано 19 коммунистов и 18 социал-демократов, и это не вызвало практически никаких протестов со стороны населения. Лучшие друзья обитателей Ванфрида получили важные политические посты. Ганс Франк стал министром юстиции в баварском правительстве, бывший руководитель байройтского отделения НСДАП и организатор пронацистского Союза учителей Ганс Шемм — министром по делам религии. Организатор добровольческих отрядов, расправлявшихся с мюнхенскими социалистами и коммунистами в 1919 году, Франц фон Эпп занял пост представителя имперского правительства (рейхсштатхальтера) в Мюнхене, что существенно ограничило властные полномочия баварского министра-президента. Байройт превратился в административный центр огромной гау Баварская восточная марка, образовавшейся в результате слияния Верхней Франконии и Верхнего Пфальца — Нижней Баварии. 13 февраля там отмечали пятидесятую годовщину со дня смерти Вагнера. Все желающие могли пройти через парк виллы Ванфрид к могиле Мастера и возложить венки и цветы. Среди присланных выделялись венки от Гитлера и бывшего импера-

тора Вильгельма. 1 апреля Винифред с пятнадцатилетней старшей дочерью присутствовали на приеме, который Гитлер давал для своих друзей в рейхсканцелярии. Там она надеялась поговорить с ним о проблемах предстоящего очередного фестиваля, однако, как всегда, фюрер выступил с длинной речью, и на общение с гостями у него уже не осталось времени. А проблем накопилось немало, и касались они в первую очередь травли, которой подвергался со стороны новой элиты Титьен, а также возможности участия в постановках 1933 года солистов неарийского происхождения.

Новая хозяйка Байройтского фестиваля начала к нему основательно готовиться еще в предыдущем году. Казалось, что особых проблем с его проведением не предвидится. Пользуясь своим влиянием на Тосканини, Винифред успела заручиться согласием стареющего капельмейстера, а в планируемых новых вариантах «Мейстерзингеров» и «Кольца» Титьен предполагал использовать наиболее удачные элементы уже зарекомендовавших себя постановок Берлинской государственной оперы, так что обновление репертуара должно было обойтись не очень дорого. В качестве сценографа интендант пригласил успевшего завоевать симпатии берлинской публики Эмиля Преториуса, который прибыл в Байройт с командой студентов своего класса сценографии в Берлинской академии изобразительных искусств, чтобы первым делом изучить старые декорации и выяснить, какие их элементы можно будет использовать в новых постановках. Маститый художник, не принадлежавший ни к модернистам, ни к консерваторам, придерживался основного стиля, господствовавшего в европейской сценографии конца двадцатых — начала тридцатых годов, и предполагал расширить сценическое пространство, освободив его от лишних, мешавших восприятию действия элементов. Но самое главное — Титьен собирался привести в Байройт помимо Фриды Ляйдер целую плеяду выдающихся вокалистов: дебютировавшую еще в 1930 году в партии Елизаветы (в «Тангейзере» под управлением Тосканини) Марию Мюллер, которая теперь должна была выступить в качестве Евы в «Мейстерзингерах», пришедшего на смену отказавшемуся выступать в Байройте Лаурицу Мельхиору героического тенора Макса Лоренца, а также прославившегося в партиях Вотана и Ганса Закса любимца Гитлера Рудольфа Бокельмана (читатель, наверно, не забыл, как тот чуть не стал причиной провала в Берлинской опере в присутствии Гитлера молодого Герберта фон Караяна), баса-баритона Яро (Ярослава) Прохазку и баритона Герберта Янсена, успевшего прославиться в Берлине как в вагнеровских (Вольфрам в «Тангейзере»

и Амфортас в «Парсифале»), так и в вердиевских (Яго в «Отелло», Ренато в «Бале-маскараде», Граф ди Луна в «Трубадуре») партиях. Винифред была в таком восторге от обещанного созвездия солистов, что даже забыла о своей антипатии к Фриде Ляйдер, которая должна была выступить в 1933 году в партиях Кундри в «Парсифале» и Брюнгильды в «Кольце». Она закрыла глаза и на то, что Титьен пригласил двух выдающихся басов неарийского происхождения: австрийца Эмануэля Листа и уроженца Житомира Александра Кипниса, который в юные годы был певчим в синагоге. Однако ко времени прихода к власти нацистов дела у Титьена в Берлине стали складываться не лучшим образом. Ненавидевший Геринга министр пропаганды Геббельс выбрал в качестве объекта мести и своих нападок вызывавшего раздражение многих нацистских идеологов и деятелей культуры любимца прусского министра-президента и использовал для организации его травли уже известного читателю советника своего министерства Ганса Хинкеля, а также готового добровольно съесть Титьена с потрохами баритона Вильгельма Роде, о котором было уже сказано, что его манера исполнения партии Ганса Закса чрезвычайно импонировала Гитлеру, но вызывала раздражение Фуртвенглера. В качестве основного пункта обвинений, выдвигавшихся против интенданта берлинских театров, было его бездушное отношение к национально мыслящим деятелям искусства (он будто бы чуть не довел до самоубийства одну певицу, не давая ей выступить в желательных для нее партиях, и потворствовал евреям). Действительно, 1 апреля, во время представления «Волшебной флейты» на главной оперной сцене страны, наблюдательные подручные Геббельса и Розенберга насчитали среди исполнителей девять представителей враждебной расы. Не забыли Титьену и скандальную постановку в феврале «Тангейзера», которой дирижировал покинувший вскоре после этого Германию Отто Клемперер. Не имея возможности обратиться за защитой к Гитлеру напрямую, Винифред использовала в качестве посредника секретаршу Лизелотту, попросив ее передать во время свидания в Берлине со своим возлюбленным Гансом Франком некий меморандум, с помощью которого тот сумел бы во время очередной встречи с фюрером отстоять находившегося на грани катастрофы байройтского управляющего. В меморандуме Винифред перечисляла уже известные читателю заслуги Титьена и обосновывала его незаменимость для байройтского предприятия. Разумеется, эта записка была составлена самим интендантом. После долгого молчания Гитлер наконец вспомнил о Винифред, прислал ей ко дню рождения (23 июня) поздравительную телеграмму и побла-

годарил за приглашение на фестиваль. Одновременно со своей подругой праздновал день рождения и Титьен, который родился днем позже. Оба смогли наконец спокойно вздохнуть.

Однако вопрос с финансированием оставался нерешенным до самого начала репетиций. Только 27 июня Геббельс пообещал присланной к нему Даниэле Тоде выплатить 300 000 марок за заказанные, но не еще не выкупленные билеты. А вызванной через несколько дней в Берлин специально по этому делу Винифред Гитлер наконец гарантировал оплату всех расходов, и это было чисто диктаторское решение, поскольку даже не все члены партии, и в первую очередь Розенберг со своим Союзом борьбы, разделяли увлечение фюрера Вагнером и одобряли то покровительство, которое он оказывал байройтскому предприятию. Зато ставший баварским министром Ганс Шемм изыскал 50 000 марок на закупку билетов для членов опекаемого им Союза учителей, призвав к тому же руководство других земель. Благоволившие Байройтскому фестивалю нацистские бонзы, в том числе городские власти самого Байройта, сочли приобретение билетов руководством Третьего рейха и распространение их среди населения по сниженным ценам за признание новой Германией творчества и идей Вагнера, и усматривали в этом начало претворения в жизнь мечты Мастера сделать фестивали доступными для самых широких слоев населения.



Теперь Гитлер мог появиться на фестивале, ни от кого не скрываясь, — он был там самым почетным гостем. Проблема заключалась лишь в том, чтобы воздать ему высшие почести, оградив при этом от чрезмерного проявления преданности наиболее восторженных поклонников, которых к тому времени развелось видимо-невидимо. Для проживания Винифред сняла для него самую роскошную в городе виллу, окруженную садом и расположенную неподалеку от Ванфрида. В ней смогла разместиться также охрана из СС, а для обслуги пришлось снимать комнаты в близлежащих домах. Перед воротами виллы поставили щитовые будки для дежуривших эсэсовцев. Были, разумеется, предприняты самые тщательные меры предосторожности. Байройтскую полицию усилили коллегами из других городов, сотрудниками уголовной полиции и штурмовиками. Работники Дома торжественных представлений были поголовно подвергнуты тщательной проверке. В домах наиболее подозрительных горожан провели обыски. Были предприняты и необходимые меры соблюдения секретности. В назначенный день и час Гитлер не прибыл, и уже ближе к ночи ожидавшие его на улицах толпы разочарованных людей стали расходиться, так и не поприветствовав своего кумира. Он

подъехал значительно позже, когда на прилегавших к вилле улицах уже никого не было, зато на следующий день появился во всей красе в открытом автомобиле с эскортом охраны и торжественно проехал к Дому торжественных представлений, сопровождаемый ликованием выстроившихся вдоль тротуаров жителей города. У входа его ждала Винифред Вагнер, и, когда они появились в главной ложе, все пришедшие на представление «Мейстерзингеров» приветствовали их вставанием.

Несмотря на то что отказавшегося выступать в Байройте Тосканини в тот день заменил Карл Эльмендорф, представление имело необычайный успех благодаря блестящему составу исполнителей, которых собрал и уже на протяжении нескольких месяцев готовил Титьен. Особый успех выпал на долю впервые выступившего в Байройте тенора Макса Лоренца — исполнителя партии Вальтера фон Штольцинга. Помимо «Мейстерзингеров» Эльмендорф дирижировал «Кольцом», и эта постановка также чрезвычайно понравилась Гитлеру, но произвела неприятное впечатление на Геббельса, который счел сценографию Преториуса и режиссуру Титьена чересчур претенциозными, а исполнение партии Зигфрида Лоренцем — «невозможным». Судя по его дневниковой записи, министру пропаганды показалось, что постановка, сделанная в Берлине теми же людьми, была значительно лучше и выглядела героичнее.



Помимо Гитлера и Геббельса (с супругой) на фестивале присутствовали и другие видные представители нацистской элиты: прусский министр-президент Геринг, баварский премьер-министр Людвиг Зиберт, принц Август Вильгельм, президент рейхсбанка, а впоследствии министр экономики Яльмар Шахт, ответственный за работу прессы в Третьем рейхе Отто Дитрих. На время фестиваля Гитлер не отменял наиболее важные мероприятия, назначенные в других местах, и, как и во время предвыборной кампании, пользовался личным самолетом, чтобы повсюду успеть. В день представления «Зигфрида» он вылетел рано утром в Мюнхен на встречу с молодыми итальянскими фашистами, потом отправился в Берлин на похороны героя мировой войны адмирала Людвига фон Шрёдера («Фламандского льва»), а во второй половине дня успел к началу представления, которое по этому случаю все-таки пришлось задержать больше чем на час.

Дабы привлечь публику, которую мог разочаровать отказ выступать в Байройте Фуртвенглера и Тосканини, в качестве дирижера для представлений «Парсифаля» Винифред пригласила Рихарда Штрауса, что было для нее не очень простым делом, поскольку неприязнь

ее покойного мужа к удачливому сопернику была хорошо известна; в последний раз Штраус выступал на Зеленом холме в 1894 году (с «Тангейзером»). Она наверняка сохранила воспоминания и о враждебном отношении к «декаденту» Штраусу ее приемного отца Клиндворта. Поэтому поездку в Гармиш-Партенкирхен на переговоры с композитором, о которых ее попросил Титьен, она сочла за очень рискованное предприятие и была приятно удивлена, когда Штраус принял ее с распростертыми объятиями и сразу согласился заменить итальянского маэстро, как это случилось с ним за несколько месяцев до того в Берлине, когда он провел концерт вместо Бруно Вальтера. Приехав на этот раз в Байройт, Штраус охотно принимал участие в беседах Винифред с Гитлером, во время которых фюрер делал замечания по поводу исполнителей, давал советы по подготовке вагнеровских певцов, в первую очередь героических теноров, и обещал финансовую поддержку для технической модернизации Дома торжественных представлений, в частности для улучшения системы вентиляции. За время пребывания на фестивале фюрер посетил также виллу Ванфрид, провел там некоторое время в семейной обстановке, оказал внимание детям и навестил жившую в доме по соседству вдову почитаемого им Чемберлена. Дети сопровождали его, изображая телохранителей, чем вызывали раздражение охраны СС, которая боялась потерять охраняемый объект из виду. В последний день своего пребывания на фестивале (после завершения первого цикла «Кольца») он еще раз посетил Ванфрид, отобедал с семьей и возложил венки с собственным вензелем на могилы Рихарда и Козимы Вагнер, а также на могилу Зигфрида на городском кладбище. После его отъезда фестивальная публика заметно изменилась. Теперь здесь преобладали коричневые мундиры получивших контрамарки штурмовиков, для которых накрывались также столы с бесплатным угощением. Не все приглашенные партийные функционеры и руководители военизированных отрядов и групп гитлерюгенда присутствовали на представлениях. Как и в случае состоявшейся вскоре в Нюрнберге постановки «Мейстерзингеров», которую давали по поводу первого съезда пришедшей к власти партии, многие «гости» предпочитали проводить время в местных трактирах.



Посещавший прежние фестивали знаменитый продюсер английской фирмы грамзаписи His Master's Voice Вальтер Легге отметил разительные перемены, произошедшие в городе после захвата власти нацистами. Раньше каждый магазин в Байройте выставлял в витрине портреты Вагнера — теперь вместо них можно было увидеть портреты Гитлера; автобиографию Вагнера «Моя жизнь» в витри-

нах книжных магазинов сменили «Моя борьба» и биография Гитлера, витрина магазина фарфоровых изделий была уставлена бюстами фюрера, а из кафе и ресторанов доносился главным образом «Хорст Вессель». О заполнивших город штурмовиках и развевающихся повсюду знаменах со свастиками и говорить не приходится. Томас Манн охарактеризовал этот фестиваль коротко и метко: «придворный театр Гитлера». Несмотря на высокое качество постановок и их вокальное совершенство, окружающая обстановка отвратила от Байройта большинство постоянной фестивальной публики. Фестивалем остались недовольны и старые вагнерианцы, усмотревшие в постановках Титьена — Преториуса «насилие над драмами Рихарда Вагнера», о чем, в частности, писали проживавшая в Вене примадонна старой школы Анна Мильденбург, которую приглашала в девяностые годы в Байройт для выступления в партии Кундри сама Козима (одновременно вдова Мастера просила Густава Малера основательно подготовить ее для выступления на фестивале), и председатель Академического вагнеровского объединения Вены Макс фон Милленкович. В Байройте Винифред противостояла партия во главе со старыми тетушками Эвой и Даниэлой. И если на вмешательство Эвы еще можно было не обращать внимания, то Даниэла пыталась по мере возможности (как при жизни Зигфрида) действовать всем на нервы, так как с незапамятных времен и вплоть до прихода Преториуса выполняла обязанности художника по костюмам и впоследствии оставалась заведующей костюмерной мастерской. Впрочем, Гитлер не придавал никакого значения этим протестам, поскольку свою задачу он видел в приобщении «народа» к Вагнеру, а не в удовлетворении художественных запросов старой гвардии, в то же время Винифред уже успела взять байройтское предприятие в свои руки и туго натянуть вожжи. Сам Титьен хорошо осознавал, что сохраняет свое положение только благодаря незаменимости на фестивалях и поддержке хозяйки Байройта. Теперь одного покровительства Геринга могло оказаться недостаточно, и ему пришлось бы уйти со сцены, как впоследствии другому любимцу прусского министра-президента, дирижеру Лео Блеху. Вскоре всем стало ясно, какое влияние оказывает руководительница байройтского предприятия на фюрера и каким покровительством она у него пользуется. Это следовало прежде всего из того, что ей удалось отстоять свое право не вступать в недавно организованную Имперскую палату по делам театра и таким образом избавиться от опеки ее чиновников. Полностью доверявший своей любимице Гитлер подтвердил автономность семейного предприятия Вагнеров и его независимое от государства

существование. Если к этому добавить, что государство покрывало с тех пор все расходы Байройтских фестивалей, то следует признать, что в таком благоприятном положении не находился еще ни один театральный институт в мире. Следствием благосклонного отношения фюрера к Винифред стало также постоянное обращение к ней за помощью и защитой тех, кого нацистское государство пыталось вытеснить из музыкальной жизни страны и даже изолировать в концлагерях. Речь, разумеется, не шла о государственных преступниках, евреях или тех, кого отправляли в лагеря смерти. Но тем своим знакомым или знакомым знакомых, которые подвергались преследованиям из-за неполного арийского происхождения или из-за недоразумений с представителями властей, она старалась помочь, обращаясь напрямую к Вольфу, к заведующему рейхсканцелярией Гессу (до тех пор, пока тот не совершил свой безумный перелет в Англию) или к чиновникам, знавшим о ее близости к диктатору.

Свое влияние на Гитлера Винифред использовала и при подготовке новой постановки «Парсифаля», которую собиралась представить на фестивале 1934 года. В данном случае его покровительство было необходимо не только по причинам финансового характера, но также из-за новой кампании протеста, которую развернули тетушки и возглавляемая ими консервативная общественность. Хлопот было множество, но к тому времени у Винифред уже была постоянная квартира в Берлине, и она могла встречаться с Вольфом в любое удобное для него время. Гитлер не только дал согласие на финансирование новой постановки, но предложил также в качестве сценографа глубоко почитаемого им венского театрального художника Альфреда Роллера. Вагнеровские спектакли, которые тот оформлял по заданию пригласившего его в Венскую придворную оперу ее тогдашнего директора Густава Малера («Тристан» и «Валькирия»), произвели в свое время неизгладимое впечатление на молодого Адольфа, а после ухода из театра и смерти великого композитора и дирижера Роллер прославился также своей сценографией к увидевшей свет в январе 1911 года в Дрезденской опере постановке «Кавалера розы» Штрауса. Семидесятилетний художник был необычайно польщен приглашением в Байройт, к тому же по рекомендации нового канцлера Германии, но смог приехать и начать знакомиться с техническим оснащением сцены Дома торжественных представлений только в феврале 1934 года, поскольку из-за обострения отношений между Германией и Австрией у него возникли трудности с получением визы. Согласия с находившимися в Берлине Винифред и Титьеном ему удалось достичь довольно быстро, а кроме них он

встретился с пригласившим его в рейхсканцелярию Гитлером, который оказал ему радушный прием, сообщил о своем восхищении его декорациями к довоенным венским постановкам, заявил, что считает их в сценическом отношении более удачными, чем современные байройтские, и выразил надежду, что новая постановка «Парсифаля» настолько превзойдет постановки этой оперы на других сценах, что это даст ему достаточно оснований для принятия закона об исключительном праве исполнения последнего творения Мастера в Байройте, как это было завещано самим Вагнером. К концу беседы пожилой художник был совершенно очарован личностью фюрера и ощущал себя принявшим присягу на верность Байройту. Вернувшись в Вену, он тут же принялся за работу, но вскоре врачи обнаружили у него рак гортани, стали настаивать на срочной операции с последующим облучением, так что работу пришлось завершать в условиях сильного стресса и упадка душевных сил. К тому же из-за сложностей, возникших с переправкой готовых эскизов через границу, они прибыли в Германию с большим опозданием, так что времени на изготовление декораций у работавшего над ними в Байройте художника было в обрез.



Винифред ужу старалась привлечь внимание Вольфа к судьбе достигшего семнадцатилетнего возраста Виланда, которого вопреки воле покойного мужа она явно выделяла из всех детей и готовила себе в наследники. Фюрер и сам благоволил к юноше, с которым, бывало, играл в Ванфриде во время своих посещений, когда тот был еще малым ребенком. Приятное впечатление Виланд произвел и на Геринга, который, как и Гитлер, разрешал ему себя фотографировать (внук Рихарда Вагнера оказался неплохим фотографом-любителем) и распространять эти фотографии со своей личной подписью. Проявивший определенную коммерческую сметку юноша неплохо заработал на их продаже, тем более что печатал портреты фестивальный фотограф.

Однако главным результатом тогдашних встреч с фюрером стало, как и прежде, его распоряжение о дальнейшем финансировании фестиваля, и это существенно упростило работу Винифред и Титьена, хотя у них продолжали оставаться проблемы с исполнителями. Разумеется, было непросто найти замену таким звездам как Эмануэль Лист и Александр Кипнис, от которых пришлось все-таки отказаться по расовым соображениям, а кроме того, пришлось снова решать проблемы с дирижерами. Возникли споры по поводу предложения Рихарда Штрауса, который и на этот раз дирижировал «Парсифалем» и поэтому считал, что имеет право вмешиваться в дела орга-

низаторов, пригласить в качестве музыкального руководителя постановки «Мейстерзингеров» своего любимца Клеменса Крауса. Все-таки это предложение так и не получило общего одобрения, и в этом композитор усмотрел происки Фуртвенглера и его секретарши. Однако кандидатура Крауса была неприемлема прежде всего для Титьена, который старался не допускать в Байройт исполнителей, пользовавшихся поддержкой руководства партии. А Краус, несмотря на его аполитичность, был все-таки членом НСДАП, и это добавляло ему популярности у нацистских бонз. В результате «Парсифаля» доверили Рихарду Штраусу и Францу фон Хёслину, а «Мейстерзингеров» и два цикла «Кольца» — Эльмендорфу и Титьену. Выступив в качестве дирижера, Титьен существенно сэкономил затраты на исполнителей, поскольку, судя по всему, брал за работу меньше, чем капельмейстеры с громкими именами.

Те высшие руководители Третьего рейха, которые были неравнодушны к творчеству Вагнера или считали себя обязанными проявить интерес к Байройтским фестивалям, чтобы тем самым завоевать доверие фюрера, начали заказывать билеты для себя и своих соратников. В числе прочих семьдесят билетов для руководства СА заказал в июне начальник штаба штурмовых отрядов Эрнст Рём, считавшийся в Ванфриде одним из лучших друзей Гитлера. Однако в ночь с 29 на 30 июня, вошедшую в историю как Ночь длинных ножей, он был арестован и доставлен в числе сотен других штурмовиков в мюнхенскую тюрьму Штадельгейм. Тогда по обвинению в государственной измене были казнены без суда и следствия или просто расстреляны на месте несколько сотен подозрительных Гитлеру, Гиммлеру, Герингу и Гессу бывших соратников, многие из которых погибли по ошибке. В числе убитых оказались не только штурмовики Рёма, но и старые обидчики Гитлера, в том числе согласившийся стать вице-канцлером в правительстве Шляйхера «ренегат» Грегор Штрассер и пробывший канцлером всего несколько недель сам Курт фон Шляйхер. С расстрелом Рёма фюрер несколько помедлил, поскольку мюнхенский рейхсштаттхальтер фон Эпп умолял его пощадить своего бывшего соратника по добровольческому корпусу. Этой бойне попытался воспрепятствовать и законник Ганс Франк, посетивший Штадельгейм на правах министра юстиции Баварии. Однако на его довод об отсутствии правовых оснований для казни Гитлер ему ответил в телефонном разговоре, что «правовым основанием для того, что должно произойти, является существование рейха».

Фюрер прибыл на фестиваль всего через несколько дней после расправы с предполагаемыми врагами и поселился на той же вилле,

что и в прошлом году. В первый же вечер он появился в Ванфриде. Винифред предупредила гостей, чтобы никто не заводил речь о событиях предыдущих дней, чтобы не огорчать Вольфа. Однако тот заговорил об этом сам. Он казался потрясенным свершимся предательством его лучших друзей, которое не закончилось государственным переворотом только благодаря бдительности спецслужб, и горько сожалел о многочисленных жертвах. Все же, исходя из принципа «что ни делается, все к лучшему», Гитлер полагал, что в результате подавления бунта Германия получит еще более мощный толчок к дальнейшему развитию, так что кровь невинных жертв была пролита не напрасно. Семьям убитых по ошибке (к таковым относился, например, депутат рейхстага от НСДАП Эмиль Зембах, чья супруга неплохо знала Винифред и была постоянной гостьей на фестивалях) он впоследствии назначил приличные пожизненные пенсии, показав себя суровым, но справедливым и великодушным спасителем. Присутствующие на том приеме были поражены тем, насколько явно фюрер пренебрегал Винифред, отдавая предпочтение одной никому не известной блондинке, которая оказалась женой и одновременно импресарио звезды последних двух фестивалей — героического тенора Макса Лоренца, выступавшего в партиях Вальтера фон Штольцинга в «Мейстерзингерах» и Зигфрида в «Кольце». Не говоря уже о том, что она была еврейкой, против самого Лоренца затевалось уголовное дело по обвинению в гомосексуализме. Тем самым фюрер продемонстрировал всем свое особое отношение к Лоренцу, которого считал на тот момент единственным и незаменимым вагнеровским тенором.



Во время представления «Парсифаля» — коронного номера фестиваля, исполнением которого открывалось в 1934 году байройтское празднество, — сидевший в ложе рядом с Винифред Гитлер старался выглядеть необычайно серьезным и подтянутым, подчеркивая тем самым нежелание выдавать свое внутреннее напряжение, связанное с недавними трагическими событиями, и волнение за успех представления, к которому он чувствовал свою причастность. Однако все прошло как нельзя лучше, и особый успех выпал на долю декораций ослабевшего и измученного изнурительным лечением венского сценографа, которого фюрер удостоил после представления личной встречи и похвалил за доставленное удовольствие. Эта постановка стала триумфальной также для другой звезды оперной сцены — исполнителя партии Парсифаля, датского тенора Хельге Розвенге, который впервые выступил в вагнеровской драме, а до этого прославился главным образом в итальянском репертуаре, в част-

ности исполнением партии Рудольфа в «Богеме» Пуччини. Во время приема, устроенного после представления «Парсифаля», Гитлер совсем расслабился, болтал в своей обычной манере и в очередной раз рассказал историю о том, как он, заручившись рекомендательным письмом, собирался в свое время просить по прибытии в Вену Роллера о покровительстве при поступлении в венскую Академию изобразительных искусств, но так на это и не решился. На этом приеме Винифред представила ему еще одну еврейку — невестку «героя» вечера и президента Имперской музыкальной палаты Рихарда Штрауса Алису, за судьбу которой (как, впрочем, и за судьбу своих внуков) маститый композитор очень волновался, имея на то достаточно оснований. Как уже известно читателю, Гитлер снова продемонстрировал свое расположение к представительнице враждебной расы, и в дальнейшем та уже могла не опасаться за жизнь, однако ее бабушка все же окончила свои дни в концлагере, а сама Алиса в последующие десять с лишним лет старалась по возможности не выходить из дома и была лишена привычных для дочери богатого банкира развлечений.



Пережившим к началу фестиваля сильное душевное потрясение гостям из числа высшего руководства рейха удалось расслабиться лишь ненадолго. Перед началом предвечерья «Кольца» — музыкальной драмы «Золото Рейна» — в свите фюрера стало наблюдаться заметное волнение. Адъютанты Штауб и Брюкнер постоянно выбегали из его ложи, чтобы позвонить по телефону. Винифред сообщили об ожидаемом прибытии из Берлина Геринга. Вскоре стало известно, что в Австрии произошел нацистский путч, в Вене убит канцлер Энгельберт Дольфус, стычки местных нацистов с войсками и полицией вспыхивают по всей стране. Все решили союзнические отношения, связывавшие Дольфуса и Бенито Муссолини. Когда к австрийской границе были стянуты итальянские войска, путчисты дрогнули, и победа осталась за действующим правительством. Как раз во время представления «Золота Рейна» по всей Австрии начались аресты национал-социалистов, среди которых оказался и двадцатитрехлетний сын Роллера Ульрих, принявший участие в восстании на озере Мондзее, где он жил в родительском доме. Унаследовавший профессию отца Ульрих обучался в той самой Академии изобразительных искусств Вены, в которую в свое время дважды провалился на экзаменах Гитлер. Альфред Роллер заторопился домой, но его сын был уже арестован, и он его до конца жизни так и не увидел. Знаменитый сценограф умер от рака в 1935 году, а Ульриха освободили из тюрьмы только в июле 1936-го, когда сменивший Дольфуса Курт Шуш-

ниг был вынужден уступить предъявившему ему ультиматум Гитлеру. Однако в описываемое время важные политические события не смогли отвлечь Гитлера от фестиваля — он делал вид, что неудавшийся путч устроили австрийские национал-социалисты, к которым он не имеет никакого отношения.

Партию Брюнгильды в следующей драме цикла — «Валькирии» — исполняла уже давно завоевавшая мировую известность, но впервые выступавшая в Байройте певица из Норвегии Кирстен Флагстад, которая произвела на всех, в том числе на фюрера, потрясающее впечатление. Представления «Кольца» снова транслировались по радио с добавлением интервью, которое дала по поводу этой постановки Винифред. В своем выступлении она отметила, что в настоящее время сбывается мечта Мастера о том, чтобы все трудящиеся смогли пережить «чудо Байройта». В дальнейшем это ее выступление было использовано в преддверии референдума по вопросу об объединении должностей президента и канцлера и о соответствующем слиянии их ведомств. Как раз в конце июля 1934 года Гинденбург был уже при смерти, и Гитлер со всей своей свитой поспешил, не дожидаясь окончания цикла «Кольца», в Берлин, чтобы быть на месте во время кончины рейхспрезидента. Закон о слиянии должностей и ведомств был принят рейхстагом прямо в день смерти Гинденбурга, 2 августа, а референдум, который должен был придать ему бóльшую легитимность, состоялся 10 августа, то есть еще до окончания фестиваля. Поскольку Гитлер не сомневался в преданности населения, не возражавшего против еще большего усиления и без того диктаторских полномочий канцлера, он не стал тратить на подготовку референдума много сил и времени. То лето вообще оказалось необычайно богатым на политические события, в которых Байройтский фестиваль сыграл не последнюю роль. Несмотря на провал нацистского путча в Австрии, из-за чего присоединение восточного соседа пришлось отложить почти на четыре года, в результате ликвидации отрядов СА и совмещения должностей президента и канцлера власть Гитлера и его влияние на массы еще больше усилились.

В последующие месяцы он довольно часто посещал уже давно полюбившийся ему Ванфрид. Там он чувствовал себя совершенно свободно, мог подолгу болтать у камина и даже пропустить, несмотря на пропагандируемую им трезвость, рюмку шнапса. Из соображений безопасности и секретности Гитлер приезжал ближе к ночи, чаще всего без предупреждения, и подолгу беседовал с Винифред наедине. Теперь говорили в основном о передаче в будущем байройтского наследства Виланду. Гитлер явно благоволил старше-

му сыну Винифред. В январе тому исполнилось восемнадцать лет, и он получил от Вольфа царский подарок: когда юноша выдержал экзамен на водительские права, фюрер подарил ему очень дорогой и оборудованный по последнему слову техники «мерседес-кабрио». Для получения подарка Виланд прибыл в сопровождении младшего брата в Мюнхен, где они поселились в квартире Вольфа, и в сопровождении представителя фирмы «Даймлер-Бенц» посетили автомобильный салон, в котором Виланду был вручен автомобиль его мечты. Не уверенный в его водительских навыках Гитлер дал своему любимцу в качестве сопровождающего при возвращении в Байройт личного шофера Юлиуса Шрека, который проделал весь путь, сидя рядом с молодым водителем.

Забегая вперед, следует упомянуть еще об одной встрече Винифред и ее детей с Вольфом в начале мая 1935 года. В ее берлинской квартире внезапно раздался телефонный звонок, и находившийся в Дрездене Гитлер сообщил ей, что хотел бы совершить с ней, ее младшей дочерью Вереной и отбывавшим имперскую трудовую повинность Виландом прогулку на теплоходе по Эльбе. Верена уже сидела в это время в его гостиничном номере, а Виланда доставили на судно прямо из лагеря, разумеется, дав ему предварительно отмыться (отбывавшие повинность молодые люди жили в страшной грязи и неделями не меняли рубашек, в которых с утра до вечера расчищали лопатами русло ручья, а по ночам в них спали) и переодеться в чистый комбинезон. Недавно встретившейся с Титьеном после долгой разлуки Винифред пришлось изменить все свои планы, отменить назначенные встречи и помчаться в Дрезден. После этой поездки Гитлеру пришло в голову отправиться всей компанией в Байройт, и он распорядился, чтобы Виланду дали отпуск, а Верену освободили на несколько дней от школьных занятий. Вообще в это время Гитлер зачастил в Ванфрид и стал проявлять повышенное внимание к хозяйке дома: например, еще к Рождеству 1934 года ей доставили самолетом огромный портрет Вольфа, который потом все время висел у нее за спиной в кабинете, так что в окружении фюрера снова заговорили о любовной связи с Винифред. Вспоминая в своих мемуарах этот период, Альберт Шпеер отметил, что после посещения Байройта фюрер находился «в странно приподнятом настроении», а в его глазах наблюдался «какой-то счастливый блеск». Когда же Гитлер погружался в депрессию, его приближенные шутили, что ему требуется «байройтская терапия».

В марте 1935 года фюрер снова посетил Байройт, на этот раз уже с официальным визитом — 8 марта состоялись похороны погибше-

го в авиакатастрофе обербургомистра Ганса Шемма, которому к тому времени городские власти успели присвоить звание почетного гражданина города. Похороны были необычайно торжественными, и на них присутствовало почти все высшее руководство Третьего рейха — помимо Гитлера там были главные идеологи Геббельс и Розенберг, министр внутренних дел Фрик, а также Франк, Гиммлер и многие другие. На этот раз фюрер также имел возможность официально посетить Ванфрид, что он и сделал, проведя у Вагнеров несколько часов. К Винифред у него было не совсем обычное дело. Он попросил ее присутствовать на предстоявшей в конце марта встрече с министром внутренних дел Великобритании Джоном Саймоном и лордом — хранителем печати Энтони Иденом, упомянутой в главе «Кнут и пряник». Читатель, наверно, помнит, что благодаря дипломатическому чутью Винифред и ее совершенному владению английским языком возложенная на нее миссия удалась как нельзя лучше.

По приглашению Вольфа Винифред принимала участие и в других светских мероприятиях. 10 апреля она присутствовала на устроенном в соответствии с пожеланием фюрера бракосочетании Геринга и актрисы Эмми Зоннеман, а вскоре после этого — на встрече фюрера с его английскими друзьями (тут снова пригодилось ее владение английским): лидером английских нацистов Освальдом Мосли, приехавшим в Германию в сопровождение двух молодых дам — своей будущей жены Дианы и ее родной сестры Юнити Митфорд, также убежденных сторонниц национал-социализма. Юнити произвела на Винифред не очень благоприятное впечатление, однако в Ванфриде помнили о заслугах ее деда, лорда Реди Редесдейла, который переводил на английский язык труды Хьюстона Чемберлена и был в хороших отношениях с Зигфридом. Справедливости ради нужно сказать, что не все представители семейства Редесдейл были нацистами или придерживались расистских взглядов. Младшая сестра Юнити и Дианы, Джессика, была убежденной коммунисткой и принимала участие в гражданской войне в Испании на стороне республиканцев. На приеме присутствовала также представительница старой немецкой аристократии герцогиня Виктория Луиза Брауншвейгская со своей дочерью Фредерикой (будущей королевой Греции), а также советник Гитлера по вопросам внешней политики Иоахим Риббентроп.

Так что в 1935 году, когда в Байройте был сделан очередной перерыв в проведении фестивалей, у Винифред было достаточно много дел и развлечений, и все было бы ничего, если бы не кризис в отношениях с Титьеном. Стало очевидно, что он ее не любит, не собирается на ней жениться и поддерживает полезную для него связь

исключительно в интересах своей карьеры. В общении с подругой он стал рассеян и апатичен, жаловался на здоровье, а когда приезжал в Байройт, то брал с собой проживавшую в его берлинской квартире на правах экономки бывшую любовницу Нену, которую нельзя было надолго оставлять одну из-за ее нервного заболевания. Он захватил ее и на приобретенную Винифред на Бодензее дачу, где пара проводила своей летний отпуск. Заодно уж пришлось взять брата Нены и его собаку, так что летний отдых Винифред был вконец испорчен. Единственным положительным результатом стало сближение Титьена с детьми, которые наконец изменили к нему свое отношение и признали за члена семьи.

После летнего отпуска, который не принес ей ожидаемого душевного покоя, Винифред пришлось посетить по приглашению Вольфа представление «Мейстерзингеров» в Нюрнбергском оперном театре, которое давали в рамках культурной программы очередного партийного съезда, получившего особо печальную известность, поскольку на нем были обнародованы расистские законы о защите немецкой чести и немецкой крови. На нее и присутствовавшую вместе с ней Фриделинду произвела неприятное впечатление публика, которую посланные Гитлером адъютанты понуждали к аплодисментам. Читатель, наверно, не забыл, что многие из получивших бесплатные билеты депутатов съезда предпочли проводить время в трактирах, откуда их пришлось вытаскивать и сгонять на представление силком. Декорации к спектаклю были выполнены главным сценографом рейха (рейхсбюненбильднером) Бенно фон Арентом, которого в Ванфриде недолюбливали и называли между собой Рейбюби. Гитлер расхваливал сценографию спектакля, а также давал по ходу дела Аренту указания и чувствовал свою причастность к этой постановке, которой дирижировал Фуртвенглер. К тому же ему хотелось, чтобы надежный Арент сменил в Байройте сомнительного Преториуса. Однако склонить к этому хозяйку Байройта ему так и не удалось.

До прихода Гитлера к власти Байройт помимо вагнеровских фестивалей был известен как центр германского масонства. Подозрительно относившиеся к деятельности вольных каменщиков нацисты упразднили действовавшую там масонскую ложу и конфисковали ее имущество. Поскольку во главе ложи стояли в большинстве своем добропорядочные, придерживающиеся консервативных взглядов, но не афишировавшие свою принадлежность к масонству обыватели, никаких проблем с самороспуском не было, однако, когда в одной из газет появилась статья, обвинявшая масонов Германии в сделке с их французскими собратьями во вре-

мя мировой войны, то есть, по существу, в предательстве национальных интересов, владелец той самой виллы, в которой проживал во время фестивалей Гитлер, господин Фриц Бенер, написал в газету возмущенное письмо с опровержением и отказался от дальнейшей подписки. Тем самым он обнаружил свою принадлежность к масонству, и Винифред пришлось подыскивать для Вольфа другое жилье. Оптимальным вариантом оказался дом, который Зигфрид Вагнер выстроил для своего уединения и в котором он жил с семьей до тех пор, пока не подросли дети. Во время одного из своих наездов Гитлер осмотрел этот дом и остался им вполне доволен. Все-таки требовалась реконструкция здания, а кроме того, по требованию службы охраны была воздвигнута стена из песчаника, которая отделяла его от парка и делала не просматриваемым с улицы. Глава строительной фирмы, соорудившей каменную стену, также был масоном. Масоном был и владелец гостиницы «Бубе» в соседнем городишке Бернеке, в которой останавливался Гитлер, когда приезжал с визитами в Ванфрид. Можно сказать, что масоны обложили фюрера со всех сторон и преследовали его повсюду. Однако, как известно, никакого вреда они ему не причинили и в большинстве случаев никто даже не знал о том, что они рядом.



В 1936 году в Германии отмечали несколько круглых дат, но главными событиями года, на которые откликнулся и Байройтский фестиваль, стали, разумеется, Олимпиада и празднование тысячелетия рейха. Байройтские представления вошли в культурную программу мирового спортивного форума, а по случаю тысячелетия была поставлена опера «Лоэнгрин», в которой любовная драма героев разворачивается на фоне исторического эпизода X века. Прозванный Птицеловом король Генрих I из саксонской династии приезжает в расположенное на территории современной Бельгии герцогство Брабант с призывом к местным рыцарям выступить вместе с его дружинами против угрожавших империи с востока венгров. В начале последней картины, непосредственно перед развязкой драмы, он обращается к готовым выступить в поход рыцарям с призывом: «Со своего пустынного Востока враг не решится впредь на нас напасть. Немецкий меч постоит за немецкую землю! Да не убудет сила рейха». Для нормальных людей этого явно недостаточно, чтобы воспринимать четырехчасовую оперу в качестве политического представления, однако мыслящие иными категориями нацистские идеологи, которые изо всех сил старались извлечь из произведений Вагнера максимальный пропагандистский эффект, не уставали внушать посетителям Дома торжественных представлений мысль о пре-

емственности устремлений вождей рейха и необходимости противостоять грозящей отовсюду военной угрозе — мысль, все еще очень актуальная через полгода после ввода немецких войск в демилитаризованную Рейнскую область. Идея постановки оперы, которую не видели на сцене Дома торжественных представлений уже на протяжении 27 лет, принадлежала самому фюреру, и он не пожалел дополнительных средств на дорогие декорации и костюмы. Дирижировать первыми представлениями он пригласил Фуртвенглера (последующие проходили под руководством Титьена), в качестве режиссера выступил Титьен, а сценографа — Преториус. Приглашение Фуртвенглера не вызвало восторга у Винифред и ее главного помощника, но на этот раз им пришлось смириться. Фуртвенглер также не стал возражать фюреру, поскольку после «казуса Хиндемита» и последовавшей вслед за ним отставки со всех должностей он понял всю бессмысленность противостояния вождям рейха и был им благодарен уже за то, что ему давали возможность выступать по всей Германии и даже выезжать на гастроли за границу.



К началу фестиваля успел прибыть в Байройт только что выпущенный из тюрьмы сын Альфреда Роллера Ульрих, которого Винифред сразу же взяла под свою опеку и пригласила в гости. Осенью Роллер-младший начал работать в Берлинской государственной опере в качестве ассистента сценографа под руководством Рейбюби фон Арента. В Байройте же он подружился с Виландом и стал его наставником, когда юноша все-таки выбрал профессию театрального художника. На генеральную репетицию «Лоэнгрина» Виланд привел своих товарищей по трудовому лагерю, которых по этому случаю переодели в чистые полувоенные мундиры, чтобы они могли пройти торжественным маршем перед Домом торжественных представлений, — этот сюжет попал даже в еженедельную кинохронику. Сам Гитлер прибыл на фестиваль в день его открытия 19 июля поездом особого назначения в сопровождении огромной свиты, состоявшей из министров, гауляйтеров и высших военных. Проживая в доме Зигфрида, он был соседом Винифред, и та получила привилегию посещать его в любое время без предварительной договоренности. На улицах, прилегавших к Ванфриду и «дому фюрера», собирались толпы людей, среди которых выделялись прибывшие еще одним дополнительным поездом судетские немцы из города Эгер, который с 1919 года относился к Чехословакии. Они возлагали большие надежды на Гитлера как своего возможного спасителя и скандировали перед ведущими в парк воротами: «Вождь наш, сын Восточной марки, выйди, выйди на балкон!»

Благодаря Фуртвенглеру и исполнителям главных партий Францу Фёлькеру (Лоэнгрин) и Марии Мюллер (Эльза), а также замечательной сценографии Преториуса и его же необычайно красивым костюмам представление «Лоэнгрина», которым открылся фестиваль 1936 года, стало одним из самых значительных событий в истории Байройта. Пропагандистский эффект от этой постановки также трудно было переоценить, поскольку ее транслировали по всему миру многие радиостанции. Кроме того, после окончания второго действия на сцену в сопровождении Винифред, Титьена и Преториуса вышел Гитлер, обратившийся к публике с приветственной речью. Надо сказать, что у него возникло множество проблем, которые, как это всегда бывает в тоталитарном государстве, без него никто не мог решить. Перед самым началом фестиваля из Марокко пришло известие, которое внесло сильную сумятицу в окружение фюрера, и вслед за этим из Берлина стали прибывать за указаниями многочисленные военные и дипломаты. Дело в том, что в оккупированной испанскими войсками части Марокко генерал Франко поднял антиправительственный мятеж, и не подготовленным к такому развитию событий военным советникам фюрера, которые к тому же плохо себе представляли театр военных действий, пришлось поначалу следить за происходящим по картам школьного атласа, который представил в их распоряжение пятнадцатилетний Вольфганг Вагнер. Все же Гитлер продолжал пунктуально появляться во время представлений в своей ложе, куда ему регулярно доставляли информацию о ходе событий. Их обсуждение и осмысление происходили позже, уже в домашних условиях. Наконец, 25 июля, во время исполнения «Зигфрида», в ложе Гитлера появились посланцы Франко, и после этого началось официально не объявленное участие Германии в гражданской войне в Испании на стороне путчистов.

После окончания первого цикла «Кольца» собиравшийся отбыть в Берлин фюрер дал для исполнителей вечеринку на сто человек. О Вагнере гости не вспоминали и от души пели и плясали под гармошку, на которой без устали играл домоправитель Гитлера, известный весельчак Артур Канненберг. Были на фестивале и гостьи из Англии, причем помимо Дианы и Юнити Митфорд, ни на шаг не отходивших от фюрера в перерывах между действиями, прибыла еще одна дама, присутствие которой было крайне нежелательно не только для Гитлера, но и для испытывавшей к ней личную неприязнь хозяйки фестиваля. Бывшую секретаршу Фуртвенглера Берту Гейсмар прислал для проведения переговоров о намеченных на конец 1936 года гастролях Лондонского филармонического

оркестра самый известный английский дирижер сэр Томас Бичем, предварительно, разумеется, заручившись у Риббентропа гарантиями безопасности для представительницы враждебной расы. Как и за три года до того Вальтер Легге, Гейсмар была потрясена переменами, происшедшими в Байройте после ее визита с Фуртвенглером в 1931 году. Украшенный красными флагами и полотнищами со свастикой город произвел на нее удручающее впечатление. Единственное, что осталось без изменений, — постоянные скандалы с Фуртвенглером и распространяемые обывателями нелепые слухи. Сам Бичем отказался присутствовать на первой половине фестиваля, поскольку знал, что там будет Гитлер, но обещал приехать ко второму циклу «Кольца». Впрочем, нежелание встречаться с фюрером никак не отразилось на успехе последующих гастролей недавно созданного им оркестра.

Во второй половине фестиваля среди публики было множество гостей завершившейся 16 августа Олимпиады. На состоявшемся 18 августа представлении «Лоэнгрина» снова побывал восхищенный этой постановкой Гитлер, а когда он сразу после этого отбыл в Берлин, на фестивале появился, как и обещал, Бичем, который посетил представления «Парсифаля» и «Кольца». Во время длительных перерывов между действиями он вел переговоры с Фуртвенглером и Титьеном, а с Преториусом условился, что тот сделает декорации для предстоящей постановки «Летучего Голландца» в Ковент-Гарден. Переговоры прошли вполне успешно, поскольку хорошо знавшая как Бичема, так и Фуртвенглера Берта Гейсмар успела их как следует подготовить с учетом соблюдения интересов обеих сторон.



Помимо громких политических событий, олимпийской лихорадки и укрепления культурных связей с превратившейся вскоре в военного противника Англией во время этого фестиваля произошло одно неприятное событие частного характера, которое, однако, повлияло на дальнейшую жизнь обитателей Ванфрида: Лизелотта попала в тяжелую автомобильную катастрофу. Помимо наложения многочисленных швов на лицо и проведения пластических операций ее пришлось лечить от психического заболевания, которое, по всей видимости, начало развиваться до катастрофы и было связано с неурядицами в личной жизни. Обещавший на ней жениться будущий губернатор Польши Ганс Франк решил остаться примерным семьянином и не бросать жену, которая как истинная немецкая патриотка продолжала ему рожать почти каждый год по ребенку.

В сентябре того же года Винифред уже по традиции побывала в Нюрнберге на представлении «Мейстерзингеров», которым на

этот раз дирижировал перед очередным партийным съездом Карл Бём. После спектакля она беседовала с Вольфом до трех часов ночи. В ноябре состоялись давно запланированные гастроли Лондонского филармонического оркестра под управлением Бичема. Один из концертов проходил в зале Берлинской филармонии, и на нем присутствовали Гитлер с Геббельсом. Согласно дневниковой записи министра пропаганды, это выступление произвело на него не самое приятное впечатление. По его мнению, между исполнительским уровнем Бичема и Фуртвенглера была примерно такая же разница, как между певческими талантами Канненберга и Джильи. Однако, учитывая политическую подоплеку этих гастролей, прессе было дано указание (а в Третьем рейхе такие указания строго соблюдались) особенно не ругать выступления англичан. Винифред посетила концерт Бичема и его оркестра в Мюнхене и побывала на торжественном приеме, который дал в честь англичан в столице Движения Рудольф Гесс. Однако вскоре выяснилось, что все старания добиться благосклонности английского короля Эдуарда VIII, ради чего, собственно, и затевались гастроли, оказались напрасными, поскольку уже в декабре английскому монарху пришлось отказаться от престола из-за его планов жениться на разведенной американке Уоллис Симпсон, от которых он ни за что не желал отказываться. К тому времени у Винифред возникли проблемы со старшей дочерью. Достигшая совершеннолетия Фриделинда мечтала о байройтском наследстве, в чем ее поначалу поддерживал верный друг Титьен. У Титьена, в свою очередь, обострились отношения с Винифред, которая ухаживала в его берлинской квартире за полупомешанной Неной, чтобы освободить своему другу время для выполнения его многочисленных обязанностей, в то время как охладевший и все больше отдалявшийся от нее любовник уже затеял интрижку со своей будущей женой, двадцатипятилетней танцовщицей Берлинской оперы Лизелоттой Михаэлис. Положение осложнялось еще и тем, что Фриделинда так влюбилась в Макса Лоренца, что вознамерилась выйти за него замуж, не считая серьезным препятствием наличие у того жены. В конце концов Титьену пришлось убедить Фриделинду отказаться от соперничества с ее старшим братом и от притязаний на известного героического тенора, который, по его словам, скорее даст своей жене увезти себя за границу, чем бросит ее. Винифред решила проблему с непокорной дочерью без особого труда: как это уже однажды было, она отправила ее продолжать образование в Англию.

Фестиваль 1937 года не сулил ничего нового. Для привлечения публики и удовлетворения амбиций фюрера снова пригласили Фурт-

венглера, который на этот раз дирижировал только «Парсифалем» и «Кольцом» — все представления «Лоэнгрина» взял на себя Титьен. Как и в прошлом году, билеты, пущенные в свободную продажу, раскупались довольно вяло, и снова пришлось обратиться за поддержкой к властям. На этот раз Титьен попытался объяснить Геббельсу, что в интересах страны, в первую очередь ее музыкальных деятелей, было бы полезно приглашать на фестиваль в качестве зрителей «капельмейстеров и интендантов оперных театров Германии, учащихся музыкальных институтов, музыкантов, служащих в армии и работающих на трудовом фронте, а также зрелую и разбирающуюся в музыке молодежь из гитлерюгенда», то есть более компетентную, чем в предыдущие годы, публику, которая могла бы по достоинству оценить художественный уровень постановок. Это означало дополнительную нагрузку на Министерство пропаганды, причем не только финансовую, — для распределения билетов среди деятелей культуры требовались дополнительные организационные мероприятия, и Геббельс посоветовал Винифред обратиться также к руководителям других ведомств, которые смогли бы ей помочь в этом деле. Существенную помощь оказало ей общество Роберта Лея «Сила через радость», в котором к тому времени был создан Отдел путешествий и отпусков, возглавляемый талантливым организатором Бодо Лаференцем, взявшим на себя, помимо прочих обязанностей, распространение билетов на фестиваль среди членов Народного фронта. О том, насколько большим доверием у нацистской верхушки пользовался этот сорокалетний красавец-мужчина, свидетельствует то, что помимо работы в «Силе через радость» он был инициатором создания общества по подготовке «немецкого народного автомобиля» и, соответственно, тесно сотрудничал с фирмой «Фольксваген». В 1939 году ему было присвоено звание оберштурмбанфюрера СС. Он быстро завоевал доверие Винифред, стал своим человеком в Ванфриде, а в дальнейшем породнился с Вагнерами, женившись на Верене. С его помощью удалось решить финансовые проблемы и собрать более или менее приличную публику.



23 июля фестиваль открылся исполнением «Парсифаля» под управлением Фуртвенглера. Декорации к спектаклю готовил Виланд, работавший под руководством Ульриха Роллера. Многие, в том числе главный сценограф рейха Арент, были недовольны результатами их совместной деятельности, и Геббельс также разделял это недовольство, однако фюрер, который в своей слепой любви к предполагаемому наследнику байройтского предприятия смотрел на сценическое оформление сквозь розовые очки, оценил декорации как

вполне приемлемые. На этот раз Геббельс жил вместе с Гитлером в доме Зигфрида и имел возможность выслушивать рассуждения фюрера по поводу музыки Вагнера и обсуждать с ним открывшуюся 18 июля в Мюнхене выставку современного немецкого изобразительного искусства, в том числе тот ее раздел, где было представлено «дегенеративное искусство», о котором шла речь в главе «Идеология и культура II. Борьба с „вырождением“». На этот раз фюреру удалось вытащить в Байройт также Розенберга, которого он вознамерился приобщить к музыке Вагнера. После представление «Гибели богов» руководитель ведомства своего собственного имени подарил Винифред роскошный букет роз, и она восприняла это как знак восхищения байройтским представлением, однако сомнительно, чтобы главный надзиратель за чистотой нравов имперской культуры стал поклонником Вагнера — скорее он просто захотел лишний раз продемонстрировать преданность вождю рейха.

29 июля Гитлер дал ставший уже традиционным прием для исполнителей, который открыл своей полуторачасовой речью. Потом было угощение в виде изысканных холодных закусок и прохладительных напитков (включая, разумеется, пиво) и танцы под аккордеон Канненберга. Увидев среди приглашенных Ульриха Роллера, Гитлер ударился в воспоминания и в очередной раз рассказал историю о том, как юношей прибыл в Вену с рекомендательным письмом к его отцу, но так и не решился представиться. Не обошлось и без воспоминаний о юности вождя в Линце и о его школьных проделках. В перерыве между представлениями фюрер неожиданно устроил поездку порядка 800 участников фестиваля и работников Дома торжественных представлений в Нюрнберг, чтобы они могли ознакомиться с ходом строительства нового здания партийных съездов. Для этого потребовалось подать специальный железнодорожный состав, а от вокзала делегацию доставили в Луитпольдхайн (рощу Луитпольда) на тридцати автобусах. После прогулки гости фюрера закусили в ресторане гостиницы «Дойчер хоф», а вечером посетили балетное представление в Нюрнбергской опере. О таком счастье многие из гостей не могли и мечтать. После окончания фестиваля Винифред, как уже повелось, снова отправилась в Нюрнберг, на этот раз — на очередной партийный съезд.

После завершения фестиваля действовавшая в интересах Титьена и побуждаемая личными амбициями Винифред начала с удвоенной энергией обрабатывать Вольфа, чтобы тот дал согласие на изгнание Фуртвенглера из Байройта. Защищавший интересы дирижера Геббельс вынужден был на этот раз отступить, хотя и не пере-

ставал уверять фюрера, что без Фуртвенглера фестиваль много потеряет. Когда речь заходила об амбициях все еще пользовавшейся благосклонностью Гитлера хозяйки фестиваля, все остальные соображения отходили на второй план. Титьену же ничего не стоило убедить свою подругу в том, что искусство Фуртвенглера при всех его достоинствах никак не соответствует байройтской традиции, — а это самое тяжелое обвинение, которое могло быть предъявлено артисту, претендующему на выступление на Зеленом холме. Кроме того, Фуртвенглер, как и в его первое появление на фестивале, продолжал претендовать если не на художественное руководство, то по меньшей мере на участие в обсуждении ключевых проблем, связанных с новыми постановками. Однако власть Титьена укрепилась, и он получил возможность дирижировать «Кольцом» на двух последующих фестивалях.

Зимой 1937/38 года Винифред пришлось ухаживать за больными сыновьями: после годичной службы в вермахте Виланд слег с двусторонним воспалением легких, а вслед за ним заболел и Вольфганг, потом пришлось снова лечь в больницу Лизелотте. И как будто всего этого ей было мало, Винифред решила взять на воспитание больную псориазом трехлетнюю девочку из бедной крестьянской семьи, которую можно было излечить, только обеспечив ей надлежащую диету и постоянный уход, включавший непрерывную смену повязок на кровоточащих язвах на голове. Сострадание к ребенку было вызвано, скорее всего, воспоминаниями о неприятностях, пережитых в детском возрасте самой Винифред из-за трудно поддававшейся лечению экземы. Разумеется, решаясь на этот поступок, она рассчитывала на Эмму Бэр, и не ошиблась — старая няня сумела выходить ребенка, который оставался в Ванфриде на протяжении последующих шести лет.



К весне 1938 года политика снова оказалась в центре внимания обитателей Ванфрида. Был объявлен дополнительный призыв в армию, и к австрийской границе стали подтягиваться воинские эшелоны. Многие уже догадывались, к чему идет дело: за четыре года, прошедшие с тех пор, как в Австрии произошел нацистский путч, который удалось подавить только благодаря поддержке дружественной Италии, Муссолини сменил политическую ориентацию и перешел на сторону Гитлера. Альпийская республика оказалась беззащитна перед притязаниями своего соседа, и пришедшему на смену Дольфусу новому канцлеру Шушнигу пришлось согласиться со всеми предъявляемыми Гитлером претензиями. Подробнее об этом будет рассказано в следующей главе, теперь же следует только отме-

тить, что в Ванфриде по поводу очередной победы Вольфа, присоединившего к рейху свою родину, царило настоящее торжество. Тогда же, несмотря на многочисленные хлопоты, связанные в том числе и с открывшейся семейной финансовой аферой, Винифред удалось договориться с Вольфом об учреждении и финансировании Исследовательского центра имени Рихарда Вагнера. Уговорить Гитлера не составило особого труда, поскольку тот живо интересовался архивами Рихарда Вагнера, в первую очередь перепиской композитора с королем Людвигом II. Сама же Винифред уже давно испытывала сильное беспокойство по поводу этих документов, так как сразу после смерти Козимы и Зигфрида к ним стали проявлять пристальное внимание тетушки, и появилось опасение, что многое им удалось присвоить. В 1932 году Эва передала Винифред невесть каким образом очутившиеся у нее письма Козимы Зигфриду, так что возникло подозрение, что она могла кое-что оставить и себе.

Исходя из сложившейся традиции проводить по два фестиваля в три года, в 1938 году следовало сделать перерыв, однако по распоряжению Гитлера, для которого участие в этом мероприятии было главным развлечением и лучшим способом отвлечься от повседневной деятельности, фестиваль все же состоялся. Перерывов не устраивали и в последующие годы, вплоть до 1944-го. На этот раз уставшие от капризов звездных дирижеров Винифред и Титьен решили ограничиться постоянными капельмейстерами, пригласив в помощь Титьену старых надежных Карла Эльмендорфа и Франца фон Хёслина. Последнего Винифред считала одним из лучших вагнеровских дирижеров, исполнительская манера которого вполне соответствует байройтской традиции. Ведь он с успехом дирижировал «Кольцом» на фестивалях 1927 и 1928 годов еще по приглашению Зигфрида. Однако помимо того, что бывший генералмузикдиректор из Бреслау был на одну четверть евреем, у него был еще один недостаток — тот же, что и у ведущих байройтских солистов Макса Лоренца и Фриды Ляйдер: его жена была стопроцентной еврейкой, и он, таким образом, оказался одновременно как «метисом», так и «породненным». Национал-социалистов Бреслау раздражало и то, что он был благочестивым католиком, и они знали, что по этой причине найдут поддержку у крайне подозрительно относившихся к католикам берлинских властей. Начиная с 1933 года Хёслин находился в постоянном напряжении и со дня на день ждал, что его уволят с занимаемой должности, что и случилось после окончания сезона 1936 года. Его прощальный концерт в Бреслау, на котором была исполнена Девятая симфония Бетховена, вызвал бурные аплодисменты обожавшей

его публики и возмущенные выкрики местных нацистов. В конце концов Геббельсу удалось добиться запрета на его выступления по всей Германии. Однако противостоять Винифред Вагнер не мог ни сам министр пропаганды, ни новый фаворит Гитлера, будущий начальник партийной канцелярии и личный секретарь фюрера Мартин Борман, который в резкой форме предупреждал Винифред о недопустимости приглашения Хёслина. Байройт служил последним пристанищем дирижера, где он мог оставаться только до тех пор, пока пользовался покровительством хозяйки фестивалей, познакомившей его с фюрером и добившейся от Вольфа гарантий безопасности своего любимца. В Доме торжественных представлений он выступал до 1941 года, после чего предпочел эмигрировать в Швейцарию. Однако его жене с дочерью, которая была крестницей Винифред, пришлось покинуть Германию еще в 1936 году. Супружеская пара погибла в авиакатастрофе 1946 году.

Гитлер прибыл 23 июля 1938 года, накануне открытия фестиваля, и первым делом пошел прогуляться с Винифред в парке Ванфрида. На следующий день фестиваль открылся исполнением «Тристана» под управлением Эльмендорфа с Максом Лоренцем и Фридой Ляйдер в главных партиях. В постановке «Парсифаля», которую давали на следующий день под управлением Хёслина, бурные восторги публики вызвала исполнительница партии Кундри — впервые выступившая на байройтской сцене, но уже успевшая приобрести на родине славу неповторимой вагнеровской певицы красавица француженка Жермен Любен. Исполнитель партии Парсифаля Фриц Вольф не только не вызвал у публики никаких эмоций, но стал причиной очередного раздражения Геббельса, который счел эту постановку неудавшейся в целом. Для гостей фестиваля не прошло незамеченным отсутствие фюрера на представлении «Зигфрида» 30 июля. Он предпочел в этот день отправиться к западной границе, чтобы ознакомиться с ходом строительства оборонительных укреплений так называемого Западного вала, который англичане называли «линией Зигфрида». Незадолго до своего отъезда фюрер по традиции устроил прием для исполнителей, на котором на этот раз не утомлял своих гостей длинной речью, зато много и весело болтал на тему о вреде курения, пользе вегетарианства и коварстве женщин. Он также оказывал усиленное внимание присутствовавшей на приеме Жермен Любен, пригласил ее пересесть за его стол, называл «чаровницей», а на следующий день прислал ей роскошный букет красных роз и свой портрет в серебряной рамке с посвящением: «Госпоже Жермен Любен, с искренним восхищением и признанием».

Восхищение французской певицей не уставал подчеркивать и большой ценитель женской красоты Титьен. В последний вечер своего пребывания Гитлер снова посетил Ванфрид, где отмечали вступление Виланда в НСДАП. На этом вечере присутствовала также Любен, но было скучновато, дамы развлекались, подражая голосам птиц, а после того как гости разошлись, Вольф еще остался, чтобы побыть в кругу близкой ему семьи, и проговорил с хозяевами до самого утра.

К середине фестиваля у Фриды Ляйдер начались неприятности с голосом и нервной системой, о которых уже шла речь в главе «О тех, кто остался». Винифред отнеслась к певице сочувственно и нашла ей замену на один из вечеров, однако Титьен решил, что все происходящее является капризом примадонны, и устроил Ляйдер скандал, заодно указав на дверь ее супругу, который так или иначе не мог больше работать в Берлинской государственной опере и должен был вскоре эмигрировать. В конце концов Фрида Ляйдер сумела мобилизовать все свои силы и на последнем представлении «Тристана» справилась с партией, но с тех пор была уже недостаточно хороша для Титьена и в Байройте больше не выступала. Во всей этой истории Фриделинда была на стороне боготворимой ею Фриды Ляйдер и вставшей на ее защиту матери. С Титьеном она сначала пыталась спорить, но потом просто стала избегать с ним встреч, и это продолжалось до самого ее бегства в Швейцарию.



Вскоре после фестиваля похоронили Лизелотту, которая в последние месяцы все больше теряла рассудок и умерла в результате заболевания печени, ставшего, как полагают, следствием приема сильнодействующих психотропных препаратов во время очередного пребывания в больнице. Однако не исключено, что это была эвтаназия, применявшаяся в Третьем рейхе к неизлечимым психически больным. Больше всего о смерти Лизелотты Шмидт до сих пор сокрушаются историки Байройтских фестивалей, для которых ее письма родителям служили богатым источником информации о повседневности Ванфрида.

Гитлер не напрасно организовывал на каждом фестивале тысячные демонстрации немцев из Судетской области Чехословакии, доставляя их в Байройт поездами специального назначения. В конце концов эта и прочие пропагандистские акции, а также разглагольствования на тему о праве наций на самоопределение, убедили правительства западных держав в его правоте, и они пошли на сделку. Разумеется, сыграло свою роль и быстрое возрождение военной промышленности Германии, и присоединение к рейху Восточной марки, как теперь стали называть бывшую Австрию. 30 сентября

в Ванфриде узнали о том, что предыдущей ночью в Мюнхене было заключено соглашение о передаче Германии Судетской области, которое помимо Гитлера подписали премьер-министр Великобритании Невилл Чемберлен (двоюродный брат покойного мужа Эвы), премьер-министр Франции Эдуард Даладье и премьер-министр Италии Бенито Муссолини. Это событие, как и случившийся шестью месяцами ранее аншлюс Австрии, вызвало в Байройте бурю восторга. Гитлера восхваляли как человека, завершившего дело Бисмарка по объединению Германии. А 9 ноября, когда местный гауляйтер Фриц Вехтлер уже отбыл в Мюнхен на празднование пятнадцатой годовщины пивного путча, пришло известие о том, что в Париже умер от раны советник германского посольства Эрнст фом Рат, в которого стрелял какой-то еврей. Обстоятельства этого дела уже известны читателю из главы «Эмиграция». Организованные к концу того же дня погромы прошли почти во всех городах Германии, и Байройт не стал исключением. Однако опасавшийся, что поджог синагоги, расположенной в густо застроенном квартале, может стать причиной пожаров в городе, обербургомистр Фриц Кемпфлер постарался этого не допустить, тем самым частично проигнорировав полученное по телефону распоряжение гауляйтера. В этом его поддержала и Винифред, испытывавшая явное отвращение к назначенцу Гитлера Вехтлеру и полагавшая, что эта акция инспирирована местными активистами. Здание уцелело, но было полностью разорено внутри. Переодетые в штатское штурмовики уничтожили ритуальные принадлежности и даже обрушили деревянную галерею, на которой во время служб размещались женщины, молившиеся по еврейской традиции отдельно от мужчин. После разгрома синагоги в городе стали грабить еще сохранившиеся еврейские магазины и избивать не успевших покинуть страну евреев, нагло врываясь в их квартиры. В разговоре с Винифред Гитлер не стал скрывать, что целью акции было изгнание евреев из страны, однако ее детям он представил дело так, что все было организовано без его ведома Геббельсом. Вскоре последовали и другие меры устрашения и давления не евреев, так что у них больше не оставалось никаких надежд на спасение в Германии, и все, кто имел такую возможность, постарались покинуть страну.



Территориально-политическая экспансия Третьего рейха получила свое продолжение весной 1939 года. Под давлением Гитлера Словакия отделилась от Чехии, и 15 марта немецкие войска без боя вступили в урезанную с запада и востока часть страны, которая с тех пор превратилась в протекторат Богемии и Моравии. В составе ок-

купационных войск был и призванный на воинскую службу Вольфганг Вагнер. В тот раз все обошлось мирно, и бросок на Восток показался ему увеселительной прогулкой. Недельная кинохроника запечатлела только радостные лица чехов, так что у жителей Германии не было никаких оснований, чтобы испытывать угрызения совести. Западные державы отделались ничего не значащими протестами, а начисто забывший о праве народов на самоопределение Гитлер был в восторге от проведенной операции и, посетив Прагу, взирал победителем с Градчан на расстилавшийся у его ног старинный город. В тени этого грандиозного события осталась почти незамеченной еще одна маленькая победа фюрера — не прибегая к военной силе, исключительно дипломатическим путем, ему удалось через неделю после захвата Чехии отторгнуть от Литвы и присоединить к Восточной Пруссии Мемельскую область (порт Клайпеду с прилежащей к нему частью морского побережья). В апреле Гитлер получил ко дню своего 50-летия множество дорогих подарков, но больше всего, судя по воспоминаниям Альберта Шпеера, его взволновало преподнесенное группой промышленников собрание рукописных набросков и полных партитур некоторых опер Рихарда Вагнера, подаренное в свое время композитором Людвигу II; дарители выкупили его за 800 000 марок у правительственного фонда. Винифред сразу попросила Вольфа передать эти копии в байройтский архив на хранение, подозревая, что они ему не очень нужны, однако фюрер решил оставить их у себя для ознакомления, пообещав облагодетельствовать архив позже.



В июле открылся Байройтский фестиваль. На этот раз Гитлер появился в своей ложе не в смокинге или фраке, как обычно, а в более привычном для него и публики партийном мундире, что присутствовавшие расценили как определенный политический посыл. Намек на обострение политической ситуации многие усмотрели и в том, что фестиваль открылся исполнением «Летучего Голландца» (дирижировал Карл Эльмендорф) — оперой, которую в последний раз ставили в 1914 году, после чего сразу же началась Первая мировая война. В качестве звездного дирижера на этот раз пригласили музыкального руководителя миланского театра Ла Скала Виктора да Сабата, и это было сделано, судя по всему, по личному указанию фюрера, познакомившегося с искусством этого капельмейстера в 1937 году во время гастролей миланцев в Берлине. Преемник Тосканини на посту главы прославленного итальянского оперного театра дирижировал на этот раз всеми представлениями «Тристана», в которых изгнанную из Байройта Фриду Ляйдер сменила восхитившая Гитлера

Жермен Любен. Оба цикла «Кольца» взял на себя, как и в прошлом году, Титьен. Гитлер ежедневно проезжал на автомобиле по улицам Байройта мимо выстроившихся вдоль тротуаров жителей города и демонстрировал свою беззаботность, в которую уже мало кто верил. Суета вокруг дома Зигфрида усиливалась, к нему постоянно подъезжали автомобили с высшими офицерами, а в самом доме шли непрерывные совещания. Волнение разделяли и присутствовавшие на фестивале представители английской прессы, которых Гитлер удостоил личной беседы в приватной обстановке и на вопрос о том, грозит ли Европе новая война, дипломатично ответил, что это зависит только от позиции Англии. Однако прибывшему на фестиваль в надежде переговорить с фюрером английскому послу Невиллу Хендерсону повезло значительно меньше — несмотря на посреднические усилия Винифред, Гитлер откладывал эту встречу и наконец отбыл, как и год назад, в Саарбрюккен для ознакомления с ходом строительства укреплений Западного вала. Чтобы задержать посла и развлечь его в отсутствие фюрера, Винифред устроила ему выезд на природу с ловлей форели в расположенном неподалеку Бернике. Однако и после своего возвращения Гитлер отказался встречаться с Хендерсоном, не помогли и многократные настойчивые просьбы Винифред. Причина — он якобы не может себя компрометировать в такое время. В последний день своего пребывания на фестивале Гитлер представил присутствовавшим своего линцского друга юности Августа Кубичека, с которым когда-то посещал вагнеровские постановки в родном городе. Об этом событии, которое стало одним из немногих, не связанных с политикой, читатель уже знает из главы «Музыкальные пристрастия фюрера». Все остальное воспринималось фестивальной публикой уже как предвестие грозных событий. Во время традиционной встречи с исполнителями Гитлера уже напрямую спрашивали, грозит ли Европе новая война, а он на голубом глазу отвечал, что никакой войны не будет. Однако в это плохо верилось, и обеспокоенная Жермен Любен отбыла в Париж, не дождавшись последнего представления «Тристана», так что Винифред пришлось в последний момент искать ей замену. Испытывая сильное беспокойство за Вольфганга, Винифред проводила 24 августа сына в казарму. На следующий день министры иностранных дел Германии и Советского Союза подписали в Москве пресловутый пакт, развязавший Гитлеру руки для нападения на Польшу.

В конце августа Фриделинда отправилась с тетушками Даниэлой и Эвой в Швейцарию на проходившие там музыкальные Праздничные недели. После аншлюса Австрии Зальцбургский фестиваль был

полностью подчинен нацистской идеологии, и из него изгнали всех нежелательных исполнителей (а многие и сами не пожелали там выступать), поэтому фестиваль в Люцерне стал самым привлекательным музыкальным форумом Европы, и на него съезжались такие исполнители, как Тосканини, Рахманинов, Горовиц, Казальс, Губерман и другие явно нежелательные в Третьем рейхе музыканты. Однако, как читатель уже знает из главы «Эмиграция», домой тетушки вернулись без племянницы, которая так и осталась в Швейцарии. Никто не заметил тех изменений, которые произошли с девушкой за три года ее учебы в Англии. Тут, по-видимому, сыграли свою роль и ее сочувствие несчастной судьбе Фриды Ляйдер, чьи рассказы она выслушивала во время встреч в Англии, куда певицу отпускали на гастроли по распоряжению самого фюрера, и участие в культурной жизни Великобритании, где не были изгоями не только евреи, но и внушавший ей поначалу ужас темнокожий бас Пол Робсон, и рассказы беженцев из Германии, а потом и присоединенной к ней Австрии. Кроме того, на нее произвели сильное впечатление личность Тосканини, с которым Фриделинда близко сошлась в Англии, и виртуозное исполнительское мастерство его зятя — одного из величайших пианистов XX века Владимира Горовица, искусство которого девушка не имела возможности оценить у себя на родине. Но самое главное, ей стала ненавистна нацистская система. Унаследованное от матери обостренное чувство справедливости, заставлявшее ее постоянно вступать в конфликты со школьными учителями, побудило внучку байройтского Мастера восстать в более зрелом возрасте против тех условий, в которых она росла до своего совершеннолетия. Для переговоров с поселившейся в Трибшене Фриделиндой послали ее восемнадцатилетнюю сестру Верену, однако той не удалось переубедить беглянку и уговорить ее вернуться на родину (старшая сестра даже с гордостью уподобляла себя их великому деду, который провел в швейцарском изгнании несколько лет), и ей по возвращении в Германию пришлось отправиться в Берлин и держать там ответ перед вызвавшим девушку в рейхсканцелярию Гитлером, который выслушал ее отчет, не проронив ни слова. У него были заботы поважнее — 1 сентября части вермахта вступили на территорию Польши, и началась Вторая мировая война.

На этот раз немцам пришлось встретиться с отчаянным сопротивление польской армии, которое оказалось не очень продолжительным — 27 сентября пала Варшава, а восточную часть страны оккупировала Красная армия. Польша не вошла в состав рейха, и ей был присвоен статус генерал-губернаторства, во главе которого

встал один из лучших друзей семьи Вагнер Ганс Франк. Радостное настроение обитателей Ванфрида по поводу успешного окончания военной операции было омрачено сообщением о тяжелых ранениях, которые получил в ходе боев Вольфганг. Его перевезли из Силезии в Берлин, где он, как один из первых раненых в этой войне, получил наилучшее лечение и уход в госпитале Шарите. Его оперировал самый знаменитый хирург Германии Фердинанд Зауэрбрух, возле его больничной койки было организовано постоянное дежурство, его все время навещала мать, а Фриделинда присылала бандероли со швейцарским шоколадом.

Винифред продолжала уговаривать дочь вернуться — сначала она убеждала ее в письмах, а потом, под давлением Гиммлера (тот не скрывал в разговоре с невесткой Рихарда Вагнера, в доме которой был не раз принят в качестве почетного гостя, что читал все письма, посланные беглянкой в Ванфрид), отправилась к ней для личной встречи в Цюрих, поскольку знала, что рейхсфюрер не бросает слов на ветер и ее дочери грозит реальная опасность быть похищенной из нейтральной страны. После закончившейся безрезультатно встречи Фриделинда перестала на некоторое время давать о себе знать, а вскоре было получено сообщение, что она выехала в Соединенные Штаты. На самом деле она перебралась в Англию, где ее, как и всех остальных представителей вражеской державы, отправили в лагерь для перемещенных лиц на острове Мэн. Еще до интернирования она сделала разоблачительные заявления о личности Гитлера, сообщив подробности, которые могли быть известны только хорошо знавшим его людям, и тем самым привела в бешенство фюрера и его окружение, прежде всего Геббельса, Гиммлера, а также всегда с неприязнью относившегося к вагнеровскому семейству Бормана. Гиммлер пригласил Винифред для беседы на частную берлинскую квартиру, но поговорить ему удалось только с Вереной, которую мать прислала вместо себя, разумно посчитав, что с дочерью рейхсфюрер будет не так резок. Действительно, тот беседовал с ней вполне дружелюбно, в частности, показал английскую газету с заметкой сестры, в которой та предлагала «повесить свинью Гиммлера на ближайшем фонарном столбе». Стало ясно, что о возвращении на родину, где Фриделинде грозил немедленный арест, больше нет и речи. За антинацистскую деятельность Фриделинду с согласия Черчилля отпустили из лагеря и дали возможность выехать в Аргентину, где Тосканини организовал ей американскую визу и помог перебраться в США.

В связи с началом войны у Винифред были все основания полагать, что в 1940 году фестиваль провести не удастся, однако Вольф

ей пообещал, что война вскоре закончится, и предложил начать подготовку к очередным байройтским празднествам, а в начале апреля дал прямое указание провести фестиваль, гарантировав при этом, как обычно, не только достаточное финансирование, но и полную свободу художественной деятельности для организаторов и участников. Он также пообещал освободить на время проведения фестиваля от воинской службы исполнителей и технических работников Дома торжественных представлений, подлежавших призыву или уже находившихся в армии. О распространении билетов, которые на этот раз должны были получить в первую очередь раненые участники военных действий и работники оборонных предприятий, снова поручили позаботиться Бодо Лаференцу. Первым героям войны обеспечивали бесплатный проезд в Байройт и питание за счет фюрера, который объявил их своими гостями. Все-таки фестиваль решили сделать менее затратным и помимо «Кольца» поставить только «Летучего Голландца». Эта опера уже прочно ассоциировалась в сознании Гитлера с началом войны, а кроме того, в апреле 1940 года на побережье Норвегии — страны, где разворачиваются события оперы молодого Вагнера, — был высажен десант. На этот раз ограничились только двумя дирижерами — постоянными участниками фестиваля: «Кольцо» шло под управлением Хёслина, который теперь участвовал в представлениях по особому разрешению фюрера, полученному благодаря Винифред, а «Голландец» — под управлением Эльмендорфа. Оркестрантов, хористов, технический персонал собирали по всей стране, и желающих было хоть отбавляй, поскольку работа на фестивале давала возможность освободиться на пару месяцев от воинской службы. Билеты в свободную продажу не поступали — их распространением занималась «Сила через радость». Поскольку это освобождало Винифред от финансовых забот, необходимости заниматься рекламой и работать с прессой, Бодо Лаференц стал для нее в это время вторым по значимости сотрудником после Титьена. В Ванфриде его называли «дукатеншайсер» (так звали персонажа народной сказки, ослика, который испражнялся дукатами). Военные составляли три четверти гостей фестиваля, при этом каждый из раненых и награжденных Рыцарским или Железным крестом — от рядового до генерала — имел возможность подать заявку и войти в число приглашенных. На этот раз Гитлер не успел к открытию, и в своей приветственной речи гостям передал от него привет руководитель Германского трудового фронта Роберт Лей, в чьем подчинении находилась «Сила через радость». Многие из прибывших не были поклонниками Вагнера, некоторые вообще впервые

попали в оперный театр, воспользовавшись, как они полагали, возможностью спокойно отдохнуть, живя в тихом городе на всем готовом. Их действительно бесплатно и неплохо кормили, они получали к обеду стакан вина и талоны на несколько сигарет. Но за это они должны были выслушивать длинные политизированные речи о творчестве Вагнера (с установками, в каких местах следует аплодировать), а во второй половине дня присутствовать на представлениях и слушать музыку, которая их нисколько не волновала. Многие потом зареклись посещать вагнеровские музыкальные драмы на всю оставшуюся жизнь. Во время обеда в фестивальном ресторане 19 июля (в этот день давали «Золото Рейна») гости слушали транслировавшуюся через динамики речь Гитлера, которую тот произнес в рейхстаге по поводу окончания молниеносной войны с Францией, а через четыре дня он сам прибыл на фестиваль и появился в Доме торжественных представлений на «Гибели богов». Известно, что предметом состоявшейся еще до начала представления беседы Винифред с Вольфом стало планируемое назначение на должность гауляйтера Баварской восточной марки Бальдура фон Шираха, которого с 8 августа должен был сменить на посту руководителя гитлерюгенда его бывший заместитель, боевой офицер Артур Аксман, недавно потерявший во время боевых действий правую руку и, как полагал фюрер, пользовавшийся по этой причине у имперской молодежи большей популярностью, чем его чересчур «интеллигентный» предшественник. Однако это назначение фон Шираха так и не состоялось, и вскоре он занял более солидную должность гауляйтера Вены. Зашел также разговор о все еще животрепещущей проблеме бегства Фриделинды. Во время последующего чаепития в кругу семьи Вагнер Вольф с восторгом рассказывал о своем коротком пребывании в качестве триумфатора в Париже. При этом присутствовала гостившая на фестивале Жермен Любен, чей сын пропал в самом начале наступления германских войск во Франции, а потом был обнаружен в одном из лагерей военнопленных. Гитлер пообещал позаботиться о судьбе юноши, и через пару месяцев Винифред писала Любен в Париж, что ее сын уже на свободе. Это письмо она передала с другом своей молодости, офицером вермахта Гансом Ланге, который, познакомившись со знаменитой певицей, вскоре стал ее любовником. Участие в Байройтских фестивалях, благосклонное отношение фюрера, равно как и эта любовная связь, стали после войны главными пунктами обвинения французской певицы в коллаборационизме. По приглашению Гитлера на этом же фестивале снова присутствовал его линцский приятель Август Кубичек, который на этот

раз выразил в разговоре с другом юности свою обеспокоенность судьбой троих сыновей, призванных на воинскую службу. Фюрер отделался общими демагогическим фразами о величии стоящих перед ним задач и своей ответственности перед историей — друг должен был осознать незначительность и суетность собственных проблем. Сразу после представления Гитлер сел в бронепоезд и покинул Байройт. Ни он, ни Винифред не подозревали, что это его последнее посещение фестивалей и их последняя встреча. В дальнейшем они несколько раз общались по телефону, но только в тех случаях, когда уже переставшей пользоваться его былым покровительством хозяйке Ванфрида удавалось до него дозвониться. У Вольфа появился в Байройте другой фаворит — молодой сценограф Виланд Вагнер, который должен был вот-вот возглавить байройтское предприятие.

На первых порах война с Англией заключалась во взаимных бомбардировках крупных городов. С сентября 1940 года Германия начала воздушные налеты на Лондон (в частности, был разрушен дом, где поселилась бежавшая в1935 году из Германии Берта Гейсмар), а в ноябре — на Ковентри, который к 1942 году был почти полностью разрушен. В ответ англичане начали бомбить Берлин, Гамбург, а в мае 1942 года также Кёльн. В ночь с 9 на 10 апреля 1941 года была разрушена Берлинская государственная опера. Гитлер пришел в ярость и отдал приказ срочно восстановить здание театра, не считаясь с расходами. Это событие было очень неприятно для байройтского руководства, которое уже давно использовало главный оперный театр страны в качестве базы для подготовки собственных постановок. Тем не менее Гитлер распорядился провести фестиваль и в 1941 году, пообещав, как обычно, закончить войну в самое ближайшее время, не указав, однако, на этот раз даже приблизительных сроков заключения мира. Впрочем, этим обещаниям уже никто не верил. Тем не менее весной 1941 года Берлинская государственная опера трижды выезжала на гастроли: в марте в Риме показали «Мейстерзингеров», а в мае–июне парижским любителям музыки были представлены «Тристан и Изольда» и «Похищение из сераля» (об этих гастролях читатель знает из главы «Начало одной блестящей карьеры»). Винифред и Титьен участвовали в этих поездках в качестве представителей байройтского предприятия. Партию Изольды в Париже исполняла, разумеется, ставшая звездой Байройта Жермен Любен, с которой дирижировавший «Тристаном» Герберт фон Караян познакомился еще во время своего визита в Байройт в 1939 году. К чести этой певицы следует сказать, что она отказалась выступать в организованном немцами благотворитель-

ном концерте и гастрольных постановках «Тристана», поскольку работавший с ней еврей-коррепетитор был арестован нацистами. Гитлер пошел ей навстречу и сделал соответствующие распоряжения: тот был освобожден. Во время этих гастролей Винифред была настолько очарована искусством Караяна, что захотела увидеть его среди дирижеров и в своей вотчине. Караян тоже был бы не против, тем более что вскоре он потерял должность генералмузикдиректора Ахена, возможность выступать с Берлинским филармоническим оркестром и дирижировать в Берлинской государственной опере, однако стойкое предубеждение Гитлера к его персоне оказалось решающим, и дирижер впервые получил возможность выступить на Зеленом холме только через десять лет, на первом послевоенном фестивале в 1951 году.

Последним, кого Гитлер продолжал уверять в своих миролюбивых намерениях в отношении его страны, был Иосиф Сталин. Политика же советского диктатора до последнего дня заключалась в том, чтобы не предпринимать ничего такого, что могло бы обидеть Гитлера и дать ему повод для конфронтации. Эта доверчивость Сталина, не доверявшего не только правительствам западных держав, но и никому из своего ближайшего окружения, дорого обошлась народам Советского Союза. В ноябре 1940 года, то есть через год после подписания пакта Молотова — Риббентропа, в московском Большом театре состоялась премьера «Валькирии» (в период с 1939 по 1941 год в Германии также стали значительно чаще исполнять русскую музыку). Сомнительно, чтобы эта постановка была успешной в вокальном отношении, так как вагнеровское «Кольцо» не ставили в театрах России с дореволюционных времен, да и тогда редко можно было услышать подходящего баса-баритона в партии Вотана или сносное драматическое сопрано в партии Брюнгильды. Единственным достойным конкурентом западных вокалистов в начале XX века был, по-видимому, выдающийся героический тенор Иван Ершов, которому ко времени предвоенной постановки «Валькирии» исполнилось семьдесят пять лет. Однако постановку поручили знаменитому советскому кинорежиссеру Сергею Эйзенштейну, который, будучи прекрасным рисовальщиком, сделал также эскизы декораций. Так что в этом отношении «Валькирия» на московской сцене могла бы, по-видимому, составить серьезную конкуренцию берлинским и байройтским спектаклям. Не удивительно, что Винифред захотелось увидеть, как в России ставят Вагнера, тем более что она получила официальное приглашение советского правительства. В Москву Винифред собиралась ехать на автомобиле, захватив с собой

обербургомистра Байройта Фрица Кемпфлера. Для улаживания всех формальностей тот сделал запрос в Министерство иностранных дел, откуда пришел обескураживающий ответ: в настоящее время поездка в Россию является нежелательной. Неопределенность продолжалась недолго — 22 июня 1941 года Гитлер неожиданно для Сталина напал на Советский Союз, наплевав на пакт, подписанный меньше двух лет тому назад. А незадолго до нападения, 10 мая 1941 года, ближайший соратник фюрера и один из его лучших друзей Рудольф Гесс, которому Гитлер доверял как самому себе уже на протяжении двадцати лет (читатель знает, что он был также доверенным лицом Винифред), совершил свой дерзкий полет в Англию.

Историки до сих пор ломают голову над различными объяснениями этого безумного поступка. Гесс не утратил летных навыков, приобретенных им во время Первой мировой войны, когда он был пилотом эскадрильи, которой командовал Генрих Геринг, и добраться до Англии ему не составило большого труда. Вылетев из Аугсбурга, он приземлился на парашюте в Шотландии и начал настаивать на переговорах с высшими чинами Министерства иностранных дел, однако те старались во что бы то ни стало уклониться от общения с человеком, которого сочли не вполне вменяемым. Назвавшись посланником Гитлера, Гесс предлагал английскому правительству заключить мирный договор с Германией, поскольку знал о секретных приготовлениях Гитлера к нападению на Советский Союз. Для английских же чиновников его речи звучали в высшей степени дико, тем более что Гесс, кроме всего прочего, требовал отправить в отставку ненавидимого Гитлером Черчилля. Дело кончилось тем, что незваного гостя продержали до октября 1945 года в лондонском Тауэре, откуда потом отправили в Нюрнберг, где международный трибунал приговорил его к пожизненному тюремному заключению. Фюрер, разумеется, объявил себя непричастным к миссии бывшего друга, назвав его сумасшедшим.

Отсутствие в последующие годы под рукой Гесса, которого сменил на посту начальника рейхсканцелярии ненавидевший Винифред и других обитателей Ванфрида Борман, сильно осложнило жизнь главе байройтского семейства, которой теперь пришлось использовать другие возможности для доступа к Вольфу — через его адъютантов и личного врача Карла Брандта. Гитлер и сам не гарантировал ей, что ему непременно передадут ее письма, которые попадут в руки Бормана. После войны Винифред выдвигала свою, чисто вагнеровскую версию демарша Гесса. Она считала, что тот поступил подобно валькирии Брюнгильде из вагнеровской драмы: поступая вопреки воле

своего отца Вотана, валькирия действовала в его интересах, поскольку освобождала от обязательств, данных им ревнивой супруге.

Репетиции к предстоящему в Байройте фестивалю были уже в самом разгаре, когда пришло известие о нападении Германии на Советский Союз. Поскольку финансовое положение фестиваля к тому времени не улучшилось и к тому же стали возникать дополнительные организационные трудности, программа осталась той же, что и в последние два года, с той разницей, что всеми представлениями «Кольца» теперь дирижировал сменивший Хёслина Титьен. Ему удалось существенно повысить ставки работавшим на Зеленом холме, в том числе и свои гонорары как организатора празднества, а также постановщика и дирижера «Кольца», так что его заработок, к возмущению Виланда, который в то время уже считал, что он вправе высказываться по этому вопросу, вырос до 30 000 рейхсмарок (примерно 150 000 евро). С фронта поступали победные реляции — части вермахта занимали один за другим города Белоруссии, Украины и Прибалтики, шло успешное продвижение на восток, в сражениях были уничтожены сотни самолетов и танков, взяты в плен сотни тысяч солдат и офицеров, однако побывавшие на фронте и присылавшие оттуда письма родным и близким непосредственные свидетели тех событий сообщали и о трудностях со снабжением и упорных боях с продолжавшим оказывать сопротивление противником. Шокировали также известия о бесчеловечном обращении с военнопленными (об этом рассказывала, в частности, работавшая медсестрой в эшелоне-госпитале в Бессарабии Верена), массовых расстрелах коммунистов и евреев. О готовящемся геноциде еще мало кто знал, и не желавшее признавать антигуманную суть национал-социализма байройтское семейство списывало все эти зверства на издержки войны. Во время встречи в Берлине с Вольфом вернувшаяся с театра военных действий Верена рассказывала ему о страданиях запертых в товарных вагонах и умиравших от голода и жажды, но не получавших во время страшной жары даже воды советских военнопленных. Фюрер, казалось, был потрясен действиями воевавших на этом направлении румын и поклялся разобраться и навести порядок.



В начале 1942 года стало известно о гибели на Восточном фронте Ульриха Роллера, о чем уже было сказано в главе «Кнут и пряник». Это известие не только расстроило Гитлера, но также сильно огорчило Виланда, который, еще не вполне доверяя собственным возможностям, собирался готовить вместе со старшим другом костюмы и декорации к намечавшейся на 1942 год постановке «Тангейзера». Сидя в начале года в своей ставке на Восточном фронте, Гитлер не

раз высказывал в разговорах с приближенными (в частности, с Геббельсом, а также с недавно назначенным министром вооружений Альбертом Шпеером и личным врачом Брандтом) сожаление по поводу невозможности посетить Байройтский фестиваль — его главное развлечение последних лет, которое давало ему возможность по-настоящему отдохнуть душой. Однако к тому времени фюрер, судя по всему, несколько охладел к музыке Вагнера — по свидетельству его секретарши, он редко ставил пластинки с отрывками из произведений немецкого гения. Чаще всего из его кабинета доносились арии из оперетт Легара, объявленного в Третьем рейхе германцем.

Когда немецкие войска летом и осенью продвигались к Москве, а потом, остановленные и отброшенные в начале зимы от столицы Советского Союза, были вынуждены перейти к перегруппировке, в Байройте разгорались свои страсти. Твердо решивший взять власть на Зеленом холме в свои руки Виланд хорошо сознавал, что для этого недостаточно образования театрального художника, и с 1940 года стал заниматься чтением партитур и изучать основы театральной режиссуры. Его наставником в этом деле на правах частного учителя стал бывший генералмузикдиректор Гейдельберга Курт Оверхоф, отказавшийся от своей должности ради того, чтобы преподавать режиссуру байройтскому наследнику. У Титьена также был план передачи полномочий сыну Винифред, рассчитанный примерно на пять лет. Однако в 1941 году Виланд уже считал себя вполне подготовленным для выполнения миссии, предназначенной ему, как он полагал, по праву первородства. Помимо Гитлера, который, с одной стороны, не сомневался в том, что его любимец со временем займет подобающее ему положение главы байройтского предприятия, а с другой стороны, побаивался, что поспешное назначение сможет повредить делу, за этой схваткой стояли двое непримиримых врагов из высшего эшелона власти — поддерживавший своего театрального интенданта Геринг и благоволивший любимцу фюрера Геббельс, который рассчитывал с помощью Виланда приобрести наконец власть и над Байройтом. Поскольку репертуар фестиваля постоянно сужался, а из премьер в 1942 году предполагался только «Тангейзер», в спорах враждующих сторон эта опера стала главным камнем преткновения. У Преториуса, который по заданию Титьена готовил декорации, работа продвинулась уже далеко, и на нее были истрачены десятки тысяч марок. Поэтому, когда движимый исключительно собственными амбициями Виланд захотел воспрепятствовать появлению спектакля в том виде, в каком его задумал Титьен, тот пригрозил поки-

нуть фестиваль, справедливо полагая, что этого не допустит фюрер. Винифред в принципе была согласна со своим управляющим, но оставлять сына без поддержки ей также не хотелось, и еще до конца фестиваля 1941 года она написала интенданту письмо, в котором просила его о снисхождении к молодому человеку. Однако юноша был и сам из той породы, что не дает спуску своим противникам. Поэтому он дал задание Оверхофу подготовить список погрешностей, допущенных Титьеном-дирижером, чтобы иметь возможность при личной встрече с Гитлером с полным правом обвинить байройтского управляющего в «мазне» и таким образом от него отделаться. Подготовившийся соответствующим образом Виланд отправился к Гитлеру в Берлин, где был принят в собственных апартаментах фюрера. Несмотря на то что позиции Винифред и, соответственно, Титьена сильно ослабли и хозяйке Байройта чаще всего не только не удавалось дозвониться до Вольфа, но приходилось каждый раз выдумывать способ, как ему передать свои письма, чтобы они не попали в руки Бормана, Вольф все-таки решил не рисковать, отдавая всю власть в руки Виланда и отстраняя от работы старого, заслуженного интенданта. Так что он посоветовал своему молодому фавориту пока ничего не предпринимать и не торопиться, пообещав свое содействие при подготовке последующих фестивалей. На том пока и разошлись. В то время, когда Гитлер принимал Виланда, в приемной рейхсканцелярии дожидался аудиенции Титьен. После часового ожидания ему сообщили, что фюрер уже отбыл и его не примет. По-видимому, интендант был сильно огорчен и обескуражен, однако, как показало время, он оказался на этот раз в выигрыше и мог продолжить свою деятельность как в Берлине, так и в Байройте. Возможно, что фюрер и сам был не рад принятому им решению и с бо́льшим удовольствием встал бы на сторону своего любимца, но интуиция подсказывала ему, что на этот раз не следует спешить с принятием решения, которое могло оказаться губительным для байройтского дела. Виланду пришлось утешиться женитьбой в сентябре 1941 года на своей давней знакомой Гертруде Райсингер.



В феврале 1942 года пришло одно неприятное известие из Нью-Йорка. По поводу пятьдесят девятой годовщины со дня смерти Вагнера Фриделинда дала от своего имени и от имени бывших байройтских исполнителей, которые были вынуждены покинуть Германию и теперь выступали в Метрополитен-опере, интервью журналистке Эрике Манн (старшей дочери Томаса Манна). В этом интервью, которым предварялась радиотрансляция «Тангейзера»,

девушка решительно оспаривала притязания Гитлера на единоличное владение наследием композитора и настаивала на том, что ее дед «никогда не смог бы делать одно и то же дело с разрушителями свободы и справедливости в Германии». В феврале в Ванфриде было получено письмо, в котором один из служивших в министерстве пропаганды высших чинов СС просил руководительницу фестивалей подтвердить, действительно ли в возмутительной антинемецкой передаче радиостанции WGEA выступала ее дочь, а не какая-то аферистка. С тем же успехом он мог бы обратиться с этим вопросом к своему министру, у которого вряд ли могли быть какие-то сомнения на этот счет. Поскольку чиновник коснулся весьма болезненной темы, не проконсультировавшись с вышестоящим начальством, и таким образом сильно огорчил и разволновал своего адресата, ему вскоре пришлось извиняться за бестактность. Сразу после этого Винифред, с которой Вольф стал общаться чрезвычайно редко и главным образом по официальным поводам, поскольку он теперь предпочитал общению с ней личные встречи с Виландом, Вольфгангом и Вереной, получила, как всегда, согласие на проведение очередного фестиваля и гарантии его полного материального обеспечения. Так что она могла на этот счет не волноваться. Проблема заключалась в репертуаре.



Сильно рассчитывавший на помощь Ульриха Роллера Виланд так и не успел после его гибели завершить работу над декорациями для запланированной постановки «Тангейзера». Замена же ее «малобюджетной» постановкой «Тристана», в которой главный герой на протяжении всего третьего действия мучается от смертельной раны, могла быть воспринята как издевательство над зрителями, бóльшую часть которых составляли раненые на фронте солдаты и офицеры. О трудно объяснимом запрете после начала войны на постановки «Парсифаля» уже говорилось в главе «Музыкальные пристрастия фюрера» со ссылкой на доклад Саула Фридлендера. По-видимому, как справедливо полагает биограф Винифред Вагнер Бригитта Хаманн, фюрер просто хотел «унифицировать» постановки этой оперы по всей Германии, создать для них единые декорации и разработать безупречное с идеологической точки зрения толкование смысла мистерии. Только после этого (и скорее всего, в мирное время, когда христианская идея всепрощения не будет выглядеть столь одиозно) этой опере можно было дать новую «путевку в жизнь». В конце концов, и опять по распоряжению Гитлера, в программе фестиваля осталось «Кольцо», несколько отдельных исполнений (в том числе на открытии) «Гибели богов» под управлением Эльмендорфа и «Ле-

тучий Голландец» под управлением впервые приглашенного для участия в фестивале Клеменса Крауса. В партии Голландца вместо постоянного ее исполнителя Бокельмана зрители услышали на этот раз шведского баритона Юэля Берглуна, в роли Сенты выступила бессменная исполнительница этой партии Мария Мюллер, а в партии Эрика — постоянный участник последних фестивалей Франц Фёлькер. Титьен добился очередного повышения гонораров для исполнителей, но в создавшейся обстановке решил отказаться от дирижирования. 8 июля в Байройт начали приходить поезда с гостями фюрера, которых встречали с оркестром на вокзале Винифред Вагнер, гауляйтер Восточной баварской марки Фриц Вехтлер, обербургомистр Байройта Фриц Кемпфлер и главный распорядитель Бодо Лаференц. Винифред была снова в приподнятом настроении в связи с недавним рождением внучки Ирис, первого ребенка Виланда и Гертруды. Выступая впоследствии на одном из партийных мероприятий, Лаференц отмечал масштабность фестиваля 1942 года, на котором присутствовали гости, прибывшие с пространства, намного превышавшего территорию рейха: от мыса Нордкап на севере Норвегии до Сахары на юге и от Атлантического океана до оккупированных российских территорий. В этом он, разумеется, видел прежде всего свою личную заслугу. Длившуюся уже почти три года войну Лаференц объявил битвой прежде всего за немецкую культуру. К началу фестиваля стало известно и о его любовной связи с Вереной, в результате чего ему пришлось вскоре расстаться с семьей и жениться на девушке, которая была более чем двадцатью годами моложе него.



После фестиваля Виланд снова начал укреплять свои позиции, занявшись помимо вытеснения Титьена, положение которого на ближайшие годы все-таки обещало быть достаточно стабильным, наступлением на Преториуса, надеясь, воспользовавшись подозрительным отношением к художнику высших нацистских чинов, изгнать его из Байройта и стать таким образом главным сценографом фестивалей. В результате Гитлер получил от своего молодого друга пространное письмо, в котором тот, не называя фамилий, объявил огромной ошибкой появление в 1934 году на байройтской сцене «кубистической и экспрессионистской мазни». В доносах, которые стали поступать в Министерство пропаганды и ведомство Розенберга (Преториус не сомневался, что они были написаны или инспирированы Виландом), содержались уже прямые обвинения в левизне и дружеских связях с покинувшими Германию евреями. Гестапо стало контролировать почту Преториуса, и в ней действительно обнаружилась переписка с покинувшими страну друзьями-евреями.

После проведенного в квартире обыска он был арестован и провел несколько месяцев в тюрьме, где подвергался регулярным допросам. Однако у знаменитого театрального художника нашлись, по-видимому, какие-то высокие покровители (скорее всего, это были Винифред и Титьен, кровно заинтересованные в том, чтобы он продолжил свою деятельность в Байройте), потому что, когда в январе 1943 года Борман напомнил Гитлеру о деле Преториуса и попросил указаний, что с ним делать дальше, фюрер неожиданно смягчился и велел не мешать его дальнейшей работе. Чиновникам идеологических ведомств было предписано проявлять в его отношении определенную сдержанность, а прессе — не упоминать его имени. Тем не менее его работа в Байройте на этом закончилась (в постановках «Мейстерзингеров», которыми ограничились на фестивалях 1943 и 1944 годов, сценографом выступил Виланд Вагнер), и в Доме торжественных представлений Преториус появился только через десять лет, и то уже в качестве гостя. Сразу после войны художник, ставший вице-президентом Баварской академии искусств, при всем своем уважении к Винифред отказался выступить в ее защиту на процессе денацификации, объяснив это нежеланием встречаться с ее детьми.



В начале февраля вся Германия была потрясена известием об окружении и разгроме армии генерала-фельдмаршала Паулюса (высшее воинское звание было ему поспешно присвоено Гитлером, когда пробиться из окружения не было уже никакой возможности). По случаю объявленного в стране траура Геббельс отменил представления во всех театрах на три дня. Положение на других фронтах было не лучше. Отброшенная в Тунис армия Роммеля так и не смогла вернуть стратегическое превосходство, да и в России дело не ограничивалось «сталинградским котлом» — отступление продолжалось также на Кавказе. Странное дело, но у сыновей Винифред дела в это время шли как нельзя лучше. Вольфганг готовился к свадьбе с балериной Берлинской государственной оперы Эллен Дрексель, а оставшийся после изгнания Преториуса единственным сценографом Байройта Виланд начал готовить декорации к единственной фестивальной постановке 1943 года — «Нюрнбергским мейстерзингерам» в режиссуре незаменимого Титьена. К тому времени Виланд получил возможность одновременно практиковаться в режиссерской деятельности на собственной экспериментальной сцене. Таким «полигоном» для постановки всего цикла «Кольца», в которой Виланд мог бы выступить в качестве режиссера, сценографа и художника по костюмам, стал театр городка Альтенбург в Тюрингии, директором которого Геббельс назначил виландовского ментора Оверхофа.

В новой должности Оверхоф продолжал осуществлять свои наставнические функции, а поселившийся на некоторое время в Альтенбурге Виланд вовсю экспериментировал с обустройством декораций и световыми эффектами на оказавшейся в полном его распоряжении сцене. В марте было принято решение провести фестиваль, показав 16 представлений «Мейстерзингеров». В качестве дирижеров намечались новый для Байройта Герман Абендрот и Фуртвенглер, которого Гитлеру пришлось самому убеждать снова выступить в Доме торжественных представлений, — зная неприязнь Винифред и Титьена к этому капельмейстеру, можно себе представить, сколько неприятностей доставило им это назначение. Поскольку давать спектакль силами одних и тех же исполнителей на протяжении трех недель было немыслимо, собрали два состава, каждый из которых включал вокалистов высочайшего класса. В серии постановок, которыми дирижировал Фуртвенглер, в партии Ганса Закса выступил Яро Прохазка, в партии Евы — Мария Мюллер, а в партии Вальтера — Макс Лоренц. В остальных спектаклях зрители смогли услышать и оценить в партии Закса Пауля Шёфлера — замечательного баритона, о котором будет подробнее сказано в главе, посвященной Зальцбургскому фестивалю, и сопрано Хильду Шеппан. Кроме того, партию Бекмессера с успехом исполнил прославившийся впоследствии в Венской государственной опере тридцатичетырехлетний Эрих Кунц. Поскольку представление не должно было уступать по размаху постановкам других театров, для участия в массовых сценах пригласили хористов из числа еще не подлежавших призыву юношей из гитлерюгенда, членов Союза немецких девушек и эсэсовцев штандарта «Викинг». В целом благодаря весьма консервативным декорациям Виланда и многолюдности массовых сцен постановка вышла довольно неуклюжей и претенциозно имперской. Помимо сложностей с исполнителями, проведение фестиваля в новом формате создавало также дополнительные организационные проблемы. Следовало чуть ли не каждый день привозить и увозить гостей, размещать их на одну ночь на частных квартирах, хозяева которых должны были в условиях дефицита мыла и стиральных порошков обеспечивать прибывающим чистые постели, получая за каждого «гостя фюрера» твердо установленную довольно низкую плату.



К концу 1943 года Гертруда родила Виланду сына, которому родители дали многозначительное имя Вольф Зигфрид. В преддверии этого события супруги стали добиваться от Винифред, чтобы та избавилась от достигшей десятилетнего возраста Бетти. Они не желали, чтобы их дети росли рядом с чуждой им девочкой-приемышем,

к которой испытывали определенную брезгливость. Да и родители девочки просили о ее возвращении. Винифред некуда было деться, однако для ребенка, привыкшего к комфортной жизни в Ванфриде, возвращение в семью стало тяжелым испытанием.

В декабре состоялось бракосочетание «доброго гения Байройта» Бодо Лаференца и Верены. Его устраивали в такой спешке, что свидетели — Виланд и Вольфганг Вагнеры — не успели подготовить документы о своем арийском происхождении, а свидетельство о расторжении предыдущего брака Лаференц получил всего за две недели до назначенной в Ванфриде церемонии гражданского бракосочетания. В качестве поручителей чистоты арийской крови свидетелей выступили приславшие письменные свидетельства Гитлер и рейхсфюрер СС Гиммлер. На первое время супружеской жизни Лаференц снял в аристократическом районе Берлина Далем роскошную виллу с садом неподалеку от дома Геббельса.

26 марта 1944 года Красная армия вышла на широком участке фронта на довоенную границу СССР и теперь вела боевые действия на территории оккупированной Германией Польши. 6 июля в Нормандии высадились союзники, и началось наступление во Франции. Многие оперные театры страны, в том числе в Гамбурге, Франкфурте, Кёльне, Мангейме и Карлсруэ, были разрушены бомбардировками (здание Берлинской государственной оперы успели к тому времени восстановить). Театральная и музыкальная жизни в стране замерла, и тем не менее Гитлер распорядился провести очередной Байройтский фестиваль. На этот раз решили ограничиться двенадцатью спектаклями «Мейстерзингеров» в прошлогодней постановке. Десять должен был, как и на предыдущем фестивале, взять на себя Герман Абендрот, а двумя спектаклями, которые предполагали записать и транслировать по радио, снова уговорили продирижировать Фуртвенглера. Теперь, наряду с поездами со зрителями, в Байройт шли потоки беженцев из разрушенных бомбардировками окрестных городов; условия пребывания «гостей фюрера» и участников представлений казались этим людям сказочными. Считалось, что, в отличие от подвергавшихся непрерывным бомбардировкам Нюрнберга и Мюнхена, Байройт не представляет стратегической опасности для союзников и они не станут бомбить город, имеющий к тому же большое культурное значение. Но так было только до поры до времени. В период проведения фестиваля вести приходили одна хуже другой. 20 июля было совершено покушение на Гитлера, в результате чего тот получил тяжелую контузию, от которой так и не оправился до самого конца. 25 июля был освобожден Париж, и над

Эйфелевой башней вывесили французский триколор. Тем не менее байройтское празднество прошло по плану, и 4 августа удалось даже дать традиционный концерт, посвященный годовщине смерти Зигфрида Вагнера. 9 августа состоялось последнее представление «Мейстерзингеров», которое стало также последним оперным спектаклем в Третьем рейхе. В результате объявления Геббельсом «тотальной войны» в стране были запрещены музыкальные спектакли.

По мере приближения армий союзников к границам Третьего рейха положение обитателей Ванфрида становилось все более неустойчивым и неопределенным. Винифред понимала, что в любой момент могут призвать вполне годного для службы в армии или, по крайней мере, в ополчении (фольксштурме) старшего сына и даже ставшего инвалидом младшего. Виланд все еще вынашивал планы проведения (желательно уже под его руководством) очередного фестиваля, но это уже не могло спасти его от призыва. И тут ему на помощь пришел муж младшей сестры. У необычайно предприимчивого Бодо Лаференца было множество идей по спасению страны, которые он заимствовал главным образом в популярных технических журналах. Эти планы были в большинстве своем нереализуемыми или требовали многолетних кропотливых разработок (как, например, технология производства резины из произраставшего на территории Средней Азии каучуконоса кок-сагыз), однако был также проект, который касался ставшей самой актуальной к концу войны темы создания так называемого оружия возмездия. Поскольку ракеты V1 и V2 (названные так по первой букве слова Vergeltungswaffe — «оружие возмездия»), которыми обстреливали территорию Англии, падали с разбросом в десятки километров, требовалось создание корректирующего устройства, главным компонентом которого был иконоскоп — передающая телевизионная электронная трубка, изобретенная работавшим в американской компании RCA русским инженером Владимиром Зворыкиным. Описание иконоскопа появилось в научно-технической литературе в начале тридцатых годов. Лаференц взялся за создание такой трубки применительно к системам наведения крылатых ракет и организовал на территории действовавшего в Байройте филиала концлагеря секретную лабораторию, в которой работали доставленные из разных лагерей специалисты в области электроники и точной механики. Научным руководителем лаборатории был представитель фирмы — заказчика иконоскопов «Асканиа-Верке» Вернер Рамбауске, а назначенный начальником спецподразделения концлагеря Бодо Лаференц взял себе в заместители Виланда (должность была чисто номинальной и создавалась исключительно для освобождения от

притязаний вермахта на молодого сценографа). Собственно говоря, это было что-то вроде советской шарашки, описанной Александром Солженицыным в романе «В круге первом». Условия жизни заключенных и их питание были там несравненно лучше, чем в обычном лагере, однако эта лаборатория находилась на той же территории за колючей проволокой, чтобы сделать ее сотрудников незаметными среди остальной серой массы лагерников. В случае необходимости к работе привлекали также свободных специалистов из обычных институтов, которые жили в тех же бараках и были счастливы уже тем, что их не отправляют на фронт. О том, что делал в институте назначенный заместителем Лаференца Виланд, доподлинно неизвестно. Он не подчинялся строгому режиму и на протяжении рабочего дня мог заниматься в своем кабинете разработкой декораций и усовершенствованием сценического освещения Дома торжественных представлений, пользуясь помощью работавших под его руководством высококвалифицированных электриков. Однако о своей деятельности в этом лагере сам он до конца жизни никому ничего не рассказывал.



Продолжая числиться заместителем начальника секретной лаборатории, Виланд не оставлял надежды на руководство последующими фестивалями, и это приводило в страшное раздражение его мать, которая окончательно потеряла связь с Вольфом и теперь боялась упустить поддержку Титьена, если тот откажется от своей деятельности в Байройте. Ее опасения были небезосновательны, поскольку Виланд не уставал писать Гитлеру и Геббельсу и передавать им просьбы о личной встрече. В начале декабря Гитлер позвонил в Ванфрид, чтобы поздравить с днем рождения Верену. Узнав, что та с мужем находится неподалеку от него в Берлине и там же пребывают Виланд с Гертрудой, он пригласил обе супружеские пары отужинать с ним, причем не в бункере, который он теперь редко покидал, а наверху, то есть в самой рейхсканцелярии.

Молодые люди были потрясены теми изменениями, которые произошли с Вольфом за последние месяцы. Он сильно постарел и тщетно пытался унять дрожь, когда пожимал им руки. Кроме того, в результате ожогов, полученных во время покушения, он не мог нормально сидеть, а его речь из-за сильной контузии стала сбивчивой. О том, что фюрер превратился в трясущегося, полуоглохшего инвалида, гостям, как и большинству жителей Германии, до тех пор не было известно. Тем не менее Вагнеры нашли его по-прежнему необычайно милым. Он не выразил никакого сомнения в победоносном окончании войны и во время уединенной прогулки с Виландом пообещал передать под его руководство намечавшийся на лето будущего,

1945 года фестиваль, на котором помимо «Мейстерзингеров» предполагалась новая постановка «Валькирии»; будущий руководитель уже наметил ее постановочный план в Альтенбурге с Оверхофом. По этому поводу Титьен занимал иную и, как впоследствии выяснилось, более реалистичную позицию. Почувствовавший уверенность в собственной незаменимости Виланд поставил оказавшейся в отчаянном положении матери ультиматум: «Или я, или Титьен». Вскоре он написал ей полное упреков письмо, в котором, в частности, обвинял ее в пренебрежении его успехами в Альтенбурге, где, как он полагал, ему удалось овладеть основами режиссерского мастерства, и в нежелании ознакомиться с эскизами его декораций к «Валькирии»; при этом он подчеркивал, что передача под его руководство байройтского предприятия соответствует прямым указаниям, полученным им от Вольфа. Зная своего сына, Винифред заподозрила, что он выдает желаемое за действительное. В перспективе фюрер мог одобрить подобные планы, но отдавать бразды правления в руки явно не созревшего для решения столь ответственной задачи сына, да еще в такое неспокойное время, она посчитала опасным, тем более что при этом она могла лишиться поддержки Титьена, без которого, как она полагала, проведение фестиваля немыслимо. Не столь импульсивный Вольфганг, с которым старший брат обещал поделиться властью и таким образом надеялся привлечь его на свою сторону, также занял осторожную позицию и склонялся к тому, что им с братом не следует торопиться и брать на себя непосильный груз, рискуя лишиться помощи многоопытного, хотя и ненадежного, друга их матери.



С начала 1945 года союзники усилили бомбардировки немецких городов. В начале февраля в Берлине снова не осталось камня на камне от недавно отстроенного здания Государственной оперы, сгорели квартиры Титьена и Преториуса. 12 марта было частично разрушено здание Венской государственной оперы. В кабинете ее директора Карла Бёма сгорели эскизы декораций Виланда к намечавшейся постановке «Кольца». В ночь с 13 на 14 февраля был полностью разрушен Дрезден, в котором помимо основных жителей находилось около полумиллиона беженцев. После этого стало ясно, что культурно-историческое значение Байройта не является гарантией его защиты от бомбардировок. К тому времени Ванфрид и дом Зигфрида были уже переполнены лишившимися крова и искавшими убежища близкими знакомыми и друзьями семьи Вагнер. На семейном совете было решено отправить беременных Гертруду и Верену с маленькими детьми на приобретенную Винифред еще в 1931 году в Нусдорфе на Бодензее дачу, где семья проводила доставившее

столько неприятностей Винифред лето 1935 года. Находившуюся на последних неделях беременности и потому нетранспортабельную жену Вольфганга, Эллен, решили пока оставить в Байройте.

В конце марта американские части вплотную приблизились к Байройту, и гауляйтер Баварской восточной марки Фриц Вехтлер приступил к подготовке города к обороне — возведению земляных укреплений и формированию отрядов самообороны из оставшихся в городе жителей. Однако городские власти, в том числе обербургомистр Кемпфлер, и часть военных не собирались подчиняться безумным приказам и втайне готовились сдать город без боя. 5 апреля начались бомбардировки. Одна из более чем двух десятков бомб, упавших в лесопарке Ванфрида, частично разрушила виллу. Фасад уцелел, но многие помещения, расположенные со стороны сада, в которых хранились ценные документы и семейные реликвии семьи Вагнер, обратились в руины, был разрушен также погреб, в котором хранился запас продуктов. Спрятавшиеся от бомбежки в доме Зигфрида Винифред, Эллен и Эмма Бэр, как и укрывшиеся вместе с ними беженцы, остались невредимы. В это время Вольфганг обучался в составе спешно сформированного отряда фольксштурма обращению с фаустпатроном, а Лаференц и Виланд находились на рабочих местах в лаборатории. После бомбардировки Винифред с Эллен и верной Эммой укрылись на ближней даче в деревушке Варменштайнах в горах Фихтельгебирге.



9 апреля Виланд с Лаференцем отправились на газогенераторном автомобиле в Берлин, чтобы уговорить фюрера поскорее издать подаренные ему к пятидесятилетию рукописи партитур Вагнера. Они выбрали для этого явно не лучшее время (до окончательного краха оставалось всего три недели), однако Гитлер заверил их через свой секретариат, что с рукописями все в порядке и они надежно спрятаны. Было подозрение, что он укрыл их в своей южной резиденции Бергхоф, но после войны их там так и не нашли. Дорога домой оказалась более сложной, поскольку американцы уже перекрыли автобан Берлин — Мюнхен, и добираться пришлось кружными путями.

В это время гауляйтер Вехтлер вызвал к себе обербургомистра, и тот в ожидании очередного приказа сражаться до последнего жителя города прибыл к нему, держа наготове снятый с предохранителя револьвер. Однако партийный босс всего лишь попросил выдать продуктовые карточки его семье, которая собиралась покинуть Байройт, сам же он, по его словам, собирался остаться в городе и отстреливаться со своими товарищами до последнего патрона. Все же 11 апреля, на следующий день после самой сильной бомбардировки,

Вехтлер отбыл из города вместе с высшими партийными начальниками на нескольких автомобилях, багажники которых были набиты продуктами, вином и сигаретами, и укрылся в Баварском лесу в 140 километрах от Байройта. Его заместитель тут же сообщил об этом в Берлин, и капитулянт был застрелен специально подосланным к нему офицером СС. Руки у обербургомистра были теперь развязаны, и 14 апреля он сдал Байройт американцам без боя.

Изо всех окон, со всех балконов свисали белые полотенца, скатерти и простыни, люди уничтожали портреты Гитлера, партийные значки и хранившиеся в каждом доме флаги со свастиками. Белый флаг развевался и над Домом торжественных представлений. В отсутствие Винифред был уничтожен провисевший в ее кабинете более десяти лет огромный портрет фюрера, который тот подарил ей перед Рождеством 1934 года. Однако американцев, разумеется, интересовали в первую очередь не семейные ценности и архивы Ванфрида, а результаты научно-технических разработок и техническая документация лаборатории Лаференца, о существовании которой было им хорошо известно. Научного руководителя шарашки Вернера Рамбауске они переправили в США в числе прочих немецких ученых-ракетчиков. А сам Лаференц и его заместитель отправились к своим беременным женам в Нусдорф и вскоре попытались осуществить план бегства через Бодензее в Швейцарию на бывшем в их распоряжении катере. Но судно было перехвачено швейцарскими пограничниками, и беглецов отправили обратно на немецкий берег, где, к своему счастью, они нашли оставленный ими автомобиль, на котором смогли вернуться на семейную дачу.



Остававшимся в Варменштайнахе Винифред и Эллен пришлось пережить еще несколько ужасных часов, когда уже после сдачи Байройта деревушка подверглась мощному артобстрелу. Вместе с только что родившейся девочкой, которую впоследствии назвали Эвой (в настоящее время Эва Вагнер-Паскье является наряду со своей единокровной сестрой Катариной соруководителем Байройтских фестивалей), Винифред в отчаянии бросилась в лес, а находившуюся в полубессознательном состоянии Эллен на покрытой матрацем лестнице перенесли в подвал.

30 апреля по радио транслировали сообщение о смерти Гитлера. Вопрос о фестивале 1945 года уже не стоял. Вернувшись в Ванфрид, Вагнеры обнаружили, что вилла полностью разграблена жителями Байройта и оказавшимися на свободе узниками концлагеря. Людей в одежде членов ее семьи хозяйка фестиваля встречала на улицах города еще в течение нескольких лет.

ГЛАВА

# 18 ЗАЛЬЦБУРГ В ТРЕТЬЕМ РЕЙХЕ



Сделать карьеру в столице австро-венгерской империи в начале XX века стремился не один только юноша Адольф из Линца. Как и метрополия российской империи Санкт-Петербург или ее первопрестольная столица Москва, самый большой город империи Габсбургов привлекал огромное количество музыкантов, художников, философов, ученых благодаря не только тем (подчас иллюзорным) возможностям, которые он им предоставлял для получения образования и успешной карьеры, но и специфически венскому образу жизни, о котором жители самой большой в Европе империи знали из книг, газет, журналов, театральных постановок и завоевывавшего все большую популярность кинематографа. Однако все эти радости (как и ушедшие в небытие в России после Первой мировой и Гражданской войн московские «конфеты, бараночки, словно лебеди саночки») впоследствии могли оплакивать лишь такие безнадежные идеалисты, как Стефан Цвейг, которым отсутствие в юности материальных проблем позволяло в полной мере наслаждаться культурной и гастрономической жизнью города, не вникая в проблемы, создаваемые его эгоистичными обывателями, ограничившими свою жизнь общением в узких корпоративных кругах. На их поддержку не могли рассчитывать не только приезжавшие завоевать столицу молодые честолюбцы, но и те небожители, которые на протяжении всей своей жизни создавали славу города и формировали его облик прекрасной европейской столицы. Читать то, что писал в своей книге воспоминаний «Вчерашний мир» Стефан Цвейг, одно удовольствие: «Было

чудесно жить здесь, в этом городе, который радушно принимал все чужое и охотно отдавал свое; в его легком, подобном парижскому, окрыляющем веселостью воздухе было более чем естественно наслаждаться жизнью. Да, Вена была городом наслаждений, но что такое культура, если не извлечение из грубой материи жизни самого тонкого, самого нежного, самого хрупкого — с помощью искусства и любви». Просто удивительно, что такой прекраснодушный взгляд на жизнь мог сохраниться у человека, жившего после аншлюса Австрии в изгнании. Несовпадение тогдашней реальности с тем, что ему приходилось переживать в молодости, вполне объясняет душевный разлад, который привел к самоубийству писателя в 1942 году. Однако задолго до мемуаров Цвейга, в начале века XX века, появилась другая книга об австрийской столице, которая так и называлась — «Вена», и ее автором был известный журналист Герман Бар, муж примадонны Венской государственной оперы и тогдашних Байройтских фестивалей Анны Бар-Мильденбург. Весь тираж был немедленно арестован венской полицией (очевидно, по распоряжению бургомистра Карла Люгера), и вовсе не по политическим причинам, а за нелицеприятные высказывания автора о своем городе и его жителях. Уроженец Линца, Бар действительно не любил столицу, в которой он добился известности как журналист, и по этой причине провел последние годы своей жизни в Зальцбурге. В его книге метрополия на Дунае рубежа веков предстает совершенно в ином свете: «Вену считают городом печеных кур, шикарных фиакров и всемирно известного уюта. Такая слава города, счастливого своими танцами и музыкой, в котором живут безобидные, немного поющие, не особенно занятые, не особенно деловые, но добрые и милые люди, сохраняется у тех, кто наблюдает его снаружи. Однако тот, кому выпало здесь жить, этого не понимает. Он полон гнева». Автор книги негодовал по поводу «средних венцев» — малообразованных, неуверенных в себе и потому ищущих житейской мудрости в произведениях искусства: живописи, пластике, музыке, но прежде всего в театральных представлениях, в том числе оперных и опереточных. Главное обвинение, выдвинутое Баром в адрес столичных обывателей, — их настороженное и даже враждебное отношение к тем великим людям, благодаря которым их город приобрел мировую славу. Он указывает читателям на тот ужас, который охватывает венцев, когда в их среде появляется по-настоящему выдающаяся личность, приводя в качестве примеров судьбы композиторов от Бетховена до Гуго Вольфа и Густава Малера, художника Густава Климта и великого ученого-естествоиспытателя и философа Эрнста Маха. Из этого он делает вполне логичное заклю-

чение: «В свою милую, веселую, легкую жизнь венцы никогда никого не впускали». Вполне естественно, что впавшие в отчаяние после поражения в Первой мировой войне австрийцы пытались явить всему миру свое обновленное, лишенное имперских амбиций лицо и учредить новый культурный центр в каком-нибудь удаленном от напыщенной и эгоистичной столицы уютном уголке Австрии с давно устоявшимися культурными традициями. И с этой точки зрения город Моцарта Зальцбург уже на протяжении нескольких десятилетий привлекал взоры многих театральных деятелей и музыкантов.

Итоги Первой мировой войны были для Австрии, пожалуй, еще более плачевными, чем для Германии. Страна не только лишилась армии и переживала гиперинфляцию, но перестала быть империей и потеряла земли, которыми владела уже на протяжении нескольких столетий. Что же касается политического строя, то еще неизвестно, была ли для австрийцев монархия хуже установленного по итальянскому образцу корпоративного государства, которое получило название австро-фашистского и было в конце концов поглощено нацистским Третьим рейхом. В любом случае австрийцам был нужен новый театрально-музыкальный форум, который помог бы им не только преодолеть послевоенную депрессию, но и вернуться в сообщество цивилизованных и миролюбивых европейских держав, представ в нем носителем традиций католической культуры. Поэтому Цвейг в своей книге явно недооценивал амбиции учредителей Зальцбургского фестиваля — выдающегося немецкого режиссера Макса Райнхардта и поэта-драматурга, либреттиста Рихарда Штрауса Гуго фон Гофмансталя, сводя их лишь к «попыткам помочь нуждающимся актерам и музыкантам, сидевшим каждое лето без хлеба», для чего на Соборной площади Зальцбурга летом 1920 года была поставлена мистерия «Имярек» («Jedermann»), к которой стали потом добавляться драматические спектакли, а также оперные постановки, симфонические, камерные и церковные концерты, собиравшие лучших актеров, музыкантов-инструменталистов, дирижеров и певцов со всего мира, в результате чего городок, знаменитый прежде только тем, что в нем родился и провел юные годы Моцарт, превратился в один из культурных центров Европы, где летом собирался весь культурный и политический бомонд, не говоря уже о сливках высшего общества ведущих европейских стран. Однако сам Цвейг не скрывал своей радости: ведь уединившись в этой австрийской провинции и страдая от невозможности вращаться в привычном ему обществе, он внезапно оказался, по его собственным словам, «в Мекке артистической Европы», а его особняк пре-

вратился в часто посещаемый многочисленными интеллектуалами и художниками европейский салон. Один только список побывавших во время фестивалей в этом доме писателей заставляет почтительно снять шляпу любого мало-мальски читающего европейца. Это и старый знакомый Цвейга Ромен Роллан, и Томас Манн, и английский фантаст Герберт Уэллс, и ирландец Джеймс Джойс, и автор биографий Гёте, Бисмарка и Иисуса Христа Эмиль Людвиг, и французский поэт Поль Валери, а из австрийцев, разумеется, Гуго фон Гофмансталь, Артур Шницлер, поэт, прозаик и драматург, автор романа о геноциде армян в Османской империи «Сорок дней Муса-дага» Франц Верфель и многие другие.

То, что учредители фестиваля не имели в виду организовать чисто национальное мероприятие, а стремились с самого начала привлечь внимание к новой Австрии всей культурной Европы, следует хотя бы из того, что в 1918 году Райнхардт приобрел одну из самых красивых усадеб Зальцбурга — построенный в начале XVIII века в стиле рококо замок Леопольдскрон с окружающим его парком. Разумеется, покупка в преддверии потрясшей Германию и Австрию инфляции уникальной недвижимости была мудрым вложением средств, однако сомнительно, чтобы гениальный режиссер и реформатор мирового театра преследовал спекулятивные цели. Он явно собирался надолго пустить корни в Зальцбурге. Дело в том, что только в 80-е годы XIX века, когда Германия обзавелась прославившим ее на весь мир вагнеровским фестивалем в Байройте, сама собой возникла идея учредить в городе Моцарта свой фестиваль, на котором исполнялись бы все оперы великого австрийского композитора. После войны с идеей устройства в Зальцбурге изысканного музыкального празднества для состоятельной публики, в том числе из близлежащих европейских стран, выступили два венских энтузиаста — директор страхового агентства Фридрих Геймахер и музыковед Генрих Дамиш. Для организации в Вене задуманного ими Общества Зальцбургского фестиваля они привлекли еще одного страстного поклонника Моцарта — композитора и дирижера Бернгарда Паумгартнера, уже известного читателю в качестве наставника юного Герберта фон Караяна.

Разумеется, присутствие в Зальцбурге Макса Райнхардта оказалось не лишним, а впоследствии и крайне необходимым. Вскоре к ним присоединились тогдашний директор Венской государственной оперы Рихард Штраус, у которого в отношении фестивалей также имелись свои долгосрочные планы, и его либреттист Гуго фон Гофмансталь, сочинивший еще в 1911 году мистерию «Имярек», пришедшуюся как нельзя кстати для представлений на фестива-

ле в Зальцбурге, претендовавшем на титул одного из главных центров католицизма в немецкоязычном пространстве Европы. Идея постановки мистерии принадлежала еще одному отцу-основателю фестивалей, уже имевшему опыт организации массовых концертов секретарю недавно созданного общества Эрвину Керберу. И эта идея оказалась необычайно плодотворной, поскольку сразу привлекла в город многочисленных зрителей, благодаря чему фестиваль стал пользоваться успехом с самого начала.

Премьера мистерии состоялась на Соборной площади 22 августа 1920 года. Зрителей увлекла гуманистическая идея постановки — возвращение к Всевышнему через самоуглубление, покаяние и милосердие жестокосердного и эгоистичного человека, признававшего изначально лишь чувственные земные наслаждения. В город стали поступать средства богатых гостей фестиваля, но они не особенно радовали местных жителей, поскольку во время празднеств в городе резко возрастали цены на продукты. При этом средств на расширение фестивалей по-прежнему не хватало, и на будущий год помимо шести представлений мистерии по инициативе Паумгартнера удалось организовать еще несколько концертов. В 1922 году фестиваль стал наконец оперным и моцартовским — помимо мистерий Гофмансталя «Имярек» и «Большой театр жизни Зальцбурга» были даны представления четырех шедевров великого австрийского композитора под управлением ведущих дирижеров Венской государственной оперы — Рихарда Штрауса, Франца Шалька и Карла Альвина. Опера «Дон Жуан» стала своего рода музыкальным дополнением к отраженной в мистериях католической «концепции избавления». Бóльшая часть оркестрантов Венской государственной оперы была в то лето на гастролях в Южной Америке (они давали концерты в качестве Венского филармонического оркестра), поэтому в фестивальных постановках участвовали оставшиеся дома несколько десятков музыкантов. При всей своей привлекательности первые летние мероприятия страдали явной организационной неразберихой и неопределенностью программ. И это грозило превратить их в будущем в беспорядочный набор драматических и музыкальных постановок с добавлением концертов классической музыки. Удивительно, что организационную строгость Зальцбургскому фестивалю смог придать не режиссер, не музыкант и даже не театральный интендант, а видный зальцбургский политик — христианский социалист и глава зальцбургской окружной администрации Франц Рерль. И это при том, что большинство мест в городском магистрате занимали деятели из великонемецкой (предшественницы нацио-

нал-социалистической) партии. Главная заслуга Рерля, уставшего от организационного дилетантизма Рихарда Штрауса, заключалась в том, что он неизменно поддерживал авторитет Райнхардта, пользовавшегося в консервативных политических кругах дурной славой: поскольку Райнхардт был евреем, считалось, что в качестве одного из учредителей Зальцбургского фестиваля он преследует (как, впрочем, и полуеврей Гофмансталь) исключительно своекорыстные цели. Дело дошло до того, что хлопотами Рерля в 1929 году (то есть еще при жизни великого режиссера) в Доме торжественных представлений Зальцбурга был установлен бюст Райнхардта, а его именем была названа одна из площадей города. И это явно пошло на пользу фестивалям, поскольку в отсутствие общепризнанного лидера (а таковым мог стать любой из вечно враждовавших и обижавшихся друг на друга прочих отцов-основателей) руководство могло потонуть в бесконечных скандалах и разборках, ведь, в отличие от Байройта, в Зальцбурге изначально не было ни авторитетного и харизматического лидера, чей статус передавался бы по наследству на протяжении нескольких поколений (Рихард Вагнер — Козима Вагнер — Зигфрид Вагнер — Винифред Вагнер — Виланд Вагнер и т. д.), ни репертуара, включавшего раз и навсегда зафиксированный десяток произведений. Это было как неоспоримым преимуществом нового музыкального форума, так и источником противоречий в его управлении. Важным шагом на пути становления фестиваля стало заключение в феврале 1925 года договора между его оргкомитетом и руководством Венского филармонического оркестра на эксклюзивное участие последнего в оперных фестивальных постановках, каковыми в 1925 году стали «Дон Жуан» под управлением Карла Мука, «Свадьба Фигаро» под управлением Франца Шалька и «Дон Паскуале» Доницетти под управлением Бруно Вальтера. В том же году на открывшейся после перестройки большой зальцбургской сцене Фельзенрейтшуле был с успехом представлен «Большой театр жизни Зальцбурга» (его мировая премьера в 1922 году состоялась в церкви Коллегиенкирхе). Сенсацией стала также еще одна поставленная Райнхардтом мистерия — пантомима на музыку Энгельберта Хумпердинка «Миракль»: традиционная средневековая религиозно-назидательная драма, уже с успехом показанная в Англии и некоторых других странах. Музыкой к пантомиме дирижировал Паумгартнер. В 1926 году театрально-драматическая копилка фестиваля пополнилась двумя зарубежными пьесами: были показаны «Слуга двух господ» Карло Гольдони и «Турандот» Карло Гоцци. В дальнейшем организаторы фестиваля, как и все интенданты немецких и австрий-

ских театров и концертных организаций, столкнулись с финансовыми трудностями, когда в конце двадцатых годов разразился мировой финансовый кризис.

Рост безработицы и резкое ухудшение качества жизни населения вселяли в социал-демократов надежду на либерализацию экономической и политической жизни в стране, но победила другая тенденция — в большинстве своем население сочло необходимым установление в стране способного «навести порядок» твердого, авторитарного режима взамен либерального парламентаризма, связанного по рукам и ногам требованиями уважения к действующему законодательству и соблюдения прав трудящихся. За основу была принята корпоративная модель христианского государства, где государственное право исходит не от народа, а от Всевышнего. Казалось, что такое политическое устройство позволит примирить общественные интересы различных слоев общества и сгладить социальные противоречия. Никто не задумывался над тем, что государство, где устанавливаются практически непроницаемые перегородки между различными слоями общества, не способно к самосовершенствованию и недолговечно. Доктрина христианско-авторитарного корпоративного государства (канцлер Энгельберт Дольфус объявил о ее принятии 1 мая 1934 года) никак не могла импонировать уже пришедшим к власти национал-социалистам Германии и их австрийским собратьям. Особенно отчетливо это ощущалось в расположенном вблизи границы Зальцбурге, где многие жители имели возможность наблюдать из своих окон устраиваемые буквально у них под носом салюты Третьего рейха.



Однако на музыкальной жизни фестивалей политические катаклизмы до поры до времени не сказывались. Помимо спектаклей по пьесам итальянских драматургов в 1926 году Зальцбург порадовал своих гостей постановкой «Ариадны на Наксосе» Рихарда Штрауса, осуществленной венским режиссером Лотаром Валлерштайном, под музыкальным руководством протеже композитора Клеменса Крауса. Постановка имела шумный успех, в частности, благодаря выступившей в партиях Примадонны и Ариадны Лотте Леман. Пригласив Крауса в Зальцбург, Штраус сделал безошибочный ход, который в дальнейшем способствовал успешному продвижению его произведений на зальцбургскую сцену. Возглавивший в 1929 году Венскую государственную оперу уроженец австрийской столицы Краус прославился там не только как интерпретатор Моцарта, Вагнера, Верди и Рихарда Штрауса, но и в качестве смелого исполнителя сочинений современных композиторов — опер «Сердце» Ганса Пфицнера,

«Воццек» Альбана Берга и «Вакханки» еще одного ученика Шёнберга, *еврея и «вырожденца» Эгона Веллеса.* Поскольку музыкальный театр в Зальцбурге был представлен главным образом постановками Венской оперы, позиции Крауса на фестивалях еще больше укрепились, и ко времени захвата власти в Германии нацистами, вслед за которым последовало назначение австрийца руководителем Берлинской государственной оперы, он брал на себя до половины музыкально-сценического фестивального репертуара, в котором количество оперных постановок, в том числе сочинений его покровителя, перевалило за десяток за сезон. С 1930 года в фестивале стала принимать участие будущая супруга Крауса, уроженка украинского города Черновцы, дочь православного священника Виорика Урсуляк, впоследствии прославившаяся в качестве одной из лучших исполнительниц партии Сенты в «Летучем Голландце» и заглавных партий в операх Рихарда Штрауса (Маршальши в «Кавалере розы», Ариадны, Арабеллы и др.). Главным соперником Крауса, которого тот, разумеется, всячески старался оттеснить, был Бруно Вальтер — не только любимец австрийской публики, но и артист, привлекавший множество поклонников из Англии, где он часто и с большим успехом гастролировал. Поэтому оргкомитет фестиваля, и в первую очередь хорошо сознававший значение Вальтера в Зальцбурге Эрвин Кербер, обеспечивал считавшемуся неофициальным преемником Густава Малера дирижеру надежное прикрытие, так что тот проработал в Австрии до самого аншлюса. Однако в своем стремлении избавиться от более популярного у публики соперника Краус сделал непоправимую ошибку, которая привела к охлаждению его отношений с австрийским правительством еще до перехода в Берлинскую государственную оперу и в конечном счете бросила в объятия Министерства пропаганды Третьего рейха.



Уверенный в полной поддержке своей политики австрийскими национал-социалистами Гитлер развернул среди соседей беззастенчивую агитацию, и это не могло не возмутить австрийское правительство, взявшее курс на укрепление христианского корпоративного государства. В мае 1933 года в Австрии побывал уже известный читателю министр юстиции Баварии и недавний юридический советник фюрера Ганс Франк, которому руководство республики высказало недовольство явным вмешательством во внутреннюю политику страны. Возмущенный Гитлер решил нанести соседям чувствительный удар и объявил в конце месяца о введении сбора в размере 1000 рейхсмарок для желающих пересечь германо-австрийскую границу. *Это и вправду снизило доходы туристической*

индустрии альпийской республики, финансируемой преимущественно приезжими немцами. Сразу же сократилось количество гостей Зальцбургского фестиваля, также прибывавших в основном из Германии. И хотя правительство возместило убытки, которые пришлось понести фестивалю, торговля, транспорт и сфера услуг страны оказались в большом минусе. Однако, как полагал Гитлер, на фестивале 1933 года Германии было нанесено еще одно неслыханное оскорбление: по случаю пятидесятилетия со дня смерти Вагнера там поставили «Тристана и Изольду» под управлением уже изгнанного к тому времени из Третьего рейха Бруно Вальтера. Зальцбург было решено как следует проучить. Из письма курировавшего вопросы «немецкой идентичности» сотрудника германского посольства в Австрии Оскара Йолли Гитлеру и Геббельсу стало известно о предполагаемом участии в фестивале 1934 года руководителей Имперской музыкальной палаты Штрауса и Фуртвенглера, а также ведущих вокалистов страны Марии Мюллер, Гертруды Рюнгер и других. Власти страны усмотрели в этом желание оказать моральную поддержку режиму Дольфуса и посчитали, что пребывание на фестивале ведущих исполнителей Третьего рейха недопустимо. Примерно в те же дни, когда был введен пресловутый сбор, Фуртвенглер, Штраус и другие видные музыканты Германии получили сообщения Министерства пропаганды о нежелательности их участия в Зальцбургском фестивале. Для Штрауса, который считался одним из организаторов фестивалей и по-прежнему возлагал на них большие надежды, это была даже бóльшая потеря, чем для Фуртвенглера, собравшегося выступить в Зальцбурге скорее спонтанно. Отказаться от выступления пришлось и приглашенному продирижировать симфоническим концертом Гансу Пфицнеру. Мало кто осмелился нарушить распоряжение властей, поскольку это влекло за собой расторжение договоров с театрами и концертными организациями, в которых работали исполнители, или, что еще хуже, прекращение их деятельности на Байройтском фестивале, участие в котором было для большинства музыкантов предпочтительнее выступлений в Зальцбурге. Пойти на конфронтацию с нацистскими властями могли лишь немногие выдающиеся исполнители, для которых личная свобода была дороже льгот и почестей, которые им воздавали в Третьем рейхе. Примером тому — не пожелавшая отказываться от выступлений в Вене и Зальцбурге Лотта Леман, которой за ее строптивость был объявлен запрет на выступления в Германии. В Австрии она продолжала выступать до 1938 года. Уже накануне аншлюса Австрии Герингу захотелось в пику Геббельсу все же вернуть певицу в Берлинскую

государственную оперу, однако из этого ничего не вышло. После аншлюса певице пришлось переселиться в полюбившиеся ей во время гастролей Соединенные Штаты, где она с успехом выступала до 1951 года в Метрополитен-опере и приобщала заокеанскую публику к немецкой романтической вокальной классике — песням Шуберта, Шумана, Брамса и Вольфа, которые с успехом исполняла и записывала, в частности, с выступавшим с ней в качестве пианиста Бруно Вальтером.

Исходу исполнителей с Зальцбургского фестиваля немало способствовал также переход в Берлинскую государственную оперу Крауса, на который он решился не только в результате уговоров действовавшего в собственных интересах Рихарда Штрауса и давления, оказываемого на него Геббельсом, но также из-за ухудшения взаимоотношений с австрийским руководством, заподозрившим, что за конфликтом директора Венской государственной оперы с Бруно Вальтером кроются его наполеоновские планы. Кроме того, сменивший убитого во время нацистского путча канцлера Дольфуса Курт Шушниг запретил Краусу ставить написанную Эрнстом Крженеком для постановки в Венской опере музыкальную драму «Карл V», поскольку опасался, что это может вызвать раздражение Гитлера, с которым было нежелательно портить и так вконец расстроенные отношения. Ведь в опере явно идеализировалась составлявшая основу австрийской государственности имперско-католическая компонента, и это никак не могло понравиться властям Третьего рейха, не говоря уже о том, что и самого автора оперы они рассматривали в качестве «вырожденца». Когда в 1934 году подошел срок продления договора с Краусом на руководство Венской оперой, в него включили пункт о возможности его досрочного расторжения в течение года после заключения. Это и стало последним толчком, ускорившим уход Крауса из Венской оперы и с Зальцбургского фестиваля в самый разгар введения Гитлером антиавстрийских санкций. С собой дирижер забрал не только немцев, которые, опасаясь мести геббельсовского министерства, так или иначе предпочли покинуть австрийскую сцену, но и некоторых австрийцев, последовавших за несправедливо, как они полагали, обиженным капельмейстером. Из них в первую очередь следует упомянуть многолетнюю спутницу жизни Крауса Виорику Урсуляк. К моменту приглашения этой певицы на Зальцбургский фестиваль в 1930 году она была уже признанной исполнительницей самых разнообразных сопрановых партий, в том числе в оперном театре Франкфурта, где началось ее сотрудничество и любовная связь с Краусом. Ко времени разлада отношений Австрии с Третьим

рейхом она уже считалась в первую очередь непревзойденной (наряду с Лоттой Леман) исполнительницей главных партий в операх Штрауса, которыми прославилась помимо Зальцбургского фестиваля как в Венской, так и в Берлинской опере; при этом она пользовалась покровительством не только Геббельса, но также мецената прусских театров Геринга. Поэтому в условиях, когда исполнителям приходилось выбирать между австрийской сценой и выступлениями в Третьем рейхе, ей не оставалось ничего иного, как последовать за Краусом. Вслед за ним перебрался в Третий рейх, также отказавшись от выступлений в Зальцбурге, известный венский бас-баритон Йозеф фон Мановарда. С 1929 по 1934 год он с успехом выступал в Зальцбурге в партиях тюремного надзирателя Рокко в бетховенском «Фиделио», Курвенала в «Тристане», красильщика Барака в «Женщине без тени» Штрауса, Оратора в «Волшебной флейте» и Дона Альфонсо в «Так поступают все женщины». В Венской государственной опере его репертуар был еще шире, вплоть до партии Воццека в одноименной опере Альбана Берга. В Третьем рейхе Мановарда сразу пришелся ко двору, исполнив свою коронную партию Погнера во время пресловутого представления «Мейстерзингеров» в Нюрнберге, на которое по приказу Гитлера делегатов съезда собирали по всем злачным местам города. Возвращаясь после выступлений в Германии в Вену, Мановарда приносил и распространял среди своих австрийских единомышленников нацистские газеты и прочую пропагандистскую литературу, и это укрепило его славу активного национал-социалиста. Почувствовав благосклонность нацистской верхушки, еще в 1936 году он начал выдвигать планы объединения берлинских и венских оперных и драматических театров, предлагая себя в качестве руководителя подобных конгломератов. Очевидно, свои проекты он разрабатывал не спонтанно, а в результате переговоров с руководителями культуры рейха, в ходе которых получал смутные обещания. Однако после аншлюса желаемой должности для него не нашлось — то ли в силу отсутствия у певца административного опыта, то ли из-за обилия других, столь же рьяных претендентов, стремившихся руководить культурными институтами страны. Самым знаменитым из немецких певцов, покинувших австрийскую оперную сцену из-за угрозы лишиться возможности выступать в Германии, прежде всего на Байройтских фестивалях, был замечательный тенор Франц Фёлькер, с успехом исполнявший партии как героического, так и лирического плана. Уход этого певца с зальцбургской сцены стал, разумеется, большой потерей как для фестиваля, так и для него самого, зато в 1936 году он блестяще выступил

на байройтской сцене в партии Лоэнгрина в знаменитой юбилейной постановке, посвященной Тысячелетию рейха. Кроме того, он делил с Максом Лоренцем партии Зигмунда и Зигфрида в «Кольце» и стал, по существу, вторым после этого героического тенора солистом на вагнеровских фестивалях. К тому же благодаря более гибким, чем у Лоренца, вокальным данным он пел в Берлине также в итальянских операх и считался одним из лучших исполнителей партии Отелло. Пользовались успехом и его выступления в амплуа героев-любовников в классической оперетте. Еще одним солистом, которого Краус забрал с собой в Берлинскую государственную оперу, был известный немецкий баритон Карл Хаммес. О судьбе этого певца и военного летчика, погибшего в первые недели Первой мировой войны читатель уже знает из главы «Кнут и пряник». Нельзя не упомянуть и знаменитого Вильгельма Роде — героического баритона, признанного интерпретатора вагнеровских партий, в первую очередь партии Ганса Закса, отказавшегося ради карьеры в Третьем рейхе выступать в Зальцбурге, где он начал свою деятельность на фестивалях в 1929 году с исполнения роли дона Писарро в бетховенском «Фиделио». В партии графа Альмавивы в «Свадьбе Фигаро» он успел прославиться как в Зальцбурге, так и в Венской опере, однако от выступлений в Австрии он отказался одним из первых немецких певцов еще в 1933 году. Если к этому добавить, что певец был пламенным нацистом, становится понятной привязанность к нему фюрера, для которого он был не менее любимым вагнеровским баритоном, чем Рудольф Бокельман. Не остались незамеченными и его организационные способности — уже в 1934 году Геббельс назначил Роде директором оперного театра в Шарлоттенбурге (Берлин). На фестивале 1933 года оказалась под угрозой срыва постановка «Орфея и Эвридики» Глюка, поскольку от выступлений в Австрии отказались немецкие певицы: сопрано Мария Мюллер (Эвридика) и меццо-сопрано Зигрид Онегин (Орфей). Марию Мюллер заменила молодая румынская певица Мария Чеботари, в то время солистка Дрезденской оперы, которая дебютировала в 1931 году на фестивале в «Орфее» вместе с Мюллер и Онегин, но только в партии Амура. Ради возможности работать в Берлинской государственной опере Чеботари в дальнейшем также отказалась от выступлений в Зальцбурге. О блестящей карьере Мюллер в Байройте читатель знает из главы, посвященной этому фестивалю. Уже завоевавший международное признание и выступавший с 1932 года в городе на Зальцбахе датчанин Хельге Розвенге мог не бояться вызвать неудовольствие Гитлера своей деятельностью в Зальцбурге, но своей карьерой он все же был

обязан выступлениям на немецкой оперной сцене, а кроме того, его привлекала возможность попробовать себя в вагнеровском репертуаре. Поэтому он сделал паузу в выступлениях на Зальцбургском фестивале и, как известно читателю, уже в 1934 году с успехом исполнил в Байройте партию Парсифаля. Впрочем, в 1937 году он снова выступал в Зальцбурге, на этот раз в партии Тамино в постановке «Волшебной флейты» под управлением Артуро Тосканини. А партию Парсифаля на Байройтских фестивалях 1937–1939 годов стали делить Макс Лоренц и Франц Фёлькер.

Что и говорить, урон, понесенный Зальцбургским фестивалем в результате ухода многих исполнителей, был довольно чувствительным, однако Гитлер сам позаботился о том, чтобы его смягчить, изгнав из страны множество выдающихся музыкантов неарийского происхождения, и в первую очередь Бруно Вальтера, который активно работал в Вене и Зальцбурге до самого аншлюса. Из певцов, вынужденных покинуть Германию и закрепиться в Австрии, следует прежде всего назвать выдающегося венского баса Эмануэля Листа и российского баса-баритона, с успехом выступавшего как в вагнеровских партиях, так и в русском репертуаре, Александра Кипниса. Как известно читателю, в 1933 году власти Третьего рейха были вынуждены дать им особое разрешение на выступление в Байройте, поскольку было уже поздно менять тамошний состав исполнителей, однако с 1934 года их пребывание на немецкой оперной сцене стало немыслимым. Вместе с ними в Австрию перебрались певицы Маргит Бокор, Лотте Шёне и Розе Паули. Что касается дирижеров, то Крауса в Зальцбурге, помимо Бруно Вальтера, заменили маститый Феликс фон Вайнгартнер и ставший после войны постоянным дирижером Венской государственной оперы Йозеф Крипс. Но самое главное, с 1935 года там выступал Артуро Тосканини, вслед за которым на фестиваль последовали выдающиеся итальянские певцы; некоторые из них утвердились там и после аншлюса.

Появление в Зальцбурге Тосканини было не просто решением проблемы замены покинувшего Австрию Крауса — великий дирижер кардинально изменил на ближайшие три года лицо фестиваля и спас его от неминуемого финансового кризиса, неуклонно подкрадывавшегося с конца двадцатых годов одновременно с общей экономической депрессией, охватившей в то время западные индустриальные страны. Уже появление итальянского капельмейстера на фестивале 1934-го, на котором он продирижировал тремя симфоническими концертами из произведений Моцарта, Бетховена и Брамса, привлекло огромное количество европейских любителей

музыки, лишившихся возможности приобщиться к искусству легендарного музыканта как в Германии, так и в Италии. Первый из этих концертов совпал по времени с нацистским путчем и гибелью канцлера Дольфуса, однако ни это, ни последующие выступления Тосканини отменять и переносить не стали. Из итальянских вокалистов, последовавших вслед за Тосканини в Австрию, в первую очередь следует назвать выступившего в партиях Графа, Дон Жуана и Фальстафа Мариано Стабиле, а также затмившего в тот период всех прочих исполнителей партии Дон Жуана Эцио Пинцу. Если же к итальянцам добавить начавших выступать на фестивале в партиях Рокко в «Фиделио» и Зарастро в «Волшебной флейте» россиянина Александра Кипниса, венгерской певицы-сопрано Эстер Рети (Софи в «Кавалере розы» и Сюзанна в «Свадьбе Фигаро»), голландского тенора Хенка Ноорта (Вальтер в «Мейстерзингерах») и нескольких певцов из Швеции, Соединенных Штатов, Финляндии, Греции и Чехословакии, то следует признать, что состав вокалистов в тот период, когда фестиваль, по словам Франсуа Мориака, «ощущал дыхание Гитлера», стал поистине интернациональным. Надо сказать, что участие итальянского маэстро в Зальцбургских фестивалях влетало австрийскому правительству в копеечку, но ради спасения музыкального форума, принесшего стране всемирную славу, оно шло на любые расходы, не только выплачивая желанному гостю повышенные гонорары (одновременно, разумеется, были существенно повышены цены на представления и концерты с его участием, что, однако, не привело к снижению потока публики), но также выполняя все его казавшиеся порой непомерными требования. Так было в 1936 году, когда на фестивале в пику Байройту собрались ставить «Нюрнбергских мейстерзингеров». Тогда музыкальный руководитель постановки Тосканини потребовал существенного расширения состава хора, увеличения числа статистов и участия в постановке балета Венской государственной оперы. Все это, а также необходимость разместить на старой сцене не умещавшиеся на ней декорации Венской государственной оперы привело к дополнительным затратам на реконструкцию Дома торжественных представлений, в котором помимо перестройки сцены необходимо было провести модернизацию сценической техники и осветительного оборудования. Кроме того, к зданию была пристроена гардеробная галерея. Это было связано с огромными расходами, и к чести Тосканини надо сказать, что он не только выдвигал требования, но и давал благотворительные концерты, сборы от которых частично восполняли затраты на реконструкцию.

К 1937 году Тосканини дирижировал в Зальцбурге уже пятью оперными постановками и пользовался неограниченным доверием сделавшего на него ставку оргкомитета фестиваля. Реконструкцию Дома торжественных представлений предполагалось завершить к фестивалю 1938 года, на котором итальянский дирижер собирался устроить вместе с Бруно Вальтером нечто неслыханное по размаху и качеству исполнения. Следует также отметить, что Бруно Вальтер, взявший на себе бóльшую часть моцартовского репертуара, а также постановки «Орфея» Глюка, «Оберона» и «Эврианты» Вебера, оставался, как и при Краусе, в тени, хотя значительную часть зарубежных гостей, прежде всего из Англии, привлекала главным образом возможность еще раз испытать на себе воздействие вдохновенного искусства этого художника. Необходимо еще раз отметить вызвавшее гнев свежеиспеченного канцлера Германии исполнение «Тристана и Изольды» на фестивале 1933 года. Хотя Вальтер не считается вагнеровским дирижером и в свой европейский период он мало исполнял оперы байройтского Мастера, сохранившаяся запись первого действия «Валькирии» с Венским филармоническим оркестром, Лаурицем Мельхиором в партии Зигмунда, Лоттой Леман в партии Зиглинды и Эмануэлем Листом в партии Хундинга, позволяют предположить, что зальцбургский «Тристан» был не менее высокого качества. Парадоксальным образом закоренелый консерватор Вальтер, которому с трудом давалось все, что выходило за рамки классического репертуара (в качестве симфонического дирижера он прославился вне Зальцбурга также исполнением произведений Бетховена, Шуберта, Брукнера и Брамса), внес свежую струю в программы фестивальных концертов, дирижируя помимо симфоний Моцарта (некоторые концерты были даже чисто моцартовскими) также с трудом воспринимаемой тогдашней публикой и казавшейся ей слишком современной музыкой своего учителя Густава Малера. Репертуар Вальтера прекрасно дополнял как концерты, которые давал Тосканини (в них звучали Реквием Верди, симфонии Бетховена и Брамса), так и оперные постановки под его руководством («Фальстафа», «Фиделио», «Нюрнбергских мейстерзингеров» и единственной оперы, дирижируя которой итальянский дирижер заступил на территорию Вальтера, — «Волшебной флейты»).

Разумеется, фестиваль мог значительно выиграть, если бы в тот период на нем выступил Вильгельм Фуртвенглер, однако такую возможность немецкий дирижер (единственный из дирижеров Третьего рейха) получил только в 1937 году, после ослабления напряженности в отношениях между Германией и Австрией. Он продирижировал в зальцбургском Доме торжественных представлений своей лю-

бимой Девятой симфонией Бетховена, и это исполнение вызвало как восторженную реакцию фестивальной публики, так и скептический отклик присутствовавшего на концерте музыкального критика газеты «Нью-Йорк таймс», посчитавшего, что дирижер «духовно деградировал». Критические отзывы поступали, разумеется, также со стороны окружения Тосканини, да и сам итальянец не скрывал своего раздражения в связи с появлением в Зальцбурге старого соперника. Во время личной встречи двух великих дирижеров он прямо высказал Фуртвенглеру свое неудовольствие по поводу присутствия на фестивале в свободной стране представителя тоталитарной державы. Возражение Фуртвенглера, которое приводит в своей книге «Фуртвенглер — музыка и политика» его биограф, немецкий писатель Курт Рисс, цитируют почти все, кто пишет о Зальцбургском фестивале того периода: «Я готов больше не приезжать в Зальцбург, если это станет гарантией вашей деятельности там. Но лично я считаю, что для музыкантов не существует свободных и порабощенных стран. Везде, где исполняют Вагнера и Бетховена, люди свободны, и если вы не свободны, то слушайте эти произведения. Музыка увлечет вас в такие сферы, где гестапо не сможет с вами ничего сделать». К этому оппонент Тосканини добавил: «Если я дирижирую великой музыкой и это происходит в стране, оказавшейся (не по моей воле) под властью Гитлера, являюсь ли я при этом его представителем? Не делает ли меня эта великая музыка в большей мере его противником, поскольку великая музыка всегда находится в сильнейшем противоречии со злым духом или бездушием нацизма?» Узнав об этом разговоре, Геббельс пришел в ярость и пообещал, что запрет на выступления Фуртвенглера в Зальцбурге в будущем году будет возобновлен. Однако все произошло с точностью до наоборот. В 1938 году Фуртвенглеру не только не запретили выступить в Зальцбурге, но настоятельно попросили принять участие в обновленном фестивале в только что образованной Восточной марке.



Фестиваль 1938 года должен был превзойти все то, что доводилось видеть и слышать гостям Зальцбурга за предыдущие семнадцать лет. К уже упомянутым четырем оперным постановкам с блестящим международным составом вокалистов, которыми Тосканини дирижировал в 1937 году, предполагали добавить «Тангейзера», а кроме того, на открытии фестиваля ожидалось исполнение под управлением итальянского маэстро «Торжественной мессы» Бетховена. Помимо уже закрепившихся в фестивальном репертуаре Бруно Вальтера моцартовских «Дон Жуана» и «Свадьбы Фигаро», а также «Орфея и Эвридики» Глюка он должен был дирижировать новой постановкой опе-

ры «Так поступают все женщины» с участием Эцио Пинцы, чешской певицы Ярмилы Новотной и Мариано Стабиле. Отказ от сотрудничества с фестивалем одного из его основателей Рихарда Штрауса сильно огорчил оргкомитет, и после 1934 года почти все оперы немецкого композитора исчезли как со сцены Венской государственной оперы, так и со сценических площадок Зальцбурга, однако в 1938 году намечалась постановка его самой популярной в Австрии и к тому же чисто венской оперы «Кавалер розы» под управлением Ганса Кнаппертсбуша с участием Лотты Леман в партии Маршальши, Ярмилы Новотной в партии Октавиана и австрийского баса-баритона Фрица Кренна в партии Барона Окса. Предполагалась также постановка «Вольного стрелка» под управлением Фуртвенглера, однако, не желая снова вступать в конфликт с Тосканини, тот заранее отказался от выступления в Зальцбурге. Макс Райнхардт также собирался принять участие в музыкальной программе фестиваля, поставив, если это позволит фестивальный бюджет, оперетту Иоганна Штрауса «Летучая мышь», которой он попросил продирижировать уже завершавшего свою деятельность на посту генерального музыкального директора Ахена уроженца Зальцбурга Герберта фон Караяна. Однако всем этим планам не суждено было сбыться. В феврале 1938 года, когда Тосканини отправился в Соединенные Штаты, чтобы с помощью нескольких благотворительных концертов раздобыть дополнительные средства на завершение реконструкции Дома торжественных представлений, а Бруно Вальтер находился на гастролях в Голландии, в расположенной по соседству с Зальцбургом, но по другую сторону германо-австрийской границы баварской резиденции Гитлера Бергхоф состоялась официальная встреча канцлеров Германии и Австрии. Лишившийся к тому времени поддержки Италии и оказавшийся лицом к лицу с окрепшим в военном отношении Третьим рейхом, Курт Шушниг был вынужден подписать под угрозой введения в страну войск вермахта соглашение, согласно которому он должен был назначить министром иностранных дел Австрии сочувствовавшего нацистам Артура Зейсс-Инкварта, освободить из тюрем всех участников путча 1934 года и легализовать деятельность Национал-социалистической партии Австрии. Само собой разумеется, что предполагавшееся назначение Бруно Вальтера на должность художественного руководителя Венской государственной оперы также не состоялось. Шушниг уже подготовил соответствующий приказ, но подписать его не успел, и через тридцать лет после ухода из театра Густава Малера Бруно Вальтер так и не стал преемником своего гениального учителя. Находившийся на гастролях в Америке Тосканини трезво оценил последствия назначения Зейсс-

Инкварта и, несмотря на уговоры Лотты Леман и Бруно Вальтера, убеждавших его в стабильности положения австрийского правительства, отказался от участия в фестивале. Впрочем, заблуждения Вальтера тоже вскоре рассеялись — уже через несколько дней он слушал в Амстердаме радиопередачу из Вены, впечатлением от которой поделился впоследствии в книге воспоминаний «Тема с вариациями». В тот день с утра до вечера транслировали радостные отзывы людей из народа, приветствовавших установление нового режима, а к концу дня диктор предложил высказаться какой-то девице, якобы случайно встреченной на улице: «„фройляйн, как вам нравится новая Австрия?“ На это неожиданно хриплый женский голос ответил: „Новая Австрия меня радует“. После такого признании в продажной любви к нацистам мы выключили радио. Завоевание Гитлером власти над миром начиналось очень успешно». После вхождении Австрии в состав Третьего рейха Вальтер так и не вернулся с гастролей. Дочь ненавистного режиму дирижера Лотту арестовали в первые же дни оккупации, и она провела две недели в тюрьме. С большим трудом друзьям Вальтера, в первую очередь Эрвину Керберу, удалось ее освободить и устроить ей побег в Швейцарию под предлогом якобы уже назначенных концертов певицы в Цюрихе и Праге. Чтобы эта версия выглядела убедительнее, знакомый концертный агент Вальтера даже отпечатал афиши вымышленного концерта.



Зальцбург был первым австрийским городом, в который в ночь с 11 на 12 марта 1938 года вступили германские войска — более чем стотысячная 8-я армия. Разагитированное посланцами Третьего рейха и местными нацистами население встречало их цветами и восторженными приветствиями, улицы были украшены невесть откуда взявшимися флагами со свастикой, а местные энтузиасты успели надеть уже давно заготовленные коричневые мундиры. Взамен отправленного в отставку Шушнига обязанности канцлера в течение двух дней исполнял Зейсс-Инкварт. За это время власть во всех федеральных землях страны была передана в руки национал-социалистов. Уже к вечеру 12 марта был арестован, а впоследствии отправлен в концлагерь Дахау глава окружной администрации Зальцбурга, христианский социалист и покровитель фестиваля Франц Рерль. Компетенция пресловутой Имперской палаты по делам культуры сразу же распространилась на территорию новых земель Третьего рейха, так что реорганизация культурной жизни страны, так же как и смена ее политического строя, прошла достаточно быстро. Однако новые власти не ограничились пассивной деятельностью ИПК, отказывавшей артистам, музыкантам и художникам неарийского происхождения в регистрации и таким образом вы-

теснявшей их из культурной сферы страны. Прибывающие из Третьего рейха чиновники, уже набившие руку на выявлении нежелательных элементов, действовали на основании списков, заранее подготовленных Министерством пропаганды. Одним из первых в них угодил, разумеется, Макс Райнхардт, и так уже вызывавший сильное раздражение местных политиков одним своим присутствием на фестивале, не говоря уже о его всемирной славе выдающегося режиссера, у которого, как писала в то время пресса, «...под мнимо немецким театром скрывалось средоточие еврейского культурного влияния — носителя международных, демократических и антинародных представлений и учений, поддерживающего субъективистский стиль в искусстве и индивидуализм в культурной жизни». Однако, заклеймив таким образом мировую знаменитость и конфисковав его замок Леопольдскрон, власти несколько поторопились — в конце 1938 года Гитлер передал Райнхардту через его ученика Вернера Крауса, одного из наиболее востребованных театром и кинематографом артистов Третьего рейха, предложение не оставлять немецкую сцену и принять статус «почетного арийца», от которого режиссер, разумеется, отказался. Райнхардт эмигрировал в США и умер там от инсульта в октябре 1943 года. С другими режиссерами, чье происхождение вызывало недовольство нацистских властей, вообще не церемонились. После аншлюса доступ на зальцбургскую сцену был закрыт таким прославленным мастерам, как Карл Эберт, Герберт Граф и Лотар Валлерштайн. Немецкий драматический актер, режиссер и театральный интендант Карл Эберт закончил берлинские театральные курсы у Макса Райнхардта, работал интендантом и директором городского оперного театра Дармштадта, а перед приходом к власти национал-социалистов возглавлял оперный театр Шарлоттенбурга. После того как ему пришлось покинуть Германию, его на этой должности сменил, как известно читателю, любимец Гитлера, бывший зальцбургский баритон Вильгельм Роде. Карл Эберт перебрался в Австрию, где ставил оперные спектакли в Венской государственной опере и драматические — в венском Бургтеатре. На фестивале в Зальцбурге он успел осуществить в 1932 году надолго запомнившуюся зрителям постановку «Похищения из сераля» с Эрной Бергер в партии Констанцы и Хельге Розвенге в партии Бельмонте; дирижировал Фриц Буш. Его последней работой в Австрии была «Кармен» в Венской опере, после чего ему пришлось покинуть страну. Эберт переправился через Швейцарию и Турцию в Англию, где совместно с Фрицем Бушем организовал знаменитые Глайндбёрнские фестивали, а с 1948-го жил в США. На родину он вернулся в 1954 году и в 1961-м был назначен интендантом вновь открывшейся Немецкой оперы в Западном Берлине,

где он работал также в качестве режиссера. Недавно была выпущена видеозапись осуществленной им постановки «Дон Жуана» с Дитрихом Фишером-Дискау, Вальтером Берри, Элизабет Грюммер и Пилар Лоренгар в главных партиях, которой блестяще продирижировал на открытии театра Ференц Фричай. Венский оперный режиссер Герберт Граф впервые появился на фестивале в 1935 году, когда он по просьбе Бруно Вальтера поставил «Так поступают все женщины». В 1936 году Граф заключил контракт на постановку «Мейстерзингеров» под управлением Тосканини, и работа с великим музыкантом, которого постановочная часть спектаклей не особенно интересовала, стоила Графу много крови. В 1937 году, когда опера была уже поставлена, он взял на себя дипломатическую миссию по примирению Тосканини с руководством фестиваля, в первую очередь с Эрвином Кербером, пригласившим в Зальцбург Фуртвенглера. Графу удалось убедить Тосканини, что участием в новой постановке «Волшебной флейты» 1938 года тот сможет реализовать художественные принципы, которые его немецкий соперник и оппонент отвергал в своих теоретических трудах, и таким образом спасти положение. После этого совместная работа над «Мейстерзингерами» оказалась необычайно успешной. После войны Граф вернулся в Зальцбург и прославился там в 1953 году постановкой «Дон Жуана» под управлением Фуртвенглера, а в 1955 году — постановкой «Волшебной флейты» под управлением Георга Шолти, с декорациями знаменитого австрийского художника-экспрессиониста Оскара Кокошки. Последний их трех упомянутых постановщиков, уроженец Праги Лотар Валлерштайн, поразил в 1927 году оперную публику постановкой на сцене Венской государственной оперы «Джонни наигрывает» Эрнста Крженека, зарекомендовав себя таким образом в глазах нацистских идеологов безнадежным «вырожденцем». Годом раньше он был приглашен Клеменсом Краусом в Зальцбург, чтобы осуществить постановку «Ариадны на Наксосе» Рихарда Штрауса, о которой речь шла выше. Это приглашение было не случайным, поскольку к тому времени режиссер уже начал совместную деятельность с Краусом в оперном театре Франкфурта, и два художника успели подружиться. Поэтому, когда в 1927 году руководитель Венской оперы Франц Шальк пригласил Валлерштайна на должность главного режиссера в свой театр, он стал много работать и на Зальцбургском фестивале. С 1928 по 1930 год Валлерштайн успел поставить там «Волшебную флейту», «Кавалера розы» и «Дон Жуана», а потом занимался главным образом операми Рихарда Штрауса, которыми дирижировал Краус: в 1932 году он ставил «Женщину без тени», в 1933-м — «Елену Египетскую», а в 1934-м — «Электру». Валлерштайн был в числе тех,

кого Краус после своего назначения директором Берлинской государственной оперы собирался взять с собой в столицу Третьего рейха. Об официальной деятельности Валлерштайна в Берлине не могло быть и речи, но Краус надеялся, что тот сможет осуществлять постановки анонимно. Однако эта хитрость не прошла, и режиссер продолжил свою деятельность в Венской опере; в 1936 году в Зальцбурге была показана его венская постановка оперы Гуго Вольфа «Коррехидор». После аншлюса он переехал в Голландию, где ему удалось основать оперную школу и проработать в ней до самой немецкой оккупации. Вырваться после этого из страны было почти невозможно, и только в результате заступничества перед немецкими властями Клеменса Крауса Валлерштайну удалось каким-то образом эмигрировать в Америку; впоследствии он стал главным режиссером Метрополитен-оперы.

Тосканини и Вальтер были не единственными дирижерами, кому пришлось покинуть Австрию и распрощаться с фестивалем. Такая же участь постигла уроженца Кёнигсберга (нынешнего Калининграда) Карла Альвина, который ко времени аншлюса уже давно работал постоянным дирижером Венской государственной оперы. В злосчастный день 11 марта он дирижировал в Вене «Евгением Онегиным», и это было его последнее выступление в Австрии. Как уже было сказано, в 1922 году он участвовал наряду с Рихардом Штраусом и Францем Шальком в первых фестивальных постановках опер Моцарта. На его долю выпали «Дон Жуан» и «Так поступают все женщины». Теперь же у него не оставалось никаких шансов на продолжение работы в театре, которому он отдал восемнадцать лет жизни, и в Зальцбурге. Свою карьеру он завершил в столице Мексики, где работал оперным дирижером до самой смерти в 1945 году. Зальцбургский фестиваль стал недоступен после 1938 года еще для двух замечательных дирижеров, успевших, как и Альвин, принять участие только в одном из сезонов и уже на протяжении нескольких лет имевших в Третьем рейхе дурную славу большевиков от культуры, — австрийца Эриха Клайбера, заменявшего в 1935 году Клеменса Крауса, и выступившего на фестивале 1932 года (тогда он дал концерт из произведений Моцарта и продирижировал «Похищением из сераля») немца Фрица Буша. О судьбе этих дирижеров читателю кое-что известно из предыдущих глав.

Во время гастролей в Москве в 1971 году Венской государственной оперы российские любители музыки имели возможность познакомиться с искусством Йозефа Крипса — прославленного австрийского дирижера, ученика Феликса фон Вайнгартнера. С 1926 года и до прихода Гитлера к власти он работал генералмузикдиректором

Баденской государственной капеллы в Карлсруэ (то есть был, помимо прочего, главным дирижером оперного театра), а потом, как и другие нежелательные в Третьем рейхе художники, вернулся в Вену. В 1935 году он заменил на фестивале в Зальцбурге убывшего в Берлин Крауса, продирижировав «Кавалером розы». Поскольку Крипс был евреем только по отцу, Краусу удалось поначалу добиться для него разрешения работать в Венской государственной опере на малозаметной должности музыкального ассистента, но недремлющая нацистская администрация все же добилась увольнения нежелательного дирижера, который к тому же был известен своими левыми взглядами, и до конца войны Крипс проработал заведующим складом на фирме, торговавшей шипучими винами.

Странным образом в числе нежелательных дирижеров оказался не имевший никакого отношения к евреям и не придерживавшийся либеральных взглядов один из основателей фестиваля, энтузиаст проведения на нем концертов из серенад Моцарта (которые в период с 1927 по 1938 год были непременной составной частью зальцбургских празднеств) и исполнения в зальцбургских церквах моцартовских месс, композитор, дирижер и руководитель Моцартеума Бернгард Паумгартнер. Этот хорошо знакомый читателю деятель написал музыку к «Имяреку» и к постановленному на фестивале Райнхардтом гётевскому «Фаусту». После прихода в Австрии к власти нацистов он не удержался от соблазна пожаловаться в письме печально известному своими грабежами художественных коллекций евреев Австрии, Польши и Голландии нацистскому деятелю культуры Кайетану Мюльману на деструктивную, по его мнению, деятельность своих коллег — Тосканини и Вальтера. Однако этим он не добился признания у новых властей. Последние вменяли ему в вину «политическое шарлатанство» и заигрывание с местными социалистами, с помощью которых Паумгартнер получил пост директора Моцартеума, а также двойную смену вероисповедания: переход из католичества в лютеранство (ради женитьбы на дочери известного писателя Петера Розеггера), а потом (из соображений политической конъюнктуры) обратно в католичество. Предубеждение нацистов против Паумгартнера было настолько сильно, что его отставке со всех постов не смогли воспрепятствовать ни личное обращение дочери Розеггера Марты непосредственно к Геббельсу, ни групповое письмо семидесяти «друзей народа» Герингу. Свести с него клеймо «политического конъюнктурщика самого скверного толка» так и не удалось. Он был, по существу, сослан в Италию, где на протяжении нескольких лет собирал во Флоренции материалы для своего музыкально-исторического исследования о Моцарте и Гайдне.

Одно только перечисление певцов, выступавших в Зальцбурге и покинувших Австрию из-за преследований по политическим или расовым соображениям, заняло бы слишком много места, однако нельзя не упомянуть в первую очередь судьбу уже известных читателю басов Александра Кипниса и Эмануэля Листа, которые после изгнания из Германии были с восторгом приняты на сцене Венской оперы. Как уже было сказано, выступавший в Байройте с 1927 по 1933 год Кипнис исполнил впоследствии в Зальцбурге по приглашению Тосканини партии Зарастро в «Волшебной флейте» и Рокко в «Фиделио». На фестивале 1938 года он должен был выступить в партии Ландграфа в «Тангейзере», но предпочел своевременно покинуть Австрию, переселившись в Америку, гражданство которой он получил еще в 1931 году. Там он выступал не только в вагнеровском репертуаре, но и в качестве блестящего исполнителя русских романсов и принесших ему международную славу партий в операх русских композиторов. Эмануэль Лист был более частым гостем на Зальцбургском фестивале. Там он дебютировал в 1930 году в партии Осмина в «Похищении из сераля» и до 1937 года успел также исполнить партии Командора в «Дон Жуане», дона Фернандо в «Фиделио» и короля Марка в «Тристане». Кроме того, с 1934 года он выступал в качестве приглашенного певца в Венской опере и гастролировал в Соединенных Штатах. Уже заключенные американские контракты облегчили его дальнейшую судьбу после аншлюса, поскольку, в отличие от других политических эмигрантов, проблемы с визой у него не возникали. Необходимо сказать пару слов о двух знаменитых певицах — уже упомянутой Лотте Леман и Элизабет Шуман, покинувших Австрию после аншлюса и с успехом выступавших за океаном. Леман запомнилась гостям фестиваля 1926 года своим блестящим дебютом в постановке «Ариадны на Наксосе» под управлением Крауса, а в 1927 году — исполнением партии Леоноры в «Фиделио». Она не была ни еврейкой, ни политически ангажированным художником. Всемирно известная певица покинула включенную в состав Третьего рейха Австрию из-за своей строптивости, не пожелав вести себя в соответствии с указаниями нацистских бонз. Жена дирижера Карла Альвина и любимая певица Рихарда Штрауса Элизабет Шуман была не только оперной примадонной, но прославилась также в качестве камерной певицы. Ее фонографическое наследие насчитывает десятки записей песен Франца Шуберта, Роберта Шумана, Гуго Вольфа и Рихарда Штрауса. В Зальцбурге она блистала главным образом в моцартовском репертуаре: уже в 1922 году Шуман исполнила партию Деспины в постановке «Так поступают все женщины», которой дирижировал Штраус, а также партии Блонд-

хен в «Похищении из сераля» и Сюзанны в «Свадьбе Фигаро» под управлением Франца Шалька. Впоследствии она выступала на фестивале 1937 года в партиях Памины в «Волшебной флейте» и Церлины в «Дон Жуане», а также Марцеллины в «Фиделио». В том же году она уехала в Америку, оставив своего мужа, который до последнего дня продолжал работать в Венской опере и эмигрировал уже после аншлюса. В Австрию она так и не вернулась.

Нацистским властям нужно было как-то легализовать оккупацию Австрии, официально названную присоединением-аншлюсом, и с этой целью там было решено провести всенародное голосование. Собственно говоря, проведение референдума планировалось и правительством Шушнига, но ждать, пока население свободной страны решит вопрос о поглощении себя Третьим рейхом, Гитлер не стал и предпочел выяснить волю народа уже в присутствии войск вермахта. Мероприятие было назначено на 10 апреля 1938 года, и ему предшествовало появление в стране Гитлера. Все было разыграно как по нотам: газеты запестрели высказываниями видных деятелей искусства и культуры, которые, не желая связываться со сразу же обнаружившими свой крутой нрав новыми властями, выразили горячее желание воссоединиться с западным соседом. Большинство из высказавшихся ни до, ни после этих событий не демонстрировали по доброй воле своей приверженности национал-социализму, так что их заявления можно рассматривать как вынужденные, сделанные под дулом приставленных к их вискам парабеллумов. Директору Дрезденской оперы Карлу Бёму пришлось особенно солоно, поскольку, будучи австрийцем, он тоже был обязан высказаться и от этого зависела его будущая карьера. Знаменитую фразу «Тот, кто не согласен на сто процентов с этими действиями фюрера, не достоин носить честное имя немца», припоминали одному из лучших дирижеров XX века на протяжении всей его жизни. Аналогичное заявление («Зваться немцами — дело нашей собственной воли. Руководствуясь этим принципом, исполненная уверенности Венская опера радостно шагает после пережитого тяжелого периода в новую великую эпоху») пришлось сделать и директору Венской государственной оперы и Зальцбургского фестиваля Эрвину Керберу. Десятки обращений с призывом сказать «да» аншлюсу прозвучали из уст почти всех известных солистов оперы, выступавших впоследствии также на фестивале. К сожалению, в числе тех, кто с энтузиазмом воспринял аншлюс, были и небесталанные композиторы — например, Франц Шмидт, автор исполняемой и в наши дни оратории «Книга с семью печатями». Если учесть, что Холокост начался через несколько лет после ее премьеры в июне 1938-го,

многие эпизоды этого произведения (например, дуэт умирающих от голода матери и дочери и заключительный хор первой части) звучат действительно пророчески. Тем не менее автор оратории с восторгом принял предложение новых властей написать кантату «Немецкое Воскресение», и только смерть композитора в феврале 1939 года помешала совершиться этому предательству. Тут можно невольно стать мистиком и фаталистом.

Если к этому добавить, что прибывшему 6 апреля в Австрию Гитлеру была устроена такая восторженная встреча, что перед ней поблекли все уличные манифестации, которыми сопровождались его появления в Берлине и Байройте, то станет понятна победа, которую одержала на референдуме идея аншлюса — против проголосовало меньше пяти сотен человек. Гитлер щедро вознаградил население превращенной в Восточную марку Австрии за оказанную ему поддержку. Материально незащищенным слоям оказывали существенную помощь, выплачивая значительные пособия: тысячи безработных получили заработок на строительстве автобанов Третьего рейха, в области жилищного строительства и возведения военных объектов; общество «Сила через радость» устраивало экскурсии в соседнюю Германию, где новые граждане рейха могли наглядно убедиться в преимуществах национал-социалистического строя. Все это требовало огромных финансовых вложений, из которых больше половины составляли прямые инвестиции в военную промышленность, и не могло продолжаться долго. Начавшаяся менее чем через полтора года Вторая мировая война обнаружила всю иллюзорность надежд австрийцев на улучшение жизни при новой власти и почти полностью разрушила инфраструктуру страны.



Культурная жизнь Австрии в короткий срок испытала на себе все те мерзости, которые в Германии происходили уже на протяжении пяти лет и вскоре привели к деградации сознания образованной части населения. Разумеется, нашлись энтузиасты, организовавшие впечатляющие сожжения книг, изъятых из университетских и публичных библиотек. Организатором подобных аутодафе в Зальцбурге был ответственный за народное образование член городского совета, национал-социалист Карл Шпрингеншмидт. В конце апреля он инсценировал на Резиденцплац так называемый суд, на котором писатели-почвенники приговорили к сожжению книги неугодных им авторов. Взамен австрийцы получили новую литературу и поэзию, типичным образцом которой можно считать бойкие куплеты зальцбургского поэта Августина Абляйтнера. В них он высмеивал не только бывшего костью в горле у местных нацистов еврея Райнхардта:

Но и ты у нас был принят,
Половодьем принесен.
Вот теперь продемонстрируй,
Что за «Имярек» пришел, –

но также Артуро Тосканини, намекая на его предложение посылать приглашения на фестиваль также в Палестину:

Газеты могут объявить,
Что сей почетный гражданин
Назвал себя звездой Корана
И героем Тель-Авива.
Зазвучит Давида арфа,
Затанцуют все вокруг.



Однако апогеем безвкусицы, призванной создать в обновленном Зальцбурге соответствующую политическую атмосферу, стала постановка «Мистерии Лампрехтсгаузена», которая, по мысли ее постановщиков, должна была заменить католико-гуманистические мистерии Гуго фон Гофмансталя. Больше всего это представление напоминало китайские революционные шоу эпохи Мао Цзэдуна или детские новогодние спектакли на больших стадионах в СССР. В основу этой агитки ее автор Карл Шпрингеншмидт положил эпизод вооруженного столкновения во время нацистского путча 1934 года, когда погибли шестеро его участников, прославленных впоследствии в качестве мучеников Движения. Пьеса начиналась со сцен вооруженных стычек во время летних событий четырехлетней давности. С поля боя выносили тела погибших. После наступления тревожной тишины голос из небесных сфер начал выкликать фамилии павших борцов, которые по очереди выходили на авансцену и выстраивались перед зрителями. В массовых сценах мистерии сталкивались мнения различных слоев населения. Крестьяне негодовали по поводу засилья разоряющих их иуд-торговцев, а сами «иуды», в национальном происхождении которых не приходилось сомневаться, радовались жизни и советовали остальным отвлечься от политической борьбы. Раздавались также голоса коммунистов, призывавших раздуть мировой революционный пожар и идти на поклон к Москве. Однако народ сам делал свой выбор, не обращая внимания на выкрики провокаторов. Спасение может принести только Гитлер, хорошо понимающий нужды простых людей и знающий путь к возрождению немецкой нации. На него и нужно делать ставку. Один из крестьян подводил итог: «Гитлер! Мы не вправе произносить твое имя, мы можем только носить тебя

*в своих сердцах, и все-таки ты был все время с нами». Мистерия* завершалась многократными возгласами «Хайль!». Устроители этого мероприятия хорошо понимали, что такое представление прозвучит резким диссонансом по отношению к демонстрируемым на фестивале драматическим и оперным постановкам, не говоря уже о концертах классической музыки, да и Соборная площадь Зальцбурга будет маловата для столь масштабного зрелища. Поэтому мистерию показали в непосредственной близости от места, где происходили изображенные в ней события, — на лугу возле расположенной неподалеку от Зальцбурга деревни Лампрехтсгаузен. Окружающий ландшафт с подсвеченной деревенской церквушкой послужил естественной декорацией, а специально построенные трибуны для зрителей заполнили свезенными со всей окрестности партийными функционерами, молодежью из гитлерюгенда, не особенно взыскательными гостями фестиваля и любопытствующими из числа местных жителей. Таким образом новые власти пытались создать фон обновленному фестивалю.

Внезапно перейдя под покровительство культурных, идеологических и пропагандистских ведомств Третьего рейха, фестиваль сразу ощутил на себе воздействие сложной и неповоротливой системы нацистской бюрократии, предъявлявшей к его руководителям множество новых требований, но затруднявшей принятие и исполнение решений, которые теперь нужно было согласовывать не только с руководством в Вене, но также с Министерством пропаганды и ведомством Розенберга в Берлине. Радоваться этому мог только сам министр Геббельс, который без лишних хлопот наконец получил в свое распоряжение культурный форум, пользовавшийся во всем мире не меньшей славой, чем Байройтский фестиваль. Это отчасти удовлетворяло его амбиции, ущемленные невозможностью управлять практически исключенным из сферы его влияния фестивалем на Зеленом холме, хозяева которого решали свои проблемы напрямую с фюрером, и находящимися в распоряжении прусского премьер-министра Геринга театрами Берлина. За театральные постановки в министерстве Геббельса отвечал главный имперский надзиратель за драматургией Третьего рейха, в недавнем прошлом обозреватель газеты «Фёлькишер беобахтер» Райнер Шлоссер, а за музыкальные мероприятия — начальник соответствующего отдела Хайнц Древес. С этими чиновниками и их подчиненными следовало теперь согласовывать программы Зальцбургских фестивалей и утверждать исполнителей ведущих оперных партий и главных ролей в драматических постановках. Кроме того, программы и исполнителей теперь представляли на утверждение действовавшему более жестко, чем чиновники корпоративного государства, наместнику в Ве-

не. Назначенный рейхсштатхальтером Восточной марки Артур Зейсс-Инкварт опирался в вопросах приобщения населения к господствующей идеологии Третьего рейха на назначенного им государственным секретарем по вопросам культуры пресловутого Кайетана Мюльмана (того самого, кому Бернгард Паумгартнер жаловался на Тосканини и Вальтера); надзирать за музыкой и театром в новой земле должен был также присланный из Берлина имперский комиссар по вопросам включения Австрии в Третий рейх Йозеф Бюркель. Разумеется, не оставляли фестиваль своим вниманием и новые власти Зальцбурга, в первую очередь их куратор (ландесштатхальтер) Альберт Рейтер, которого включили в оргкомитет фестиваля наравне с прочими руководителями — председателем Эрвином Кербером и остававшимся на своей должности и после Второй мировой войны президентом Генрихом Путоном. Можно представить себе растерянность бывшего руководства, когда на его голову свалилось такое количество новых надзирателей, с каждым из которых следовало согласовывать то, что раньше получалось само собой. Кроме того, как и всякие нормальные чиновники, эти люди вырабатывали огромное количество связывающих организаторов фестивалей по рукам и ногам инструкций и предписаний, которым те должны были неукоснительно следовать. Главной проблемой оргкомитета оставалось финансирование, а к весне 1938 года, когда узнавшие о поглощении Австрии Третьим рейхом предполагаемые зарубежные гости фестиваля начали массово отказываться от уже заказанных билетов, эта проблема встала со всей остротой. Поскольку, в отличие от фестиваля в Байройте, судьба зальцбургских постановок не особенно волновала Гитлера, обратившийся к пославшему его в Зальцбург начальству Альберт Рейтер добился лишь ничтожных результатов. В конце концов из Берлина поступило, и то после долгих проволочек, 50 000 рейхсмарок. Так что вопрос о выделении дотаций для поддержания на плаву зальцбургского предприятия его руководству пришлось решать с венскими властями, которые были вынуждены раскошелиться на недостающие 250 000 марок.



Времени на кардинальное обновление репертуара в 1938 году не оставалось, так что за основу пришлось принять уже намеченные постановки, заменив в них изгнанных из культурной сферы страны или отказавшихся сотрудничать с новыми властями исполнителей. Разумеется, не могло быть и речи, с одной стороны, о сохранении в репертуаре мистерий Гофмансталя — Райнхардта, а с другой — о постановке на фестивале «Мистерии Лампрехтсгаузена». Однако и оставлять гостей фестиваля без захватывающего действа на Соборной площади не хотелось, поэтому было решено показать гостям созданную в начале

XIX века пьесу немецкого драматурга Генриха фон Клейста «Амфитрион». Скорее всего, тут сыграла свою роль аполитичность ее сюжета — Зевс соблазняет жену отправившегося на войну полководца Амфитриона Алкмену, приняв образ ее мужа, — а также то, что пьеса принадлежит перу немецкого драматурга. Сначала Клейст просто переводил одноименную комедию Мольера об обманутом муже, но потом стал вносить в сюжет свои изменения, в результате чего героем пьесы стал человек, не только одураченный высшим божеством, но и утративший свою идентичность: слуги не пускают главного героя в его собственный дом, и Амфитрион начинает сомневаться в том, что он — это он. Трудно представить себе пьесу, менее подходящую для постановки на центральной площади Зальцбурга, да еще в качестве замены религиозно-философской мистерии. Дело в том, что по замыслу ставившего этот спектакль режиссера Эриха Энгеля, рядом с собором следовало установить огромную статую Зевса, а это явно задело бы религиозные чувства составлявших большинство жителей города католиков, — в споры были вовлечены даже высшие церковные иерархи. В конце концов сошлись на том, чтобы давать «Амфитриона» в Доме торжественных представлений, и он превратился в одну из обычных фестивальных постановок наряду с включенным в 1938 году в программу «Эгмонтом» Гёте, представленным на фестивале его новым руководителем драматических постановок, любимцем Геббельса и учеником Райнхардта Хайнцем Гильпертом, к чести которого нужно сказать, что предложение министра пропаганды он принял только после того, как проконсультировался со своим учителем и получил его благословение. Он же добился у Геббельса назначения для постановки «Амфитриона» и вовсе подозрительного Энгеля. Характер взаимоотношений Геббельса с Гильпертом сильно напоминал характер его же взаимоотношений с Фуртвенглером: высоко оценивая талант режиссера и желая заставить его работать на идеологию Третьего рейха, министр постоянно то ослаблял, то натягивал вожжи, то предоставлял ему некоторую свободу действий и одобрял его кадровые решения, то предъявлял необычайно жесткие требования и добивался их беспрекословного выполнения. Во многих случаях министр пропаганды защищал его от нападок Розенберга, постоянно припоминавшего Гильперту его сотрудничество в прежние годы с явно нежелательными с точки зрения нацистской идеологии элементами. Вынужденный лавировать, расширяя свободное пространство для своей творческой деятельности, режиссер мог добиться желаемых результатов только с помощью точно рассчитанных оппортунистических шагов. Работу на Зальцбургском фестивале он ценил, поскольку помимо

предоставления ему определенной власти она выводила его на некоторое время из-под пристального наблюдения нацистских властей и давала известную свободу.

В сложный период смены идеологических установок забот с оперным репертуаром у руководства фестиваля было куда меньше, чем с театрально-драматическим. Были представлены шесть прошлогодних постановок — «Мейстерзингеры» Вагнера, «Фиделио» Бетховена, «Кавалер розы» Рихарда Штрауса, «Фальстаф» Верди, «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан» Моцарта. Была также показана запланированная Тосканини и к тому времени почти готовая постановка «Тангейзера». Из репертуарного плана исключили две оперы, которыми должен был дирижировать Бруно Вальтер, — «Орфея и Эвридику» Глюка и «Эврианту» Вебера, а также «Волшебную флейту», на постановке которой в 1937 году настоял Тосканини (и дирижировал ею, несмотря на отдельные нелестные отзывы критиков). Единственную итальянскую оперу, «Фальстафа», оставили в программе, сделав тем самым дружеский жест в сторону союзной рейху Италии. Вместо Тосканини ею согласился дирижировать другой итальянец, Витторио Гуи, а в главной партии снова выступил Мариано Стабиле. Если постановки «Тристана» под управлением Вальтера (1933) и «Мейстерзингеров» под управлением Тосканини (1936–1937) рассматривались Гитлером в качестве крайне недружественных акций в отношении Третьего рейха, то после аншлюса те же «Мейстерзингеры» оказались весьма кстати, и Геббельс даже надеялся извлечь из этой постановки определенный пропагандистский эффект — она должна была олицетворять возрождение истинно немецкого духа в Восточной марке. Разумеется, спектакль следовало по возможности обновить и представить его как новое достижение немецкой музыкальной культуры, которое было бы немыслимо в корпоративном католическом государстве.



Достойную замену Тосканини удалось найти быстро. Дирижировать вместо него «Мейстерзингерами» согласился давно мечтавший о Зальцбургском фестивале Фуртвенглер, которому из-за препятствий, создаваемых в последние годы руководством Третьего рейха, удалось выступить в Зальцбурге только в предыдущем году с Девятой симфонией Бетховена и при этом выдержать неприятные стычки с Тосканини. Теперь путь на фестиваль был для него свободен. Большинство исполнителей вокальных партий можно было и не менять — например, партию Евы, как и в предыдущие два года, исполняла солистка Венской государственной оперы Мария Райнинг, — однако руководство фестиваля было вынуждено заменить многих певцов по распоряжению сверху. Прежде всего это касалось исполнителя партии Ганса

Закса, замечательного немецкого баритона Германа Ниссена. В отличие от Бокельмана и Роде, Гитлер не считал этого солиста мюнхенской оперы значительным вокалистом, поэтому в прошлые годы ему не запрещали выступать в Зальцбурге, в частности в партии нюрнбергского поэта-башмачника, теперь же предвзятое мнение фюрера делало его дальнейшее присутствие на зальцбургской сцене невозможным. В тот год во время первого исполнения «Мейстерзингеров» под управлением Фуртвенглера Ниссена заменил солист Берлинской государственной оперы Вальтер Гроссман, а в последующих спектаклях партию Закса исполнял венец Карл Каман. Вместо голландца Хенка Ноорта в партии Вальтера фон Штольцинга выступил недавно приглашенный в Венскую оперу швед Сет Сванхольм, и обе эти замены не имели под собой ни художественной, ни политической подоплеки — руководство фестиваля лишь подчеркивало обновленный характер постановки, как оно это делало и в случае замены исполнителей других партий: городского писаря Зикста Бекмессера, председателя собраний мейстерзингеров Фрица Котнера, золотых дел мастера Файта Погнера, подмастерья Закса Давида.



Постановке «Тангейзера» руководство рейха не придавало такого значения, как «Мейстерзингерам», поэтому для ее реализации требовалось только найти подходящую замену Тосканини. И тут повезло уже давно мечтавшему о выступлениях в Байройте Гансу Кнаппертсбушу — все-таки он был учеником Зигфрида Вагнера и знаменитого вагнеровского дирижера Карла Рихтера, и успел поработать в молодости у них ассистентом. Хотя в Третьем рейхе дорога в Байройт опальному мюнхенскому генералмузикдиректору была закрыта, Гитлер посчитал, что этому строптивцу, чей безусловный талант исполнителя вагнеровских драм он все-таки был вынужден признать, можно доверить музыкальное руководство постановкой «Тангейзера» в Зальцбурге. В главных партиях выступили те же солисты, что и в «Мейстерзингерах»: в партии Тангейзера Сет Сванхольм, в партии Елизаветы Мария Райнинг, которую в нескольких спектаклях заменяла друга солистка Венской оперы — Хильда Конецни. Нельзя не упомянуть и исполнителя партии Вольфрама фон Эшенбаха Александра Шведа — венгерского певца еврейского происхождения, для которого участие в фестивале 1938 года стало последним: до 1940 года ему еще позволяли выступать в Вене и Мюнхене, а потом он был вынужден эмигрировать в Америку. Чтобы дистанцироваться от постановки «Тангейзера», которую готовил уже упомянутый в числе прочих нежелательных в Третьем рейхе режиссеров Герберт Граф, постановщика в срочном порядке заменили на главного режиссера Дрезденской опе-

ры Макса Хофмюллера. Теперь оба вагнеровских спектакля выглядели вполне по-германски и, по мысли как организаторов фестиваля, так и их берлинских наставников, могли продемонстрировать всему миру превосходство немецкого искусства, не испорченного чужеродным космополитическим влиянием. Ганс Кнаппертсбуш дирижировал также сохранившимся в репертуаре бетховенским «Фиделио» — оперой об обретении свободы. Нацисты не сомневались, что, поглотив Австрию, Третий рейх сделал ее народ по-настоящему свободным, и ничтоже сумняшеся преподносили гостям фестиваля идею свободы именно в такой трактовке. Вместо отказавшейся выступать на фестивале Лотты Леман партию Леоноры в одном из представлений исполнила прекратившая в 1934 году по призыву властей Третьего рейха свои выступления в Австрии Гертруда Рюнгер, а еще в трех — бывшая всегда под рукой Хильда Конецни. В этой партии она выступила в Венской опере еще 27 марта, после того как театр возобновил свою работу, прерванную неразберихой, связанной с введением германских войск (вынужденная пауза длилась две недели), а в качестве предтечи Гитлера в Вену прибыл Герман Геринг. Тем спектаклем также дирижировал Кнаппертсбуш. С партией Флорестана проблем не было: как и на предыдущем фестивале, ее исполнил пользовавшийся уже громкой славой по всей Германии, выступавший в том числе и в Байройте датчанин Хельге Розвенге. В партии главного негодяя — дона Писарро — выступил молодой солист венской оперы (впоследствии он там проработал более тридцати лет и сделал после войны блестящую карьеру, исполнив многие главные партии в операх Моцарта, Вагнера и Рихарда Штрауса), уроженец Дрездена Пауль Шёфлер, с успехом исполнивший ее и на предыдущем фестивале. В 1937 году он вступил в НСДАП. Через два года певец подал заявление о выходе из партии со ссылкой на то, что его супруга англичанка, но, в отличие от Караяна, который тоже пытался покинуть партийные ряды, ссылаясь на то, что его жена на одну четверть еврейка, довел дело до конца и добился своего окончательно исключения. Тем не менее отношение нацистов к Шёфлеру, как и к Караяну, было достаточно толерантным — гениальным исполнителям национал-социалисты готовы были до известной степени прощать политическую незрелость. И наконец, в партии тюремного надзирателя Рокко выступил Йозеф фон Мановарда, вернувшийся на родину уже не в качестве солиста Берлинской оперы, куда он последовал в 1934 году вслед за Краусом (в этот период его успешно заменял в Зальцбурге Александр Кипнис), и не распространителя пропагандистской литературы, которую он доставлял своим единомышленникам в Австрию в последующие годы, а как знамени-

тый вокалист, готовый снова петь на зальцбургской сцене, совмещая эти выступления с исполнением вагнеровских партий в Байройте (Фазольт в «Золоте Рейна», король Марк в «Тристане», хранитель традиций Грааля, старый рыцарь Гурнеманц в «Парсифале»). Постоянные переезды между Байройтом и Зальцбургом оказались для Мановарды непосильной нагрузкой, и в последующие годы, до самой своей смерти в 1942 году, он выступал только в Байройте. Кроме частичной замены исполнителей устроителям фестиваля пришлось также удалить из программок имена бывших нежелательными элементами в Третьем рейхе режиссера постановки Лотара Валлерштайна и сценографа Клеменса Хольцмайстера. А во всем остальном фестиваль прошел как нельзя лучше.

Третьей оперой, которой Кнаппертсбуш дирижировал на фестивале 1938 года, заменив покинувшего Австрию Бруно Вальтера, была «Свадьба Фигаро» Моцарта. Оперу ставили еще в старых декорациях Альфреда Роллера, а уволенного Валлерштайна заменил поставивший в 1937 году «Фальстафа» итальянец Гвидо Сальвини. В партии Фигаро выступил Эцио Пинца — знаменитый итальянский бас-баритон, который, как и Тосканини, категорически отказался сотрудничать с режимом Муссолини. Считается, что этот высокий, импозантный певец с роскошным голосом, который некоторые критики уподобляли голосу Шаляпина, не владел нотной грамотой, в связи с чем в его репертуаре было всего восемнадцать партий, но его выступления в качестве Дон Жуана, Фигаро (как в «Свадьбе Фигаро» Моцарта, так и в «Севильском цирюльнике» Россини), Фиеско в опере Верди «Симон Бокканегра», Эскамильо в «Кармен» Бизе, Мефистофеля в операх Гуно и Бойто, Бориса Годунова в опере Мусорского и прочих оперных персонажей не оставляли равнодушными ни одного, даже самого придирчивого ценителя вокального искусства. Услышав, как звучит этот голос в записи «Дон Жуана», сделанной в 1942 году в США под управлением Бруно Вальтера, один музыкальный критик назвал его «эротическим бассо кантанте». Об участии Пинцы в фестивале с ним договорился, будучи в Нью-Йорке, Бруно Вальтер. По его приглашению певец спел партию Фигаро в Зальцбурге еще в 1937 году и продолжал ее исполнять в последующие два года наряду с партией Дон Жуана. На двух предвоенных фестивалях Пинца и Стабиле были главными итальянскими звездами, привлекавшими в Зальцбург огромное количество публики.

В этой постановке гости фестиваля могли также насладиться искусством двух замечательных певиц-сопрано, различных как по своим вокальным данным, так и по артистическим возможностям. Пар-

тию Сюзанны исполнила выступавшая и на предыдущем фестивале солистка Венской оперы венгерка Эстер Рети, приглашенная в труппу театра Бруно Вальтером в 1937 году (она оставалась постоянной солисткой театра до 1949-го). Благодаря своим великолепным вокальным данным, эффектной внешности и актерскому таланту Рети был замечена венской публикой еще в декабре 1937 года, а впоследствии стала пользоваться огромным успехом и в Зальцбурге, где она выступила в последний раз в 1950 году. В партии графини публика услышала не появлявшуюся на фестивале уже на протяжении четырех лет Марию Чеботари, которая, как уже упоминалось выше, заменила на фестивале 1933 года Марию Мюллер в «Орфее и Эвридике», а впоследствии прекратила петь в Австрии по призыву властей Третьего рейха. С 1931 года эта певица была ведущей солисткой Дрезденской оперы, куда ее пригласил Фриц Буш, а звездой Зальцбургского фестиваля ее сделал Бруно Вальтер. В Дрездене она продолжала с успехом выступать в заглавных партиях опер Рихарда Штрауса, которыми дирижировал Карл Бём. На фестивале 1938 года Чеботари заменила отказавшуюся петь в Третьем рейхе финку Ауликки Раутаваара.



По-видимому, в том году Кнаппертсбушу было вполне достаточно трех опер, поэтому музыкальное руководство постановкой «Кавалера розы», которое он осуществлял на предыдущем фестивале, а также руководство ставшего уже давно традиционным для фестиваля «Дон Жуаном», оставшимся без дирижера после ухода Бруно Вальтера, предстояло теперь взять на себя дрезденскому генералмузикдиректору Карлу Бёму. Назначение Бёма, который, как известно читателю, был для Рихарда Штрауса вторым по значимости дирижером после Клеменса Крауса, возродило надежды композитора на появление в репертуаре Венской государственной оперы и Зальцбургского фестиваля значительной части его сочинений, не звучавших там после ухудшения отношений между Германией и Австрией в 1934 году. Забегая вперед, следует заметить, что его надежды на фестиваль, в организации которого он когда-то принимал активное участие, оправдались далеко не сразу и не полностью. Даже эта постановка «Кавалера розы», несмотря на традиционные декорации Альфреда Роллера, а также на участие замечательных певцов и очень чуткого к творчеству Штрауса дирижера, оказалась не вполне удачной из-за примитивной и статичной режиссуры Эриха фон Виметаля. Более удачно был поставлен другой спектакль, которым дирижировал Бём, то есть «Дон Жуан». Историки театра дали положительную оценку режиссуре на основании сохранившейся киносъемки некоторых сцен, в том числе эффектного финала, где гибель главного героя и крушение его замка

сопровождались клубами дыма, испускаемого специальными машинами, — в то время подобные эффекты казались новыми, необычайно смелыми и производили сильное впечатление на публику.

Как уже было сказано, в главной партии выступил блистательный Эцио Пинца, а теноровую партию дона Оттавио исполнил молодой словенец Антон Дермота, ставший впоследствии одним из ведущих солистов в Зальцбурге и Венской государственной опере, куда его, никому не известного двадцатипятилетнего вокалиста, пригласил в 1936 году Бруно Вальтер. Еще через десять лет (уже после войны) он был удостоен почетного звания камер-певца. О том, как звучал голос Дермоты в партии дона Оттавио, можно судить по двум записям, сделанным на фестивале в 1950 и 1954 году под управлением Фуртвенглера, а о его внешних данных и актерском мастерстве — по фильму, снятому на фестивале 1954 года. Из исполнительниц женских партий следует отметить прежде всего знаменитую в те годы немецкую певицу Элизабет Рётберг, которая вернулась на фестиваль после пяти лет работы в нью-йоркской Метрополитен-опере. Знакомый с певицей по ее выступлениям в Ла Скала в 1929 году Тосканини сравнивал ее голос с «великолепно звучащей скрипкой Страдивари», однако выступить с Рётберг на фестивале 1938 года дирижеру уже не довелось. Эта певица была также участницей первого «оперного» фестиваля 1922 года, на котором она блистала в партиях Графини в «Свадьбе Фигаро» и Констанцы (наряду с Зельмой Курц) в «Похищении из сераля», а через одиннадцать лет Рётберг заменила Лотту Леман в партии Леоноры в «Фиделио».

До аншлюса предполагалось, что партию Церлины на фестивале 1938 года исполнит прославившаяся в оперных постановках Штрауса в Дрездене и высоко ценимая композитором венгерская певица Маргит Бокор, однако в качестве расово неполноценного элемента она была изгнана из Германии еще в 1933 году, после этого пела в Венской государственной опере, а теперь ей был закрыт доступ и на зальцбургскую сцену. Певица уехала в Соединенные Штаты, работала в оперных театрах Нью-Йорка, Сент-Луиса, Чикаго и Филадельфии, а также в тогдашней столице Бразилии Рио-де-Жанейро и безвременно умерла в 1949 году в возрасте 44 лет. В партии Церлины ее заменила Мария Чеботари, и если не принимать во внимание моральный аспект, эту замену можно было бы счесть вполне равноценной.

Несмотря на то, что подготовку фестиваля в его коричневом формате проводили в страшной спешке, Геббельс мог быть вполне удовлетворен достигнутыми результатами, хотя многое, и прежде всего неустранимый венский дух оперных постановок, который он называл

«венским китчем», выводило главного идеолога рейха из себя. Встреча почетного гостя в Зальцбурге сопровождалась уличными манифестациями, во время которых молодежь из гитлерюгенда выкрикивала заготовленные речовки типа: «Милый доктор не таись, на балконе появись!» Впрочем, его присутствие на фестивале было недолгим — министр пропаганды побывал на открытии 23 июля, а 25-го вылетел в Байройт, где встречался с Гитлером во время проходившего в те же дни вагнеровского фестиваля. Они обсуждали дальнейшую судьбу Зальцбурга и пришли к заключению, что тамошние вагнеровские постановки вполне допустимы наравне с байройтскими, но все-таки основу оперного репертуара фестиваля в Восточной марке должен составлять Моцарт. В исполнении «Мейстерзингеров» Геббельса удовлетворило только звучание Венского филармонического оркестра под управлением Фуртвенглера, а состав вокалистов, как, впрочем, и режиссура, и сценография спектакля, вызвали его крайнее неудовольствие. По-видимому, главный пропагандист рейха либо плохо расслышал исполнителей главных партий, либо, наоборот, очень хорошо почувствовал, что сделанные по указанию из Берлина замены иных вокалистов были явно неудачными. Все-таки Мария Райнинг была замечательной исполнительницей партии Евы, и ее с восторгом принимали на фестивале еще в 1937 году, а начинавший свою карьеру в качестве лирического баритона Сет Сванхольм успел к тому времени прославиться также в качестве исполнителя вагнеровских и вердиевских теноровых партий, а после войны занял место ведущего героического тенора в Метрополитен-опере. Вряд ли эта пара блестящих исполнителей могла испортить тогдашнюю зальцбургскую постановку. Что касается сделанной по настоянию Гитлера замены Германа Ниссена на Вальтера Гроссмана, то за нее Геббельс должен был благодарить своего фюрера.



Больше всего министра пропаганды порадовала созданная им вокруг фестиваля коричневая аура, благодаря которой проводившееся по уже давно разработанной, типично зальцбургской программе мероприятие приобрело черты национал-социалистического, шовинистического форума. Пропагандистский эффект был достигнут не только в результате изгнания многих ведущих исполнителей и заменой их на согласившихся выступить на фестивале в изнасилованной стране музыкантов и певцов Третьего рейха, но и благодаря развернутой в тот период яростной националистической и антисемитской пропаганде, в которой геббельсовские идеологи и нацистская пресса уже давно успели поднатореть. Кроме того, для обеспечения поддержки пропагандистских усилий новых властей часть билетов на представ-

ления и концерты, пользовавшиеся наименьшим спросом, продавали преданным режиму гражданам по значительно более низким ценам, и их можно было приобрести, как и на байройтский фестиваль, в соответствующих отделениях общества «Сила через радость». Считалось, что фестиваль таким образом становится более демократичным. Все-таки участие в нем для большинства жителей Зальцбурга оставалось недоступным, и им пришлось, как и в прежние годы, ограничиться созерцанием вереницы роскошных автомобилей, доставлявших на представления состоятельных гостей, среди которых было теперь немало нацистских бонз, в том числе прибывших из Берлина. Главной фигурой среди высокопоставленных персон был личный представитель фюрера Рудольф Гесс. Кроме него нацистскую верхушку представляли рейхсляйтер Мартин Борман, министр внутренних дел Вильгельм Фрик и венский ставленник фюрера Артур Зейсс-Инкварт. С ними приехали высшие чиновники рейха, руководители ведомств, гауляйтеры со своими свитами и солидные предприниматели. В целом состав гостей стал менее интернациональным, так что английскую и французскую речь можно было теперь услышать значительно реже, чем на предыдущих фестивалях.



Нацистская пресса не скрывала своего ликования: «В последние годы евреи всего мира выбрали Зальцбург в качестве своего летнего опорного пункта. Они прибывали к нам толпами, маскируясь под англичан, американцев, венгров, чехов и словаков, берлинцев и венцев, завладевали нашими культурными учреждениями... <...> Теперь все стало по-другому, Зальцбург окончательно отыграл свою роль места еврейских гуляний. В этом году Зальцбургские фестивали впервые проходят без участия евреев, и это обстоятельство с глубоким удовлетворением воспринимают не только местные жители, но и зарубежные гости». За этим ликованием крылась неуклюжая попытка отвлечь население от того нерадостного факта, что доходы от представлений снизились по сравнению с прошлым фестивалем по меньшей мере наполовину («Мейстерзингеры», которыми дирижировал Фуртвенглер), а то и в целых пять раз («Фальстаф», где не особенно интересовавший публику Витторио Гуи заменял Тосканини). В три раза уменьшилась прибыль от концертов, из программ которых, разумеется, изъяли произведения Мендельсона и Малера, Стравинского и Шостаковича. В не меньшей степени пострадали драматические постановки. Объяснить такое снижение интереса к фестивальным мероприятиям (при том, что часть отказавшихся от уже заказанных билетов гостей заменили участники программы общества «Сила через радость») одним только отсутствием евреев было бы большой натяжкой. Понятно, что

падение доходов было связано не только со снижением посещаемости представлений, но также с заменой венских исполнителей приглашенными коллегами из театров Германии — гонорары гастролеров всегда превышают заработки местных артистов. Однако и замена «дорогого» Тосканини на более «дешевых» немецких дирижеров не привела к увеличению доходности представлений. Пришлось пойти на дополнительные затраты на постановку «Амфитриона», которого давали взамен «Имярека», и «Эгмонта», поставленного взамен «Фауста». Однако, как повелось в Третьем рейхе, когда речь шла об идеологии и пропаганде, власть была готова пойти на любые финансовые издержки.

На следующий год облик фестивального Зальцбурга и прежде всего Дома торжественных представлений следовало привести в соответствие со стандартами Третьего рейха. Главную сценическую площадку подвергли еще одной перестройке, на которую опять истратили огромные средства, и на этот раз все они были взяты из государственной казны — в отличие от Тосканини, никто из художников покоренной страны не собирался давать благотворительные концерты и собирать пожертвования на удовлетворение имперских амбиций новых властей. В принципе Гитлеру хотелось бы как можно скорее преобразовать облик католического Зальцбурга согласно требованиям нацистской эстетики, и начать эту реконструкцию решили с обновления недавно перестроенного Дома торжественных представлений. Проект новой реконструкции срочно было поручено разработать главному имперскому сценографу Бенно фон Аренту — члену НСДАП с 1932 года, профессору, рейхскультурсенатору и члену правления Имперской палаты по делам театра. Успевший накопить богатый опыт оформления не только сценических представлений, но также торжественных нацистских мероприятий, художник полностью оправдал возложенные на него надежды, изгнав, насколько это было возможно, из старого здания его моцартовский дух. Прежде всего со стен фойе удалили фрески, мотивы которых вызвали неудовольствие министра пропаганды во время его кратковременного пребывания в Зальцбурге в 1938 году. К счастью, их удалось почти полностью сохранить, переведя на льняные полотна, и восстановить на прежних местах после войны. Уже в 1939-м гости фестиваля прогуливались перед началом спектаклей и в перерывах между действиями в довольно унылом помещении, строгий имперский облик которого дополнял бюст Гитлера. Единственным украшением фойе служили горизонтальные витрины с историческими театральными реликвиями, взятыми напрокат из Венской государственной оперы. Главным изменением, которому подвергся интерьер зрительного зала, стало появление в нем «ложи фюрера», отделенной

от публики металлическими решетками с завитушками в стиле рококо, — типичный нацистский китч, наилучшим образом соответствующий вкусам имперских властей, по мнению создававших его мастеров. Как выяснилось впоследствии, эту ложу встроили исключительно ради единственной фестивальной постановки, которую Гитлер успел посетить за месяц до начала Второй мировой войны. К началу фестиваля подверглось изменениям и праздничное оформление Зальцбурга: вместо вывешенных в беспорядке флагов и вертикальных алых полотнищ со свастиками различной величины теперь каждую улицу украшали размещенные по единому плану одинаковые знамена и штандарты. К приезду гостей город явно подтянулся и принял облик, обычный для всех городов Третьего рейха в праздничные дни.

Роль оргкомитета фестиваля в формировании программ сводилась теперь почти к нулю — Эрвин Кербер и Генрих Путон должны были ставить драматические спектакли и оперы в соответствии с указаниями, полученными непосредственно в Берлине, выполняя при этом роль простых исполнителей. Очередная попытка представить в 1939 году мистерию, которая могла бы заменить «Имярека», оказалась опять неудачной. От запланированной сценической версии кантаты Карла Орфа «Carmina Burana» пришлось отказаться, так как назначенный ее постановщиком свежеиспеченный директор Бургтеатра Лотар Мютель получил травму в автомобильной катастрофе и не смог своевременно приступить к работе. Поскольку «Эгмонт» Гёте и «Амфитрион» Клейста так или иначе не давали никакого пропагандистского эффекта, а замену классики постановками современных пьес сочли неразумной (все-таки нацистские идеологи старались поддерживать высокий художественный уровень драматических постановок, соответствующий элитарному статусу фестиваля), их было решено заменить двумя другими шедеврами мировой драматургии — комедией Шекспира «Много шума из ничего» и мольеровским «Мещанином во дворянстве». Обе пьесы — Шекспира на сцене Фельзенрейтшуле и Мольера в Ландестеатре — ставил главный режиссер Немецкого театра в Берлине Хайнц Гильперт, сменивший на этом посту изгнанного в 1934 году Макса Райнхардта. Разумеется, главный надзиратель за драматургией рейха Райнер Шлоссер сумел подвести под постановки английского и французского авторов соответствующую идеологическую базу. Поскольку обоих драматургов уже давно не было в живых, представить их провозвестниками нацистской театральной эстетики было совсем не сложно. Успех Эгмонта был связан не только с прекрасной режиссурой Гильперта, но и с отличными декорациями Эрнста Шютте, дававшими возможность наиболее полно раскрыться фантазии постановщи-

ка. Главные роли в спектакле — Бенедикта и Беатриче — сыграла та же великолепная пара актеров, которая был занята в прошлогодней постановке «Эгмонта» (там они сыграли роли Эгмонта и Клерхен) — знаменитый премьер берлинского Немецкого театра Эдвальд Бальзер и австрийка Ангела Заллокер, выступавшая не только вместе с Бальзером в Берлине, но и в венском Бургтеатре. Исполнителями остальных ролей также были известные актеры и любимцы публики. Постановка «Мещанина во дворянстве» была обязана своим успехом исполнителю роли Журдена — знаменитому актеру-комику и одному из самых любимых артистов Райнхардта Гансу Мозеру, который ко времени проведения фестиваля 1939 года был знаменит главным образом в качестве популярного артиста кино, сыгравшего множество ролей в кинокомедиях. Как и в наше время, такие исполнители привлекают в театр большое количество публики, желающей увидеть своего кумира живым на сцене. В главе «О тех, кто остался» уже говорилось о том, как этому актеру удалось убедить Гитлера избавить от преследований его жену-еврейку и добиться разрешения не расставаться с ней. Разумеется, это удалось только благодаря его огромной популярности у публики, в том числе у высших функционеров НСДАП.



Во время своей командировки в Берлин в декабре 1938 года Эрвин Кербер получил очередные указания относительно программы следующего фестиваля. К этому времени политическое сближение Германии и Италии зашло достаточно далеко, и до подписания договора о дружбе и сотрудничестве между двумя странами, так называемого стального пакта, оставалось всего пять месяцев. Программа очередного зальцбургского празднества должна была соединить характерные черты музыкального искусства обеих стран, и в этом смысле идеальными представлялись «итальянские» и «немецкие» оперы Моцарта. Таким образом, к представленным на предыдущем фестивале «Дон Жуану» и «Свадьбе Фигаро» было решено добавить зингшпиль «Похищение из сераля». Из немецких опер были также поставлены «Вольный стрелок» Вебера и сохранившийся в репертуаре с прошлого года «Кавалер розы» Штрауса. Кроме того, наряду с уже исполнявшимся в последние годы «Фальстафом» было предписано поставить «Севильского цирюльника» Россини — благо недостатка в первоклассных итальянских вокалистах, готовых принять участие в этом спектакле, тогда не было. Поскольку музыкальные драмы Вагнера было решено пока не ставить, главной оперой, в которой отразились немецкий дух и немецкие характеры, стал на этот раз «Вольный стрелок».

Постановщик спектакля, интендант Гамбургской оперы Генрих Штром, которого вскоре назначили директором Венской государ-

ственной оперы (на этой должности он продержался всего один год), и выступивший в качестве сценографа Бенно фон Арент постарались на славу, и постановка была с восторгом принята публикой. Арент вообще был мастером в деле воспроизведения на сцене романтической немецкой природы, деревенской идиллии и ни с чем не сравнимого народного немецкого духа. Поэтому с помощью мастерски используемого сценического оборудования, в том числе осветительного и воспроизводящего шум бури, вихри тумана и разгул стихии, постановщикам удалось добиться потрясающего эффекта, особенно в сцене отливки заколдованных пуль в Волчьем ущелье. Еще более впечатляющей стала музыкальная часть постановки, и в первую очередь звучание Венского филармонического оркестра под управлением Ганса Кнаппертсбуша, дирижера, которому опера великого немецкого романтика была не менее близка, чем музыкальные драмы Вагнера. В главной мужской партии (Макса) выступил вездесущий Франц Фёлькер, которому, как и в прошлом году басу-баритону Йозефу фон Мановарде, пришлось разрываться между Зальцбургом и Байройтом, где он был занят в партиях Эрика в «Голландце», Зигмунда в «Валькирии» и Парсифаля. Однако, в отличие от Мановарды, Фёлькер справился с выпавшими на его долю трудностями значительно легче. В главной женской партии (Агаты) выступила ее лучшая в те годы исполнительница, любимица Гитлера Тиана Лемниц, которую фюрер, как уже говорилось в главе «Кнут и пряник», ценил не только за артистические и вокальные данные, но также за представительские качества. Еще одним украшением «Вольного стрелка» стал исполнитель партии князя Оттокара Пауль Шёфлер, уже знакомый гостям фестиваля по прошлогодней постановке «Фиделио», в которой он с успехом выступил в партии дона Писарро. Опера также во многом выиграла за счет участия в ней одного довольно необычного исполнителя — в первый и последний раз появившегося на зальцбургской сцене харáктерного немецкого басабаритона Михаэля Бонена. За редкое сочетание талантов вокалиста и драматического актера его прозвали немецким Шаляпиным. Партия продавшего свою душу дьяволу охотника Каспара была одной из его коронных, так что ансамбль, в котором следовало бы еще отметить уже начавшую свою карьеру в Венской опере двадцатичетырехлетнюю голландскую певицу Элизабет Рутгерс, можно назвать идеальным.

Другой немецкой оперой, «Кавалером розы», дирижировал, как и в прошлом году, Карл Бём. Он же осуществил музыкальное руководство новой постановкой «Похищения из сераля», и, таким образом, выступление дирижера на том фестивале позволило публике оценить наиболее сильные стороны таланта дрезденского генерал-

музикдиректора — его трактовки произведений Моцарта и Рихарда Штрауса. Впоследствии за Бёмом закрепилась на всю жизнь слава одного из лучших исполнителей оперных и симфонических произведений обоих композиторов. Главный режиссер Берлинской государственной оперы Вольф Фёлькер поставил спектакль в декорациях главного сценографа Венской государственной оперы Роберта Каутского, а художником по костюмам выступил хорошо известный читателю Ульрих Роллер. Имена исполнителей главных партий также уже не раз встречались на страницах этой книги, в том числе в качестве участников Зальцбургского фестиваля. Партию Бельмонте поделили между собой маститый Хельге Розвенге и молодой Антон Дермота, а в партии Констанцы выступила любимица публики Мария Чеботари. В исполненном в очередной раз на фестивале «Дон Жуане», которым дирижировал после пятилетнего отсутствия в Зальцбурге и занявший к тому времени пост мюнхенского генералмузикдиректора Клеменс Краус, состав исполнителей был итало-немецким, а в заглавной партии, как и в прошлом году, блистал Эцио Пинца. Он же исполнил заглавную партию в «Свадьбе Фигаро» под управлением Ганса Кнаппертсбуша, с Мариано Стабиле в роли Графа. Звездная пара Пинца — Стабиле выступила на фестивале также в новой итальянской постановке — «Севильском цирюльнике»: первый исполнил буффонную партию дона Базилио, блеснув, таким образом, еще одной гранью своего актерского таланта, а второй — партию Фигаро. Этой действительно чисто итальянской постановкой дирижировал знаменитый капельмейстер Ла Скала Туллио Серафин, а ставил спектакль Гвидо Сальвини — постановщик «Фальстафа» на фестивалях прошлых лет.



Почетным гостем помимо посетивших фестиваль в прошлом году Геббельса и Зейсс-Инкварта на этот раз был также представитель Италии — министр иностранных дел. Гитлера не ждали (разумеется, за исключением отвечавших за его перемещения сотрудников спецслужб), и, живя в непосредственной близости от Зальцбурга, в расположенной в Берхтесгадене резиденции Бергхоф, он мог посещать фестиваль, никого не предупреждая об этом заранее, что входило в число мер по обеспечению его безопасности. И он неожиданно для всех появился 9 августа на первом представлении «Дон Жуана» в специально отстроенной для него ложе, в сопровождении набиравшего все больший политический вес рейхсляйтера Бормана.

Разумеется, появление фюрера было встречено бурными овациями публики, и весть о его присутствии на представлении сразу разнеслась по всему городу. Когда он выходил из театра, на улице его

уже ждала возбужденная толпа, мимо которой он медленно ехал в автомобиле, пока не скрылся из виду. Представлением он остался чрезвычайно доволен, и всем исполнителям была выражена его личная признательность за доставленное удовольствие. Второй и последний раз он появился в Зальцбурге 14 августа, чтобы посетить «Похищение из сераля» в Ландестеатре. Помимо интереса к обновленному зданию ему, по-видимому, было важно также ознакомиться с работами художника по костюмам Ульриха Роллера, о котором фюрер считал своим долгом позаботиться после смерти его отца.

Это было второе в тот год и последнее посещение Гитлером зальцбургских постановок. Через две недели Германия напала на Польшу, и фестиваль, который должен был продлиться до 12 сентября, пришлось завершить досрочно. Начиная со следующего года существенно изменились как его репертуар, так и состав исполнителей, да и публика, как и в Байройте, стала совсем иной. Концепция фестивалей военного времени существенно отличалась от той, что была принята в последние два предвоенных года.

Летом 1940 года фестиваль в Зальцбурге, можно сказать, не проводили, во всяком случае ни драматических, ни оперных спектаклей в первый военный год не ставили из-за нерешенной проблемы финансирования. В виде компенсации 1300 жителей Зальцбурга получили приглашение посетить в качестве «гостей фюрера» фестиваль в Байройте, куда их доставляли на поездах специального назначения. Больше такой чести не удостаивали жителей ни одного другого города Восточной марки. Чтобы окончательно не прерывать зальцбургскую традицию, было решено в период с 13 по 27 июля дать семь концертов Венского филармонического оркестра. Это мероприятие получило название «Зальцбургские музыкальные недели». Четырьмя концертами, один из которых был посвящен музыке Иоганна Штрауса, дирижировал взявший на себя основную нагрузку сезона Ганс Кнаппертсбуш. Одним концертом (из произведений Бетховена, Вагнера и Брамса) дирижировал не упустивший случая еще раз встретиться с венскими филармониками Вильгельм Фуртвенглер, еще одним — Карл Бём. Седьмой концерт был посвящен семидесятилетию Франца Легара, и в нем были исполнены отрывки из его оперетт, а дирижировал оркестром сам юбиляр. В качестве солистов, исполнивших арии и дуэты из «Веселой вдовы», «Страны улыбок», «Царевича» и «Паганини», выступили известная гостям по фестивалям прошлых лет Эстер Рети и любимец публики тенор Марсель Виттриш, бывший, как и Рихард Таубер, не только оперным певцом, но и популярным опереточным артистом.

Вполне возможно, что Зальцбургский фестиваль так и сошел бы на нет из-за финансовых и организационных трудностей военных лет, однако в год 150-летия кончины Моцарта (1941) геббельсовские идеологи и пропагандисты сочли полезным провести праздник в обычном для него формате, хотя и в сокращенном по сравнению с 1939 годом объеме. Он должен был стать подтверждением военных успехов Третьего рейха, свидетельством заботы руководства страны о немецкой культуре и оправданием дальнейшей экспансии на Восток, откуда западной культуре грозили дикие азиатские орды. Как и на Байройтских фестивалях военного времени, публика состояла главным образом из получивших через общество «Сила через радость» приглашения героев сражений, а также военных медиков и передовиков производства оборонных предприятий. Однако если приглашенные в Байройт считались гостями фюрера, то гости фестиваля в Зальцбурге приезжали по приглашению Министерства пропаганды, то есть их статус был несколько ниже. Например, в 1941 году среди них были герои, отличившиеся во время высадки морского десанта в норвежском Нарвике.



Программа пребывания на фестивале основной массы гостей (кроме них там, как всегда, присутствовали высшие партийные, государственные и военные чины, а также представители зажиточных слоев населения и зарубежные гости, которых, впрочем, с каждым годом становилось все меньше) была рассчитана на два дня. Она включала посещение двух представлений, а также групповую экскурсию по городу под руководством кого-нибудь из членов местной организации гитлерюгенда. Кроме того, все приглашенные получали специальный значок, дававший право на бесплатное ознакомление со всеми музеями и достопримечательностями города. А самыми почетными гостями были, как и в позапрошлом году, Геббельс и назначенный недавно рейхскомиссаром Нидерландов Зейсс-Инкварт, который передал свою должность в Вене бывшему руководителю гитлерюгенда Бальдуру фон Шираху.

Оперный блок был представлен тремя сочинениями Моцарта — «Волшебной флейтой», традиционным «Дон Жуаном» и «Свадьбой Фигаро», — а также укоренившимся в фестивальном репертуаре «Кавалером розы» Рихарда Штрауса. Помимо опер была показана возобновленная постановка «Много шума из ничего» позапрошлого года. Включение в программу фестиваля комедии английского драматурга, представителя враждебной страны, находившейся в состоянии войны с Германией, требовало рационального объяснения. На самом деле эта постановка была просто наименее затратной, однако организаторы объявили, что немцы обладают теми же правами на

наследие Шекспира, что и англичане, благодаря конгениальным шекспировскому творчеству переводам Августа Шлегеля и Людвига Тика. Зато в программах концертов львиную долю занимала теперь австронемецкая музыка. Впрочем, по поводу опер Моцарта организаторам также пришлось сделать кое-какие оговорки. Композитору простили принадлежность по молодости и политической незрелости к масонам и сотрудничество с автором либретто «Волшебной флейты» Эмануэлем Шиканедером, который также был членом ложи вольных каменщиков. Организаторов подстерегали также проблемы с недавно открывшимся еврейским происхождением либреттиста «Дон Жуана» и «Свадьбы Фигаро» Лоренцо да Понте, который был автором либретто еще одной, не шедшей в тот год на фестивале оперы Моцарта «Так поступают все женщины». Неприятность усугублялась тем, что переводчик этих либретто на немецкий, тезка и однофамилец известного дирижера Герман Леви, был также евреем. Из затруднительного положения удалось кое-как выпутаться, указав в программках имя Георга Шюнемана, осуществившего «стилистическое онемечивание» (то есть, по существу, косметическую редакторскую правку) перевода.



Ведущие позиции на фестивале 1941 года занимал музыкальный руководитель постановки «Волшебной флейты» Карл Бём. Генералмузикдиректор Дрезденской оперы успел к тому времени оформить договор на выступления в качестве приглашенного дирижера в Венской государственной опере (вскоре он был назначен ее директором), поэтому ставили спектакль его проверенные люди из столицы Саксонии — режиссер Хайнц Арнольд и сценограф, выступивший одновременно в качестве художника по костюмам, Людвиг Зиверт. Трудно сказать, удалось ли зрителям воспринять основную идею арийского единства главных героев — принца Тамино и простолюдина птицелова Папагено, которую хотели до них донести создатели этой постановки, но масонские идеи Моцарта и Шиканедера о просвещении и добродетели, о достижении совершенства через преодоление трудностей они, насколько это было возможно, затушевали. Другое дело — музыкальная часть спектакля, великолепное звучание Венского филармонического оркестра под руководством Карла Бёма и отличный состав вокалистов.

В партии Зарастро выступил уже успевший завоевать известность в вагнеровских басовых партиях (Даланда в «Летучем Голландце», Фазольта и Фафнера в «Золоте Рейна» и «Зигфриде», Гурнеманца в «Парсифале») солист Венской оперы Людвиг Вебер. В отличие от блестящих вокальных данных, актерское мастерство этого певца явно оставляло желать лучшего. Однако если для характерной партии барона Окса в «Кавалере розы», которую он пел в Мюнхене, отсутствие артистизма

было серьезным недостатком, то при исполнении монологов солидного, величественного верховного жреца Зарастро этот изъян был почти незаметен. Партию Тамино исполняли попеременно два знаменитых тенора: Антон Дермота и еще один новичок в Зальцбурге — Петер Андерс, прославившийся в амплуа как оперного, так и камерного певца. Карьера этого вокалиста развивалась по восходящей. Начав в качестве лирического тенора (специально «под него» Макс Райнхардт осуществил постановку оперы Оффенбаха «Сказки Гофмана»), он со временем стал исполнять партии драматического и даже героического тенора, стал одним из лучших исполнителей песен Шуберта и Рихарда Штрауса, собирался выступить после войны в Байройте в «Парсифале», однако его блестящую карьеру прервала трагическая гибель в автокатастрофе в 1954 году. Достойным партнером этих певцов был интерпретатор партии Папагено, также впервые выступивший в Зальцбурге солист Венской оперы, ученик Йозефа фон Мановарды Альфред Пёлль. К великолепному мужскому ансамблю добавилась ставшая уже ветераном зальцбургской сцены Мария Райнинг (Памина).



Постановка «Свадьбы Фигаро» была перенесена в Зальцбург из Дрезденской оперы, и дирижировал ею, как и «Волшебной флейтой», Бём, однако в целях экономии постановщику спектакля, бывшему главному режиссеру берлинского Народного театра Рудольфу Циндлеру, пришлось приспосабливать действие к старым декорациям Альфреда Роллера. Впрочем, критика отмечала, что работа постановщика в данном случае была почти незаметна. В целях экономии средств пришлось отказаться и от приглашения итальянских звезд, поэтому Пинцу в главных партиях в «Свадьбе Фигаро» и «Дон Жуане» заменили Паулем Шёфлером, и это было единственное на том фестивале громкое имя среди исполнителей ведущих партий в обеих «итальянских» операх Моцарта. Обе оперы на этот раз исполнялись на немецком языке — в то время в этом не было ничего необычного, зато упрощалось восприятие спектакля публикой, прибывшей на фестиваль по приглашению общества «Сила через радость». Впрочем, замена ведущих итальянских певцов на их более скромных немецких коллег прошла для тогдашних гостей незамеченной, ведь на позапрошлогоднем фестивале никто из них не присутствовал.

После того как в 1938 году «Кавалером розы» дирижировал Бём, а в 1939-м — Краус, на фестивале 1941 года музыкальное руководство поручили Гансу Кнаппертсбушу, а назначенный незадолго до фестиваля директором Моцартеума Клеменс Краус дирижировал на этот раз «Дон Жуаном». К тому времени вопрос о его назначении интендантом и художественным руководителем Зальцбургских фе-

стивалей был уже практически согласован с Геббельсом — эту должность генералмузикдиректор Мюнхенской оперы официально занял в сентябре 1941 года. В главных партиях «Кавалера» выступили те же солисты, что и в прошлом году, однако вместо Хильды Конецни партию Маршальши спела ее родная сестра Анна, чей голос больше подходил для исполнения драматических вагнеровских партий — в венской постановке «Валькирии» она исполняла партию Брюнгильды, в то время как Хильда пела Зиглинду.

В общем и целом фестиваль 1941 года, устроителям которого пришлось преодолеть немалые финансовые трудности, можно было считать вполне удавшимся. Состоявшееся вскоре назначение Крауса руководителем фестиваля возродило надежды считавшего себя незаслуженно обойденным в качестве одного из учредителей зальцбургских празднеств Рихарда Штрауса на появление в их будущих программах его опер, которые с 1934 года оказались нежелательными из-за стремления Гитлера отомстить австрийскому правительству и так и не вернулись на фестивальные сцены после аншлюса, а также на исполнение новых произведений — ждавшей своего часа оперы «Любовь Данаи» и законченного в 1941 году «Каприччио». Премьера «Каприччио» состоялась в октябре 1942 года в Мюнхенской опере, но в Зальцбурге при жизни композитора опера так и не пошла, а с постановкой «Данаи» Штраусу пришлось ждать до 1944 года.



Планы Крауса были столь же амбициозны, сколь и трудновыполнимы. С одной стороны, в соответствии с указаниями сверху новые постановки задумывались как эксклюзивные — их следовало осуществлять в Зальцбурге и исполнять только на фестивалях. При этом Краусу хотелось угодить Рихарду Штраусу и поставить что-нибудь взамен не сходившего со сцены на протяжении последних лет «Кавалера розы» или одновременно с ним. С другой стороны, постановочный уровень не должен был уступать ремейкам, переносившимся в прошлые годы с венской оперной сцены. Выход был один: сократить и без того скромные программы прошлых лет. Если на предыдущем фестивале были показаны четыре оперных спектакля, то в 1942 году пришлось ограничиться двумя — новой постановкой «Свадьбы Фигаро» и еще не звучавшей в Зальцбурге «Арабеллой» Рихарда Штрауса. С драматическими постановками было решено пока не экспериментировать. Для сокращения расходов не стали приглашать дорогих берлинских актеров и постановщиков, одновременно уменьшив затраты на перевозку столичных декораций, так что просто представили два спектакля венского Бургтеатра — «Ифигению в Тавриде» Гёте и комедию популярного австрийского драматурга Иоганна Нестроя «Любитель поразвлечься».

Драма Гёте была первоначально реализована в главном драматическом театре Вены, бывшем императорском, недавно назначенным по распоряжению Геббельса его директором Лотаром Мютелем (в 1941 году он стал также генеральным интендантом всех государственных драматических театров Вены). Хотя ко времени своего назначения Мютель успел поработать и с Максом Райнхардтом, и с Густавом Грюндгенсом, это был не лучший режиссер Третьего рейха. Он принадлежал к тем редким представителям тогдашней интеллигенции, которые не видели в национал-социализме ничего ужасного, и только удивлялся своим друзьям-евреям, занимавшим по отношению к НСДАП резко отрицательную позицию. В партию он вступил мае 1933 года и лишь потом, когда его друзья стали один за другим исчезать, начал осознавать истинную суть национал-социализма. Ко времени назначения в 1939 году директором Бургтеатра у него уже не было никаких иллюзий относительно властей Третьего рейха, и он послушно следовал указаниям Министерства пропаганды.



Показанная однажды в Зальцбурге в 1928 году драма Гёте не имела в то время никакой пропагандистской подоплеки. Другое дело — в 1942 году, когда Германия все больше увязала в войне против Советского Союза, и исход военных действий был совсем не очевиден. Обычная коллизия классических пьес — метания главной героини, жрицы Ифигении, между любовью и долгом — должна была наглядно показать пришедшим на представление в Фельзенрейтшуле фронтовикам неуместность личных пристрастий, когда речь идет о выполнении солдатского долга. Так же, как и героиня пьесы Гёте, выдавшая царю Тавриды план бегства Ореста, любой солдат должен был не моргнув глазом сообщать вышестоящему начальству об опасных заблуждениях своих товарищей. Разница заключалась в том, что в условиях Третьего рейха заподозренные в измене жертвы доноса, в отличие от Ифигении и Ореста, не могли рассчитывать на милость монарха — им грозил расстрел или отправка в концлагерь.

Комедия Нестроя была перенесена на сцену зальцбургского Ландестеатра и показана на фестивале режиссером Гербертом Ваником впервые, причем публика, получившая возможность увидеть на сцене лучших комических актеров Австрии, приняла ее с огромным воодушевлением, чему немало способствовали комические куплеты, аранжированные и разученные с исполнителями композитором и капельмейстером оркестра Бургтеатра Александром Штайнбрехером. Это был тот самый музыкант, который, как известно читателю из главы «О тех, кто остался», прятал у себя дома своего друга, еврея

Хаммершлага, а когда того все-таки арестовали и отправили в концлагерь, пытался по мере сил мстить нацистским властям.

После того как «Свадьба Фигаро» была показана на сцене Дома торжественных представлений, Краус понял, что перегнул палку с обновлением зальцбургской режиссуры, пригласив в качестве постановщика оперы сорокалетнего режиссера австрийского происхождения Вальтера Фельзенштейна, работавшего до той поры главным образом в театрах Германии. Приглашение на работу в Зальцбург женатого на еврейке режиссера было рискованным шагом, поскольку тому лишь недавно удалось зарегистрироваться в Имперской палате по делам театра, а до этого приходилось получать особое разрешение на заключение каждого договора.

Представленная же публике постановка показалась властям довольно спорной, поскольку для отдельных сцен режиссер спектакля и его единомышленник, сценограф Стефан Глава, вписали в отделанное гобеленами общее сценическое пространство отдельные интерьеры, каждый из которых был по-своему индивидуален и выделялся благодаря ему одному присущим деталям — орнаментам, подиумам, колоннам, решеткам, садовым элементам, индивидуальным подсветкам и т. п., причем эти «подпространства» могли передвигаться, выходить на первый план или исчезать. Общая бело-серая тональность интерьеров подчеркивала холодноватый характер постановки, чего, собственно говоря, и добивался режиссер, настроивший тем самым против себя руководство фестиваля и берлинское начальство. С блеклыми сценическими красками резко контрастировали разноцветные костюмы персонажей, выделяя в каждом из них неповторимую индивидуальность. Режиссер потратил много времени и сил также на работу с исполнителями, отрабатывая с ними каждый жест. Музыкальному руководителю постановки Краусу она показалась надуманной и не соответствующей тем художественным задачам, которые он перед собой ставил, и он определил ее как «аквариум параноика».

Естественно, руководство фестиваля поспешило под благовидным предлогом расторгнуть договор с режиссером на постановку в 1943 году «Дон Жуана», и в дальнейшем переговоры с Фельзенштейном вел только Эрвин Кербер. Неудивительно и то, что ставший после войны одним из самых известных оперных режиссеров Европы Фельзенштейн предпочел в дальнейшем не связываться с большими театрами, где законодателями являются дирижеры и интенданты, и до конца жизни проработал в возглавляемой им Комише-опер Восточного Берлина, где ему была обеспечена максимальная свобода действий.

Впрочем, общее недовольство постановкой отчасти скрашивалось игрой замечательных исполнителей, у которых не было проблем с выполнением указаний режиссера: Ганса Хоттера в партии Графа, Эриха Кунца в партии Фигаро и молодого характерного немецкого баса-баритона Густава Найдлингера, прославившегося впоследствии в партиях «оперных злодеев», в том числе вагнеровских: Тельрамунда в «Лоэнгрине», Альбериха в «Кольце нибелунга», Клингзора в «Парсифале», а также Писарро в бетховенском «Фиделио» и Яго в «Отелло» Верди.

С «Арабеллой» Краус решил не экспериментировать и пригласил на фестиваль вполне надежного и подчиненного ему главного режиссера Мюнхенской оперы Рудольфа Гартмана, с которым недавно осуществил премьеру этой оперы в столице Баварии. Среди участников постановки, в том числе привлеченных из Мюнхена, не было знаменитых вокалистов, за исключением спутницы жизни и музы Крауса Виорики Урсуляк, которая по праву считалась одной из лучших исполнительниц партии Арабеллы, и это тоже было сделано не без умысла — весь успех, в том числе в глазах берлинского начальства, должен был достаться звездной супружеской паре. Как и перед уходом Крауса из Зальцбурга в 1934 году, фестиваль явно начинал приобретать черты семейного предприятия.



Помимо опер и драматических спектаклей в тот год давали несколько симфонических концертов. С двумя концертами (в одном исполнялись произведения Моцарта) выступил после восьмилетнего отсутствия на фестивале достигший преклонного возраста Рихард Штраус. Из Швейцарии прибыл считавшийся одним из лучших интерпретаторов современной симфонической музыки основатель Оркестра Романской Швейцарии Эрнест Ансерме, который дирижировал произведениями Мануэля де Фальи и Золтана Кодая — композиторов, представлявших дружественные Третьему рейху Испанию и Венгрию. Двумя концертами дирижировал сам Клеменс Краус. В первом прозвучали вальсы и польки Иоганна Штрауса, во втором — сочинения Палестрины, Орландо ди Лассо, Сканделли (XVI век) и Респиги. Было решено сделать дружественный жест также в сторону военного партнера рейха — Италии. Побывавший и на этот раз в Зальцбурге Геббельс мог быть вполне доволен назначенным им новым руководителем.

Надежды Крауса на то, что на будущий год ему удастся расширить зальцбургскую программу, не оправдались. Успешно начатое во время фестиваля 1942 года наступление вермахта на Восточном фронте, к которому присоединилось несколько дивизий Италии, Румынии и Венгрии, натолкнулось на стальную оборону Красной армии, было остановлено у стен Сталинграда и завершилось раз-

громом и окружением огромной армейской группировки. 31 января 6-я армия под командованием Фридриха Паулюса сдалась, а командующий был взят в плен. Геббельс провозгласил «тотальную войну», в которой должен был участвовать каждый немец.

Проведение в такое время фестивалей могло показаться чем-то вроде пира во время чумы. Поэтому статус фестиваля оставили только за байройтскими празднествами, а фестиваль в Зальцбурге стал называться «Театральное и музыкальное лето». В это время положение Крауса как руководителя упрочилось еще больше. В феврале 1943 года неожиданно умер от инфаркта Эрвин Кербер, статус которого, хотя и был низведен до уровня помощника Крауса и директора местного Ландестеатра (его сменил на посту руководителя Венской оперы Карл Бём), продолжал оставаться стабильным, поскольку начальство принимало во внимание его многолетнюю деятельность на посту руководителя администрации фестиваля. Президент Генрих Путон и вовсе выполнял исключительно представительские функции и в дела управления в последние годы не вмешивался. Остается только удивляться тому, что, несмотря на все трудности военного времени и сокращенное финансирование, Краусу все же удалось провести «Театральное и музыкальное лето» 1943 года примерно в том же объеме, что и прошлогодний фестиваль. Были представлены два оперных спектакля, одним из них была прошлогодняя «Арабелла», вторым — новая постановка «Волшебной флейты». Кроме того, снова была показана гётевская «Ифигения», на этот раз в постановке мюнхенского театра Каммершпиле, и рассчитанные на менее взыскательную публику две народные пьесы австрийского драматурга Людвига Анценгрубера — «Червяк совести» и «Крестьянин-клятвопреступник», которые привез в Зальцбург Эксль-театр из Инсбрука. Как и в прошлом году, наряду со сценическими представлениями было дано около двух десятков симфонических концертов. Геббельс, на которого свалилась масса дел в Берлине, на этот раз в празднествах в Восточной марке не участвовал. В том году «Ифигению» Гёте на сцене Фельзенрейтшуле поставил директор и главный режиссер мюнхенского Каммершпиле Отто Флакенберг, возглавлявший театр с 1917 года. Возможность показать свою постановку в Зальцбурге была ему подарена нацистскими властями за многолетнюю деятельность на благо немецкого драматического театра к семидесятилетию. О том, что режиссер получил высокую оценку властей именно за свою художественную деятельность, а не за преданность режиму, свидетельствует тот факт, что ценивший талант Флакенберга Гитлер закрыл глаза на его активное сотрудничество в период Веймарской республики с Бертольтом Брехтом и Карлом Цукмайером.

После прихода к власти национал-социалистов Флакенберг не спешил следовать указаниям Министерства пропаганды, но все же ему пришлось заплатить за относительную творческую свободу постановкой в 1936 году антисемитской пьесы «Ротшильд побеждает при Ватерлоо». За нее после войны он получил запрет на профессиональную деятельность, снятый лишь незадолго до его смерти в 1947 году. Оценивая деятельность Флакенберга в Третьем рейхе, Цукмайер писал: «...следует иметь в виду позитивное влияние, оказанное им на сообщество артистов и подрастающее поколение художников Германии, смотревшее на него как на масштабную личность, чья стойкая позиция могла служить им ориентиром. Альтернативой ему мог стать какой-нибудь нацист или нацистский любимчик, занимающийся пропагандой нацистской идеологии и оказывающий соответствующее влияние на общество». Представленная в 1943 году в Зальцбурге его мюнхенская постановка «Ифигении» стала достойной альтернативой прошлогодней постановке Мютеля, перенесенной на фестиваль из венского Бургтеатра.



Показавший две «народные» пьесы Эксль-театр уже выступал на Зальцбургском фестивале в 1928 году, когда он привозил альпийскую мистерию Рихарда Биллингера «Перхеншпиль». На этот раз его продукция пришлась как нельзя кстати — пьесы Анценгрубера очень порадовали публику и, быть может, дали возможность многим из сидящих в зале покалеченных солдат забыть на какое-то время об уже перенесенных ими страданиях и еще предстоящих бедствиях, а легкораненым — и о скорой отправке обратно на фронт. Основатель и руководитель театра Фердинанд Эксль умер за год до повторного выступления его труппы в Зальцбурге, успев передать руководство коллективом своей дочери Ильзе, которая также играла в обеих представленных пьесах. А ставил спектакли и исполнял главные мужские роли известный киноартист Эдуард Кёк, представлявший «Перхеншпиль» на фестивале 1928 года. Представление на «Театральном и музыкальном лете» двух народных пьес провинциального театра служило подтверждением уже укоренившегося мнения, которое не решались пока оглашать, но в частных беседах высказывали все чаще и чаще: зальцбургские форумы становятся все более и более провинциальными. Возобновление прошлогодней «Арабеллы» должно было послужить тому опровержением.

Эта постановка имела несомненные преимущества, поскольку не требовала больших затрат, ее исполнительский состав был отлично подготовлен, она удовлетворяла амбиции как музыкального руководителя, так и его супруги, у которой партия Арабеллы была одной из самых выигрышных. А кроме того, сохраняя в репертуаре оперу

Штрауса, Краус тем самым оказывал очередную услугу своему многолетнему благодетелю. И главное, это была действительно оперная постановка высочайшего художественного уровня. К сожалению, данное обстоятельство, скорее всего, ускользнуло от гостей, многие из которых никогда не слышали музыки Рихарда Штрауса и не были подготовлены к ее восприятию. Значительно лучше обстояло дело с «Волшебной флейтой», отдельные номера которой знакомы в Германии и Австрии любому ребенку. К тому же для усиления привлекательности постановки для тогдашней публики Краус, выступивший не только в качестве музыкального руководителя, но и режиссера, поручил роли Папагено и Папагены двум драматическим актерам.

Знаменитый киноартист и ведущий актер венского Фолькстеатра, которого Мютель переманил в 1940 году к себе в Бургтеатр, Пауль Хербигер был настолько великолепен на сцене в роли комичного птицелова, что знакомая с ним по кинофильмам публика (в то время он был знаменит не меньше, чем Ганс Мозер) охотно прощала ему полное отсутствие вокальных данных. Хотя старавшийся держаться подальше от политики Хербигер был женат на еврейке и по этой причине старался не привлекать к себе лишний раз внимания нацистских властей, в конце концов он стал помогать движению сопротивления и даже жертвовать на него денежные средства, за что в январе 1945 года на основании доноса был арестован гестапо и провел несколько месяцев в следственной тюрьме. От суда и неминуемого сурового наказания его спасла освободившая в апреле 1945 года Вену Красная армия. Под стать ему была и исполнительница роли Папагены, тридцатилетняя актриса Бургтеатра Густи Губер. Сейчас она почти забыта, а в то время тоже была кинозвездой, так что зальцбургская публика ее горячо приветствовала наравне с Хербигером. После войны она вышла замуж за американского офицера, уехала в США и там в полной мере реализовала свое актерское и музыкальное дарования, с успехом выступая на бродвейских сценах. В остальных ролях были заняты солисты Мюнхенской государственной оперы, из которых следует прежде всего выделить выступившего в качестве Тамино тенора Юлиуса Патцака, известного не только в качестве оперного певца, но также замечательного исполнителя песен Шуберта и партии Евангелиста в баховских «Страстях». Исполнитель партии Зарастро, постоянно выступавший в Мюнхене и редко выезжавший на гастроли бас Георг Ханн, не приобрел такой известности, как исполнитель партии Оратора Ганс Хоттер, который был его напарником также в известной по грамзаписи мюнхенской постановке «Летучего Голландца», однако выступление Ханна на зальцбургской сцене также не прошло незаме-

ченным: его высоко оценила критика, и оно явно украсило последний оперный спектакль военного времени. Оценивая эту «Флейту» в целом, Хоттер назвал ее рутинной, и ему можно вполне доверять, однако следует принять во внимание и то, что осуществление новой постановки оперы (хотя и хорошо известной как ее исполнителям, так и публике) было в то кошмарное время уже само по себе подвигом.

Удалась и концертная программа 1943 года. Готовившийся отметить в будущем году свой юбилей Рихард Штраус дал, как и на прошлогоднем фестивале, концерт из произведений Моцарта, продирижировав Венским филармоническим оркестром. Его собственные сочинения, в том числе гвоздь программы — завершенный в 1942 году Концерт для валторны с оркестром — прозвучали под управлением Карла Бёма (помимо Концерта была исполнена симфоническая поэма «Дон Жуан»). Дань уважения композитору отдал и румынский дирижер Джордже Джоржеску, продирижировавший в своем концерте «Смертью и просветлением» и «Жизнью героя». Таким образом, на «Театральном и музыкальном лете» превалировала музыка Моцарта и Штрауса, однако гость из Румынии дирижировал также танцами из балета своего земляка Пауля Константинеску «Крестьянская свадьба в Карпатах», а испанский гость Мануэль де Фалья — сюитой из балета «Треуголка». И только Клеменс Краус посвятил два своих симфонических концерта музыке венских классиков — Гайдна, Моцарта и Бетховена. Так что последнее полноценное зальцбургское празднество военного времени прошло как нельзя лучше.



Хотя вытесненные на многих участках Восточного фронта с территории Советского Союза немецкие воинские части вермахта весной 1944 года вели оборонительные бои и понемногу отступали уже на территорию генерал-губернаторства (бывшей Польши), а в начале июня союзники высадили десант в Нормандии и началось освобождение Франции, Гитлер распорядился, как и прошлом году, провести фестиваль в Байройте и «Театральные и музыкальные недели» в Зальцбурге. Однако судьбы главных музыкальных празднеств Третьего рейха оказались различными. Если в Байройте, как известно читателю, были даны намечавшиеся двенадцать представлений «Нюрнбергских мейстерзингеров» (из них два под управлением Фуртвенглера), то грандиозные зальцбургские планы пришлось по ходу дела существенно скорректировать. В качестве основной театральной драмы планировали представить трагедию Готхольда Эфраима Лессинга «Эмилия Галотти», в которой предполагали задействовать ведущих драматических артистов Вены, Мюнхена и Дрездена, а в качестве народной комедии — развлекательную пьесу Иоганна Нестроя «Злой

дух Люмпацивагабундус, или Тройка гуляк», одного из персонажей которой должен был сыграть все еще находившийся вне подозрений Пауль Хербигер, а еще одного гуляку — популярный киноартист Тео Линген, имевший на свою беду чисто еврейскую внешность, из-за которой, как читателю известно из главы «Первоочередные задачи», Розенберг требовал убрать все его изображения с афиш кинотеатров. Было решено повторить прошлогоднюю «Волшебную флейту» и, кроме того, представить публике еще одну оперу Моцарта — «Так поступают все женщины» с участием звезд Венской государственной оперы Антона Дермоты, Эриха Кунца, Пауля Шёфлера и недавно принятой Бёмом в труппу театра двадцатишестилетней Ирмгард Зеефрид.

По договоренности с Гитлером Геббельс и Краус готовили Рихарду Штраусу подарок к его восьмидесятилетию. Наконец должна была осуществиться мечта композитора, надеявшегося увидеть в Зальцбурге давно уже ждавшую своего часа премьеру «Любви Данаи» — оперы, жанр которой композитор определил как «веселая мифология». Однако 20 августа сработала подложенная полковником Штауффенбергом бомба, взрыв которой чуть не отправил Гитлера на тот свет, и это произвело ошеломляющее впечатление на руководство рейха. Геббельс объявил о закрытии всех драматических и оперных театров, варьете и концертных залов. Две запланированные в Зальцбурге драматические постановки и три предполагавшиеся оперы, подготовка к которым шла уже полным ходом и была почти завершена, не представляли теперь для Геббельса никакой пропагандистской ценности, и для этих спектаклей не стали делать исключений. До генеральной репетиции удалось довести, и то по особому распоряжению Гитлера, только сочинение Штрауса. Эта генеральная репетиция стала одновременно последней мировой премьерой великого композитора в Третьем рейхе. Из-за возникших технических и организационных проблем ее пришлось перенести с 5 на 16 августа, но все-таки она состоялась. Ставил спектакль тот же мюнхенский режиссер, который в 1942 году показал на фестивале «Арабеллу», — Рудольф Гартман. В главной партии выступила, как обычно, Виорика Урсуляк, а ее партнером, исполнившим партию Юпитера, стал Ганс Хоттер, благодаря воспоминаниям которого потомки узнали массу интересного об этой постановке. Будучи восторженным поклонником Вагнера, композитор отдал в своем позднем сочинении долг памяти байройтскому Мастеру, создав партию Юпитера по образу и подобию партии Вотана в «Кольце». Для Хоттера она была высоковата, и не желавший упускать такого замечательного исполнителя Штраус ее соответствующим образом транспонировал. Кроме того, в процессе работы над своей партией Хоттер побывал по

приглашению композитора у него дома в Гармиш-Партенкирхене, где они подолгу обсуждали детали исполнения. На открытой генеральной репетиции, ставшей, если не считать двух симфонических концертов (одним из них дирижировал Краус, а вторым — вернувшийся после выступления в Байройте на двух представлениях «Мейстерзингеров» Фуртвенглер, исполнивший с Венским филармоническим оркестром Восьмую симфонию Брукнера), единственным в то лето музыкальным событием, присутствовало, по воспоминаниям Хоттера, около тысячи человек — в основном солдаты и местные партийные функционеры. Так что удовольствие от прозвучавшей оперы получили главным образом исполнители и сам композитор.

В конце войны Зальцбург, как и Байройт, был сильно разрушен бомбардировками союзников, многие жители погибли на фронтах, как и повсюду, царила разруха. Однако оккупационные власти позаботились о возобновлении музыкальной жизни. Теперь музыка Моцарта должна была стать стимулом к духовному обновлению нации, и фестивали возобновили в первое же послевоенное лето.

# ЧАСТЬ III

# В ПРЕИСПОДНЕЙ

ГЛАВА

# 19 СТАНЦИИ И ПОЛУСТАНКИ НА ПУТИ В АД



Сразу после начала Второй мировой войны «Гулаг» Третьего рейха стал быстро распространяться на завоеванные области, проникая прежде всего в страны Восточной Европы — Польшу, Латвию и Литву. В Белоруссии, Украине и России нацисты предпочитали уничтожать местное еврейское население, а также взятых в плен коммунистов и работников НКВД на месте, не тратя времени и средств на депортацию. С точки зрения транспортировки заключенных наиболее подходящим оказался городок Аушвиц (Освенцим) в Восточной Силезии, к тому же вблизи этого железнодорожного узла было много заброшенных складских помещений и производственных мастерских. Поэтому прямо рядом со станцией стали строить лагерные бараки и возводить корпуса будущих газовых камер для массового умерщвления людей и крематориев для немедленного сжигания трупов. По предыдущему опыту нацисты уже знали, насколько это сложная и трудоемкая работа — уничтожение наскоро захороненных тел обитателей гетто и концлагерей, — поэтому организаторы лагерей смерти были вынуждены поставить дело на промышленную основу. Строительство на территории Аушвица и заложенного неподалеку в местечке Биркенау (Бжезинка) еще более крупного лагеря велось силами уже переполнявших польские тюрьмы политзаключенных, они же стали первыми обитателями этого лагеря. Осенью 1941 года там был впервые опробован газ «Циклон Б», и первые результаты позволяли надеяться, что новое предприятие сможет справиться с задачей уничтожения нежелательной расы. К тому времени Гитлер

придавал полному решению еврейского вопроса почти ритуальное значение, он свято верил, что полное уничтожение евреев станет залогом победы в войне против всей Европы.

20 января 1942-го, когда войска вермахта еще не успели оправиться от поражения, нанесенного им под Москвой, и были вынуждены перейти к обороне, в Берлине состоялась Ванзейская конференция, названная так по имени улицы, на которой располагался особняк, где она происходила, и расположенного вблизи озера Ванзее. Собственно говоря, было бы большой натяжкой назвать это собрание, на котором начальник Имперской службы безопасности (РСХА) Райнхард Гейдрих ознакомил ответственных за наведение порядка на оккупированных территориях высших чинов СС, а также собственных подчиненных (от РСХА там присутствовали пресловутый шеф гестапо Генрих Мюллер и завоевавший не менее печальную известность чиновник менее высокого ранга Адольф Эйхман) с уже подготовленным протоколом, «конференцией». Перед присутствующими просто поставили задачи и определили их обязанности. Назначенный еще в 1939 году начальником РСХА Гейдрих, которому было тогда тридцать пять лет, успел ко времени конференции основательно вникнуть в проблему решения еврейского вопроса и, таким образом, оправдал надежды высшего руководства рейха, так что представленный документ послужил для присутствующих совершенно ясным руководством к действию: где, в каком количестве, в какие сроки и каким образом нужно было проводить акции по доставке евреев в концлагеря или уничтожать их в местах пребывания. Сомнительная честь организации доставки и порядка уничтожения была оказана главному координатору этих акций Эйхману, проявившему при их проведении недюжинные способности и необычайное рвение. Вскоре в Аушвиц и организованные в то же время другие лагеря смерти потянулись бесконечные железнодорожные составы с будущими жертвами, и газовые камеры заработали на полную мощность.



Разумеется, Аушвиц был самым большим концлагерем на территории Польши, однако в этой стране нацисты устроили еще три огромных лагеря смерти — Собибор, Треблинку и Хелмно, где было уничтожено не меньше миллиона человек, бóльшую часть которых составляли евреи из окрестных областей, оккупированных европейских стран и недавно присоединенной Восточной марки.

В лагеря попадали главным образом люди с нашитыми на одежду желтыми звездами из уже организованных в большинстве европейских городов гетто или задержанные во время массовых уличных

облав. Однако многих деятелей культуры, пользовавшихся определенной известностью, доставляли сначала в построенный в ноябре 1940 года на реке Огрже город-гетто Терезиенштадт (немецкое наименование чешского местечка Терезин). Таким образом, у мировой общественности, в том числе у жителей самой Германии, пытались создать впечатление, что евреев не уничтожают, а только депортируют в восточные области, освобождая таким образом от них Третий рейх. Именно присутствие в числе обитателей этого перевалочного пункта на пути в преисподнюю большого количества актеров, режиссеров, музыкантов и литераторов, а также желание властей пустить пыль в глаза международным наблюдателям и членам комиссий Красного Креста сделало возможным процветание в нем в течение непродолжительного времени театральной и музыкальной жизни. В этот лагерь были отправлены и члены Союза культуры немецких евреев, так что возможности организации насыщенных культурных программ для тех, кто ожидал своей отправки в лагеря смерти, были заложены с самого начала.

Самым же известным деятелем культуры, чей путь в Аушвиц лежал через Терезиенштадт, был немецкий актер театра и кино, выступавший также в качестве артиста варьете и режиссера, Курт Геррон. В молодости он обучался медицине, во время Первой мировой войны побывал на фронте, а в двадцатые годы заинтересовался сценическим искусством и одно время выступал в Немецком театре, где прошел отличную актерскую и режиссерскую школу у Макса Райнхардта. Особым успехом у публики пользовалось исполнение Герроном «Баллады» начальника полиции Брауна, по прозвищу Пантера, из «Трехгрошовой оперы» Брехта–Вайля. Позже он увлекся кинематографом, снял несколько кинокомедий, а в 1930 году сам сыграл несколько характерных ролей в известных фильмах «Голубой ангел» (по роману Генриха Манна «Учитель Гнус») и «Трое с бензоколонки». Как и многие другие деятели культуры Германии еврейского происхождения, после прихода к власти национал-социалистов Геррон предпочел эмиграцию, некоторое время снимал фильмы во Франции, а затем переселился в Австрию, откуда в 1935 году переехал в Голландию, где ему удалось поработать некоторое время в спокойной обстановке. После оккупации в 1940 году страны нацистской Германией уже окончательно утвердившийся в области театра и кинорежиссуры Геррон продолжал возглавлять в Амстердаме действовавший на тех же правах, что и театральные организации Союза культуры немецких евреев в Третьем рейхе, драматический театр, в котором выступали как местные артисты, так и эмигранты из Гер-

мании. Однако очередь дошла и до австрийского беженца. В 1943 году Геррона отправили в Вестерборк (еще один город-гетто по пути в ад, о котором читатель кое-что узнает из дальнейшего повествования), а оттуда в феврале 1944 года — в Терезиенштадт, где он организовал лагерное кабаре под названием «Карусель». Это кабаре имело огромный успех не только у обитателей гетто. Вместе с обреченными на отправку в лагеря смерти его представления посещало также местное начальство из числа эсэсовцев. Но кабаре просуществовало недолго. По-видимому, власти решили в последний раз использовать недюжинные способности режиссера, поскольку в конце лета того же года он снял в Терезиенштадте постановочный документальный фильм о жизни тамошних обитателей «Фюрер дарит евреям город». В фильме показана счастливая жизнь евреев, переселившихся из Третьего рейха и оккупированных территорий: к услугам узников были магазины, парикмахерские и ателье индивидуального пошива, чистые больницы и культурные заведения. Трудно сказать, зачем нацистским идеологам понадобилось морочить голову мировой общественности за несколько месяцев до краха Третьего рейха, когда об их преступлениях было уже всем хорошо известно. В октябре, после того как фильм был полностью снят и смонтирован, Геррона вместе со всей съемочной группой отправили в Аушвиц, где они погибли в газовых камерах, став, по-видимому, одними из последних жертв Холокоста. Вскоре печи крематориев Аушвица были потушены, а оставшихся в живых евреев перевели в Заксенхаузен.



Если условия содержания заключенных в Терезиенштадте и их быт приходилось приукрашивать операторскими средствами, то культурная жизнь лагеря была настолько разнообразной и насыщенной, что ей мог бы позавидовать какой-нибудь небольшой европейский город, и она не нуждалась в ретуши. Это неудивительно, если учесть, что туда свозили самых талантливых артистов и музыкантов из числа евреев, по тем или иным причинам не сумевших или не пожелавших покинуть родину. Желающие участвовать в культурной жизни города-гетто подчинялись тем же правилам, которые были предписаны перед войной берлинскому Союзу культуры Гансом Хинкелем: программы мероприятий необходимо было согласовывать с администрацией, соблюдая при этом видимость сотрудничества с властями. Однако установить определенный порядок удалось не сразу, поскольку руководители Союза культуры или были уничтожены, или сумели бежать. Знакомый читателю по главе «О тех, кто остался» Курт Зингер был арестован в Голландии в 1940 году, но в Терезиенштадт он попал значительно позже и умер там в феврале

1944 года. Перебравшемуся в 1939 году в Голландию Вернеру Леви не удалось выехать в Палестину. Сначала он был отправлен в концлагерь Берген-Бельзен, а оттуда его решили переправить в Терезиенштадт уже весной 1945 года. Поездка заняла больше двух недель, и Леви по дороге умер от воспаления легких, не дожив нескольких дней до освобождения Чехословакии. Уже побывавшему в лагере Заксенхаузен и сменившему потом Леви на посту председателя Союза Фрицу Вистену удалось выжить в Берлине, поскольку он был женат на немке, и до конца войны он был на принудительных работах на одной из столичных фабрик.

Поначалу культурные мероприятия проводились спонтанно, без определенного плана и без согласования с начальством. Однако вскоре спектакли стали показывать в специально отведенных для этого помещениях, а в музыкальном павильоне зазвучала музыка — кто бы мог после этого пожаловаться, что Гитлер не заботится о евреях в «подаренном» им городе? Были введены также элементы самоуправления — организацией мероприятий занималась «сотрудничавшая» с начальством специальная служба культуры из числа заключенных. 21 марта в Терезиенштадте состоялся первый концерт, участников которого собрали, как говорится, с бору по сосенке. На нем читали стихи, танцевали и исполняли песни народов Европы и еврейские песни. Из числа вокалистов выделялась чешская певица Хедвига Грабова. За этим концертом последовали театральные постановки на идише, немецком и чешском языках. За время существования Терезиенштадта его обитатели (разумеется, те, кому посчастливилось в нем задержаться и не сразу попасть в лагеря смерти) имели возможность просмотреть несколько шедевров мировой драматургии — пьесы Мольера, Шиллера, Гофмансталя и Шоу.

Известный чешский дирижер Карел Анчерл, ставший руководителем Оркестра чешского радио еще в 1933 году, когда ему было всего двадцать пять лет, собрал в лагере полноценный симфонический оркестр, который давал неплохие концерты из произведений классиков европейской музыки и современных композиторов. На одном из концертов в 1944 году можно было услышать «Этюды» для струнного оркестра еще одного узника, закончившего свою жизнь в Аушвице, — чешского композитора Павла Хааса. Жену и сыновей Анчерла перевели в 1944 году в Аушвиц, где они закончили свою жизнь в газовой камере, а доставленному туда же дирижеру удалось выжить. Он пытался бежать, был пойман, и от неминуемой смерти его спасла освободившая лагерь Красная армия. После войны Анчерл руководил Оркестром пражского радио и оркестром оперы,

а с 1950 по 1968 год был главным дирижером Чешского филармонического оркестра, записи которого выпускала чехословацкая фирма «Супрафон». Эти записи продавались также во многих больших городах СССР, так что искусство дирижера было хорошо знакомо советским любителям музыки. После советской оккупации Чехословакии в 1968 году он уехал в Канаду, где последние четыре года своей жизни руководил Торонтским симфоническим оркестром.

В Терезиенштадте ставились также оперы, в том числе шедевры европейской классики, — «Похищение из сераля» Моцарта, «Аида» Верди, «Богема» Пуччини и «Кармен» Бизе. Однако самой поразительной оперной постановкой стала одноактная музыкальная драма Виктора Ульмана «Император Атлантиды, или Отвержение смерти». Автор музыки считается чешско-австрийским композитором, однако с таким же успехом его можно было бы назвать немецким и еврейским. Родившийся 1 января 1898 года в польском городе Цешин (в то время Тешин Австро-Венгерской империи), композитор всю свою сознательную жизнь увлекался антропософией и даже пытался пропагандировать это мистическое учение, издавая и распространяя соответствующую литературу. Интерес к такого рода теориям был типичен для многих евреев, остро ощущавших потерю своей национальной идентичности и разрыв с религиозной традицией; в этом смысле не был исключением и родившийся в семье выкрестов Ульман. Он считается учеником Арнольда Шёнберга — этот нововенский классик дал ему в начале двадцатых годов рекомендацию для поступления на должность дирижера в Немецкую оперу Праги, где Ульман работал под руководством еще одного отказавшегося от своего еврейства композитора — Александра фон Цемлинского. Не прерывая композиторской деятельности, он также в конце двадцатых — начале тридцатых годов работал дирижером в Цюрихе, затем вернулся в Прагу. Ко времени расчленения Чехословакии и образования Протектората Богемии и Моравии Ульман был уже автором огромного количества музыкальных сочинений — камерных пьес, фортепианного концерта, мессы, многочисленных песен и хоров, музыки к пьесе Альфреда Клабунда «Меловой круг» (она была написана почти на тридцать лет раньше «Кавказского мелового круга» Бертольта Брехта), опер «Пер Гюнт» (по драме Ибсена) и «Разбитый кувшин» (по драме Генриха фон Клейста). Поскольку еврейство в Третьем рейхе определяли исключительно как расовый признак, принадлежность к христианской церкви не спасла Ульмана, его третью жену и сына от первого брака от отправки в концлагерь, и в 1942 году он оказался в Терезиенштадте, где стал одним из

главных организаторов культурного досуга его обитателей. Именно там в 1943 году была написана одноактная опера «Император Атлантиды». Исполненная в 1944-м, она стала кульминаций культурной жизни этого образцово-показательного гетто и единственным примером создания и исполнения опер в нацистских концлагерях.

Музыка оперы эклектична, в ней отразились музыкальные тенденции Веймарской республики, свободно сосуществуют темы протестантских хоралов, народные мелодии и джазовые ритмы, то есть опера представляет собой типичный пример «дегенеративного искусства». Однако это было как раз то, что вызывало у слушателей ностальгические воспоминания и служило хотя бы временным утешением. И руководство лагеря не имело ничего против этой музыки — ведь за пределами гетто ее все равно никто не мог услышать, а тем, кому довелось присутствовать на представлениях «Императора Атлантиды», было уже не суждено оказаться на свободе.

На концертах в Терезиенштадте исполняли, разумеется, и другие произведения Ульмана, в том числе еврейские хоры и песни на идише. В конце концов Ульман с женой и сыном разделили судьбу многих узников, для которых гетто было лишь перевалочным пунктом на пути в Аушвиц. Как и Курт Геррон, осенью 1944 года они стали последними жертвами нацистской машины уничтожения, закончив свою жизнь в газовых камерах. Для детей в Терезиенштадте была поставлена опера «Брундибар», созданная в конце тридцатых годов в Праге еще одним узником Терезиенштадта — пражским композитором Гансом Красой, закончившим свою жизнь в Аушвице примерно в то же время, что и Ульман. Об успехе этой постановки свидетельствует прежде всего то, что, по сведениям из разных источников, она была показана от 30 до 55 раз. И это было вполне понятно — дети заключенных не имели права получать образование, и единственной возможностью для их развития оставались занятия в различных кружках, в том числе музыкальных и игровых. Под видом игры в школу им пытались преподавать основы грамоты, литературы и еврейской традиции, этому же были посвящены занятия и в студиях рисования и танцев.

Помимо классической музыки в Терезиенштадте звучал также джаз. Из всех деятелей культуры представителей этого нежелательного в нацистской Германии вида искусства отправляли в концлагеря в первую очередь, поэтому джазовые мелодии и ритмы зазвучали там почти сразу, а после того, как еврейский вопрос стал решаться с помощью газовых камер и крематориев, они распространились и на пересыльные города-гетто и даже на такие лагеря смерти, как

Аушвиц. Прибывшему в Терезиенштадт одним из первых чешскому еврею, кларнетисту и саксофонисту Бедржиху Вайсу (как и многие джазисты, он взял себе другое имя — Фрицек, под которым успел приобрести известность в кругах любителей джаза еще в молодые годы) и его друзьям — Вольфи Ледереру, Павлу Либенскому, Коко Шуману и Франтишеку Гольдшмидту — удалось привезти с собой инструменты и организовать в 1942 году «Джаз-квинтет Вайса», состав которого, разумеется, менялся по мере отправки одних музыкантов в Аушвиц и прибытия новых. А в 1943 году в лагере был создан еще один джазовый ансамбль, который сначала возглавил все тот же Фрицек Вайс, а весной 1944 года — доставленный из голландского Вестерборка пианист Мартин Роман, вместе с которым оттуда прибыло еще несколько джазовых музыкантов. Этот оркестр, получивший название «Гетто-свингерс», произвел такое сильное впечатление на комиссию Красного Креста, что нацистскому руководству пришла в голову мысль снять его в уже известном читателю пропагандистском фильме. Как и прочие участники съемок, джазисты были вскоре отправлены в газовые камеры Аушвица. Чудом удалось уцелеть только Мартину Роману и Коко Шуману. Рассказывают, что, услышав игру музыкантов, их спас от смерти пресловутый «Доктор Смерть» Йозеф Менгеле, проводивший медицинские опыты на людях. Из дальнейшего повествования читатель узнает, как этот изувер пытался спасти еще одного музыканта, руководителя оркестра женского отделения Аушвица-Биркенау Альму Розе.



Одной из чудом выживших после пребывания в Терезиенштадте и последующей депортации в Аушвиц, откуда ее перевели — вместе с другими выжившими евреями — на принудительные работы в Гамбург и Берген-Бельзен, была выдающаяся клавесинистка Зузана Ружичкова. В гетто она была доставлена вместе с матерью из Праги, когда ей было двенадцать лет. После войны она приобрела широкую известность во всем мире прежде всего как исполнительница клавирных концертов и партит Баха, а советским любителям музыки ее искусство было хорошо известно по записям фирмы чешской фирмы «Супрафон». В завершение рассказа о Терезиенштадте следует упомянуть и о его знаменитой библиотеке. Помимо музыкальных и театральных мероприятий у обитателей гетто была еще одна возможность отвлечься на время от окружавшей их мрачной действительности и мыслей о будущем: чтение книг из обширного собрания, в которое попало множество изданий из тех, что распространял в Германии сначала Союз культуры, а впоследствии — Имперское объединение евреев Германии. Собрание насчитывало к 1943 году

50 000 томов, а ко времени освобождения лагеря количество книг возросло до 180 000 — это была одна из самых богатых еврейских библиотек в мире, и ею заведовал видный ученый — немецкий философ, психолог и искусствовед, известный также своими трудами по антропологии, Эмиль Утиц. Он оказался одним из немногих, кому удалось пережить Холокост.

В отличие от Терезиенштадта голландский пересыльный лагерь Вестерборк возник еще до оккупации страны нацистской Германией и, хотя был предназначен главным образом для евреев, поначалу не имел никакого отношения к «окончательному решению» еврейского вопроса. Испуганное наплывом беженцев из Третьего рейха, бóльшая часть которых не имела в Голландии ни родных, ни близких и была обречена на нищенское существование, правительство страны приняло решение создать лагерь для перемещенных лиц. Поначалу его предполагали построить вблизи деревушки Элспет, однако против этого возразила королева Вильгельмина, поскольку всего в двенадцати километрах от этого места находилась ее летняя резиденция — дворец Хет-Лоо в Альпердорне. Нашлись противника размещения лагеря и в других районах страны — например, Союз велосипедистов опасался, что лагерь отпугнет приносивших им значительную прибыль зарубежных туристов, если его устроить, как предполагалось, в Велюве. В конце концов было выбрано место неподалеку от находившейся в болотистой местности на севере Голландии и вблизи границы с Германией деревни Вестерборк, куда начиная с осени 1939 года стали свозить беженцев, лишенных возможности адаптироваться в чужой стране. После оккупации страны лагерь пришелся очень кстати нацистским властям, поскольку в нем были уже собраны евреи из Германии, и не составляло большого труда добавить к ним подлежавших в ближайшее время депортации в лагеря Восточной Европы голландских евреев.

В июле 1942 года лагерь получил официальный статус пересыльного, и оттуда каждую неделю, по вторникам, стали отправлять в Аушвиц-Биркенау, Треблинку, Собибор и другие лагеря смерти эшелоны с подлежащими уничтожению евреями, цыганами и политзаключенными. Мало кому из них удалось во время войны миновать Вестерборк, там же побывала перед депортацией в расположенный в Нижней Саксонии Берген-Бельзен Анна Франк. Списки на отправку составлял Совет лагеря, в который входили как голландские евреи, так и вновь прибывшие «немцы». Последние были для оккупационных властей даже предпочтительнее, поскольку эсэсовское руководство лагеря, которому было более или менее безраз-

лично, кого из заключенных отправлять на восток в первую очередь, а кого пока придержать, легче находило общий язык с бывшими соотечественниками. Таким образом, устанавливалась видимость самоуправления и сотрудничества заключенных с начальством и облегчалась работа по организации депортаций.

Хотя в период с 1942 по 1944 год процесс уничтожения евреев был поставлен на промышленную основу, справиться с потоками обреченных, которых в лагеря смерти доставляли не только из Терезиенштадта и Вестерборка, но также из многочисленных пересыльных лагерей и гетто, разбросанных по всей Европе, требовалось немало времени, обитателей пересыльного лагеря нужно было чем-то занять и по возможности заставить забыть о предстоявших им испытаниях. И для этого в Вестерборке были все условия. Ведь туда отправляли цвет еврейской интеллигенции Голландии, не говоря уже о множестве артистов и музыкантов, прибывших в страну в качестве беженцев. Сохранились сведения о том, что еще в 1940 году там силами заключенных был поставлен «Сон в летнюю ночь» Шекспира. В лагере были музыкальные ансамбли и хор. Однако для создания такого же симфонического оркестра или оперного коллектива, как в Терезиенштадте, там не нашлось ни достаточного количества музыкантов и вокалистов, ни дирижера уровня Карела Анчерла. Но лагерное начальство и не стремилось прославиться в качестве покровителей еврейской культуры. Назначенному в 1942 году комендантом пересыльного лагеря оберштурмбанфюреру СС Альберту Геммекеру было достаточно того кабаре, которое развлекало по вечерам заключенных и охрану. Зато кабаре было организовано по высшему классу.



Его создание было связано с появлением в Вестерборке двух знаменитых немецких кабаретистов — Макса Эрлиха и Вилли Розена, причем оба были отправлены в лагерь в качестве местных евреев, поскольку к тому времени уже выступали на сценах Голландии. Уроженец Берлина Эрлих приобрел известность в качестве артиста театра и ведущего эстрадных ревю еще в двадцатые годы. Одновременно он снимался в эпизодических ролях в немых фильмах, а в начале тридцатых годов зрители увидели его в одном из первых звуковых фильмов — музыкальном фильме-ревю Курта Геррона «Программы кабаре № 2 и № 6», и это принесло ему в то время еще бóльшую популярность. Лишившись после прихода к власти нацистов возможности выступать на сцене и сниматься в кино, он эмигрировал сначала в Австрию, а оттуда в Швейцарию и Голландию. Однако в 1935-м он совершенно неожиданно (редчайший случай!) вернулся в Германию,

чтобы работать в Берлине, причем на абсолютно законных основаниях. В качестве официального члена недавно созданного «Союза культуры немецких евреев» Эрлих открыл на берлинском «Бродвее» — улице Курфюрстендамм — варьете «Леон», где продолжал развлекать пребывавших в глубокой депрессии собратьев по несчастью. Обстановка ухудшалась с каждым днем, а после Хрустальной ночи, когда уже всем стало ясно, что решение еврейского вопроса не за горами, Эрлих, не дожидаясь депортации, снова уехал в Голландию, где был с радостью принят в труппу «Театра знаменитостей», организованную прибывшим туда годом раньше Вилли Розеном. У этого уроженца Магдебурга была примерно такая же карьера артиста и организатора кабаре, что и у Эрлиха. После Первой мировой войны, которую он прошел солдатом пехоты и закончил в России, получив тяжелое ранение, артист начал выступать в различных ревю и организовал собственное «Кабаре комедиантов», суть которого определил как «слова и музыка мои». Он был действительно непревзойденным организатором развлекательных зрелищ, для которых сочинял скетчи, репризы и музыкальное сопровождение. Кроме того, он писал сценарии к кинофильмам, много выступал в разных странах Европы и выпустил десятки пластинок. В первые годы нацистского правления Розен часто гастролировал за рубежом, но постоянно возвращался в Германию в надежде найти там надежное пристанище. Однако долго это продолжаться не могло, и после того, как в 1937 году Розен получил возможность осесть в Голландии, он туда переселился и сразу же создал в курортном местечке Схевенинген театральную труппу «Театр звезд», в которую вошли многие эмигранты из Германии. Вскоре к ним присоединился Макс Эрлих, и выступавшая помимо Схевенингена также в Амстердаме труппа стала действительно звездной.

В 1942 году нацистские власти закрыли театр, попытка эмиграции в США, несмотря на многочисленные обращения зарубежной общественности к властям и обещания финансовой поддержки, провалилась, и вскоре Эрлих и Розен были отправлены вместе с другими артистами в Вестерборк, где на протяжении полутора лет ожидали своей дальнейшей участи. По прибытии в лагерь Эрлих обратился к Геммекеру с предложением создать силами заключенных, среди которых было достаточное количество артистов, музыкантов, певцов и танцовщиков, кабаре, и тот сразу понял, сколь полезно будет для него это культурное заведение. Комендант лагеря понял также, что имеет дело с мастером своего дела, которому можно доверить организацию лагерного увеселительного заведения и руководство

развлекательными программами. Поэтому он старался не вмешиваться в работу кабаре, если речь не шла о политической подоплеке звучавших с эстрады текстов, и по возможности обеспечивал артистов музыкальными инструментами, реквизитом, материалами для декораций и костюмов и изыскивал средства для закупки всего необходимого в магазинах и торговых фирмах.

Разумеется, как и в Терезиенштадте, состав исполнителей менялся по мере исчезновения одних участников кабаре и появления новых артистов и музыкантов, однако руководство ансамбля на протяжении длительного времени оставалось неизменным. Руководителем и главным режиссером программ был сам Эрлих, тексты интермедий писал Розен, он же вел представления и исполнял песенки и куплеты, а музыкальное руководство взял на себя берлинский композитор и пианист Эрих Циглер, также обладавший большим опытом работы в такого рода заведениях. В самые лучшие времена в кабаре выступали эстрадный ансамбль из дюжины музыкантов, несколько танцовщиц и вокалистов, а также до полутора десятков актеров комического амплуа. Из наиболее известных исполнителей следует отметить немецкую киноактрису Камиллу Шпиру — одну из немногих, побывавших в Вестерборке, кому удалось выжить и рассказать о том, что там происходило. После 1933 года ей, как полуеврейке, было запрещено сниматься в Третьем рейхе, она выступала на драматических сценах Союза культуры немецких евреев, а после событий Хрустальной ночи ей удалось вместе с мужем и детьми бежать в Голландию. В 1943 году она разделила судьбу многих евреев этой страны, отправленных в пересыльный лагерь, где в течение недолгого времени выступала на сцене кабаре, пока ее вместе с семьей не удалось освободить за крупную взятку. При ее освобождении сыграли свою роль широкая известность актрисы и то, что еврейкой она была только наполовину.

Огромным успехом у заключенных и эсэсовской охраны пользовался также созданный еще в 1936 году вокальный дуэт из Амстердама «Джонни и Джонс» (Арнольд ван Везель и Макс Канневассер), который пополнил в 1943 году состав ансамбля Эрлиха. Благодаря тому, что руководство лагеря разрешило делать звукозаписи лучших вокальных и инструментальных номеров программ (трудно поверить, но это так!), сохранился «хит» этого дуэта «Серенада Вестерборка». Сами же исполнители разделили судьбу большинства обитателей лагеря, окончив свою жизнь в Берген-Бельзене, где, как известно, не было газовых камер, но вовсю свирепствовал тиф, помогавший нацистам в 1944 году решать еврейский вопрос. Разумеется, в состав программ входили уже хорошо известные руководителям и постанов-

щикам номера, укоренившиеся в репертуаре немецких и голландских кабаре еще в прежние годы, в том числе и те, что исполняли члены Союза культуры до его роспуска. Однако постановочная деятельность продолжалась и в лагере: за неполные два года работы ансамбля было представлено несколько оригинальных ревю, которые с восторгом принимали зрители. Разумеется, в отличие от приходившего развлечься лагерного начальства, не все ожидавшие отправки в лагеря смерти с одобрением относились к зрелищу пляшущих канканисток и к веселым звукам фортепианных импровизаций Циглера, умевшего, по свидетельству одной из выживших заключенных, сыграть в джазовом стиле даже Девятую симфонию Бетховена. Да и шутки реприз и скетчей звучали для многих кощунственно. Тем не менее эти люди также приходили на представления, чтобы ненадолго отвлечься от мыслей об ожидавшей их отправке на смерть.

К весне 1944 года в кабаре было уже не больше дюжины исполнителей. И наконец, в марте была представлена последняя программа, «Людмила, или Трупы на конвейере», название которой говорило само за себя. Эрлих и Розен были отправлены вместе с кучкой оставшихся лагерных артистов последними эшелонами на восток и погибли в газовых камерах Аушвица и Треблинки. Когда в апреле 1945 года канадские воинские части освободили Вестерборк, там оставалось около 900 выживших, из которых уже мало кто помнил о лагерном кабаре. Из тех, кто принимал участие в его работе, были освобождены только Эрих Циглер и художник-оформитель Ганс Маргулес.



Разумеется, не всем удавалось надолго задержаться по дороге в лагеря смерти в пересыльных лагерях типа Вестерборка или в образцово-показательном гетто Терезиенштадт, где некоторым деятелям культуры давали возможность в последний раз проявить свои способности и продолжить в течение недолгого времени свою карьеру. Большинство приговоренных к уничтожению в срочном порядке отправляли из пересыльных лагерей, куда их доставляли только для того, чтобы как можно скорее депортировать на восток, в лагеря смерти. Задержки были связаны главным образом с пропускными возможностями железных дорог и случались не часто. Однако и в прочих лагерях у кого-то из обреченных была возможность задержаться и проявить способности. Одним из таких лагерей, изначально предназначенных для политических заключенных (в частности, его узником, расстрелянным без суда и следствия летом 1944-го, был соперник Гитлера на президентских выборах 1932 года коммунист Эрнст Тельман), лиц нетрадиционной сексуальной ориентации, религиозных сектантов (например, Свидетелей Иеговы), а с некото-

рых пор и евреев, был созданный в 1937 году в Тюрингии и получивший широкую известность Бухенвальд. После войны о нем знали в Советском Союзе даже больше, чем об Аушвице, благодаря песне Вано Мурадели на слова Александра Соболева «Бухенвальдский набат». В Бухенвальд приводили также посещавших ГДР советских туристов. Как и в восточных лагерях смерти, там был построен крематорий, где сжигали трупы казненных узников, в том числе тысяч советских военнопленных, однако расстрельные устройства Бухенвальда не могли сравниться по пропускной способности с газовыми камерами Аушвица, и с 1943 года подлежавших уничтожению стали отправлять в приспособленные для этого наилучшим образом лагеря на территории Польши. В отличие от широко распропагандированного Терезиенштадта, о существовании Бухенвальда не было известно даже жителям близлежащих населенных пунктов, и после окончания войны по приказу американского коменданта туда были специально свезены сотни жителей Веймара, чтобы они могли воочию убедиться в зверствах, творимых национал-социалистами.



Как и в Терезиенштадте, многие музыканты Бухенвальда были членами сформированной из числа самих заключенных команды, занимавшейся организацией депортаций, — это был самый распространенный способ задержаться в лагере. У этих людей был некоторый избыток свободного времени, а кое-кто из них обладал музыкальными способностями, так что в результате образовался джаз-банд, в котором играли представители многих европейских стран, в первую очередь Польши и Чехословакии, но также Германии, Франции, Голландии и Дании. Известно также, что там играл некий гитарист из России по имени Николай. Играли, разумеется, полулегально, используя для этого карантинное отделение тифозного блока, куда эсэсовцы старались без нужды не заглядывать. Те, кто имел возможность слушать выступления этого ансамбля, рассказывали, что значительное место в его репертуаре занимали блестяще аранжированные мелодии многих классиков американского джаза, в том числе Дюка Эллингтона и Гленна Миллера. Таким образом, нежелательная в Третьем рейхе «дегенеративная музыка» зазвучала к концу войны в самом сердце Германии.

Бухенвальдский джаз прекратил свое существование летом 1944 года. Освободившие лагерь американцы не обнаружили никого из этих музыкантов, и их следы затерялись. Существует легенда, что джазистов пытались заставить играть в борделе, который посещала эсэсовская охрана и лагерное начальство, но они категорически отказались, и это послужило причиной их уничтожения.

ГЛАВА

# 20 ТРАГИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ БАЛОВНЯ СУДЬБЫ



Это известно практически всем, и все-таки в это с трудом верится — живая музыка звучала и в лагерях смерти. Помимо непрерывно изрыгаемых громкоговорителями нацистских маршей там пели скрипки и виолончели, на которых подчас играли замечательные исполнители. Если бы их не отправили в лагеря смерти как представителей презренной расы, о них можно было бы писать в разделе «Небожители». Одним из немногих прошедших лагеря и чудом выживших музыкантов был известный скрипач Генри Майер. Можно сказать, что знаменитым он стал дважды: в период Веймарской республики, когда еще школьником выступал со своим братом-пианистом по всей Германии в качестве скрипача-вундеркинда, и после войны — в качестве второй скрипки всемирно известного американского Ласалль-квартета, который Майер организовал в Нью-Йорке с товарищами по Джульярдской музыкальной школе. С приходом к власти Гитлера он был исключен из школы и спортивного объединения в Дрездене, играл в оркестре Союза культуры немецких евреев, впоследствии привлекался на принудительные работы на фирме «Цейс-Икон». В 1943 году его отправили в Аушвиц. Кроме того, он побывал в Заксенхаузене, Бухенвальде и Ордруфе, откуда ему удалось бежать за несколько недель до окончания войны, когда лагерная охрана потеряла былую бдительность. Он был одним из главных свидетелей, поведавших миру об ужасах нацистских лагерей смерти, в которых погибли его мать, отец и брат. После войны этот музыкант учился некоторое

время в Париже у Джордже Энеску, а в 1948 году переехал в Соединенные Штаты, где окончил Джульярдскую музыкальную школу в возрасте, когда уже поздно начинать карьеру солиста-виртуоза, тем более после многолетнего отлучения от регулярных музыкальных занятий. По собственному признаю Майера, покинуть родину его вынудили пережитые им ужасы национал-социализма, к тому же его родной Дрезден лежал в руинах и повсюду мерещились тени прошлого: «Только бы побыстрее на другое полушарие — подальше от места, где я провел свою кошмарную юность, чтобы начать новую жизнь». В Аушвице Майер играл в оркестре мужского лагеря, и можно себе представить, как воспринималось это музицирование. В своих воспоминаниях, опубликованных в 1993 году в сборнике трудов проходившего в Эссене симпозиума «Возвращение из изгнания: музыканты и хореографы», он писал: «Не забывайте, что мы играли на фоне крематориев!»

Таких музыкантов, как Майер, было множество, и мало кому из них удалось выжить. Пожалуй, наиболее типичным примером загубленной жизни талантливого музыканта, блестящего представителя европейской музыкальной элиты первой половины XX века, может послужить судьба скрипачки Альмы Розе — дочери знаменитого концертмейстера Венского филармонического оркестра Арнольда Розе и племянницы Густава Малера, окончившей свою жизнь в тридцать восемь лет в Аушвице-Биркенау, где она руководила женским оркестром. Этому ангелу, низвергнутому с заоблачных высот на дно преисподней, и посвящена настоящая глава.



Ее судьба хорошо известна на Западе благодаря показанному во многих странах в 1980 году и имевшему шумный успех телефильму по сценарию Артура Миллера «Игра на века». Поскольку в погоне за успехом у зрителей авторы фильма во многом исказили историю женского оркестра Аушвица и личность его знаменитой руководительницы, оставшиеся в живых узницы, игравшие в свое время в ее оркестре, развернули бурную дискуссию, призванную восстановить ее доброе имя. В поисках истины канадский музыковед и историк Ричард Ньюмен проанализировал не только огромное количество ранее неопубликованного материала из архивов США и Голландии (почти половину его книги «Альма Розе. Вена 1906 / Аушвиц 1944» составляют выдержки из писем Альмы, ее отца, брата, друзей и близких), но и многочисленные живые свидетельства бывших заключенных лагеря, изложенные ими в интервью различным средствам массовой информации, в том числе в передаче радиостанции «Коль Исраэль», и это позволило избавиться от наслоений мифов

и ложных суждений, возникших за послевоенное время вокруг имени замечательной исполнительницы.

Хотя имя Арнольда Розе уже не раз упоминалось в этой книге, о нем следует сказать еще несколько слов. Это был действительно один из известнейших музыкантов конца XIX — начала XX века. Он родился в семье крещеного еврея из румынского города Яссы Германа Розенберга, сократившего свою фамилию при переходе в лютеранство до Розе, а впоследствии перенесшего в ней ударение на последний слог. Еще ребенком Арнольд сделал типичную карьеру скрипача-вундеркинда: в возрасте десяти лет поступил в Венскую музыкальную академию, которую блестяще закончил уже через три года. В возрасте шестнадцати лет он учился в Париже у одного из самых знаменитых преподавателей того времени — Ламбера Массара, ученика Рудольфа Крейцера. Некоторое время юный Розе был концертмейстером в лейпцигском Гевандхаузе, а осенью 1881 года его приняли в состав оркестра Венской оперы. К тому времени он уже успел с огромным успехом исполнить с этим прославленным коллективом (выступавшим также в качестве Венского филармонического) сложнейший скрипичный концерт Карла Гольдмарка. На следующий день после подписания контракта с венцами ему исполнилось восемнадцать лет. К тому времени, когда Малер возглавил Венскую императорскую оперу, тридцатичетырехлетний Розе уже давно был первым концертмейстером ее оркестра. Кроме того, в конце восьмидесятых годов его приглашали в качестве первого концертмейстера фестивального оркестра в Байройт, и он иногда гастролировал в качестве солиста как у себя на родине в Румынии, так и во Франции. В не меньшей мере скрипач прославился как примариус созданного им вскоре после поступления в Венскую оперу Розе-квартета, который был на протяжении более пятидесяти лет одним из ведущих камерных ансамблей Европы. Партию виолончели в Розе-квартете поначалу исполнял его родной брат Герман, потом его сменили другие виолончелисты — состав ансамбля многократно менялся на протяжении всего времени его существования, неизменным оставался только исполнитель партии первой скрипки.

Помимо традиционных для репертуара тогдашних квартетов произведений венских классиков и немецких романтиков музыканты играли сочинения своих современников — Танеева, Дворжака, Брукнера, Рихарда Штрауса, Регера, Шёнберга, Корнгольда и других, и это приумножило их европейскую славу. Знаменитый венгерский скрипач Карл Флеш, известный также в качестве весьма

строгого критика своих собратьев по смычку, сделал интересные замечания по поводу искусства руководителя квартета: «Розе представляет собой изначальный тип венского музыканта — безыскусного, нерационального и разносторонне одаренного. Техника его игры характерна для семидесятых годов прошлого века без уступок каким-либо современным требованиям. Его сильнейшей стороной, бесспорно, является уверенность в смене настроений. Его интонационная чистота — у всех на устах. Кроме того, он обладал хорошей беглостью, не интенсивным, но благородно звучащим вибрато, которое с годами, разумеется, приходило в упадок из-за естественных возрастных причин, неизбежных, если не выполнять необходимые гимнастические упражнения. Характер ведения смычка позволял ему добиваться прекрасного звукоизвлечения, ему были по плечу и сложнейшие штрихи».

После того как Малер возглавил в 1897 году Венскую императорскую оперу и переехал из Гамбурга в Вену, с ним в одной квартире жили его незамужние сестры Эмма и Юстина. Первая уже через год вышла замуж за Эдуарда Розе — виолончелиста оперного оркестра и организованного его братом квартета, а вторая осталась жить с братом и выполняла при нем, как и в Гамбурге, обязанности хозяйки дома, что оказалось довольно хлопотным делом, поскольку брат постоянно приводил гостей, как правило, собратьев-музыкантов. Среди них был, разумеется, и первый концертмейстер оркестра, которого после появления Малера оркестранты стали явно недолюбливать, считая, и не без основания, соглядатаем нового директора, сообщавшим ему о настроениях в коллективе. Действительно, у Арнольда Розе с самого начала сложились самые близкие, дружеские отношения с Малером, и он пользовался его безграничным доверием. Каково же было возмущение директора оперы, когда через несколько лет он узнал, что его концертмейстер уже давно состоит в тайной любовной связи с его сестрой Юстиной. Впрочем, дело уладилось довольно быстро — чета возлюбленных, которым было уже далеко за тридцать, так или иначе собиралась оформить свои отношения, да и сам Малер к тому времени был готов сочетаться браком с одной из самых красивых девушек Вены — одаренной художницей и музыкантом Альмой Шиндлер. В честь нее супруги Розе вскоре назвали свою дочь. Таким образом, 9 марта 1902 года состоялось венчание по католическому обряду крестившегося за шесть лет до того Густава Малера и Альмы, а на следующий день в протестантской церкви сочетались браком первый концертмейстер оркестра и его новообращенная сестра Юстина.

О том, насколько большой популярностью пользовался Арнольд Розе у музыкальной общественности Вены еще перед Первой мировой войной, можно судить и по тому, с каким размахом отмечалось его пятидесятилетие 24 октября 1913 года, то есть незадолго до достижения его дочерью Альмой семилетнего возраста (девочка родилась 3 ноября 1906 года). К тому времени он уже проработал в оркестре более тридцати лет и был давно известен в качестве руководителя Розе-квартета. Музыкант получал поздравления и подарки со всех концов Европы. В его честь давались концерты и устраивались приемы, на которых звучали приветствия и здравицы. Организаторами и главной движущей силой праздничной суеты были две известные венские покровительницы искусств, страстные поклонницы таланта Арнольда Розе графиня Миза Виденбрук Эстергази и княгиня Паулина Меттерних. Помимо праздничных мероприятий дамы организовали сбор средств на приличествующий юбиляру подарок — скрипку Страдивари. Деньги стали поступать от представителей самых различных слоев любителей музыки — от держателей лож и абонементов на места в партере Венской оперы до малоимущих завсегдатаев галерки. Отыскалась и достойная любимца музыкальной Вены скрипка — как раз в это время продавался инструмент работы Страдивари из собрания графа Кроуфорда в Англии, принадлежавший когда-то великому итальянскому скрипачу и композитору Джованни Баттисте Виотти. Лучшего подарка нельзя было придумать. Растроганный до слез Розе дал впоследствии этому инструменту имя «Миза» в честь организовавшей юбилейные празднества графини Эстергази.

Читатель уже знает, что дочь Арнольда и Юстины Розе получила свое имя в честь тетушки — жены великого композитора и тогдашнего директора Венской императорской оперы Густава Малера. Как только девочка смогла держать в руках инструмент, отец начал учить ее скрипичному искусству. Других учителей по скрипке у нее не было, но она брала также уроки игры на фортепиано и иногда играла со своим старшим братом Альфредом в четыре руки. Она посещала школу, но держалась особняком от одноклассников, поскольку отец запрещал ей многое из того, что заполняло досуг детей ее возраста, в том числе популярные в то время занятия теннисом: считалось, что они приводят к неправильному развитию мускулов правой руки, препятствующему идеальному ведению смычка. Трудно сказать, был ли Арнольд Розе прав или находился в плену царивших в то время заблуждений, но его школа, о которой Карл Флеш отзывался в вышеупомянутой статье не лучшим обра-

зом, оказалась для дочери, скорее всего, полезной. Все же в числе его учеников был и прославившийся впоследствии английский скрипач польского происхождения Макс Росталь.

Отчужденность Альмы от одноклассников не распространялась, разумеется, на ее ближайших подруг из элитарных музыкальных семей Вены. В начале двадцатых годов ее можно было часто встретить в компании с дочерью директора Венской музыкальной академии Эрикой Морини и дочерью знаменитого в то время тенора Венской оперы (уже государственной) Лео Слезака Маргарет (Гретль). Впоследствии пути трех некогда неразлучных подруг разошлись. Эрика Морини стала знаменитой скрипачкой, много и с огромным успехом выступала по всей Европе и в Соединенных Штатах. Маргарет продолжила свое музыкальное образование в Мюнхене, где познакомилась с популярным местным политиком Адольфом Гитлером, и это знакомство помогло ей впоследствии занять видное место в кругах нацистской элиты, несмотря на наличие среди ее предков бабки-еврейки. Впрочем, к тому времени она уже отложила в сторону смычок, избрав карьеру оперной певицы и киноактрисы. Знакомство в юные годы с одной из любимых актрис фюрера оказалось совершенно бесполезным для Альмы, когда она металась после аншлюса Австрии в поисках пристанища по всей Европе, — пропасть, отделявшая ее к тому времени от Гретль Слезак, была слишком велика.



Во время гастрольной поездки Венского филармонического оркестра в 1916 году в Швейцарию Арнольд Розе подарил дочери альбом для автографов, который стал быстро заполняться, и по этим записям можно судить о знаменитостях, с которыми дочери Арнольда Розе приходилось общаться с середины десятых до конца двадцатых годов. С большинством имен читатель уже встречался на страницах этой книги. Разумеется, там оставили свои записи прославленные дирижеры Венской оперы и Венского филармонического оркестра: часто бывавший в доме Розе композитор и партнер ее отца по скату Рихард Штраус, подружившийся с первым концертмейстером еще в малеровскую эпоху Бруно Вальтер, музыкальные руководители Венской оперы Франц Шальк и Феликс фон Вайнгартнер. Вильгельм Фуртвенглер оставил запись в 1921 году, еще не успев возглавить Берлинский филармонический оркестр и не подозревая о той огромной и бескорыстной дружбе, которая будет его связывать с венцами до конца жизни. Голландский дирижер, энтузиаст творчества Малера и фактически его ученик Виллем Менгельберг сделал в альбоме набросок трех последних тактов

«Песни о земле», в которых солистка почти шепотом произносит слова «...вечно... вечно». В альбоме есть также росчерк Артуро Тосканини. В нем оставили на память Альме свои автографы знаменитые солисты Венской оперы: сопрано Лилли Леман и Элиза Элицца, тенор Лео Слезак, любимица Малера Зельма Курц («Тому, кто отдает всего себя искусству, искусство полностью отдает себя») и первая исполнительница партии Ариадны в опере Штрауса «Ариадна на Наксосе» Мария Ерица. Многие записи связаны с исполнением Арнольдом Розе произведений прославленных композиторов XX века — как в качестве примариуса квартета, так и в качестве солиста. В марте 1917 года Арнольд Шёнберг сделал в альбоме запись по поводу исполнения его Квартета ре минор соч. 7, сопроводив ее нотной записью фразы из своего произведения. А в начале мая того же года Эрих Вольфганг Корнгольд отметил «необычайно мастерское исполнение моего секстета членами квартета Розе». Ганс Пфицнер сделал свою запись в 1919 году после совместного с Арнольдом исполнения скрипичной Сонаты ми минор соч. 27. На память об исполнении Концертной симфонии ми бемоль мажор KV 364 для скрипки и альта с оркестром Моцарта (Розе выступил в качестве альтиста) оставил автограф великий бельгийский скрипач Эжен Изаи. На одной из страниц, относящихся к 1921 году, имеется запись еще одного виртуоза, молодого чешского скрипача Ваши Пржигоды, чья потрясающая техника считалась в то время многими унаследованной от Паганини: «Моей дорогой юной коллеге на память». Через несколько лет Ваша попросит у отца повзрослевшей Альмы ее руки. В альбоме есть также несколько записей деятелей культуры, не имевших отношения к музыкальному искусству: побывавшего в 1921 году в Европе в связи с присуждением и вручением ему Нобелевской премии Рабиндраната Тагора, венгерского писателя и драматурга Ференца Мольнара и игравшего на Зальцбургских фестивалях в мистерии «Имярек» великого актера Александра Моисси. Последнюю запись, которая стала в какой-то мере пророческой, сделал осенью 1928 года великий немецкий пианист Вильгельм Бакхауз: «В ваши руки отдано достоинство человечества, храните его. Альме Розе с наилучшими пожеланиями на будущее». К двадцати годам Альма начала самостоятельные выступления.

Свой первый концерт она дала в декабре 1926 года в Большом зале венского Музикферайна (Музыкального общества). Сначала Арнольд Розе дирижировал камерным ансамблем Венского филармонического оркестра, а потом передал дирижерскую палочку известному скрипачу

Адольфу Бушу (брату неоднократно упомянутого в этой книге дирижера Фрица Буша), а сам выступил со своей дочерью в качестве солиста в Концерте для двух скрипок с оркестром ре минор Баха.

Впервые исполняя сольную партию в столь ответственном концерте, Альма не избежала опасности, связанной с завышенными ожиданиями венской публики. Во-первых, от дочери столь маститого музыканта, который представил ее публике в одном из самых музыкальных городов мира, ожидали более зрелого исполнения; кроме того, большинство слушателей было уже знакомо с блестящим искусством ее подруги Эрики Морини и теперь надеялось услышать нечто подобное. Альма знала о подводных камнях, и это еще больше усиливало волнение. Однако среди появившихся после концерта прохладных газетных рецензий была также одна доброжелательная, автор которой, в частности, отметил: «У нее есть все данные: прекрасная техника и музыкальность, унаследованная от отца и им же развитая. Чего ей не хватает, так это уверенности для воплощения названных достоинств в выгодном свете, что дается рутинной работой и опытом и является исключительно вопросом времени». И эта заметка была опубликована не в какой-нибудь провинциальной австрийской газете, а в респектабельном нью-йоркском «Музыкальном курьере», и ее автором был известный журналист Пауль Бехер. Более позднее исполнение Арнольдом и Альмой Розе баховского концерта было зафиксировано в грамзаписи и издано в виде шеллаковых грампластинок, а в наше время переиздано на компакт-диске. Его можно найти и в интернете. Эта запись стала единственной в жизни скрипачки. Автор буклета к компакт-диску особо отметил «...деликатность, с которой солисты слушают друг друга, чему, несомненно, Альма неутомимо училась у отца». Впоследствии дочь своего отца добивалась идеальной сыгранности, выступая также со своим мужем и с организованным ею венским ансамблем девушек. Через полгода после выступления в Музикферайне Альма сделала операцию по исправлению размера и формы носа. По-видимому, она была недовольна своей еврейской внешностью, явно не соответствовавшей ее западному менталитету. Операция вполне удалась, и лицо скрипачки стало полностью удовлетворять европейским стандартам. Впрочем, для тех, кто отправил ее в концлагерь, это не имело никакого значения, а посетители концертов в Европе давно уже привыкли видеть на сцене евреев со скрипкой и не придавали форме носа никакого значения.

Вскоре Альма снова встретилась с оставившим шесть лет тому назад автограф в ее альбоме Вашей Пржигодой. Благодаря триум-

фальным гастролям в 1923 году в Соединенных Штатах его европейская слава превратилась во всемирную, и этот виртуоз быстро завоевал сердце лишь начинавшей свою карьеру скрипачки. Он произвел также благоприятное впечатление на ее отца — именно о таком муже для своей дочери тот мечтал. О своей помолвке молодая пара объявила в 1929 году, а через год, когда доходы Пржигоды от концертной деятельности смогли, по его мнению, обеспечить достойное существование семье, они сыграли свадьбу. Молодые люди поселились на недавно приобретенной женихом вилле в дачном поселке Зарыба, расположенном на берегу Эльбы неподалеку от Праги. На первых порах Арнольд Розе был в восторге от зятя и часто одалживал ему для концертных выступлений свою бесценную «Мизу». Когда вместе с мужем стала выступать и Альма, он отдавал ей в полное распоряжение другой драгоценный инструмент — приобретенную в Голландии скрипку Гуаданини 1757 года.

Совместные выступления с мужем полностью захватили Альму и стали смыслом ее жизни на ближайшие два года. Теперь критика стала к ней более благосклонна и отмечала, как правило, не различия в уровне мастерства супругов, а лишь тонкие нюансы звучания их скрипок: игру Пржигоды они определяли как более виртуозную и нежную, а Альму хвалили за более мужественный и напевный характер исполнения. Впрочем, иные критики отмечали также женственно-очаровательное звучание ее скрипки. В конце концов, после того как Альма дала в ноябре 1931 года сольный концерт в Равенсбурге, высоко оценивший ее технические возможности критик отметил: «Было бы абсолютно неверно сравнивать ее с супругом. Она грациозно преподносит небольшие пьесы, в том числе и в особенности вальсы Рихарда Штрауса из „Кавалера розы“, что дает нам возможность определить границы ее исполнительского мастерства». А после совместного исполнения супругами все того же Двойного концерта Баха во Львове местный критик отметил: «...Альма Пржигода-Розе звучит лучше своего супруга. Она играет с бóльшим музыкальным чувством». Действительно, в произведениях, при исполнении которых технические возможности виртуоза играли не самую главную роль, а на первое место выходило музыкальное чувство, Альма с ее старомодной музыкальностью и унаследованной от отца задушевностью могла «переигрывать» своего мужа. Но, по-видимому, прав был и равенсбургский критик: Альма была скорее всего исполнителем короткого дыхания, и лучше всего ей удавались скрипичные миниатюры.

Союз двух музыкантов дал трещину уже через два года. Трудно сказать, что было тому причиной. Молодой муж обожал Альму, по-

дарил ей дорогой автомобиль и кучу драгоценностей; вне зависимости от того, кому из супругов и в какой мере отдавали предпочтение музыкальные критики, их совместные выступления пользовались неизменным успехом. Скорее всего, причиной разлада их отношений стали неудовлетворенные амбиции молодой женщины, которая вышла из тени своего знаменитого отца, но оставалась второй скрипкой при муже, — слава виртуоза, в лучах которой уже который год грелась ее подруга Эрика Морини, ей так и не досталась. Поэтому ее увлекла идея создать собственный ансамбль, возглавив который она смогла бы завоевать расположение публики, в том числе и в качестве солистки. И тут она могла бы добиться успеха без скидок на происхождение и удачный брак.

В то время в Европе было уже немало женских музыкальных коллективов, и это было связано с тем, что в большие симфонические оркестры женщин не брали или принимали с большой неохотой. Первые оркестрантки в Берлинском и Венском филармонических оркестрах появились уже в восьмидесятые годы XX века, и их приему мужское большинство препятствовало как могло. В двадцатые и тридцатые годы женские ансамбли исполняли главным образом популярную салонную музыку, танцы и инструментальные отрывки из оперетт. По тому же пути решила пойти и Альма, у которой к 1932 году был уже накоплен достаточный опыт концертных выступлений. Кроме того, у нее сохранились многочисленные связи и авторитет в музыкальных кругах Вены, что позволило ей привлечь в свой коллектив наиболее талантливых исполнительниц, в том числе свою подругу Каролину Кукс, которая стала концертмейстером оркестра, и жену ученика Арнольда Розе Каролину Росталь. Первоначально в составе коллектива вместе с его руководительницей было одиннадцать человек. Помимо смычковых туда входили одна-две пианистки и арфистка, но впоследствии этот состав менялся, и количество музыкантов стало увеличиваться.

Ансамбль получил название «Вальсирующие венские барышни» (Die Wiener Walzermädeln) и сразу завоевал симпатии зрителей, принимавших на ура блестящее, увлеченное исполнение легкой музыки девушками в бальных платьях. Их игра смягчила даже суровое сердце Арнольда Розе, поначалу неодобрительно воспринявшего желание дочери играть недостаточно серьезную музыку, — в этом смысле он придерживался примерно тех же взглядов, что и герой советской кинокомедии 1940 года «Антон Иванович сердится». В конце концов, убедившись в высоком исполнительском уровне ансамбля и осознав, что выбранное дочерью музыкальное

поприще вполне соответствует ее способностям и наклонностям, он благословил Альму, которая стала выступать со своими «барышнями» в Вене в начале 1933 года. Однако первое же гастрольное выступление, которое должно было состояться в феврале того же года в Мюнхене, пришлось отменить по вполне понятной причине: в городе проходили нацистские манифестации, и властям было не до вальсов. Отмена концерта могла стать для ансамбля финансовой катастрофой, поскольку денег на билеты хватило только в один конец, — обратно рассчитывали добираться на полученный гонорар. Альму, по-видимому, выручил не державший на нее обиды муж, который оплатил всем обратную дорогу в Вену. Он оказывал музыкантам финансовую помощь и в дальнейшем и время от времени выступал с ними, однако постоянные и надежные связи с оркестром Альмы у него так и не установились.

В том же, 1933 году «Вальсирующие барышни» с огромным успехом выступили в знаменитом берлинском варьете «Винтергартен», и критик газеты «Фёлькишер беобахтер», не вдаваясь в подробности национального состава зарубежных исполнительниц, с восторгом отозвался о концерте, назвав его гвоздем сезона. Блестящие отзывы на выступления ансамбля неизменно появлялись во многих газетах больших городов Европы, где ему приходилось гастролировать, и имя Альмы Пржигоды-Розе стало известно на континенте. О репертуаре ансамбля можно судить по программе концерта, состоявшегося в 1935 году в Кракове. Судя по рецензии в местной газете, были исполнены вальсы Иоганна Штрауса («На прекрасном голубом Дунае», «Императорский вальс», «Венская кровь»), оркестровые версии «Песни индийского гостя» Римского-Корсакова, «Фантазии» Шуберта и «Фантазии-экспромта» Шопена, миниатюры Легара, Вальдтейфеля и Бенацки. Одним словом, это была смесь из популярных зажигательных, задумчивых и сентиментальных пьес, исполнение которых ансамблем высокого класса может доставить настоящее удовольствие. Так что слава Альмы и ее «барышень» была вполне заслуженной.

Начиная с 1935 года отношения Ваши и Альмы стали настолько запутанными, что в них было подчас довольно трудно разобраться. Весной Пржигода попросил жену дать ему якобы чисто формальный развод, пообещав сохранить неизменными сложившиеся между ними отношения. Этому можно было бы не придавать никакого значения, но, как известно, на съезде НСДАП в Нюрнберге осенью 1935 года было объявлено о принятии в Германии расистских законов, запрещающих браки с неарийцами. Поэтому

впоследствии к многочисленным обвинениям Пржигоды в коллаборационизме добавился и упрек в том, что он бросил жену, опасаясь подвергнуться преследованиям за связь с еврейкой. Ему не помогло даже то, что пресловутые нюрнбергские законы были приняты через полгода после развода и в то время еще не распространялись на Чехословакию и Австрию. Более того, во внимание не принимался и его следующий брак, также заключенный с еврейкой, адвокатом Йетти Кройц, ради которой ему пришлось претерпеть множество унижений после оккупации Чехии. Обвинение же в сотрудничестве с нацистскими властями основывалось на том, что в 1940 году Пржигода в числе 34 деятелей культуры и журналистов Чехии участвовал в организованной Имперской палатой по делам культуры пропагандистской поездке по Германии и Голландии. В зальцбургском Моцартеуме он начал преподавать в 1936 году, то есть еще до аншлюса, но в 1944 году перешел на работу в Мюнхенскую академию музыки. В результате послевоенные власти Чехословакии запретили ему выступать в стране. Ему также не нашлось места в Вене, где он с 1923 года на протяжении двадцати лет пользовался огромным успехом у публики (в том числе в качестве участника созданного в 1942 году трио, в состав которого входили также пианист Михаэль Раухайзен и виолончелист Пауль Грюммер). Пржигода переехал в Италию, выступал также в Турции и Египте, а в 1948 году принял турецкое гражданство и вскоре предпринял еще одну гастрольную поездку в Соединенные Штаты. Однако триумфальный успех, который он пережил двадцать пять лет тому назад, на этот раз не повторился. В пятидесятые годы он преподавал в Праге и Зальцбурге, давал концерты и в 1954 году записал Скрипичный концерт Анри Вьетана с Симфоническим оркестром Кёльнского радио. Прощенный своей родиной, в 1956 году Пржигода принял участие в знаменитом фестивале «Пражская весна», публика которого приветствовала его получасовыми овациями. Страдавший тяжелым сердечным заболеванием скрипач дал свой последний концерт в апреле 1960 года, а в июле того же года умер в Вене.





После развода Альма еще некоторое время носила двойную фамилию Пржигода-Розе, но вскоре сменила ее на Розе-Пржигода, а потом вернулась к девичьей фамилии. Со своим ансамблем она совершила большую и успешную гастрольную поездку по странам Скандинавии, а вернувшись в начале 1936 года в Вену, стала выезжать для последующих выступлений с оркестром не дальше Швейцарии и Чехословакии. Ее подавленное состояние усугублялось тя-

желым сердечным заболеванием матери. В сезоне 1937/38 ансамбль выступал помимо Австрии только в Швейцарии и на севере Италии — на более дальние поездки боявшаяся оставлять надолго своих родителей Альма не решалась. Один из последних триумфов «Вальсирующих барышень» пришелся на новогодний концерт, который они дали в венском Ронахер-театре. Испытывая тяжелую депрессию из-за развода, который оказался вовсе не формальным (у молодой женщины не проходила тоска по бывшему мужу, который успел к тому времени жениться вторично), и болезни матери, Альма стала находить утешение в чтении древних философов, главным образом римского стоика Сенеки.

Постаревший Арнольд Розе перестал выезжать на гастроли с Венским филармоническим оркестром и все больше предавался камерному музицированию. Еще в 1936 году он дал официальный прощальный концерт со своим квартетом, но продолжал время от времени играть с ним на внеплановых концертах, давая себе каждый раз зарок, что это их последнее выступление. И тут Альме наконец улыбнулась удача — она встретила мужчину, который заставил ее забыть о потерях и невзгодах последних двух лет и вновь воспрять духом.



Это был высокий красавец-блондин, младший сын владельца старинного венского издательства «Карл Уберройтер» Генрих (Хайни) Зальцер. Новый возлюбленный был полной противоположностью Ваше Пржигоде — он не имел никаких музыкальных способностей и, таким образом, разительно отличался от тех мужчин, с которыми Альма привыкла иметь дело в прошлом. Кроме того, он обладал спокойным и дружелюбным характером и никак не ущемлял амбиций успевшей добиться широкой известности скрипачки. Если к тому же учесть, что он был на восемь лет моложе своей подруги и на четырнадцать лет моложе Пржигоды, то можно смело предположить: на этот раз Альму привлекло чисто мужское обаяние нового возлюбленного. По-видимому, не последнюю роль сыграло и материальное положение семьи Хайни и его собственные перспективы, поскольку он собирался стать совладельцем достаточно солидной фирмы. Счастье молодой пары было безоблачным, но недолгим.

Вечером 12 марта 1938 года, в тот день, когда войска вермахта вступили на территорию Австрии, в Венской опере давали «Тристана и Изольду» под управлением Кнаппертсбуша. По свидетельству очевидцев, в этот вечер скрипка главного концертмейстера во вступлении к третьему действию звучала особенно выразитель-

но. Однако это был его последний вечер в Венской государственной опере, которой он служил на протяжении 57 лет. Арнольд Розе и сам полагал, что ему пора на покой, но события стали развиваться таким образом, что его уход уже не сопровождался, как следовало бы ожидать, торжественными речами и многочисленными подношениями — его, как и других евреев, просто вышвырнули из знаменитого на весь мир оркестра, ни словом не упомянув о былых заслугах. В распространившей сферу своей деятельности на Восточную марку Имперской музыкальной палате не стали регистрировать ни его, ни Альму в качестве руководителя ансамбля и солистки, ни «Вальсирующих барышень» в качестве музыкального коллектива. Розе тянули с отъездом из-за тяжелого состояния Юстины, и, когда в конце лета она умерла, Арнольд и Альма внезапно обнаружили, что большинство знакомых евреев, среди которых были и оркестранты Венского филармонического, уже уехало, а многие бывшие друзья семьи стараются с ними общаться как можно меньше. Перестал, например, наведываться бывший партнер по скату Рихард Штраус. В те дни большую поддержку семье оказал находившийся уже в Швейцарии Бруно Вальтер, которому едва удалось спасти от репрессий свою дочь, организовав ее бегство из страны. Он пообещал оказывать всяческую поддержку Арнольду и его детям (сыну Альфреду вместе с женой Марией удалось в октябре эмигрировать в Соединенные Штаты), и это несколько приободрило старика. Собственно говоря, оставалось не так много стран, где отец с дочерью могли бы найти пристанище.



Поскольку у Альмы сохранился чешский паспорт, поначалу казалось, что лучше всего было бы переселиться в спокойную Чехословакию. Однако после заключения в конце сентября Мюнхенского соглашения от этой идеи пришлось отказаться. Кроме того, она и помыслить не могла о том, чтобы бросить отца или расстаться с Хайни. В конце концов энергичная женщина решила прозондировать почву в Голландии и Англии, где имя ее отца было хорошо известно, да и у нее с учетом опыта ее выступлений, в том числе в качестве руководителя оркестра, были реальные шансы устроиться на работу. Оставался еще финансовый вопрос — для разъездов, получения виз и переезда с отцом за рубеж требовались значительные средства, а семейные сбережения уже подходили к концу. Узнав об этих затруднениях, уже находившийся в Англии Карл Флеш организовал сбор пожертвований на переселение знаменитого музыканта с дочерью, и на его призыв откликнулись многие музыканты в Европе и за океаном. Наиболее значительное

пожертвование сделала известная американская благотворительница Элизабет Спрэг Кулидж, и в результате необходимые средства были собраны. В конце октября Альма отправилась в Голландию и остановилась в Амстердаме у Вальтеров, которые сами уже были готовы к переезду через Францию в Соединенные Штаты, и получила от знаменитого дирижера рекомендательные письма, которые могли оказать ей существенную помощь при трудоустройстве в любой европейской стране. Еще одно такое письмо она получила от другой мировой знаменитости — руководителя амстердамского Консертгебау Виллема Менгельберга, который рекомендовал ее «от всего сердца» любой концертной организации. Альма постаралась также восстановить старую связь с дирекцией гостиницы «Гранд-отель Централь» в Гааге, где она выступала со своим «барышнями» в 1935 году. Пробыв месяц в Голландии и проделав там необходимую подготовительную работу, она вылетела в Англию, где ее поначалу также приняли с распростертыми объятьями. Уже переехавший в Лондон один из старейших участников Розе-квартета, виолончелист Фридрих Буксман (он играл в нем с 1901 года, и только в 1920 году его некоторое время заменял Антон Вальтер), с энтузиазмом поддержал идею реанимации квартета, в котором Альма могла бы выступить в качестве второй скрипки. Этот план одобрил также один из самых известных дирижеров Англии Адриан Боулт, который, кроме всего прочего, лично добился для нее разрешения на работу в стране.



Незадолго до отъезда на континент Альме пришлось пережить волнение, от которого у нее чуть не случился нервный срыв: чешский паспорт — единственная гарантия ее безопасного передвижения по Европе — затерялся где-то в недрах Министерства иностранных дел, и чиновникам потребовалось дополнительное время (которого у нее и так было в обрез), чтобы его отыскать. Все же ей удалось преодолеть все трудности (обратный путь в неотапливаемом вагоне третьего класса занял почти двое суток) и вернуться домой триумфатором. Отец считал, что добиться такого успеха за достаточно короткое время она смогла только благодаря своей неуемной малеровской энергии. В начале 1939 года Альма, как и тысячи других отправлявшихся в изгнание венцев, ежедневно проводила долгие часы в очередях на получение разрешения на выезд. Вдобавок необходимо было уплатить пошлину, налагаемую на всех отъезжающих за рубеж. Срок ее чешского паспорта истекал, и ей пришлось выехать в марте, не дожидаясь отца, которому выдали разрешение только через полтора месяца. До аэропорта в Гамбур-

ге они с Хайни добрались порознь и сели в самолет, вылетавший в Англию. Только поднявшись в воздух, они решились заговорить и тем самым обнаружить свое знакомство. Через три с половиной часа они были в Лондоне.

Влюбленные сняли скромную квартирку, а вскоре Альма нашла неподалеку от своего дома также жилище для отца, который добирался через Берлин и Амстердам и прибыл в Лондон 2 мая. Тот сразу развил в столице Англии бурную деятельность, общался с гастролировавшим там Тосканини, посещал концерты Бронислава Губермана и знаменитого тенора Рихарда Таубера, встречался с оказавшим ему большую поддержку Карлом Флешем. С Адрианом Боултом он обсуждал уже поднимавшийся Альмой вопрос о возрождении Розе-квартета. Начались репетиции, и квартет стал изредка давать концерты. Выступления с отцом стали для Альмы серьезным испытанием, поскольку бóльшую часть своих партий второй скрипки ей приходилось разучивать с нуля. Кроме того, она стала выступать в роскошных отелях, а эта утомительная, отнимавшая массу времени работа оплачивалась довольно скудно.



Попытки найти какое-либо занятие для Хайни не приносили успеха, тем более что он жил на правах гостя, не имел статуса беженца и, соответственно, права на трудовую деятельность. Таким образом, молодой, деятельный человек попал в незавидное положение нахлебника при работающей жене, и ему приходилось целый день заниматься работой по дому. Вскоре стали просачиваться слухи о том, что недовольный долгим отсутствием сына отец собирается лишить его доли в семейном бизнесе, а вслед за этим в Лондоне появилась пара незнакомцев из Вены, которые вели с Хайни переговоры от имени его семьи, и тому пришлось объявить возлюбленной о своем возвращением на родину. С отъездом следовало торопиться, так как после нападения на Польшу отношения между Англией и Третьим рейхом сильно обострились, и в воздухе повисла угроза войны. В этом случае проживающий во враждебной стране австриец автоматически превращался в иностранного агента, и возвращение на родину становилось для него невозможным.

Несмотря на теплый прием, оказанный Арнольду Розе и его дочери в Англии, их материальное положение после нескольких месяцев выступлений, в большинстве своем случайных и не приносивших сколько-нибудь значительных заработков, продолжало оставаться плачевным. Так что Альма стала задумываться о возможности заработать, давая концерты в не менее гостеприимной Голландии, где

местные музыканты также обещали ей всемерное содействие в организации выступлений. Для проживания в Голландии Альме было достаточно ее чешского паспорта, но, покинув на длительное время принявшую ее Англию, она могла лишиться статуса беженки, и тогда возвращение в эту страну было бы уже заказано. Поэтому ей снова пришлось обратиться к британским властям за разрешением на временный выезд, и те пошли ей навстречу — она получила возможность отсутствовать в течение полугода. Ее сильно тревожила длительная разлука с пожилым отцом, но перспектива получить достойную работу и обеспечить ему приличное существование оказалась сильнее. В ноябре 1939 года Розе-квартет пригласили выступить на благотворительном вечере, организованном фондом австрийских эмигрантов в память умершего в Лондоне 23 сентября 1939 года Зигмунда Фрейда. Тогда музыканты исполнили медленную часть Квартета соч. 59 № 2 ре минор Бетховена. В том же месяце квартет с Альмой в качестве второй скрипки еще дважды сыграл эту печальную миниатюру для того же фонда — разумеется, снова бесплатно. А 29 ноября Альма вылетела в Амстердам, и больше Арнольд Розе свою дочь не видел.



Перелет оказался довольно неприятным из-за сильного ветра, вызвавшего изнурительную болтанку, зато сократившего время полета легкого двухмоторного самолета на полчаса. По прибытии в Голландию молодой и обладавшей завидным здоровьем Альме потребовалось три дня, чтобы прийти в себя после воздушной болезни. Первые месяцы пребывания в Голландии возродили ее надежды на будущее достойное существование. Еще раз прослушав ее игру, Виллем Менгельберг предложил ей выступить с оркестром Консертгебау в качестве солистки в Скрипичном концерте Венявского. Это выступление так и не состоялось, но она начала с успехом концертировать по стране, получив таким образом возможность не только содержать себя, но и посылать деньги отцу, который в отчаянии уже обращался за материальной поддержкой к Вальтеру и Тосканини; звездные дирижеры не отказали ему в просьбе и несколько раз прислали из-за океана по сто-двести долларов. Обеспечив себе скромный заработок, Альма оказалась привязана к Голландии — в других местах, в том числе и в Англии, она не могла рассчитывать и на это. Кроме того, у нее еще теплилась надежда на новую встречу с Хайни, который прислал ей письмо из Вены незадолго до оккупации Голландии. Так что покидать страну, где она относительно неплохо устроилась и с которой связывала ожидания на обустройство личной жизни, ей вовсе не

хотелось. Поэтому она совершила роковую ошибку и не стала возвращаться в Англию до окончания срока действия разрешения на выезд, истекавшего 2 мая 1940 года. Альма снова понадеялась на выручавший ее в последние два года чешский паспорт, но на этот раз она оказалась в ловушке.

Французы совершенно напрасно рассчитывали на недавно выстроенную вдоль восточной границы и продолжавшую укрепляться линию оборонительных сооружений (линию Мажино). Гитлер не собирался лезть напролом и повел свои войска в обход — через Голландию, Бельгию и Люксембург. Этим странам было объявлено, что войска Германии пришли для защиты их нейтралитета от посягательств Франции и Англии. Впрочем, никаких объяснений уже не требовались — вермахт за три дня занял территории этих стран, и 14 мая Голландия официально капитулировала. Через месяц флаг со свастикой развевался и над Эйфелевой башней. В молниеносно завоеванных странах тут же стали вводить уже действовавшие в Третьем рейхе расистские законы, так что знакомым Альмы еврейского происхождения, в том числе и тем, кто до последнего времени занимал влиятельное положение и помогал ей с трудоустройством, теперь приходилось самим думать о том, как избежать отправки в пресловутый Вестерборк. Виллем Менгельберг послал Гитлеру приветственную телеграмму по случаю вступления немецких войск в Париж, и этот поступок впоследствии дорого обошелся великому дирижеру — после войны он был лишен возможности выступать с оркестром, которому отдал почти всю свою жизнь, и фактически изгнан из страны. Во всяком случае оказывать поддержку оказавшейся в отчаянном положении еврейке после оккупации Голландии войсками Третьего рейха, где он еще рассчитывал гастролировать, выступая в том числе и с ведущими немецкими оркестрами, Менгельбергу было уже не с руки. Оставалась надежда на других знакомых арийцев Голландии, и нужно признать, что многие из них до самого конца оказывали Альме посильную помощь. Однако в декабре 1940 года она была официально признана еврейкой, и в ее паспорте проставили заглавную букву «J» — знак принадлежности к преследуемой расе, полное уничтожение которой, как полагал Гитлер, было уже не за горами. Поскольку так же, как и в Германии, местные отделения Имперской музыкальной палаты не регистрировали евреев, шансов официально получить работу у нее не было. Вдобавок ей было запрещено проживать без специального разрешения в Амстердаме и Гааге. Однако в широких кругах интеллигенции подчиненной Третьему

рейху страны существовало сильное недовольство проводившейся оккупантами антисемитской политикой и желание по мере возможности ей противодействовать. Повезло с покровителями и Альме. Ей на помощь пришла семья зажиточного утрехтского адвоката и полупрофессионального музыканта Эда Спаньярда, который в свободное от основной работы время дирижировал местным камерным оркестром и оказывал покровительство многим музыкантам. Она поселилась в его доме, в гостиной которого давала время от время нелегальные концерты для узкого круга знакомых. В декабре 1941 года Альма познакомилась с поселившимся в Голландии еще в 1929 году пианистом и композитором венгерского происхождения Гезой Фридом, ставшим ее партнером в концертах, которые меценаты устраивали в своих салонах.

Музыканту было тридцать семь лет, и в юности он учился в Будапеште у Бартока и Кодая. В качестве композитора он приобрел известность произведениями в венгерском народном духе, а как пианист прославился исполнением сочинений своего учителя Бартока и французских импрессионистов. О том, что это был исполнитель высокого класса, свидетельствуют не только его выступления с оркестром под управлением Виллема Менгельберга, но и участие в концертах таких знаменитостей, как Пьер Монтё и Сергей Кусевицкий. Он часто выступал и в камерных ансамблях, в том числе со многими скрипачами, из которых особо выделял Альму. Ее биограф Ричард Ньюмен приводит в своей книге воспоминания Фрида о выступлениях с Альмой, которыми тот поделился уже после войны: «Она не пыталась выдвинуться на первое место, оставив в стороне партнера <...> с ней было так приятно играть сонаты: все три Брамса, „Крейцерову“ Бетховена, сонаты Моцарта». Их последние музыкальные вечера состоялись в начале апреля 1942 года, когда Альма уже твердо решила покинуть Голландию и добираться под чужим именем до Швейцарии. Вспоминая эти прощальные выступления, Геза Фрид писал: «Мы знали, что это происходит в последний раз... мы играли необычайно хорошо. ...Почему же, почему она была так неразумна, что вернулась в Нидерланды, хотя могла жить в безопасности в Англии?» Ответ на этот вопрос читателю известен.

Два юриста, Эд Спаньярд и еще одна покровительница Альмы, адвокат Мария Теллеген, стали задумываться над тем, каким образом можно было бы обезопасить ее существование и легализовать проживание в стране. Единственным выходом представлялся фиктивный брак с коренным голландцем, и с реализацией этого плана следовало спешить, поскольку оккупационные власти заме-

тили, что количество смешанных браков (как средства защиты от отправки евреев в лагеря) стало резко возрастать, и собирались их запретить, как это было уже давно сделано в Третьем рейхе. И действительно, с апреля 1942 года такие браки в Голландии перестали признавать законодательно. Роль фиктивного мужа согласился сыграть молодой человек из числа друзей и поклонников Альмы, некто Констант (Конни) ван Лейвен Боомкамп, который был чистокровным арийцем и не имел ничего против фиктивного брака с женщиной, к которой он испытывал дружеские чувства. К тому времени Альма жила уже в семье другого покровителя, Пауля Стреккерса, которому Конни приходился племянником. Всерьез этот брак никто не воспринимал, поскольку «жених» был известным в Утрехте чудаком и эксцентриком, слонявшимся целыми днями без дела по городу. Хотя ему было уже тридцать четыре года, он называл себя студентом-медиком, но на самом деле нигде не учился, не работал и жил на содержании матери. Во всем остальном он был славным малым и, что немаловажно, любителем музыки.



О предстоящем браке было объявлено в феврале 1942 года, и к тому времени брачные объявления уже таили опасность сами по себе, поскольку встревоженные нацистские власти их отслеживали и спешили арестовать для отправки в лагерь одного из партнеров, если тот оказывался евреем. Однако Альму на этот раз не тронули, и операцию удалось успешно завершить. Но и фиктивный брак не стал для нее спасением.

Когда в конце лета хозяева дома, где она теперь жила, уехали на отдых и Альма осталась одна, в жилище ворвались полицейские, арестовали ее и отправили в Амстердам, где она провела две недели в тюрьме. Ссылку на то, что она замужем за гражданином Голландии, не стали принимать во внимание, и ее покровителям пришлось приложить немало усилий, чтобы обосновать местным оккупационным властям необходимость ее освобождения. К этому делу подключили также Конни, представившего необходимые документы о происхождении его семьи, так что уже готовившуюся к отправке в концлагерь арестованную отпустили, однако угроза повторного ареста не отпала, а самое главное — продолжали подвергаться постоянной опасности ее друзья, предоставлявшие ей убежище и использовавшие всевозможные законные и незаконные способы для защиты ее от властей.

Для переправки в Швейцарию Альма воспользовалась организованной подпольщиками сетью транзита евреев через Бельгию и Францию. Ей был известен только ближайший пункт назначения,

остальные узловые станции держались в тайне из соображений конспирации — в случае ареста задержанный мог выдать не больше одного промежуточного пункта. Вместе с ней переправляли одного голландского еврея, фамилия которого не сохранилась, — известно только, что его звали Мартин. Друзья снабдили их фальшивыми паспортами, в которых не была проставлена литера «J», и приличной суммой денег. На автобусе Альма и ее спутник доехали до города Бреда, откуда профессиональный контрабандист переправил их через Бельгию во Францию. До самого Дижона — крупного железнодорожного узла на востоке страны — они добрались без приключений, но при пересадке на поезд до швейцарской границы их задержал полицейский патруль. Оказалось, что действовавшая до того времени (их арестовали 19 декабря 1942 года) подпольная сеть была уже провалена внедренными в нее агентами гестапо. Организатором агентурной работы в среде голландского и французского подполья был пресловутый Клаус Барбье (точнее, Барби) — гауптштурмфюрер СС, отличившийся на поприще отлова евреев в Голландии (он возглавлял соответствующее отделение гестапо в Гааге) и присланный теперь для борьбы с местным подпольем в Дижон. Вскоре он прославился своей жестокостью, занимаясь тем же самым в Лионе, за что и получил прозвище «Лионский мясник».



Альму и ее спутника отправили порознь в расположенный в предместье Парижа Дранси пересыльный лагерь, откуда узников увозили в лагеря смерти на восток. По сравнению с Терезиенштадтом и Остерборком это было относительно либеральное учреждение, однако содержавшиеся в отдельных камерах заключенные не имели возможности проявить свои художественные таланты, — по сути, это была пересыльная тюрьма. Обнесенный колючей проволокой комплекс из пяти бетонных зданий охраняла французская полиция, и к тому времени, когда туда доставили Альму, подлежавшие уничтожению узники еще пытались защищать свои права, поскольку им были разрешены переписка и встречи с адвокатами. Так что вскоре друзья Альмы в Голландии узнали о ее бедственном положении и снова попытались ей помочь. Мария Теллеген попросила о помощи парижского адвоката голландского происхождения Эму Ванек, которая интересовалась классической музыкой и потому взялась за дело Альмы, чье имя было ей известно. Ванек уже собиралась подключить к делу церковных деятелей и врачей, которые могли бы констатировать необходимость помещения узницы в благотворительную больницу Ротшильда, что в любом случае задерживало дальнейшую отправку в лагеря смерти, но тут раздраженные

проволочками в прохождении дел заключенных и задержками с их отправкой нацисты ужесточили режим содержания заключенных, сменив французскую охрану на прибывших из Германии гестаповцев. Ответственный за депортации в центральном аппарате гестапо, начальник отдела IV-B-4 Адольф Эйхман направил в Париж также своего представителя, столь же энергичного гонителя евреев, как и Барбье, штурмфюрера СС Алоиса Бруннера. Властям страны разъяснили, что если отправка евреев не будет ускорена (к весне 1943 года газовые камеры работали уже на полную мощность, и власти Третьего рейха заботились о том, чтобы они не простаивали), то их место займут французы.

После появления нового начальства и передачи власти в лагере в руки гестапо были отменены все послабления для заключенных, отличавшие Дранси от других пересыльных пунктов. У назначенных к уничтожению людей уже не было возможности общаться со своими знакомыми, духовными лицами (многие французские евреи перешли к тому времени в христианство) и получать юридическую помощь. Их национальная и расовая принадлежность больше не обсуждалась. В июне 1945 года Мария Теллеген писала Арнольду Розе: «Мы пытались освободить Альму с помощью наших парижских друзей, но смена власти в гестапо разрушила наши планы».



В июле 1943 года положение вермахта на фронтах Второй мировой войны было уже угрожающим. Хотя второй фронт в Западной Европе все еще не был открыт, в Советском Союзе завершалась Курская битва, следствием которой стало широкомасштабное отступление немецких войск по всему фронту, да и в Африке армии Роммеля пришлось отдать Тунис еще в мае. В июле союзники высадились в Сицилии и быстро заняли ее целиком. Железные дороги Европы были перегружены составами, доставлявшими военную технику и солдат вермахта к фронту, и при этом с трудом справлялись с поставленными задачами. Историки до сих пор гадают, какая злая сила заставляла Гитлера в этих отчаянных условиях отдавать предпочтение продвижению эшелонов, перевозивших евреев в лагеря смерти.

В начале июля Бруннер сообщил руководству Аушвица, что 18 числа в 9 часов утра с товарной станции Париж-Бобиньи будет отправлен «транспорт № 57» с тысячей заключенных. Этот эшелон ушел точно по расписанию и прибыл в пункт назначения без опоздания. Одним из его пассажиров была лишенная своего имени женщина, еще недавно входившая в элиту европейской музыкальной культуры, которой теперь присвоили номер и отправили для скорейшего

уничтожения в газовой камере. В Биркенау, куда в двадцатых числах июля была доставлена Альма, узников перед уничтожением старались использовать с максимальной пользой для рейха — чаще всего на каторжных работах в прилежащих к лагерю зонах, и это можно было считать последней милостью палачей, поскольку большинство приговоренных отправляли в газовые камеры без проволочек. Однако по прибытии в лагерь Альме была уготована куда более печальная участь — она попала в так называемый экспериментальный блок, который охранники называли между собой кроличьим питомником. Собранных в нем женщин использовали для медицинских экспериментов, проводимых печально известным «Доктором Смерть» — Йозефом Менгеле, и одним из важнейших направлений его «научной» работы были исследования влияния частоты и интенсивности рентгеновского облучения на изменения, происходящие в тканях женских половых органов, с целью определения оптимальных параметров используемого при бескровной стерилизации рентгеновского воздействия. Предполагалось, что проведенная таким образом стерилизация представительниц неполноценных народов (разумеется, без ведома самих жертв) позволит в будущем снизить рождаемость в завоеванных странах. Эксперименты заключались в том, что яичники подопытных женщин, подвергнутые местному воздействию рентгеновского облучения различной жесткости и интенсивности, вырезали и под микроскопом исследовали изменения, происходящие в их тканях. Жертвы, подвергнутые вивисекции, подлежали немедленному уничтожению.



У Альмы была единственная возможность избежать общей участи — известить лагерное начальство о своем происхождении и успехах на европейских концертных сценах. В качестве подтверждения она могла бы продемонстрировать свое искусство. Взяв на себя смелость сообщить о просьбе вновь прибывшей заключенной начальству, староста блока из числа заключенных сильно рисковала, поскольку такие ходатайства в лагере не поощрялись, а о подаче письменного заявления не было и речи — пойманная на передаче обращения к начальству посредница могла быть подвергнута жестокому наказанию и как минимум лишиться своей должности, служившей ей временной защитой от отправки в газовую камеру. Поэтому решившаяся на довольно смелый поступок заступница не стала передавать никаких просьб, а как бы случайно обмолвилась в разговоре с лагерной капо (надзирательницей), что у нее в блоке очутилась знаменитая скрипачка Альма Розе, бывшая жена всемирно известного виртуоза Ваши Пржигоды. Заинтересовавшееся

этой информацией начальство решило предоставить узнице возможность продемонстрировать свое искусство, благо в Аушвице не было недостатка в музыкальных инструментах, главным образом скрипках, поскольку в надежде на облегчение своей участи каждый вновь прибывающий музыкант брал с собой свой инструмент. Альме сильно повезло в том смысле, что в женском лагере был уже создан маленький оркестр из заключенных (читателю также известно о существовании ансамбля в мужском лагере), и пользовавшаяся среди обитательниц Биркенау мрачной славой беспощадной садистки старшая надзирательница Мария Мандель была заинтересована в улучшении его качества. Игра Альмы произвела на начальство потрясающее впечатление, поскольку ничего подобного стены лагерных блоков еще не слышали, и скрипачку тут же перевели из экспериментального блока, обитательницы которого уже жалели о необходимости расставания с ней, поскольку успели полюбить этого светлого человека и, по воспоминаниям выживших, смотрели на Альму как на источник душевного милосердия, доброты и тепла, согревавший их в бесчеловечных условиях содержания и в ожидании жестокой и скорой расправы.



Несмотря на свою жестокость, главная надзирательница женского отделения Биркенау Мария Мандель, как и многие палачи из лагерей Третьего рейха, была необычайно сентиментальна и любила красивую музыку. Когда в 1947 году она была осуждена в Польше к повешению, из рассказов свидетелей на процессе над ней стали известны некоторые эпизоды ее деятельности. В Биркенау она была переведена из Равенсбрюка как наиболее ценный кадр в системе эсэсовской охраны лагерей. Ей ничего не стоило (и даже доставляло, судя по всему, удовольствие) разбить с одного удара лицо заключенной в кровь. На суде в Кракове приводился и такой случай: она пожалела уже направленного в газовую камеру еврейского ребенка, несколько дней забавлялась с ним, а когда тот ей надоел, все-таки бросила его в душегубку.

Созданный по ее инициативе женский музыкальный ансамбль возглавляла полька с начальным музыкальным образованием Зофия Чайковская. Разумеется, у нее не было возможности создать ансамбль из собранных «с бору по сосенке» девушек, многим из которых еще не исполнилось и двадцати лет и которые зачастую не имели даже среднего музыкального образования. Поэтому руководительница создавала видимость, будто она дирижирует, а оркестрантки, исполнявшие вкривь и вкось преимущественно польские народные мелодии, делали вид, что ей подчиняются. Первое же вы-

ступление Альмы, исполнившей перед этим кое-как сколоченным ансамблем наиболее эффектные фрагменты «Чардаша» Витторио Монти — одной из самых популярных скрипичных миниатюр, которую часто играют на бис, — произвело потрясающий эффект: девушкам стало ясно, что они получат руководителя, способного вытянуть их коллектив из мутного болота, а их шансы на выживание существенно повысятся. Из опасения, что оркестр расформируют, а их самих отправят в те же блоки, откуда они были извлечены, оркестрантки, понятное дело, никак не обнаруживали своего недовольства старой руководительницей и скрывали от начальства то обстоятельство, что она не имеет никакого отношения к Петру Ильичу Чайковскому, поскольку их главному надзирателю было приятно думать, будто в ее распоряжении находится родственница великого русского композитора. Теперь же честолюбивые мечты Мандель, мечтавшей получить в свое распоряжение оркестр более высокого класса, чем в мужском отделении Аушвица-Биркенау, были близки к осуществлению, и происхождение прежнего капельмейстера ее уже не интересовало.

После того как Альма стала в августе 1943 года руководителем лагерного оркестра и старшей по музыкальному блоку, в отношении к ней заключенных возникла настороженность, ведь в других блоках должности старост занимали в основном бывшие уголовники (традиция, соблюдавшаяся также руководством сталинского ГУЛАГа), чья жестокость была для прочих узников ничем не лучше садизма эсэсовской охраны. Поэтому Альме оставалось только поменьше общаться с заключенными и уйти с головой в работу. Ей предстояло создать оркестр практически с нуля, а это была непростая задача, поскольку, в отличие от «Вальсирующих венских барышень», здесь у нее не было в распоряжении профессионалов высокого класса, а из инструментов недоставало роялей и арф. Играть можно было только на том, что могли привезти на себе прибывающие в лагерь. В ансамбле ощущался недостаток качественных исполнительниц на басовых инструментах, и для Альмы стало большой удачей отыскать в лагере виолончелистку Аниту Ласкер-Вальфиш, которая после войны поделилась воспоминаниями о женском оркестре Аушвица-Биркенау и защитила честь своего музыкального руководителя, когда уже в 80-е годы создатели телефильма пытались исказить истину.

Репертуар ансамбля должен был соответствовать уровню профессиональных коллективов, а для этого требовалось делать аранжировки классических произведений, достаточно простые для

исполнения силами не обладавших серьезными музыкальными навыками и опытом выступлений девушек, средний возраст которых составлял девятнадцать лет, хотя в оркестре были и ровесницы Альмы тридцати пяти — сорока лет от роду. Участницам ансамбля были созданы лучшие по сравнению с остальными узницами условия — они имели возможность ночевать на покрытых соломенными тюфяками трехэтажных нарах, а кроме того, им выдавали простыни и одеяла. Для выступлений их обеспечивали белыми блузками, темно-синими юбками и куртками из арестантского сукна. Разумеется, привилегия играть в оркестре и тем самым избежать на какое-то время отправки в газовую камеру предоставлялась прежде всего музыкантам нееврейского происхождения. Однако таковых не хватало, и по необходимости лагерная капелла состояла более чем наполовину из евреек. Для руководителей — Альмы и Зофии Чайковской — в общем блоке были выделены отдельные побеленные каморки площадью семь-восемь квадратных метров; в них стояли платяной шкаф, кровать, письменный стол и пара стульев. В таком кабинете Альма делала упрощенные аранжировки и соответствовавшие составу ее музыкального коллектива оркестровки, расписывала партии и готовилась к репетициям, которые проводились по десять часов ежедневно, так что времени на отдых у нее не оставалось. Ей единственной разрешали не гасить свет после отбоя, и она часто продолжала работать до полуночи. Однако Альма стала не только музыкальным руководителем; для многих, особенно для самых юных оркестранток, она была единственной наставницей, способной оказать им моральную поддержку и внушить надежду на выживание.



Результаты назначения нового руководителя дали о себе знать почти немедленно — изменился не только репертуар, но и качество звучания. Новая капельмейстерша выжимала из коллектива все, на что тот был способен, и это, в свою очередь, воодушевляло подопечных Альмы, бóльшая часть которых и не подозревала о возможности получить моральное удовлетворение и даже удовольствие от совместного музицирования. Рассказывая после войны о своих выступлениях в ансамбле Альмы, аккордеонистка по имени Флора (в лагерь она попала в четырнадцатилетнем возрасте) с восхищением вспоминала: «Никогда я не забуду „Императорский вальс“, в котором у меня было два соло». По воспоминаниям оркестранток можно восстановить также их распорядок дня в лагере. Рано утром музыкантам выдавали горячий напиток и выводили на аппельплац, где они играли во время построения

заключенных перед отправкой на работу. После этого капелла репетировала — разучивала новые аранжировки и оттачивала уже наработанный репертуар. Во время обеденного перерыва девушки получали традиционную для нацистских лагерей баланду из кормовой свеклы и очисток картофеля и потом уже репетировали до вечера. Вечером специальная команда снова выносила пюпитры и стулья на площадку у ворот лагеря, где оркестр встречал возвращающиеся с работы колонны. Теперь уже не представляется возможным полностью восстановить репертуар женского оркестра Аушвица-Биркенау, однако о том, насколько он был солиден (с учетом состава исполнительниц и условий, в которых им приходилось репетировать и выступать), можно судить по тем произведениям, которые упоминают в своих воспоминаниях выжившие музыканты. Исполнялись два десятка военных маршей, в том числе Шуберта, Берлиоза, американского композитора Джона Соузы и австрийского композитора бельгийского происхождения, автора популярных оперетт Франца Зуппе, а также многочисленные произведения классического репертуара — «Маленькая ночная серенада» Моцарта, первая часть его же Пятого скрипичного концерта KV 219 ля мажор, «Венгерские танцы» Брамса, «Чакона» из Партиты для скрипки соло ре минор Баха, отдельные части из сонат Бетховена, «Грезы» Шумана, «Соловей» Алябьева, самые известные вальсы Иоганна Штрауса, в том числе упомянутый «Императорский», а также «Сказки венского леса» и «На прекрасном голубом Дунае».



Разумеется, для освоения неопытными оркестрантками такого репертуара в короткие сроки и для достижения при этом высокого исполнительского уровня требовались не только длительные репетиции, но также строгие меры по поддержанию в ансамбле железной дисциплины. Впоследствии это дало повод некоторым из его выживших участниц обвинить Альму в сотрудничестве с лагерным начальством. После войны главным обвинителем выступила доставленная в Биркенау через полгода после Альмы из того же Дранси французская певица Фаня Фенелон. Это была необычайно одаренная женщина с феноменальной музыкальной памятью, благодаря которой она восполняла некоторые пробелы в репертуаре, когда не было возможности достать ноты нужных пьес. В частности, она сделала переложение для струнного квартета запомнившейся ей Патетической сонаты Бетховена, которое девушки исполняли в свободное время для собственного удовольствия. Поэтому Фенелон считала, что у нее не меньше заслуг, чем у Альмы, и возглавила оркестровую фронду, к которой присоединились и другие участницы ансамбля, главным

образом старших возрастов. В отличие от Артура Миллера, который писал сценарий упомянутого в начале главы телефильма, основываясь на воспоминаниях легкомысленной и амбициозной Фани, биограф Альмы Ричард Ньюмен склоняется к версии виолончелистки Аниты Ласкер-Вальфиш, изложенной ею в изданной в 1996 году книге воспоминаний «Наследование истины, 1939–1945», где она рассказала о своем понимании причин жестокости Альмы: «Из капеллы необходимо было сделать оркестр, уровень которого удовлетворял бы самый взыскательный вкус. <...> Альма была неумолимо строга. Если мы фальшивили, она нас наказывала. Я сама однажды целую неделю мыла на коленях пол в блоке за то, что плохо играла. ...Однако, как это ни странно звучит сегодня, после того как прошло много лет, я не нахожу ничего удивительного в поведении Альмы. Мне только не совсем ясно, имела ли Альма при этом какие-либо определенные намерения или она действовала чисто инстинктивно, но я знаю одно: своей железной дисциплиной ей удалось спасти нас от того, что нас ожидало в лагере — превратиться в дым крематория».



Помимо преодоления отчуждения некоторых подчиненных, подозревавших ее в сотрудничестве с лагерным начальством, Альме приходилось также улаживать разногласия в своем коллективе, связанные с национальными предубеждениями собранных со всей Европы и разделенных языковыми барьерами и различиями в менталитете участниц ансамбля. Больше всего выражали свое недовольство девушки-нееврейки, главным образом польки, подозревавшие руководительницу в том, что она отдает предпочтение своим соплеменницам. Действительно, ансамбль состоял больше чем наполовину из евреек, и у Марии Мандель не было против этого никаких возражений, поскольку она ставила во главу угла качество исполнения и в этом смысле безраздельно доверяла Альме. Самой же Альме приходилось преодолевать те же противоречия, с которыми сталкивались во времена Хрущева и Брежнева руководители творческих коллективов и научно-исследовательских организаций Советского Союза: с одной стороны, им нужно было обеспечивать высокий художественный уровень театральных и музыкальных учреждений или решать научно-технические проблемы государственной важности, закрывая при этом глаза на непропорционально высокое количество евреев в их организациях, с другой стороны, приходилось выполнять спускаемые сверху нормы представительства в соответствующих учреждениях евреев и каким-то образом гасить возникавшее внутри их коллективов недовольство «еврейским засильем». В свою очередь, и в среде евреек лагерного ансамбля, которых вроде

бы должна была сплачивать общая опасность, возникало связанное с разделявшими их языковыми барьерами взаимное раздражение. Альму выручало отчасти то, что кроме родного языка она свободно говорила по-английски и по-французски, а помимо этого, могла объясняться на голландском и чешском языках. Однако польского она не знала вовсе. В среде оркестранток существовали и политические разногласия, но на фоне всех остальных им можно было не придавать никакого значения.

В последний день февраля 1944 года Аушвиц-Биркенау посетил сам Адольф Эйхман. Старавшийся наилучшим образом исполнять возложенную на него миссию нацистский чиновник хотел воочию убедиться в состоянии подъездных путей к лагерю и его пропускной способности, поскольку в ближайшее время предстояла депортация почти полумиллиона евреев из Венгрии — страны, где окончательное решение еврейского вопроса несколько задержалось. Честолюбивая Мария Мандель постаралась использовать этот визит, чтобы отличиться перед столичным начальством, познакомив берлинского чиновника с лагерным ансамблем, однако находившийся в цейтноте высокий гость (на решение не терпящих отлагательства проблем у него был отведен всего один день) лишь впопыхах заглянул в музыкальный блок, где в честь его прибытия играл оркестр Альмы. Однако этого оказалось достаточно, чтобы Эйхман составил благоприятное впечатление о качестве исполнения, так что Мандель все-таки заслужила похвалу, на которую рассчитывала. О том, что начальница действительно сумела угодить одному из главных организаторов «окончательного решения», свидетельствует то, что после его отъезда музыкантшам была выдана дополнительная порция «горячего напитка» и для них была организована прогулка за пределы лагеря под наблюдением всего лишь одного конвоира.

Однако в прежнем виде ансамблю оставалось просуществовать чуть больше месяца. 2 апреля он в очередной раз с успехом выступил перед лагерным начальством, заслужив похвалу своего руководителя. Сама же Альма, обладавшая некоторой свободой перемещения, пошла вечером того же дня в соседний блок к своей знакомой старосте или даже надзирательнице из заключенных по фамилии Шмидт (это была судетская немка, попавшая в Аушвиц за участие в Движении сопротивления), которая пригласила ее на празднование своего дня рождения. Обитатели блока, где начальствовала госпожа Шмидт, не были евреями и содержались в лучших условиях, чем оркестрантки, а по случаю праздника удалось даже раздобыть какие-то консервы. Альма почувствовала себя плохо уже во время

праздничного ужина, поэтому, когда она вернулась в свой блок, девушки поспешили сообщить о ее состоянии Мандель, и та срочно вызвала врача-эсэсовца. Стало известно, что ее подругу-именинницу уже отправили в лечебное отделение с теми же симптомами. Почувствовали себя плохо и другие участницы ужина, однако состояние Альмы, съевшей, по-видимому, слишком большую порцию испорченных консервов, показалось врачам настолько угрожающим, что к ней на следующий же день был вызван сам доктор Менгеле. Поскольку симптомы больной напоминали признаки менингита, врач счел необходимым сделать спинномозговую пункцию и сам же провел эту процедуру, которая, однако, не подтвердила предварительного диагноза — никаких возбудителей инфекционного заболевания обнаружено не было. Поэтому до сих пор самой вероятной причиной смертельной болезни Альмы Розе считают ботулизм — один из видов отравления, обусловленный во многих случаях употреблением в пищу испорченной кровяной или ливерной колбасы (среди прочих угощений действительно были и колбасные консервы). Будучи еще в сознании, Альма попросила Аниту найти, если девушке будет суждено выжить, Арнольда Розе и рассказать ему о судьбе его дочери. Несмотря на все усилия врачей, спасти пациентку не удалось, и 5 апреля 1944 года она скончалась. В тот же день участницам ансамбля дали возможность попрощаться с их музыкальным руководителем. Девушки были поражены тем, что труп лежал на столе в одежде и был соответствующим образом убран — таких почестей в Аушвице еще не удостаивали ни одного умершего заключенного. Новым руководителем ансамбля назначили пианистку из Украины Соню Виноградову, и с ней девушки продолжали выступать, используя старые наработки, пока евреев-музыкантов вместе со всеми оставшимися в живых евреями Аушвица не перевели в конце октября 1944 года в Берген-Бельзен, где в апреле 1945 года их освободила 11-я дивизия Британских вооруженных сил. Оркестранток других национальностей перевели в общие блоки, где теперь было много свободных мест, — ко времени освобождения Аушвица частями 1-го Украинского фронта 27 января 1945 года там оставалось около трех тысяч заключенных.

Через год после окончания войны освобожденная из Берген-Бельзена Анита Ласкер-Вальфиш разыскала в Лондоне отца Альмы и рассказала ему о пребывании его дочери в самом страшном из концлагерей Третьего рейха и ее деятельности в качестве солистки и руководительницы лагерного оркестра. Как и многие бывшие узники, Анита не любила рассказывать о тамошней повседневности и пере-

житых ею страданиях и унижениях. Кроме того, ее предупредили о слабом здоровье пожилого музыканта, чье сердце могло не выдержать столь тягостного повествования. Поэтому гостья рассказывала в основном о мужестве Альмы и о той самоотдаче, с которой она выполняла выпавшую на ее долю миссию руководства оркестром, спасшим жизнь десяткам девушек. По ее словам (и так оно было на самом деле), высокий исполнительский уровень лагерной капеллы был достигнут и в дальнейшем поддерживался исключительно за счет энтузиазма и авторитета его дочери. Художественный уровень ансамбля, просуществовавшего после смерти Альмы еще в течение нескольких месяцев, был довольно быстро утрачен. Это послужило слабым утешением для восьмидесятитрехлетнего Арнольда Розе, который ко времени визита Аниты в Лондон уже прекратил свои выступления, поскольку за полгода до того перенес тяжелый инфаркт миокарда, помешавший ему, помимо всего прочего, переселиться к сыну в Америку. По этой же причине он отказался и от возвращения в Вену, где у него уже не оставалось никого из близких, но где ему обещали спокойную, обеспеченную старость и всеобщее уважение. Как он рассказывал своим друзьям, в последний раз его «Миза» прозвучала в октябре 1945 года. А до этого он по мере сил не только выступал на концертах, в том числе благотворительных, но также играл во время бомбардировок в служившем лондонцам (так же как и москвичам и берлинцам) убежищем метро, воодушевляя своей скрипкой окружавших его людей.



Тридцать лет спустя Аните снова пришлось выступить со своими воспоминаниями о лагерном оркестре Аушвица-Биркенау и ее легендарном руководителе Альме Розе. На этот раз причиной ее выступлений стала вышедшая в 1976 году во Франции книга Фани Фенелон, которая в переводных немецком и английском изданиях называлась «Игра на века». Разумеется, спустя тридцать лет после описываемых событий от автора, тем более такого амбициозного, хотя и безусловно талантливого, как Фенелон, трудно было ожидать абсолютно объективной картины, однако допущенные в книге искажения оказались настолько возмутительны, что не оставили равнодушной не только Аниту, но и многих разбросанных по всей Европе бывших участниц ансамбля. В предисловии к книге Ричарда Ньюмена «Альма Розе. Вена 1906 / Аушвиц 1944» Анита Ласкер-Вальфиш писала: «Клевета на большинство членов оркестра, особенно на Альму, была столь безмерной, что все существовавшие к тому времени связи с Фаней были порваны. Ясно, что Фаня не только заняла эгоистичную позицию, но попросту поменялась ролями с Альмой».

Во втором издании кое-что в тексте было пересмотрено, исправлены некоторые исторические неточности, но споры не ослабевали и даже усилились, когда в 1980 году на экранах телевизоров появился уже упомянутый фильм по сценарию Артура Миллера с тем же названием, что и книга. Хотя история, изложенная в книге Фани Фенелон и в соответствующем фильме выглядит весьма занимательной (к тому же в роли Альмы была занята популярная американская киноактриса Джейн Александер, а в роли Фани — еще более знаменитая англичанка Ванесса Редгрейв), в своей оценке личности Альмы Розе автор, разумеется, склонен встать на сторону добросовестного историка и многочисленных переживших концлагеря свидетелей, тем более что и Анита Ласкер-Вальфиш не приукрашивала личность Альмы, признавала ее жесткость в обращении с оркестрантками, но оправдывала такое поведение руководителя необходимостью достижения высокого художественного уровня исполнения в бесчеловечных условиях Аушвица. Это признавали и другие бывшие оркестрантки. О том, что Альма Розе была таким же прислужником эсэсовцев, как и прочие лагерные старосты, не может быть и речи.

# ЧАСТЬ IV

# ЧИСТИЛИЩЕ

ГЛАВА

# 21 ИЗБАВЛЕНИЕ ОТ ПРОШЛОГО



Еще на Ялтинской конференции в феврале 1945 года союзниками была заявлена непреклонная решимость покончить с носителями германского милитаризма и нацизма. Тогда казалось, что для этого достаточно привлечь к уголовной ответственности и осудить виновных в военных преступлениях, в массовых уничтожениях военнопленных и мирных жителей. Кара должна была постичь также идеологов нацизма и тех, кто принимал активное участие в преступной пропаганде и преследовании инакомыслящих. В принципе, такая постановка вопроса выглядела достаточно привлекательно, однако при воплощении задуманного в жизнь стали возникать многочисленные проблемы, главной из которых было отсутствие соответствующей законодательной базы: кого считать преступниками и по каким законам их судить? Если даже главные военные преступники и идеологи Третьего рейха заявляли о своей неподсудности, ссылаясь на то, что выполняли приказы вышестоящего начальства, а их идеологические установки, в том числе откровенно расистские, не предусматривали геноцида в отношении неполноценных наций, то что говорить о рядовых исполнителях, включая членов НСДАП. По-видимому, повешенная в 1948 году в Кракове надзирательница Аушвица-Биркенау Мария Мандель была уверена в своей невиновности — работая на благо страны, она лишь выполняла свои служебные обязанности, и делала это в высшей степени добросовестно. О многочисленных рядовых членах партии, мелких чиновниках, руководителях фирм и инженерах, честно зарабаты-

вавших себе на хлеб в государственных конторах и на военных заводах, и говорить нечего.

Была и другая проблема. В составе продвигающихся к границам Германии войск союзников были два корреспондента американской военной газеты «Старз энд страйпс», которые сразу после капитуляции начали колесить по всей стране в поисках бывших нацистов, чтобы взять у них интервью и порадовать читателей информацией о взглядах соответствующей части населения побежденной страны. Все их труды были напрасны — ни один из опрошенных жителей бывшего Третьего рейха не сознался ни в своей принадлежности к партии, ни в сочувствии идеологии, которая еще совсем недавно была господствующей. В конце концов молодым журналистам — а это были будущий известный писатель, сын Томаса Манна Клаус, известный, в том числе в России, благодаря своему роману «Мефистофель», прототипом главного героя которого стал великий немецкий актер и режиссер Густав Грюндгенс (в фильме «Мефисто», снятом по этому роману в 1981 году известным венгерским режиссером Иштваном Сабо, главную роль сыграл ведущий актер ФРГ Клаус Мария Брандауэр), и не менее известный журналист и писатель, создатель литературных портретов Геббельса («Адвокат дьявола. Геббельс» и «Кровавый романтик нацизма. Доктор Геббельс»), Сталина («Сталин умер в четыре часа утра»), Вильгельма Фуртвенглера, Густава Грюндгенса и Чарли Чаплина Курт Рисс — удалось познакомиться с настоящей убежденной нацисткой, казалось, не очень беспокоившейся за свою дальнейшую судьбу и охотно поделившейся своими взглядами на судьбу современной Германии. Это была лишенная всех прав недавняя властительница Байройтского фестиваля Винифред Вагнер, и в дальнейшем читатель узнает о том, что ей пришлось пережить, чтобы сохранить семейное предприятие после войны. Все остальные убеждали американских журналистов, в прошлом граждан Германии, в том, что не только не сотрудничали с национал-социалистами, но даже не знали о существовании лагерей смерти и газовых камер. Интервьюируемые настаивали на своих демократических убеждениях и при случае припоминали неарийских родственников или предков. Членами НСДАП были миллионы граждан страны, однако можно ли считать преступниками людей, вступивших в партию, но ограничивших свое участие в ее деятельности уплатой членских взносов, тем более что для многих членство в ее рядах было единственным средством удержаться на какой-нибудь незначительной государственной должности или продвинуться по служебной лестнице в муниципальном ведомстве? В связи

с этим процесс очищения политической, социальной, идеологической и культурной сфер жизни послевоенной Германии и Австрии, получивший название денацификации, не являлся строго юридической процедурой. В комиссиях заседали непрофессионалы, руководствовавшиеся зачастую личными симпатиями или антипатиями; во многих случаях они осуждали тех, кто не совершал серьезных преступлений, и оправдывали реальных вдохновителей репрессивных акций. Поэтому число выносимых приговоров, среди которых запреты на профессиональную деятельность, в чем еще совсем недавно преуспели преследовавшие своих политических противников нацисты, были далеко не самыми суровыми (зачастую лиц, признанных виновными в сотрудничестве с нацистскими властями, приговаривали к тюремному заключению, общественным работам и выплатам крупных денежных штрафов), пришлось существенно сократить, а по прошествии двух лет и вовсе прекратить эти бесконечные судилища, тем более что они становились препятствием для нормального функционирования заново формируемых государственных и муниципальных органов, не говоря уже проблемах в промышленности, где ощущался недостаток квалифицированных кадров.



В реальности это выглядело следующим образом. 5 марта 1946 года на совещании премьер-министров стран-победительниц был принят «Закон № 104 об освобождении от национал-социализма и милитаризма», в соответствии с которым процессы денацификации были переданы в ведение и под ответственность немецких должностных лиц. Поскольку времени на скрупулезную разработку соответствующего законодательства не было, комиссиям было предложено определять степень вины каждого из привлеченных к ответственности по пяти категориям: 1. Главные обвиняемые (высшие партийные чины, эсэсовцы и местное начальство); 2. Изобличенные в преступлениях партийные активисты, а также идеологи нацизма и милитаризма; 3. Изобличенные в менее тяжких преступлениях; 4. Попутчики; 5. Оправданные. В числе подозреваемых в совершении более или менее тяжких преступлений были все 13 миллионов бывших членов НСДАП. Все они получили анкеты, включавшие десятки вопросов, причем каждый неверный ответ мог стать поводом для существенного ужесточения наказания. Поскольку многие деятели культуры, включая тех, кто занимал значительные должности (скажем, дирижер Вильгельм Фуртвенглер или интендант прусских театров и руководитель Байройтского фестиваля Хайнц Титьен), были беспартийными, при включении такого рода подозреваемых в списки подлежащих денацификации ориентировались

на их карьерный рост после 1933 года, участие в управлении культурой, в съемках пропагандистских фильмов, а также на положительные отзывы об их деятельности «коричневых» журналистов. Чаще всего члены комиссий не имели юридического образования, а профессионалами были только председатели, так что сами комиссии представляли собой скорее политические, нежели судебные органы. В их работе принимали участие и представители оккупационных властей — офицеры, в лучшем случае с гуманитарным образованием, но, как правило, не юристы. В качестве обвинителей зачастую выступали люди, подвергавшиеся преследованиям в Третьем рейхе по политическим соображениям, в том числе бывшие коммунисты, которые теперь сводили старые счеты с обвиняемыми. Дел оказалось настолько много, что миллионы заполнивших анкеты так и не были привлечены к суду, зато сотням деятелям культуры, в большинстве своем не имевших никакой вины перед страной и народом, чьи имена, однако, были у всех на устах, все-таки пришлось предстать перед комиссиями и отвечать на обвинения, выдвигавшиеся подчас их недоброжелателями и завистниками, которых у каждой знаменитости всегда предостаточно. Возбудить дело против любого из деятелей культуры не составляло никакого труда, поскольку помимо живых свидетельских показаний и отзывов прессы к услугам обвинителей были досье, хранившиеся, в частности, в Берлине, в Имперской палате по делам культуры по адресу Шлюттерштрассе, 45. После окончания войны там же стала работать возглавляемая актером Паулем Вегенером Палата работников культуры, одной из задач которой стало восстановление театральной и музыкальной жизни в Берлине. В числе порядка трехсот музыкантов, артистов, деятелей театра и кинематографа, которым пришлось пройти через комиссии по денацификации, были и те художники, о которых шла речь во второй части этой книги («Небожители»). В последующих главах будет рассказано о том, каким образом им приходилось оправдываться и доказывать свою непричастность к преступлениям нацистских властей. Кроме того, следует упомянуть известных читателю дирижеров Карла Бёма, Ганса Кнаппертсбуша, Клеменса Крауса и его жены, певицы Виорики Урсуляк. Держать ответ пришлось и знаменитым артистам театра и кино Фердинанду Мариану и Вернеру Краусу, снявшимся в главных ролях в пропагандистском фильме «Еврей Зюсс», за что они получили от властей огромные дополнительные денежные вознаграждения (см. главу «Кнут и пряник»), а также известным артистам Аттиле Хёрбигеру (брату Пауля Хёрбигера), Хедвиг Писториус, Марике Рёкк и многим другим.

Однако если пользовавшейся популярностью не только у западных союзников, но и у представителей советских оккупационных властей известной кинозвезде и певице Марике Рёкк довольно легко удалось оправдаться пред судившей ее комиссией, то замечательной австрийской трагической актрисе Писториус (она прославилась как исполнительница главной роли в гётевской «Ифигении в Тавриде», в том числе в венском Бургтеатре и на Зальцбургском фестивале) пришлось значительно труднее. Получив режиссерское и актерское образование на венском семинаре Макса Райнхардта, двадцатишестилетняя выпускница была принята в начале тридцатых годов в труппу Штутгартского драматического театра и одновременно стала обдумывать возможность сотрудничества с Зальцбургом, куда ее приглашал учитель. После прихода к власти в Германии нацистов ей по разным причинам было отказано в продлении штутгартского контракта, и некоторое время положение актрисы оставалось неопределенным. Ее не ждали с нетерпением и в Австрии — на амплуа трагических героинь в венских театрах был избыток претенденток. В то время Райнхардт дал ей рекомендацию для поступления в труппу берлинского театра «Фольксбюне», директором которого был назначен уже имевший опыт сотрудничества с Зальцбургским фестивалем любимец нацистских идеологов Ойген Клёпфер. Однако в Третьем рейхе рекомендации самого авторитетного режиссера Германии и Австрии не имели никакого значения и даже могли навредить. Искомого места Писториус не получила, и начинающей актрисе еще повезло устроиться ведущей на радио. Потом она долго болела, не могла найти работу, и ей посоветовали вступить в НСДАП. У отчаявшейся добиться успеха актрисы не оставалось другого выхода, и она пошла на сделку с совестью. Результат не заставил себя ждать: назначенный в 1940 году директором Бургтеатра Лотар Мютель пригласил ее в свою труппу и предложил роль Ифигении в зальцбургской постановке трагедии Гёте. Однако вступление в НСДАП, которое Писториус посчитала лишь средством для достижения успеха на театральном поприще, впоследствии отягчило ее вину в глазах действовавшей в Вене комиссии по денацификации, тем более что члены труппы Бургтеатра дали ей самую скверную характеристику, утверждая, что она была убежденной и ревностной сторонницей нацистов. Это вроде бы подтверждалось тем, что она дала в гестапо обвинительные показания на одного из актеров, однако на самом деле доносов она не писала, а по тому делу ее привлекли в качестве свидетеля и требовали сообщить порочащие ее знакомого сведения, прибегая к грубому запугиванию. Многие ли женщины

смогли в тогдашних условиях устоять и дать отпор следователям? Защищаясь от обвинений, Писториус указывала на то, что за время пребывания в рядах НСДАП она не посетила ни одного партийного мероприятия; тем не менее ее погубила скверная репутация в актерской среде, сохранявшаяся на протяжении всей жизни Писториус, чей талант все-таки ценил сам Макс Райнхардт. Запрет на профессиональную деятельность (и это еще при том, что обвинения в активном сотрудничестве с нацистскими властями против нее не выдвигались) был отменен в 1948 году в рамках общей «политической, профессиональной и моральной» амнистии, объявленной тем австрийцам, за которыми не числилось тяжких преступлений, однако обратно в труппу Бургтеатра ее и тогда не приняли. В то же время куда более тесно сотрудничавший с нацистами и так в этом и не раскаявшийся Вернер Краус вернулся в театр, сопровождаемый всеобщим ликованием. После подачи очередного прошения Писториус все же возвратилась в Бургтеатр на должность помощницы режиссера и исполнительницы ролей второго плана. Роли Марии Стюарт в драме Шиллера, Клерхен и Ифигении в трагедиях Гёте, в которых она блистала в прежнее время, теперь исполняли актрисы нового поколения. В 1962 году она снова выступила на Зальцбургском фестивале в роли Анастасии Гобельман в пьесе Нестроя «Люмпацивагабундус», однако эта актерская работа осталась не замеченной прессой.



По-разному складывались после прохождения денацификации и судьбы знаменитых немецких дирижеров, получавших запрет на профессиональную деятельность сроком на год или два. Если Вильгельм Фуртвенглер, Карл Бём и Ганс Кнаппертсбуш были в дальнейшем полностью восстановлены в правах и продолжали выступать во главе лучших оркестров Германии и Австрии, в том числе в ведущих оперных театрах, а также на Байройтском и Зальцбургском фестивалях, то Клеменсу Краусу венцы не простили его предательства — перехода по приглашению Геббельса в Берлинскую, а затем в Мюнхенскую оперу, не говоря уже о его постоянной готовности сотрудничать с нацистским режимом и во всем ему подчиняться, в результате чего у любимца Рихарда Штрауса возникли проблемы с выступлениями в Вене и Зальцбурге даже после снятия запрета на профессиональную деятельность. Сам композитор об этом очень сожалел и писал в последние годы жизни: «Разве это не скандал, когда авторитетный исполнитель моих произведений вместо того, чтобы дирижировать „Женщиной без тени“, „Еленой“, „Каприччио“, вынужден, выпрашивая себе концерты, скитаться от одной радиостудии к другой, будь то на Аляске или в Йоханнесбурге, где, как рассказывают, недавно

были исполнены „Погасшие огни"». Действительно, Фуртвенглеру и Кнаппертсбушу не составило большого труда заменить в Зальцбурге рассчитывавшего на безболезненное прохождение процесса денацификации и последующее триумфальное возвращение на венские и зальцбургские подиумы опального дирижера, и тому удалось продирижировать там лишь состоявшейся наконец в 1952 году премьерой «Любви Данаи», а в 1953-м — «Кавалером розы». Но этих постановок умерший в 1949 году Штраус уже не увидел. Краус дирижировал также на фестивале 1953 года в Байройте «Кольцом нибелунга». После 1947 года он появлялся за пультом Венской оперы только в качестве приглашенного дирижера, зато много выступал за рубежом, главным образом в странах Латинской Америки. Он умер в мае 1954 года во время гастролей в Мексике.

Иногда вызванных на комиссию деятелей искусства полностью оправдывали, и впоследствии они не подвергались никаким преследованиям. Так было, например, с предпочитавшим не вступать в контакты с представителями правящего режима и уклонявшимся под различными предлогами не только от участия в официальных празднествах, но даже от весьма лестных для любого певца предложений (в том числе от приглашения выступить в Байройте) Гансом Хоттером. Было очевидно, что он не замешан ни в каких связях с правящим режимом, никого не предавал и не был причастен к распространению человеконенавистнической идеологии. Однако американцев смущал его быстрый карьерный рост после прихода к власти в Германии национал-социалистов, и певцу пришлось доказывать, что достигнутыми успехами он обязан исключительно собственному таланту. Об этом лучше всего сказано в его воспоминаниях: «Допрос вели несколько офицеров, занимавшихся вопросами культуры. Они действовали на основании заранее заготовленного опросного листа. Были ли вы членом партии? Нет. Служили ли вы в армии? Нет. Почему не служили? Были ли у вас связи? Я объяснил, что было распоряжение освободить от службы небольшой процент исполнителей, и я попал в их число. Для этого у вас должны были быть связи. Нет, мне только посчастливилось иметь хороший голос, которому нашли применение. Потом был задан следующий вопрос: бóльшая часть вашей карьеры пришлась на период нацистского правления; как вам удалось достичь такого успеха, не имея связей? Нет, я же вам сказал, что моя карьера началась раньше, еще в Праге, и очевидно, что я ее делал без помощи нацистов. До 1934 года я работал в Чехословакии и, когда впоследствии перебрался в Германию, был уже достаточно известен. Кроме того, меня приняли в гамбург-

скую оперную труппу по рекомендации ее директора, еврея Пауля Егера. Да, но мы узнали, что ваши грамзаписи найдены у Гитлера в Оберзальцберге. Тут я совершенно непроизвольно ответил: откуда мне знать, может быть, у римского папы тоже есть мои грампластинки, я не даю указания тем, кто ими торгует. Тогда они рассмеялись, и на этом процесс денацификации был закончен. Я получил разрешение на выступления, и меня пригласили в Гамбург». Хоттеру повезло в том, что он достаточно спокойно воспринял вызов на комиссию по денацификации, не стал рассматривать его как трагедию и смог с достоинством отмести все выдвинутые против него обвинения, хотя, если бы судьи были настроены менее благодушно, он, как и многие другие художники, вполне мог бы понести наказание по каким-нибудь надуманным обвинениям. Ведь как показал пример покончившего с собой руководителя Мюнхенского филармонического оркестра Освальда Кабасты, о судьбе которого шла речь в главе «Оркестры и их дирижеры», само по себе отстранение от выступлений на подиуме имело для некоторых музыкантов самые трагические последствия.

ГЛАВА

# 22 ТРУДНЫЙ ПУТЬ ВОЗВРАЩЕНИЯ К ОРКЕСТРУ



После окончания войны Фуртвенглер, разумеется, не мог надолго задерживаться в Швейцарии. В тамошних банках у него еще оставались кое-какие средства, но для того, чтобы в течение долгого времени содержать семью и выплачивать алименты бывшей жене, все еще занимавшей виллу в Санкт-Морице, их могло надолго не хватить. Принимать же пожертвования от состоятельных друзей и меценатов он мог только в качестве возвращаемого долга. Да и без любимой работы, составлявшей смысл его жизни на протяжении последних сорока лет, приблизившийся к своему шестидесятилетию и чувствовавший в себе еще достаточно сил для дальнейших свершений дирижер не мыслил своего существования. Нужно было возвращаться на родину, которая лежала в руинах и находилась под властью четырех держав, установивших оккупационный режим правления. Как уже было сказано, под подозрением находились все немцы, которые занимали при нацистах более или менее видные административные или политические должности, и это не сулило ничего хорошего бывшему государственному советнику и заместителю президента Имперской музыкальной палаты. Кроме того, Фуртвенглер узнал, что на родине усиливаются подогреваемые многочисленными недоброжелателями слухи о его сотрудничестве с прежним режимом, вплоть до то того, что он якобы отправлял в Аушвиц критиковавших его евреев, так что отсутствие Фуртвенглера на родине стало работать против него. Да и Берлинский филармонический оркестр, несмотря на активные попытки его реанимации (возглавивший его сразу после капитуля-

ции Германии сорокапятилетний дирижер Лео Борхард давал еженедельно концерты с разнообразными программами, но уже через несколько месяцев был смертельно ранен случайной пулей военного патруля), находился не в лучшем состоянии. Летом 1945 года с берлинцами начал работать Серджу Челибидаке, но до возрождения былого исполнительского уровня оркестру было еще далеко. Тем временем ситуация в Берлине складывалась для Фуртвенглера не лучшим образом. Если сразу после капитуляции глава культурного ведомства в американской оккупационной зоне генерал Роберт Мак-Клур был уже готов допустить находившегося в швейцарской эмиграции дирижера к исполнению его обязанностей в Берлине, то по прошествии нескольких недель от него стали поступать прямо противоположные указания: «Он не только служил делу национал-социализма, но и являлся советником Министерства пропаганды и предоставлял свое имя для использования во время организуемых Геббельсом гастролей оркестра. Таким образом, в то время, когда мы стараемся стереть все следы национал-социализма, не может быть и речи о том, чтобы он занял в Германии какое-либо положение». Теперь делу дирижера придавали настолько большое значение, что была создана специальная «Канцелярия по делам Фуртвенглера», которая работала на Шлюттерштрассе и получала прямые указания от шефа Мак-Клура, главы американской оккупационной зоны в Германии генерала Люсиуса Клея. Непримиримую позицию американцев по отношению к Фуртвенглеру Курт Рисс объясняет в своей книге также интригами одного из служащих ведомства Клея, который имел музыкальное образование, непомерные амбиции и надеялся занять место руководителя Берлинского филармонического оркестра. Справедливости ради нужно добавить, что действовавшая тогда же в Висбадене рабочая группа собирала оправдательные материалы. Однако, несмотря на грозные заявления начальства и наличие, казалось бы, неоспоримых и не нуждающихся в дополнительных подтверждениях фактов пребывания дирижера на ответственных государственных должностях, работа чиновников над обвинительным заключением продвигалась медленно — из дирижера никак не удавалось сделать активного пособника национал-социалистов. Тем не менее появляться в Берлине при столь неблагоприятных условиях было уже небезопасно, и Фуртвенглер предпочел переехать сначала в Австрию, где, как выяснилось, местные комиссии проводили процессы в более мягкой форме. Кроме того, понадеявшись возглавить Венский филармонический оркестр, который был ему обязан своим возвышением после аншлюса Австрии, он рассчитывал в деле оправдания перед комисси-

ей и на поддержку этого коллектива. Однако на этот раз «любовница» оказалась ему не вполне верна.

Если при оправдании перед комиссией оркестранты его не подвели, то полагаться на активную работу с оркестром было пока преждевременно. С ними уже активно сотрудничал появившийся в Австрии раньше Фуртвенглера Герберт фон Караян, которому так же, как и его старшему сопернику, предстояло очиститься от подозрений в сотрудничестве с прежним режимом. От считавшегося спасителем венских филармоников после вступления в Вену Красной армии Фрица Зедлака (см. главу «Оркестры и их дирижеры») было получено письмо, в котором тот подтверждал этот неприятный для Фуртвенглера факт и в то же время предлагал ему со ссылкой на общее собрание коллектива выступать в благотворительных по своей сути Николаи-концертах — деятельность весьма почетную, но не оплачиваемую. Тем не менее 6 марта 1946 года Фуртвенглер прибывает в Вену, чтобы предстать перед тамошней комиссией по денацификации. Хотя комиссия в Вене работала под пристальным наблюдением оккупационных властей, она не обнаружила у дирижера агрессивных намерений, и тот сразу это почувствовал. Обвиняемый держался с достоинством, не отрицал ни одного из предъявляемых ему фактов сотрудничества и не пытался преуменьшить свою вину. Но самое главное — он выразил готовность в случае оправдания принять активное участие в возрождении культурной жизни Австрии и давать благотворительные концерты в пользу жертв нацистского режима, в том числе с Венским филармоническим оркестром.



9 марта комиссия вынесла оправдательное решение, подчеркнув целесообразность участия дирижера в культурной жизни страны. Более того, вскоре ему было предложено австрийское гражданство, принять которое не получившему еще оправдания у себя на родине музыканту не позволила совесть. К тому же американцы продолжали настаивать на том, что для возвращения дирижера на подиум он должен пройти денацификацию в Германии. Фуртвенглеру взялся помочь находившийся в то время в Вене, но собиравшийся в самое ближайшее время вернуться в Берлин уже известный читателю Курт Рисс. Финансовую поддержку дирижеру предложил устремившийся в Австрию сразу после заключения мира знаменитый продюсер фирмы грамзаписи EMI (His Master's Voice) Вальтер Легге. В то время Легге уже усиленно (и небезуспешно) обхаживал Караяна и постарался не упустить возможности заключить эксклюзивный договор также с лучшим европейским дирижером. Это оказалось более сложным делом, поскольку, в отличие от молодого соперника, кото-

рому тогда не было и сорока, Фуртвенглер относился к звукозаписи с некоторым предубеждением, а кроме того, не решался принять предложение о сотрудничестве от представителя еще недавно враждебной страны, тем более брать у него в долг. Однако Легге сулил приличные деньги на вполне законных и не унижавших достоинства маэстро основаниях. После объявления войны Германии на счету его фирмы скопилась довольно значительная сумма отчислений от продаж сделанной в 1938 году записи Шестой симфонии Чайковского. Легге предложил Фуртвенглеру выплатить эту сумму сразу после заключения нового договора с фирмой, и после получения согласия дело было улажено к удовольствию обеих сторон — в сентябре 1946 года договор был подписан в привокзальном ресторане Люцерна. Благодаря этому договору любители музыки получили в последующие годы замечательные оркестровые и оперные записи, сделанные дирижером на фирме EMI, в том числе знаменитую студийную запись «Тристана и Изольды» 1952 года.



Возвращаясь в Берлин, Фуртвенглер рассчитывал на то, что американцы смягчат свою позицию и процесс денацификации пройдет так же успешно, как и в Вене. Кроме того, его воодушевило опубликованное еще в феврале 1946 года в газете «Берлинер цайтунг» открытое письмо видных деятелей культуры Германии, которое заканчивалось словами: «Нам всем, желающим построить новую, демократическую и одухотворенную гуманизмом Германию, нужен высокий символ художественного совершенства, который после нацистского рецидива варварства мог бы послужить сигналом к пробуждению самоопределяющейся Германии. Поэтому Вы нужны Германии, поэтому нам нужен художник Вильгельм Фуртвенглер». Поскольку одним из подписавших это письмо был Серджу Челибидаке, оно давало надежду на возвращение к своему оркестру и на снисходительное отношение комиссии. Однако письмо подписал еще один видный деятель культуры того смутного времени — создатель и глава Союза деятелей культуры за демократическое обновление Германии писатель Иоганнес Бехер. Вдобавок Бехер поместил под этим письмом «Резолюцию», в которой выразил свою уверенность «в том, что призванный стать во главе Филармонического оркестра Берлина профессор д-р Фуртвенглер окажет, исходя из принципов истинного искусства, решающее содействие возрождению нашего народа». Что и говорить, эти публикации подействовали на Фуртвенглера воодушевляюще, однако боявшийся коммунистов еще больше, чем национал-социалистов, дирижер старался впоследствии держаться подальше от Бехера, жившего до июля 1945 года в каче-

стве политического беженца в Москве, а после возвращения в Германию развившего там бурную деятельность на поприще культуры. Такую же позицию Фуртвенглер занял и по отношению к его ведомству.

Хотя расположившийся по уже известному читателю адресу на Шлюттерштрассе союз декларировал себя в качестве надпартийной и межрегиональной организации, в глазах западных союзников он выглядел просоветским ведомством, а его председатель — коммунистом в чистом виде. Впоследствии Иоганнес Бехер сделал блестящую карьеру в ГДР, заняв пост министра культуры. Поэтому возникшее вскоре у Фуртвенглера чувство отчуждение было вполне объяснимо. Самая же большая неприятность заключалась в том, что миссия Рисса все-таки провалилась: раздраженный благодушием австрийцев и благожелательной позицией советских оккупационных властей в Берлине генерал Клей посоветовал журналисту отослать своего друга обратно в Швейцарию. Уже поселившемуся в своем особняке в Потсдаме и начавшему строить планы на будущее Фуртвенглеру пришлось вплотную заняться вопросами защиты на предстоящем процессе. Дирижеру не оставалось ничего иного кроме как вернуться в Кларан и продолжить вместе с Элизабет сбор материалов в свою защиту, не имея понятия о том, сколько еще продлится подготовка к процессу и когда его вызовут на комиссию. В августе он еще приехал в Висбаден, чтобы принять участие в сборе оправдательных материалов вместе с работавшими там защитниками.



Тем временем в Берлине начали разгораться подогреваемые газетными публикациями нешуточные страсти. Оторванный от родины Фуртвенглер был вынужден оставаться сторонним наблюдателем и смиренно ждать, не участвуя в политических баталиях вокруг своей персоны. Еще в июне он получил письмо, подписанное Серджу Челибидаке и еще шестью оркестрантами Берлинского филармонического оркестра, в котором музыканты приглашали его возглавить их коллектив и выражали надежду, что бывший руководитель получит такую возможность в самое ближайшее время. Надеявшийся на скорый вызов на комиссию Фуртвенглер со дня на день откладывал ответ и таким образом затянул дело до осени. В это же время он писал Риссу, что на реабилитацию в ближайшие месяцы он не рассчитывает. По-видимому, ему уже было ясно, что он стал крупной фигурой в политической игре, которую затеяли американские и советские оккупационные власти после мартовской речи Черчилля в Фултоне. Попавший в руки советских оккупационных властей актер и режиссер Густав Грюндгенс продолжил свою деятельность только после того, как провел несколько месяцев в заключении, и теперь амери-

канские власти не хотели заслужить упрек в попустительстве бывшим нацистам, разрешив Фуртвенглеру вернуться к своему оркестру без рассмотрения его дела по всей строгости. Поэтому дирижеру пришлось ждать вызова на комиссию в течение еще нескольких месяцев, и слава богу, что он имел при этом возможность оставаться со своей любимой женой и получать непосредственную поддержку от верных друзей и поклонников его творчества, в числе которых были не только его оркестранты, но и влиятельные деятели мировой культуры и политики, в том числе Иегуди Менухин и Курт Рисс.

Уже в ноябре 1946 года Фуртвенглер написал знакомой берлинской журналистке Карле Хёккер в надежде на то, что она распространит его мнение среди влиятельных лиц, от которых зависел исход его дела: «Если я не буду полностью оправдан, я больше не продирижирую ни одним тактом, буду только сочинять музыку. Это мое твердое решение». И это не было шантажом, поскольку дирижер не был настолько наивен, чтобы надеяться на то, что он сможет запугать американцев и занимавшихся денацификацией новых немецких чиновников. Это была его принципиальная позиция, выработанная на протяжении многих месяцев размышлений о дальнейшей судьбе своей страны и о том месте, которое он мог бы занять в ее культурной сфере в будущем. Фуртвенглер снова приехал в Берлин, на этот раз для того, чтобы предстать перед комиссией, но процесс все никак не мог начаться, и во время его очередного короткого наезда в Швейцарию местные жители сильно удивлялись тому, что он все еще гуляет на свободе, — многие были уверены, что дирижера осудили и он уже сидит в тюрьме.



Начавшийся 11 декабря процесс проходил в тесной, набитой до отказа журналистами и публикой комнате № 304 бывшей Имперской палаты по делам культуры на Шлюттерштрассе. При Фуртвенглере постоянно находилась его секретарша Агата фон Тидеман. Подсудимый вел себя достаточно уверенно и сразу предупредил комиссию, что ждет наконец ответа на вопрос, сможет ли он продолжить свою работу, выразив при этом желание дать истинную оценку своей деятельности в Третьем рейхе. В соответствии с выработанной линией защиты он настаивал, что всегда оставался немецким музыкантом и давал концерты за рубежом в качестве представителя Германии, а не посланца ее нацистских властей. Однако он сильно ошибался, если рассчитывал на то, что комиссия сразу встанет на его сторону и допрос займет, как это было в Вене, не более получаса. Те, перед кем ему пришлось выступать, имели четкие указания сверху, и его ответы на неприятные вопросы заняли много времени. Заседа-

ние длилось около пяти изнурительных часов и было продолжено на следующий день. Разумеется, обвинения в прямом сотрудничестве с нацистами даже не выдвигались из-за добровольной отставки обвиняемого со всех занимаемых им постов после стычки с Геббельсом по «делу Хиндемита». Не подтвердилось и обвинение в работе на государственную машину пропаганды, о чем якобы свидетельствовало нежелание дирижера покинуть страну, — выступившему в качестве свидетеля бывшему управляющему Макса Райнхардта было достаточно привести выдержку из письма своего патрона, находившегося в зарубежном изгнании: «Я надеюсь, что Фуртвенглер останется в Германии. Такие люди должны оставаться в Германии. Мужество, с которым он выступил в защиту евреев — деятелей искусства, направив открытое письмо Геббельсу, достаточно красноречиво характеризует этого человека. Так что когда Вы прибудете в Германию, я прошу Вас передать Фуртвенглеру привет и сообщить о моей признательности». В числе прочих оправдательных показаний это послание послужило еще одним веским доводом в пользу отсутствия у Фуртвенглера вины перед евреями. Такие же свидетельства были получены от многочисленных музыкантов, пострадавших из-за того, что в их роду были еврейские предки, и получивших жизненно важную поддержку от обвиняемого.



Дирижеру пришлось защищаться также по эпизоду, связанному со статьей «Чудо по имени Караян». Сам он рассматривал появление статьи Нюля как еще один направленный против него выпад надзирателей над культурой, а следовательно, и как одну из форм преследования его властями предержащими (хотя на самом деле это была с самого начала интрига Титьена, преследовавшего свои, чисто интендантские цели), однако апелляцию Фуртвенглера к Геббельсу с просьбой защитить его от несправедливых нападок комиссия склонна была рассматривать в качестве попытки оказать давление на свободомыслящего журналиста. Разумеется, на пользу обвиняемому пошли свидетельства о преследовании его в конце войны со стороны гестапо, из-за чего ему пришлось скрыться в Швейцарии. Все же комиссия, находившаяся под пристальным наблюдением американских военных властей, не допускавших полного оправдания великого музыканта и возвращения ему права на профессиональную деятельность, никак не решалась прийти к окончательному решению и под различными предлогами, главным образом бюрократического характера, затягивала вынесение приговора до весны 1947 года. Фуртвенглер не попал и под рождественскую амнистию, объявленную для некоторых категорий подозреваемых в декабре.

А в марте было объявлено о поступлении новых обвинительных материалов, так что возникла угроза возобновления процесса. Однако отношение к деятелям искусства Германии, подозреваемых в сотрудничестве с нацистами, к тому времени заметно смягчилось, и многие не видели смысла в применении к ним суровых мер, способных нанести существенный урон культуре страны. Решение по делу Фуртвенглера было вынесено в конце апреля: он был оправдан не полностью и причислен к четвертой категории (попутчиков), однако ему возвратили право на профессиональную деятельность, и он наконец получил возможность вернуться к своему оркестру.

После серии концертов в Италии дирижер вернулся в двадцатых числах мая в Берлин, чтобы дать там первый после более чем двухлетнего перерыва концерт с Берлинским филармоническим оркестром в здании заменявшего концертный зал кинотеатра «Титания-паласт». Концертом должен был дирижировать не успевший добраться до родины из-за задержки с визой Эрих Клайбер, и в программе как бы специально для Фуртвенглера значились увертюра «Эгмонт», Пятая и Шестая симфонии Бетховена. В Берлине уже давно не видели такой очереди в кассу концертного зала — в ней стояли с ночи по четырнадцать часов, а билеты перепродавали исключительно за «послевоенную валюту»: сигареты, кофе и прочие дефицитные товары. Публика отблагодарила дирижера такими дружными четвертьчасовыми аплодисментами, что некоторые посчитали их политической демонстрацией. С этой же программой Фуртвенглер выступил еще пять раз в Берлине и Потсдаме, а потом два раза в Мюнхене.



В августе 1947 года Фуртвенглер дал в Зальцбурге концерт из произведений Брамса (солистом в Скрипичном концерте выступил Иегуди Менухин), а затем в Люцерне дирижировал «Немецким реквиемом»; солистами были Ганс Хоттер и восходящая звезда немецкой и австрийской оперной сцены, будущая жена Вальтера Легге Элизабет Шварцкопф. Тогда же началась совместная работа Фуртвенглера с Легге, не прекращавшаяся до самой смерти дирижера. В сентябре Фуртвенглер дал вместе с Менухином в Берлине благотворительный концерт из произведений Бетховена, а в октябре продирижировал в Берлинской государственной опере «Тристаном» — постановкой, в которой Фрида Ляйдер выступила уже в качестве режиссера. Теперь можно было свободно исполнять Мендельсона, Стравинского и Хиндемита, чьими «Симфоническими метаморфозами» Фуртвенглер дирижировал, выступая со своими филармониками в Берлине, а позднее — со Шведским филармоническим оркестром в Стокгольме и с Мюнхенским филармоническим в столице Баварии. Если не

считать Австрии, из всех зарубежных стран Фуртвенглеру было проще всего наладить связи с Великобританией, где его уже с нетерпением ждали Томас Бичем и Берта Гейсмар, а также с Италией. Поэтому в феврале–марте 1948 года он дал в Лондоне, Бирмингеме и других английских городах десять концертов с Лондонским филармоническим оркестром, в программу которых включил, помимо прочего, произведения почитаемого на Британских островах Генделя и современного английского композитора Ральфа Воан-Уильямса. После каждого концерта многочисленные немецкие эмигранты приходили в артистическую комнату пожать руку великому дирижеру.

В том же году Фуртвенглер получил чрезвычайно лестное для него предложение возглавить Чикагский симфонический оркестр, слава которого уже давно перешагнула границы США. Безоговорочно принять его дирижеру не позволял исключительно недостаток времени, так что переговоры с готовым на любые условия правлением оркестра завершились тем, что он согласился выступить в качестве *приглашенного дирижера в октябре–ноябре 1949-го и марте–апреле* 1950 года. Тем не менее гастроли неожиданно сорвались.



Из всего написанного в этой книге о Фуртвенглере читатель мог бы сделать вывод, что он пользовался неизменной любовью и поддержкой евреев во всем мире. Однако это, мягко говоря, не совсем так. Были евреи, всегда готовые поддержать его в трудную минуту, были такие, которые видели в приглашении маэстро возможность укрепить славу и финансовое положение возглавляемых ими коллективов (хотя бы те же господа из правления Чикагского симфонического оркестра), но были и те — в основном жители Соединенных Штатов, — кто готов был сделать все возможное, чтобы воспрепятствовать его дальнейшей деятельности. Поэтому вслед за приглашением в Чикаго он стал получать оттуда письма с угрозами физической расправы. В одном из них говорилось: «Климат в хорошо всем известном городе Чикаго может оказаться определенно непереносимым при Вашем состоянии здоровья, что может привести к роковым последствиям, а господа Рирсон, Кипер, Аарон (члены правления оркестра. — *Прим. авт.*) и проч. не смогут, по-видимому, предоставить Вам в соответствии с договором надежные гарантии защиты». Угроза, содержавшаяся в полученной вслед за этим посланием телеграмме, звучала еще более зловеще: «Вас ожидает сюрприз, который готовят евреи Чикаго. Израиль Штерн». Да и само правление стало получать от известных дирижеров угрозы отказаться от сотрудничества с чикагским оркестром, если с ним будет выступать Фуртвенглер, в связи с чем оно предпочло отозвать свое поспешное

приглашение. Единственным, с кем Фуртвенглер счел возможным объясниться, был Бруно Вальтер, который, зная о господствовавших в американских музыкальных кругах настроениях (в числе противников Фуртвенглера там были дирижеры Юджин Орманди и Джордж Сэлл, певцы Лауриц Мельхиор, Александр Кипнис, Лотта Леман и Лили Понс, скрипачи Яша Хейфец, Натан Мильштейн и Исаак Стерн, пианисты Владимир Горовиц, Александр Браиловский и Артур Рубинштейн), в принципе также был против его появления в стране, однако вел себя более сдержанно, поскольку ему претили грубые и громко выраженные формы протеста. Однако в своем письме тогдашнему директору Эдинбургского фестиваля радушно принимаемый в Англии Вальтер прямо поставил вопрос: если будет приглашен Фуртвенглер или кто-либо из запятнавших себя связями с нацистами немецких дирижеров, о его выступлениях на фестивале не может быть и речи.



Однако в Европе Фуртвенглер продолжал пользоваться непререкаемым авторитетом, и его имя не раз использовали для спасения ведущих оркестров. Так было с Венским и Мюнхенским филармоническими, когда те оказались на краю очередного финансового краха, поэтому угрозами прекратить свои выступления Фуртвенглер мог добиться отстранения от работы с оркестром любого соперника. Караяна на пушечный выстрел не подпускали к Берлинскому филармоническому, правление Зальцбургского фестиваля также было вынуждено отказать молодому сопернику маэстро. При этом внешне отношения между ними выглядели вполне дружескими. Настолько дружескими, что кровно заинтересованный в участии в фестивале обоих знаменитостей Вальтер Легге даже устроил для них званый вечер в зальцбургском отеле «Казерерброй», во время которого старые соперники обменивались любезностями, и это создавало у продюсера английской фирмы уверенность в успехе его предприятия. Однако сразу после этой встречи Фуртвенглер выдвинул правлению фестиваля ультиматум: если в фестивале будет участвовать Караян, его дальнейшее присутствие в Зальцбурге исключается. Единственным значительным музыкальным событием, в котором приняли участие оба старых соперника, стал в 1951 году первый послевоенный фестиваль в Байройте. Поскольку из-за участия в фестивалях в Зальцбурге и Люцерне у Фуртвенглера не оставалось времени на репетиции и участие в исполнениях вагнеровских драм («Парсифалем» и циклом «Кольца» дирижировал Кнаппертсбуш, а «Мейстерзингерами» — Караян), он ограничился выступлением на открытии фестиваля с Девятой симфонией Бетховена. Вальтер Легге не упу-

стил возможности сделать запись этого исполнения, которая по сей день считается одной из лучших в дискографии дирижера. А в Зальцбурге Фуртвенглер царствовал в последующие годы уже безраздельно, дирижируя моцартовскими «Волшебной флейтой» и «Дон Жуаном», «Фиделио» Бетховена и «Вольным стрелком» Вебера. В записях сороковых годов в главной партии «Дон Жуана» выступил Тито Гоби, ставший достойным преемником Эцио Пинцы, а в начале пятидесятых годов — блестящий певец и неповторимый актер Чезаре Сьепи, для которого эта партия стала коронной — многим любителям музыки он был на протяжении долгого времени известен исключительно в качестве этого персонажа. На фестивале 1954 года, последнем в жизни дирижера, представление этой оперы было снято в виде цветного фильма. Фуртвенглер появлялся в нем во время исполнения увертюры и в последних кадрах. Это послужило поводом для слухов, будто он дирижировал не всей оперой, а в фильме была использована фонограмма, сделанная под управлением другого дирижера, тем более что одновременно под управлением маэстро звучала Девятая симфония Бетховена на фестивале в Люцерне, куда он взял с собой и исполнительницу партии Донны Эльвиры Элизабет Шварцкопф (в фильме ее заменила другая замечательная певица, Лиза делла Каза). В том же году в Зальцбурге Фуртвенглеру была представлена супружеская пара из Аргентины, прибывшая в Европу со своим сыном-вундеркиндом. Пианистическое мастерство и музыкальная одаренность одиннадцатилетнего Даниэля Баренбойма произвели на маэстро потрясающее впечатление, он предсказал мальчику блестящую карьеру и, так сказать, «в гроб сходя, благословил».

Еще в 1951 году неожиданным триумфом в Зальцбурге стало исполнение двадцатишестилетним Дитрихом Фишером-Дискау малеровского вокального цикла «Песни странствующего подмастерья». Поэтому весной 1952 года, когда после записи в Лондоне «Тристана» с Кирстен Флагстад в заглавной партии и молодым Фишером-Дискау в партии Курвенала осталось неиспользованным некоторое количество студийного времени, Легге не упустил возможности записать «Песни» под управлением Фуртвенглера со своим (основанным им специально для записей EMI) оркестром «Филармониа» (Philharmonia). Эта запись и по сей день остается одной из лучших в дискографии великого певца и, видимо, единственной малеровской записью дирижера. Работа в студии звукозаписи была также последним поприщем, на котором удалось ужиться двум непримиримым соперникам. Обладавшему недюжинными дипломатическими способностями Вальтеру Легге всегда удавалось находить

доводы, которые могли умерить амбиции Фуртвенглера и сделать его более сговорчивым, когда заходила речь о разделении репертуара с Караяном.

Многочисленные зарубежные гастроли и работа на фирму EMI (несмотря на прохладное отношение к звукозаписи, Фуртвенглер никак не мог уступить это поле деятельности своим соперникам) оставляли дирижеру слишком мало времени для выступлений с Берлинским филармоническим оркестром. При этом к концу сороковых годов коллектив оказался в не менее сложном финансовом положении, чем венские и мюнхенские филармоники. Причиной тому послужило, в частности, ужесточение монетарной политики Германии, связанное с введением новой валюты. К тому же засидевшийся в местоблюстителях старого руководителя и начинавший чувствовать себя все более неуверенно Серджу Челибидаке начал подыскивать запасную работу и активизировал свою гастрольную и преподавательскую деятельность. Сам же Фуртвенглер, чью известность стали все чаще связывать с Венским филармоническим оркестром (главным образом из-за многочисленных новых грамзаписей), оставался при берлинском оркестре кем-то вроде почетного дирижера. Раздраженное создавшейся ситуацией правление направило ему в конце октября 1950 года письмо, начинавшееся словами: «Открытое письмо Вильгельму Фуртвенглеру! У Вас есть не только права, но и обязанности!» Собственно говоря, в этой короткой фразе заключалась вся суть послания: фактического главного дирижера упрекали в том, что он уделяет оркестру слишком мало внимания. Одновременно правление стало рассматривать вопрос о новых приглашенных дирижерах, в числе которых намечались американцы Леопольд Стоковский, Димитри Митропулос, эмигрант Бруно Вальтер и снова (в качестве скрытой угрозы) Герберт фон Караян. Намеревающегося сделать перерыв в дирижерской деятельности и завершить наконец свою Вторую симфонию Фуртвенглера никто из этого списка особенно не волновал, однако вместо Караяна он предложил пригласить Бёма, Йохума или Кнаппертсбуша. Все-таки для того, чтобы заставить Фуртвенглера взять на себя в том сезоне дополнительно четыре абонементных концерта, правлению пришлось прибегнуть к прямой угрозе. В марте 1951 года дирижер получил письмо, в котором ему был поставлен ультиматум: «Мы Вас терпеливо ждали на протяжении пяти лет в надежде, что однажды Вы к нам окончательно вернетесь. Но мы не будем возражать, если в результате подобного развития ситуации Караян начнет чаще появляться в Берлине, потому что иначе мы останемся с пустыми

руками». Ставшему к тому времени фактическим руководителем Венского филармонического оркестра (официально его должность называлась «постоянный дирижер») не оставалось ничего иного, как подписать в 1952 году — в год семидесятилетия со дня основания Берлинского филармонического — договор на занятие должности пожизненного главного дирижера. С оркестром, от руководства которым он формально отстранился на восемнадцать лет и не занимал в нем в течение этого времени никаких должностей, ему теперь предстояли гастроли в Соединенных Штатах. Согласие на них Фуртвенглер дал с тяжелым сердцем.

Это было чисто политическое мероприятие, решение о проведении которого принималось на уровне президента США и канцлера ФРГ. Оно было задумано как акт признательности американцам за их помощь, оказанную Западному Берлину во время его блокады Советским Союзом с июня 1948 по май 1949 года. Необходимость принять участие в назначенных на 1955 год гастролях отравила Фуртвенглеру последние месяцы его жизни. Во-первых, он знал о настороженном и даже враждебном отношении к нему определенной части американской публики и прессы; во-вторых, он уже хорошо сознавал, что ему не удастся скрыть от общественности происшедшее в последнее время резкое ухудшение слуха. После Зальцбургского фестиваля 1954 года дирижер пытался лечить слух термальными водами на австрийском курорте Бад-Гаштайн, но в начале ноября, после тяжелой простуды и резкого ухудшения состояния здоровья, ему пришлось отправиться на лечение в Баден-Баден, так что на предстоявших в Англии в январе 1955 года концертах с Королевским филармоническим оркестром его уже готовился заменить Бичем. Фуртвенглеру пришлось отказаться и от предложения Вальтера Легге выступить 4 декабря с оркестром «Филармониа». После осмотра больного вызванный в середине ноября из Франкфурта знаменитый терапевт Фердинанд Хофф лишь в бессилии развел руками и констатировал, что у того полностью сломлена воля к жизни. Довольно отстраненно отреагировал Фуртвенглер на рассказ приехавшего вскоре его навестить интенданта Берлинского филармонического оркестра Герхарта фон Вестермана о нарастании напряженности в отношениях Челибидаке с берлинцами и о триумфальном исполнении оркестром Девятой симфонии Брукнера под управлением Караяна. И это равнодушие к важнейшим событиям в жизни его коллектива стало еще одним зловещим признаком надвигающейся трагедии. 30 ноября Фуртвенглер скончался и был похоронен 4 декабря на кладбище Гейдельберга рядом со своей матерью.

ГЛАВА

# 23 ЕЩЕ РАЗ СНАЧАЛА

**590** Последовав совету матери Бэнфилда Трипковича вернуться на родину и начать там все с самого начала, Караян появился поздней осенью 1945 года в доме своих родителей в Зальцбурге. За ним не числилось никаких преступлений, и он мог смело рассчитывать на скорое возвращение к публике. Однако нельзя было сбрасывать со счетов и настороженное отношение союзнических — в первую очередь советских — оккупационных властей к каждой более или менее заметной личности в сфере культуры. Отражением возникших уже в то время слухов и досужих вымыслов служит информация, появляющаяся на некоторых русскоязычных интернет-сайтах, главным образом праворадикальной направленности. Мне, например, доводилось читать и такое: «Грек по национальности, Караян был офицером люфтваффе, когда фюрер заметил его и поставил рядом с Фуртвенглером. Фюрер настолько был восхищен манерами молодого дирижера, что присвоил ему дворянский титул — летчику, который остался верен армии до конца своей жизни». Не трудитесь искать эту информацию — из интернета ее уже удалили, — однако подобные байки все еще довольно живучи. Читатель знает, каким образом Караяну досталось его потомственное дворянство, ему также известно, что в армии дирижеру не довелось служить, что отношение к нему фюрера было скорее пренебрежительным, а своими успехами на подиуме он был обязан исключительно популярности у публики. В главе «Кнут и пряник» говорилось о том, каким образом нацисты поощряли своих любимых исполнителей, однако

дворянские титулы в Третьем рейхе никто, никому и ни за какие заслуги не присваивал.

Делом Караяна оккупационные власти стали заниматься сразу по его прибытии в Австрию, тем более что там уже было получено из Берлина хранившееся до того времени в бывшей Имперской музыкальной палате досье на дирижера. Сразу бросалось в глаза его вступление в НСДАП перед назначением в апреле 1935 года генералмузикдиректором Ахена. Однако эта должность, как и пребывание в нацистской партии, были единственными свидетельствами его «сотрудничества», так что увольнения из Ахена и устного заявления о выходе из партии в связи с женитьбой на расово неполноценной Аните Гютерман поначалу оказалось для американцев достаточно для того, чтобы не препятствовать выступлениям Караяна с Венским филармоническим оркестром в начале 1946 года. К огромной радости венской публики 21 декабря в газете «Винер курир» было опубликовано решение о предоставлении Караяну права на профессиональную деятельность. Тем не менее офицер, ведавший вопросами культуры в американской администрации Зальцбурга, Отто де Пазетти, — бывший австрийский эмигрант, появившийся в Вене в составе оккупационных войск, — вызвал столь поспешным оправданием бывшего нациста сильное недовольство своего венского начальства, хотя отменять назначенные на 12, 13 и 19 января концерты американцы не стали. Неприятность поджидала Караяна и венских филармоников совсем с другой стороны. Узнав о готовящихся концертах, представитель советской администрации направил американским коллегам письмо, в котором сообщил о том, что ему ничего не известно о готовящемся выступлении Караяна, и потребовал обсудить этот вопрос на совместном заседании. Опасаясь, что их заподозрят в попустительстве бывшему нацисту, американцы направили для участия в предстоящем совещании вызванного из Зальцбурга Пазетти.

Заседание назначили на утро 12 января, так что Караян до последнего момента не знал, сможет ли он провести столь важный для него дневной концерт. И его опасения были небезосновательны. Представитель советской администрации капитан Эпштейн сразу же поставил вопрос ребром: на каком основании известному своими связями с нацистской верхушкой дирижеру было выдано разрешение на выступления без достаточно основательной проверки его деятельности в Третьем рейхе? Помимо уже известных читателю доводов, Пазетти представил заготовленное им на этот случай письмо считавшегося жертвой режима Бернгарда Паумгартнера, в котором

тот защищал Караяна от обвинений в сотрудничестве с нацистами. Однако на имевшего, по-видимому, вполне четкие указания от вышестоящего начальства капитана письмо совершенно неизвестного ему бывшего директора Моцартеума и одного из основателей Зальцбургского фестиваля не произвело никакого впечатления. Зато неоценимую услугу Караяну оказал уже известный читателю член правления оркестра Фриц Зедлак, сумевший убедить советского представителя на русском языке.

Назначенный концерт решили все же провести, но Эпштейн потребовал себе экземпляр протокола, на оформление которого ушло еще немало времени, так что уже не рассчитывавшему на успех переговоров Караяну пришлось срочно бежать за концертным костюмом и взойти на подиум в самый последний момент. Наградой ему были бурные аплодисменты венцев за исполнение Симфонии № 104 («Лондонской») Гайдна, «Дон Жуана» Рихарда Штрауса и Первой симфонии Брамса. Не принимавший участия в исполнении, но присутствовавший на концерте в зале Музикферайна скрипач Отто Штрассер отметил: «„Дон Жуан" Рихарда Штрауса был фейерверком виртуозности и вдохновения, а когда главный герой испустил дух вместе с последним пиццикато, разразилось неслыханное ликование, — Вена снова обрела своего идола. Последующее исполнение симфонии Брамса подтвердило то, что было провозглашено в первом отделении».



Полученное в ноябре 1945 года в Зальцбурге положительное решение американской комиссии и январские концерты с Венским филармоническим оркестром оказались для дирижера большим подспорьем: после разногласий с советской администрацией подозрения в сотрудничестве с нацистами вспыхнули с новой силой, и американцы, как и в случае с Фуртвенглером, не хотели, чтобы их заподозрили в нерадении при проведении денацификации, которую они же и затеяли. К счастью, в феврале все дела подозреваемых были переданы австрийским властям, которые оказались менее дотошными, чем берлинские. На состоявшемся 15 марта заседании комиссии, на которую помимо Караяна было вызвано еще четверо свидетелей, снова проверялись выдвинутые в ноябре обвинения. Дирижера вновь и вновь спрашивали о мотивах его вступления в НСДАП, и тот всякий раз повторял, что хотел только одного — чтобы местные власти оставили его в покое. О том, что, будучи членом партии, Караян никак не обнаруживал своей партийной принадлежности, не носил партийного значка и лишь в крайних случаях использовал партийные приветствия (то, что в современной России

называют «зигами», то есть вскидывание правой руки, щелканье каблуками и возглас «Хайль Гитлер»), рассказал заслуживающий всяческого доверия свидетель — певец (бас-баритон) австрийского происхождения, каммерзенгер Берлинской государственной оперы, проработавший в театре с 1927 по 1943 год, Фриц Кренн. В какой-то мере он был товарищем Караяна по несчастью, поскольку ему пришлось развестись со своей женой-еврейкой. Кренн также показал, что многие пронацистски настроенные певцы и оркестранты относились к дирижеру с крайним предубеждением. Сам Караян называл вступление в партию заблуждением и ссылался на то, что в 1935 году он, как и многие немцы, еще не представлял себе ее истинной сути. Хотя и эта комиссия вынесла благоприятное для дирижера, но половинчатое решение (ему было разрешено дирижировать, но не исполнять руководящие функции), Караян так и не смог в ближайшее время вернуться к исполнению своих обязанностей, и назначенный на март концерт Венского филармонического оркестра пришлось отменить из-за новых противоречий между американской и советской администрациями. А вскоре последовало еще одно неприятное для фактически прошедшего денацификацию дирижера событие — в Вене появился прибывший из Швейцарии Фуртвенглер. Тому еще только предстояло держать ответ перед австрийской и берлинской комиссиями (как мы знаем, на это ушло довольно много времени), но он уже поставил правлению Венского филармонического оркестра свой обычный ультиматум: или он, или Караян. Переговоры с Фуртвенглером Вальтер Легге начал позднее, чем с Караяном, и опытному продюсеру фирмы EMI пришлось использовать всю свою изворотливость и дипломатический талант, чтобы к лету все же подписать договоры с обоими (Караян подписал договор в середине мая, Фуртвенглер — в сентябре).

Пока Фуртвенглер находился в Берлине, у его соперника вроде бы появилась возможность принять участие в Зальцбургском фестивале. Организаторы решили пригласить все еще находившегося под сильным подозрением Караяна, поскольку в их распоряжении не было практически ни одного дирижера с мировым именем. Расчет был на то, что к Зальцбургу, в отличие от Вены, советские оккупационные власти не проявляли особого интереса. Делали ставку и на расплывчатость мартовского решения комиссии по денацификации. Кроме того, по поводу возможности участия в фестивале Караяна не успел еще сказать своего веского слова Фуртвенглер. Так что устроители зальцбургского празднества могли предложить Караяну великолепные условия — двенадцать выступлений, в том числе в «Дон Жуане»

и «Свадьбе Фигаро» Моцарта, а также в «Кавалере розы» Штрауса. Был подобран великолепный певческий состав. В «Свадьбе Фигаро» должны были петь Эрих Кунц, Мария Чеботари и начинавшая свою карьеру в Вене будущая примадонна Ирмгард Зеефрид, а в «Кавалере» — Хильда Конецни и вернувшийся в Вену Фриц Кренн.

В конце весны и начале лета Караян часто ездил в Вену, где занимался с певцами подготовкой их партий. Однако надежды на то, что американцы смягчат свое отношение к дирижеру, не оправдались. Наоборот, Пазетти сменил чиновник, занимавший более жесткую позицию, на которую не смогло повлиять даже полученное из Ахена письмо, в котором капельмейстер тамошнего собора подчеркивал независимую позицию дирижера в деле выбора репертуара, в первую очередь в вопросах исполнения церковных произведений, а также отсутствие у него каких-либо связей (кроме, разумеется, уплаты членских взносов) с местным отделением НСДАП. В середине июня американская администрация уточнила свою позицию, разъяснив, что Караян не может заниматься не только руководящей деятельностью, но и дирижировать. «Свадьбу» поручили Гансу Зваровски, «Кавалера» — Феликсу Прохазке, а «Дон Жуана» — Йозефу Крипсу. Освоившему за время пребывания на Апеннинском полуострове итальянский язык Караяну не оставалось ничего иного, как исполнять на репетициях обязанности суфлера, поскольку приглашенный из Италии для «Дон Жуана» специалист задержался. Такое рвение не прошло незамеченным для американских властей, и Караяну категорически запретили появляться на фестивале «в каком бы то ни было качестве». Тем не менее он продолжал принимать по мере сил участие в репетициях, сидя все в той же суфлерской будке.



Вальтеру Легге все же удалось убедить руководство фирмы EMI в том, что запрет на профессиональную деятельность для Караяна касается только его публичных выступлений и не имеет никакого отношения к звукозаписи. Британским оккупационным властям было дано указание не препятствовать работе представителя EMI в Австрии, и Легге со своей аппаратурой свободно расположился в здании Музикферайна, приведя этим в бешенство советские и американские власти. Однако президент Общества друзей музыки твердо заявил пришедшему к нему с протестом американскому эмиссару, что сеансы звукозаписи происходят по заданию британского правительства и касаются только самого Общества. В сентябре 1946 года начались репетиции и работа над записью Восьмой симфонии Бетховена. Через несколько дней приступили к до-мажорной («Большой») симфонии Шуберта, на записи которой настаивал

сам Караян. В процессе работы дирижер много экспериментировал, стараясь приспособиться к новой для него, более совершенной аппаратуре фирмы EMI, и в результате многое у него вышло не так, как он ожидал, а сами записи, в первую очередь симфония Шуберта, были приняты критикой довольно сдержанно. Примерно в то же время он работал над записями популярной классики — увертюры к «Свадьбе Фигаро» и «Маленькой ночной серенады» Моцарта, увертюры к «Цыганскому барону» и полек Иоганна Штрауса. На редкость удачными оказались выпущенные на компакт-диске только в 1997 году «Полька-пиццикато» и полька «Легкая кровь», а также записанная на тех же сеансах в исполнении Элизабет Шварцкопф ария Констанцы «Marten alles Arten» («Всевозможные мученья») из «Похищения из сераля».

Формальная денацификация Караяна была окончательно объявлена союзниками в августе 1947 года, так что он успел заключить договор с Венским филармоническим оркестром на концертный сезон 1947/48. Это был последний сезон, когда правлению оркестра удалось заполучить обоих непримиримых соперников, Фуртвенглера и Караяна, причем младшему из них досталось даже большее число концертов (16). В караяновских программах фигурировали такие пользующиеся неизменной любовью публики и выигрышные для дирижера вещи, как Восьмая симфония Брукнера, Девятая Бетховена (традиционное предрождественское исполнение), Реквием Верди, а на Пасху — баховские «Страсти по Матфею» и третье действие вагнеровского «Парсифаля» (в концертном исполнении); кроме того, Караян продирижировал несколькими популярными произведениями современных композиторов — Бартока, Стравинского, Прокофьева и Воан-Уильямса. Фуртвенглеру предложили восемь концертов с более консервативными программами, включавшими музыку Бетховена, Шуберта, Брамса и Мендельсона. Что касается совместной работы Караяна с Легге, то осенью 1947 года она ознаменовалась записью двух крупных произведений — «Немецкого реквиема» Брамса, который до тех пор отсутствовал не только в каталоге EMI, но и в каталогах других крупных фирм, и Девятой симфонии Бетховена. В исполнении «Немецкого реквиема» участвовали известные читателю Ганс Хоттер и Элизабет Шварцкопф и основанный еще в 1858 году знаменитый хор Певческого объединения венского Общества друзей музыки. Главной сложностью выпуска этой записи на грампластинках было распределение отрывков по сторонам дисков на 78 об/мин без ущерба для целостности восприятия, и Караян потратил немало сил и применил недюжинную изобретатель-

ность, чтобы запись оказалась не только великолепной по качеству исполнения, но и удобной для прослушивания. За несколько недель до исполнения Девятой симфонии на предновогоднем концерте в зале Музикферайна Легге записал ее для фирмы EMI, добавив к солистам, участвовавшим в исполнении «Немецкого реквиема», известного читателю тенора Юлиуса Патцака и замечательную немецкую певицу, меццо-сопрано Элизабет Хёнген (впоследствии знаменитый продюсер прославился своей гениальной способностью подбирать в высшей степени гармоничные составы вокалистов, благодаря чему записи опер, сделанные под его руководством в пятидесятые-шестидесятые годы, приобрели необычайную популярность). Здесь снова выступил хор Певческого объединения, с которым у Караяна установились тесные связи, — у любителей музыки до сих пор пользуются популярностью записи си-минорной Мессы Баха (1952–1953) и «Торжественной мессы» Бетховена (1958) с этим же хором под управлением Караяна.



В 1947 году Объединение выбрало Караяна своим пожизненным руководителем, а сделанная в том году запись Девятой Бетховена стала первой в его жизни (впоследствии он осуществил еще четыре аудио- и две видеозаписи). Зная, что от ее качества зависит его последующая репутация, дирижер подошел к ней со всей ответственностью, тщательно выверяя баланс звучания оркестра, хора и солистов. Выпущенная вскоре на грампластинках, она имела огромный успех, но была вытеснена появившимися в 1952 году долгоиграющими пластинками. Вторую жизнь эта запись получила после ее перевода на компакт-диски и с тех пор не исчезает из каталогов фирмы EMI.

Помимо роскошной программы, с которой Караян выступил во главе Венского филармонического оркестра в сезоне 1947/48, весной он дал свой первый послевоенный концерт с Венским симфоническим оркестром. Время показало, что сохранение связи со вторым оркестром Вены было с его стороны чрезвычайно мудрым шагом, поскольку для дирижера, практически отстраненного вскоре от выступлений с венскими и берлинскими филармониками, а также от сотрудничества с Зальцбургским фестивалем (разумеется, в результате происков Фуртвенглера, на которые Караян официально никому и никогда не жаловался), в Вене оставался только этот коллектив. С ним он имел возможность совершенствовать свое дирижерское мастерство и расширять репертуар, что существенно облегчало ему в течение последующих семи лет работу в Лондоне с организованным Легге оркестром «Филармониа», с которым успешно сотрудничали также Фуртвенглер и Клемперер. Ходила шутка: Клемперер успешно играет

на инструменте под названием «Филармониа», но настроил его Караян. Действительно, дирижер приложил немало сил и оказал Легге неоценимую помощь при наборе оркестрантов и в достижении сыгранности нового коллектива, с которым он сделал в конце сороковых и в пятидесятые годы немало прославивших его записей.

После того как в сезоне 1948/49 Караяну был предложен всего один концерт с Венским филармоническим (разочарование дирижера сказалось также на качестве тогдашних записей с этим оркестром, в первую очередь увертюры к «Летучей мыши») и произошло явное охлаждение его отношений с организаторами Зальцбургского фестиваля, ему оставалось только выступать с Венским симфоническим оркестром, уровень которого он все же не рассчитывал поднять до уровня берлинских или венских филармоников, а также делать записи с оркестром «Филармониа» для EMI. Но и в Лондоне не все шло идеально. В результате девальвации английского фунта доходы Караяна от записей на фирме EMI существенно упали, поскольку высшее руководство фирмы — и тут Легге ничем не мог помочь своему другу — стало делать ставку на Фуртвенглера с Венским филармоническим. То есть к весне 1949 года Караяну практически негде было приложить свои силы в Европе, и он с удовольствием принял предложение выступить в Южной Америке с оркестрами Кубы, Аргентины и Чили.



В то время Куба еще не стала коммунистическими задворками в Западном полушарии, и Гавана имела свой филармонический оркестр, однако его качество оставляло желать лучшего, да и публика, состоявшая преимущественно из американских нуворишей и местных воротил шоу-бизнеса, не была подготовлена к восприятию Девятой симфонии Бетховена, а устроители гастролей не позаботились своевременно обеспечить музыкальные магазины Гаваны пластинками с венской записью. Положение удалось частично исправить в Буэнос-Айресе и Сантьяго, куда латиноамериканское отделение EMI доставило свежедопечатанные комплекты еще до приезда дирижера. В целом же гастроли не принесли Караяну ожидаемого успеха, и если у него и оставались надежды перенести (по крайней мере, частично и временно) свою деятельность за океан, то после гастролей от этой идеи пришлось отказаться. Единственная польза, которую получил уже давно мечтавший научиться летному искусству дирижер, заключалась в том, что он быстро окончил летную школу в Чили и в дальнейшем существенно сократил время на перемещения по Европе.

Фуртвенглер все же не смог закрыть Караяну доступ во все концертные залы и оперные театры, и у его молодого соперника еще

оставались возможности выступать как с Венским симфоническим оркестром, так и с оркестрами Италии. Между тем, взвалив на себя обязанности в Зальцбурге и Люцерне, соперник Караяна практически закрыл себе доступ в Байройт (напомним, что на первом послевоенном фестивале он выступил только с Девятой Бетховена на концерте-открытии) и вынужден был существенно сократить гастрольные поездки. В то же время Караян провел с Венским симфоническим оркестром успешное турне по Германии, выступив в том числе в Ахене, с которым у него были связаны лучшие воспоминания молодости. Местное отделение фирмы «Опель» расщедрилось настолько, что предоставило в его распоряжение новейшую модель «Олимпия», при опробовании которой дирижер, по свидетельству очевидцев, как бы растворился в воздухе, не успев сесть за руль.

Памятуя о неудаче, постигшей его в присутствии Гитлера в Берлинской государственной опере, Караян потратил немало времени, чтобы отработать партию Ганса Закса с молодым Отто Эдельманом (тому было тридцать четыре года) еще задолго до Байройтского фестиваля 1951 года. В 1952 году Караян провел в Байройте свой второй и последний сезон, продирижировав «Тристаном» и разделив «Кольцо» с Кнаппертсбушем. К этому времени он стал проводить значительно больше времени на репетициях в Доме торжественных представлений, и там за ним устроили настоящую охоту представители самых престижных звукозаписывающих фирм. Как рассказывал Виланд Вагнер Вальтеру Легге, во время репетиций агенты фирм Deutsche Grammophon, Philips и Decca бродили вокруг здания, как кобели вокруг дома, в котором находится течная сука. К сожалению, Легге не удалось использовать последнюю возможность и осуществить в Байройте живую запись «Тристана» под управлением Караяна. Как раз в том году в лондонской студии EMI была сделана знаменитая запись вагнеровского шедевра с Кирстен Флагстад в партии Изольды и с оркестром «Филармониа» под управлением Фуртвенглера. Опасавшееся внутренней конкуренции высшее руководство фирмы запретило Легге выпускать одновременно две записи одной оперы.

Как ни странно, в сезоне 1953/54 Караяна стало усиленно приглашать правление Берлинского филармонического оркестра, с которым он не выступал уже на протяжении многих лет. По-видимому, тут снова вмешалась политика — это приглашение должно было вызвать ревность Фуртвенглера и заставить его вернуться к полузаброшенному коллективу. Однако к тому времени Караян уже научился разбираться в хитросплетениях такого рода интриг, к тому же предстоящий сезон был у него расписан по часам. Помимо высту-

плений с Венским симфоническим оркестром и лондонских записей с «Филармониа» у него были очень лестные ангажементы в Ла Скала и Римской опере. В то время он, как и Фуртвенглер, много работал с Элизабет Шварцкопф, и той приходилось разрываться между разными оперными театрами, Зальцбургским фестивалем и фестивалем в Люцерне. Однако в то время Караяна очаровала другая оперная дива — Мария Каллас, и он загорелся идеей поставить с ней «Лючию ди Ламмермур» Доницетти. Надо сказать, что соблазнить эту капризную примадонну было не очень просто, и дирижеру пришлось пустить в ход все свое обаяние.

В апреле 1954 года он впервые посетил Японию, куда как раз в это время стали впервые после войны приезжать европейские знаменитости. Там он давал концерты с оркестром радиокорпорации NHK в Токио, Осаке, Киото и Нагое и мастер-классы для молодых исполнителей. После возвращения он сделал с «Филармониа» превосходные студийные записи опер «Так поступают все женщины», «Ариадна на Наксосе», «Кавалер розы» и «Фальстаф». Во всех центральные женские партии (соответственно Фьордилиджи, Примадонны/Ариадны, Маршальши и Алисы) поет Элизабет Шварцкопф, в других партиях заняты такие непревзойденные артисты, как Рита Штрайх (Цербинетта в «Ариадне»), Криста Людвиг, Тереза Штих-Рандаль и Отто Эдельман (Октавиан, Софи и барон Окс в «Кавалере розы»), Тито Гобби (Фальстаф) и многие другие. В том же году Караян выступил с оркестром «Филармониа» на трех престижных европейских фестивалях — в Люцерне, Экс-ан-Провансе и Эдинбурге. В столице Шотландии помимо концертов был организован показ модной одежды, в котором приняла участие новая возлюбленная Караяна, молодая французская модель Элиетт Муре, ставшая через четыре года третьей женой маэстро.

В то время, когда Фуртвенглер умирал от вирусного бронхита в клинике Баден-Бадена, Караян находился в Риме. О смерти своего соперника он узнал из газетного сообщения, а вскоре получил анонимную пророческую телеграмму из Вены: «Король умер, да здравствует король!» Еще одним подтверждением безальтернативности кандидатуры Караяна в качестве преемника Фуртвенглера стал звонок из Нью-Йорка. Президент концертного агентства Columbia Artists уведомлял руководство Берлинского филармонического оркестра, что назначенные на 1955 год гастроли (на самом деле они начались в конце февраля 1956-го) могут состояться только в том случае, если дирижировать будет Караян. От этих гастролей дирижер не стал отказываться, но предупредил, что к этому времени должно

состояться его назначение. В середине декабря оркестранты обратились к интенданту оркестра фон Вестерману с просьбой передать Караяну на ближайшее время руководство концертами и гастрольными поездками. Остальные претенденты, в первую очередь отдавший много сил делу послевоенного возрождения оркестра Серджу Челибидаке, а также уже подыскивавший себе квартиру в Берлине Ойген Йохум, остались ни с чем.

В течение недолгого времени Караяну удалось занять самые престижные музыкальные должности и возглавить наряду с Берлинским филармоническим также Венский филармонический оркестр. Однако у него, в отличие от Фуртвенглера, сложились не столь романтические отношения с этими коллективами. Фактический руководитель обоих оркестров для приведения оркестрантов к полному подчинению умело использовал их ревность по отношению друг к другу. Тут он был типичным сыном новой эпохи — жестким и оборотистым импресарио, которому в конечном счете приносила пользу любая конфликтная ситуация, будь то стычки с руководством Венской государственной оперы, с правлением Венского филармонического, оргкомитетом Зальцбургского фестиваля, а в последнее десятилетие и со своими же берлинцами. Диверсифицировав работу в студии, он наряду с фирмой EMI начал работать с Deutsche Grammophon (качество записей этой фирмы, высокое качество печати пластинок и умелый менеджмент он оценил еще в начале пятидесятых годов), а также с Decca, результатом сотрудничества с которой стали хотя и не столь многочисленные, но не менее великолепные записи, сделанные в сотрудничестве со знаменитым продюсером Джоном Калшоу. Каждое новое техническое достижение служило для него поводом для повторных записей, и сотрудничавшим с ним фирмам ничего не стоило убедить его записать в очередной раз основные произведения его репертуара: так, выпустив в 1963 году полный комплект симфоний Бетховена, с появлением квадрофонии, на которую в семидесятые годы возлагали большие надежды, он повторил запись всего цикла, а в начале восьмидесятых одним из первых (об этом позаботилась фирма Deutsche Grammophon) сделал цифровые записи.

Понимая, что исполнение опер Вагнера на Зальцбургском фестивале не вполне соответствует духу фестиваля и ложится тяжким грузом на Венский филармонический оркестр, он организовал в своем родном городе дополнительный Пасхальный фестиваль, на котором каждый раз исполняли по одной вагнеровской опере, а в качестве оркестра использовал берлинских филармоников, придав своему

коллективу не свойственную ему дотоле функцию оперного оркестра. Благодаря умелой организации репетиций, одновременной работе с одними и теми же операми и одинаковым составом вокалистов на сцене и в студии звукозаписи, а также в результате выпуска пользовавшихся огромным успехом у меломанов комплектов пластинок эти выглядевшие громоздкими и чрезвычайно затратными проекты оказались необычайно прибыльным и способствовали славе как оркестра, так и его дирижера.

Что и говорить, эпоху Караяна в европейской симфонической и оперной музыке будут еще долго вспоминать и пытаться в ней задержаться с помощью первоклассных аудио- и видеозаписей многие поколения любителей музыки, поскольку сравнение качества работ этого дирижера с качеством интерпретаций наших современников чаще всего бывает не в пользу последних. То был действительно Рыцарь — умерший летом 1989 года незадолго до начала Зальцбургского фестиваля, на котором он должен был дирижировать вердиевским «Балом-маскарадом», Гериберт риттер фон Караян.

ГЛАВА

# 24 СВЕЖИЕ ВЕТРЫ НА ЗЕЛЕНОМ ХОЛМЕ

**602** Еще совсем недавно возглавлявшая могущественную байройтскую империю и выполнявшая обязанности хранительницы семейных традиций потомков Мастера Винифред Вагнер оказалась в сложном положении: на ее имущество был наложен арест, а ей лично выплачивали пенсию, которой едва хватало на скромное существование на ближней даче в Варменштайнахе, где кроме нее находились ее сын Вольфганг с супругой и новорожденной Эвой (теперешней соруководительницей фестивалей), а также верная Эмма Бэр. В этих условиях Винифред предстояло готовиться к процессу денацификации, от которого ей, как бывшему члену НСДАП и руководителю одного из самых значительных культурных институтов Третьего рейха, не приходилось ждать ничего хорошего. Кроме того, всем были отлично известны ее дружеские связи не только с фюрером, но и с другими нацистскими вождями, против которых теперь готовился процесс в Нюрнберге: Германом Герингом, Рудольфом Гессом, Гансом Франком и Иоахимом фон Риббентропом. Серьезные обвинения выдвигались и против других знакомых Винифред, так что многие из тех, кто мог бы дать в ее пользу оправдательные показания на комиссии, теперь сами были вынуждены изыскивать способы для своей защиты. После неудачного побега в Швейцарию семьи Верены и Виланда не торопились возвращаться в Байройт и оставались на оказавшейся во французской оккупационной зоне даче Вагнеров в деревушке Нусдорф на берегу Бодензее. Бывшие соруководители байройтской «шарашки» — видный функционер общества «Сила через радость»

Бодо фон Лаференц и успевший занять довольно высокое положение в семейном предприятии Виланд Вагнер — справедливо рассудили, что со стороны французов они могут рассчитывать на более снисходительное к себе отношение, нежели со стороны американцев в Байройте. Так что реальную помощь Винифред мог оказать только Вольфганг, принявший вместе с адвокатом матери участие в составлении меморандума к готовившемуся процессу.

Отыскать стоящего адвоката было не просто — казалось бы, наиболее подходящий для этой цели юрист семьи Вагнер Фриц Майер должен был сам защищаться от обвинений в сотрудничестве с нацистами. Так что в июне 1946 года Винифред пришлось обратиться за помощью к другу покойного мужа, юристу Эриху Эбермайеру, который пользовался авторитетом среди художественной элиты в качестве писателя и музыковеда, поскольку был и в самом деле значительной и внушавшей доверие личностью. Защита Винифред осложнялась не только тем, что она не желала отказываться от своего личного пристрастия к Гитлеру (об этом свидетельствовало достопамятное интервью, которое она дала сразу после капитуляции Клаусу Манну и Курту Риссу), но также ее явным стремлением взять на себя вину за все происходившее на Зеленом холме в годы нацистского правления, сняв тем самым ответственность за связи с нацистской верхушкой с членов своей семьи.



Между тем результаты уже состоявшихся в 1946 году процессов против друзей и знакомых семьи Вагнер вселяли в Винифред самые мрачные предчувствия. Ей, например, пришлось выступать на комиссии по денацификации, занимавшейся делом многолетней экономки Ванфрида, воспитательницы малолетних детей Зигфрида и Винифред Эммы Бэр, которая действительно была убежденной нацисткой и обладательницей золотого партийного значка (то есть номер ее учетной карточки был меньше 100 000). Хотя согласно свидетельским показания госпожа Бэр целыми днями работала по дому и не имела возможности заниматься политикой — если, конечно, не считать политической деятельностью ее участие в качестве зрительницы в нюрнбергских манифестациях 1929 года, когда она чуть не лишилась сознания от жары, — обвинитель потребовал привлечь ее к общественным работам сроком на полгода и удержать в пользу государства половину стоимости имущества. Более мягкого приговора удалось добиться только после подачи апелляции и привлечения дополнительных свидетельских показаний в пользу пожилой дамы. Еще более тягостное впечатление на Винифред произвел процесс над известным байройтским медиком и домашним врачом Вагнеров

Хельмутом Тройтером, лечившим обитателей Ванфрида с 1929 года. Уже смертельно больной Зигфрид поручил тогда молодому и музыкально образованному доктору наблюдать за здоровьем его семьи, отстранив от этого дела опытного терапевта Альберта Ангерера, который так и не простил Тройтеру своей отставки, поскольку рассматривал ее как следствие интриг младшего коллеги. В течение последующих пятнадцати лет Ангерер писал на него доносы, обвиняя в скрытом сочувствии коммунистам, а после войны — в сотрудничестве с нацистами и дружбе с байройтским гауляйтером Фрицем Вехтлером, вместе с которым Тройтер якобы даже ходил в баню. Тесные связи с семьей Вагнер комиссия рассматривала как отягчающее вину обстоятельство и, несмотря на выступление Винифред в защиту врача, зачислила его в первую категорию обвиняемых и приговорила к конфискации всего имущества, в том числе врачебной практики, и отправке на пять лет в трудовой лагерь. Впоследствии этот приговор также удалось смягчить, а Тройтера перевести в категорию попутчиков и освободить из заключения. Присутствовавшая на процессе и даже выступившая на нем в качестве свидетеля защиты Винифред была потрясена не столько суровостью первоначального приговора, сколько царившей на процессе атмосферой враждебности. Так что для себя она уже не ожидала в будущем ничего хорошего.



Количество свидетелей защиты, в том числе тех, кому она помогала во время преследований по политическим или расовым соображениям, было довольно значительным, оно во много раз превосходило число официальных и неофициальных обвинителей, однако, как показали предыдущие процессы, для вынесения сурового приговора большого количества свидетелей обвинения и не требовалось — все зависело от царивших в обществе и на суде настроений. Так что Винифред не очень рассчитывала на подготовленный для комиссии по денацификации меморандум. К великому для нее сожалению от выступления на суде отказался наиболее авторитетный свидетель из числа сотрудничавших с Байройтом деятелей искусства — сценограф Эмиль Преториус, который к тому времени занял пост вице-президента Баварской академии искусств в Мюнхене. Он хорошо понимал материнские чувства Винифред, старавшейся расчистить своим сыновьям путь к успешной карьере, но честно предупредил ее о том, что его встреча с ними может привести к нежелательным для обвиняемой последствиям, о чем и сообщил ей в письме: «...я не хочу встречаться с Вашими детьми, которые обошлись со мной не слишком хорошо, а что касается Виланда, то просто враждебно, коварно и презрительно. И когда зайдет речь о Ваших детях, не-

которые вопросы могут поставить меня в безвыходное положение, и я буду вынужден высказаться не в Вашу пользу. <...> Для меня было бы слишком горьким испытанием выдержать дерзость Ваших детей, особенно Виланда, который, опираясь на поддержку Гитлера и Бормана, позволял себе слишком многое: неуважение и полное нежелание признать мои заслуги или даже стремление приписать их кому-нибудь другому, так что в определенных обстоятельствах все это может из меня выплеснуться и создать вокруг Вас неблагоприятную атмосферу».

Знакомый с обстоятельствами преследования нацистами Преториуса в конце войны читатель не может не признать его правоту. Его отказ выступить на процессе стал неприятным известием для Винифред, но, в конце концов, он не смог бы сильно повлиять на решение комиссии.

Куда более сильный удар поджидал ее со стороны пребывавшей уже на протяжении семи лет по ту сторону Атлантического океана Фриделинды. В мае 1945 года в Соединенных Штатах вышла из печати написанная ею в соавторстве с журналистом Пейджем Купером книга «Огненное наследство», содержавшая опубликованные ею к тому времени статьи и тексты выступлений на радио. Отношения матери с дочерью складывались самым неблагоприятным образом. Винифред крайне нуждалась в поддержке Фриделинды, успевшей приобрести в музыкальных кругах США славу непримиримого борца с национал-социализмом (во многом, разумеется, благодаря дружеской помощи Тосканини), а та не только не отвечала на письма матери, но сразу же по получении публиковала их в музыкальном журнале. Нежелание строптивой дочери отвечать на материнские письма объяснялось очень просто. Фриделинда читала все интервью, которые Винифред давала представителям прессы и радио, и была вне себя от того, насколько глупо ее родительница ведет себя в условиях, когда необходимо полное раскаяние и признание своих прошлых ошибок. В переписке, которую Фриделинда вела с пребывавшем в относительной безопасности на Бодензее Виландом, она, в частности, сообщила: «Моя глупая мамаша все еще дает интервью, в которых выражает свое восхищение Гитлером, такого идиотизма больше нельзя допускать!!!! Можно ли быть насто-о-о-о-олько вне мировых событий, чтобы ничего не видеть и не слышать????» А также: «Я вновь и вновь читаю интервью, которые она дает местной прессе. Насколько я восхищаюсь ее честностью, настолько же поражаюсь ее глупости и близорукости! Почему она все больше рискует будущим Байройта, будущим вас троих и ваших семей?????!!! Имеешь

ли ты на нее хоть малейшее влияние, чтобы внушить, что лучшее, что она может сделать сейчас, это молчать?» В письме от мая 1946 года Винифред описала зловещую атмосферу, сложившуюся вокруг нее в преддверии процесса денацификации, умоляла прислать пресловутую книгу, на материале которой, как она небезосновательно предполагала, строилось обвинительное заключение, и жаловалась на переживаемые семьей многочисленные бытовые трудности. Это письмо также осталось без ответа, но через общих знакомых Фриделинда переслала для племянников продовольственную посылку.

Немецкий перевод книги был первоначально опубликован в конце 1946 года в Швейцарии (в этом варианте книга называлась «Ночь над Байройтом»), а отдельные главы появились в немецком дайджест-издании «Ауслезе» в начале 1947-го. Пресса тут же начала их цитировать, смакуя пикантные подробности взаимоотношений обитателей Ванфрида с нацистскими бонзами, и это никак не способствовало улучшению репутации готовящейся к процессу Винифред. Поскольку подготовка процесса затягивалась, а обвиняемую стали вызывать на дополнительные собеседования, у нее сложилось впечатление, что комиссия испытывает недостаток материалов для серьезного обвинения, главным пунктом которого оставалась дружба с Гитлером в период Веймарской республики, оказание ему помощи в деле приобщения к высшим политическим, промышленным и культурным кругам, а также придание неотесанному провинциалу необходимого светского лоска.



В середине мая было наконец получено обвинительное заключение, главные пункты которого, как и предполагалось, были основаны на фактах, приведенных в книге Фриделинды. И тут, как нарочно, возникли проблемы с властями у адвоката Эриха Эбермайера, так что он, ничтоже сумняшеся, решил вернуться к своей прежней деятельности искусствоведа, практически устранившись от процесса. Никого не предупредив, он просто отправился на какой-то конгресс по кинематографии, бросив свою клиентку на произвол судьбы. Пришлось снова обратиться к семейному юристу Фрицу Майеру, который к тому времени успел пройти денацификацию и сохранил право заниматься адвокатской практикой.

Процесс начался в конце июня 1947 года и затянулся на несколько дней из-за необходимости выслушать многочисленных свидетелей. Из детей на заседаниях комиссии присутствовал только Вольфганг. Сторона обвинения выглядела достаточно бледно, но главный обвинитель вел себя необычайно развязно и безапелляционно. К счастью для Винифред, живых свидетельств ее взаимоот-

ношений с Гитлером нашлось не много, поэтому все опять свелось к ссылкам на книгу Фриделинды, общим разговорам о дружбе обвиняемой с фюрером, о любви Гитлера к музыке Вагнера, а также об антисемитизме Вагнера и разделявшего его убеждения по этому вопросу вождя Третьего рейха. В главе «Музыкальные пристрастия фюрера» были рассмотрены взгляды некоторых современных музыковедов и философов по этому вопросу, не допускающие трактовки антисемитских концепций байройтского Мастера в качестве истоков нацистской идеологии. Однако для комиссии это было не столь очевидно. Разговоры о преклонении Гитлера перед искусством Вагнера способствовали в то время нагнетанию обстановки ненависти вокруг Винифред, но по существу мало что добавляли к собранным против нее обвинениям. Показания свидетелей, сообщивших, что Винифред оставляла себе часть дефицитных продуктов из тех поставок, что предназначались для питания гостей в период проведения фестивалей, остались без доказательства. На фоне десятков письменных свидетельств и выступлений на процессе свидетелей защиты, сообщивших о той помощи, которую обвиняемая оказывала лицам, подвергавшимся преследованиям по политическим и расистским соображениям, довольно жалко выглядели также отдельные жалобы на то, что она кому-то не захотела помочь или не приложила для этого достаточно усилий. Эти заявления говорили лишь о том, что готовность обвиняемой прийти на помощь (в том числе малоизвестным или вовсе неизвестным ей людям) была для многих несомненна, и многие за такой помощью к ней обращались. Было также ясно, что ее возможности воздействовать на Гитлера и добиться от него смягчения участи врагов рейха были сильно преувеличены, а в последние годы войны и вовсе сошли на нет, поскольку во время редких и непродолжительных телефонных разговоров с фюрером она в тот период едва успевала обсудить лишь насущные проблемы фестиваля — на все остальное просто не хватало времени.

Как известно, лишившись в 1941 году поддержки Рудольфа Гесса, Винифред часто прибегала к помощи личного врача фюрера Карла Брандта. Во время процесса над ней тот уже находился в тюрьме в ожидании решения собственной участи. Он прислал письменные показания, в которых подтверждал, что обвиняемая постоянно передавала Гитлеру сведения о преследуемых лицах и добивалась их оправдания. Через год доктор Брандт был осужден нюрнбергским судом и повешен как руководитель программы эвтаназии психически неполноценных людей и инвалидов, а также как участник и идейный вдохновитель медицинских экспериментов над заклю-

ченными концлагерей. В своей речи адвокат Майер настаивал на том, что дружеские связи Винифред и Гитлера завязались еще в тот период, когда Гитлер не только не был у власти, но было трудно даже предположить, что этот уличный оратор станет могущественным диктатором. Субсидии, которые руководство Третьего рейха выделяло на проведение фестивалей, целиком уходили на покрытие расходов и не приносили дополнительных доходов руководителю. Защитник особо отметил, что мог бы привести значительно больше живых свидетельств, если бы не трудности с перемещением по разделенной на зоны влияния стране. Однако вынесенный приговор был достаточно суровым. Винифред отнесли ко второй категории обвиняемых, приговорили к общественным работам сроком на 450 дней (комиссия сочла возможным не приговаривать ее к заключению в трудовом лагере, поскольку она не совершала насильственных действий и не была замечена в жестоком или недостойном поведении), и у нее конфисковали 60% собственности. Этот приговор не удовлетворил ни обвинителя, посчитавшего его слишком мягким, ни защитника, подавшего на него апелляцию как на слишком суровый. Так или иначе, но под стражу Винифред брать не стали, и о том, что после суда она работала где-то на уборке территории и расчистке завалов, ничего не известно.



Подготовка апелляционного процесса затянулась почти на полтора года, и он состоялся только в декабре 1948-го. После исполнения смертных приговоров над главными нацистскими преступниками и осуждения на длительные сроки виновных в менее тяжких преступлениях обстановка в стране заметно смягчилась. Поэтому и атмосфера на новом процессе была значительно более спокойной, чем на предыдущем. Свидетелей на него уже не вызывали, зато защита привела дополнительные доказательства заступничества Винифред за преследуемых религиозных деятелей. Доскональная проверка финансовой деятельности фестивалей в годы нацистского правления не выявила никаких злоупотреблений со стороны обвиняемой, в том числе получения дополнительных вознаграждений от имперских властей. Были рассмотрены и отягчающие вину обстоятельства, например, страстная речь двадцатишестилетней Винифред в байройтском ресторане после ее возвращения в 1923 году из Мюнхена, когда она о рассказывала о подробностях «пивного путча». Это была явно политическая акция в поддержку национал-социалистического движения. В целом же было признано возможным смягчить Винифред приговор, вынесенный предыдущей комиссией, — отнести ее к категории виновных в менее тяжких преступлениях и взыскать 6000 ма-

рок. О том, чтобы допустить ее в какой бы то ни было форме к организации и руководству фестивалями, не могло быть и речи.

На заседании апелляционной комиссии присутствовал также нелегально вернувшийся в Байройт еще в ноябре 1947 года Виланд, который взял на себе львиную долю трудов по подготовке материалов к обоим процессам и написанию оправдательного меморандума. Отдав себя в руки французских оккупационных властей и согласившись на денацификацию в их оккупационной зоне, он поступил весьма разумно. Хотя против него могли быть выдвинуты более серьезные обвинения, чем против Винифред, процесс против наследника байройтского предприятия так и не был возбужден. Пользуясь благодушием французов, местные власти закрыли глаза на то, что молодой человек явно извлекал пользу из близости к нацистскому руководству, о чем свидетельствовало освобождение его от призыва (а это считалось одним из важнейших пунктов обвинения), а о его службе в концлагере Байройта вопрос вообще не стоял, поскольку данное обстоятельство Виланд на свой страх и риск в анкете не упомянул. К началу 1948 года процессы уже начали сворачивать, и даже американские власти не стали докапываться до подробностей деятельности Виланда в годы нацистского правления. Так что к этому времени Виланд мог себя чувствовать в родном Байройте вполне уверенно. За всю семью ответ держала одна Винифред.



Сразу после окончания войны встал вопрос о будущем руководстве Байройтскими фестивалями. Виланд прекрасно понимал, что в создавшейся ситуации ни он, ни его брат не могут претендовать на руководство семейным предприятием, и надеялся на то, что помощь придет из-за океана. Не зная адреса сестры, он послал ей через Тосканини письмо, в котором заклинал ее спасти положение с помощью привлечения обладавшего непререкаемым международным авторитетом маэстро. В посланном тогда же письме Тосканини он умолял маэстро использовать все свое влияние, чтобы сохранить семейное наследство; он особенно упирал на то, что третье поколение дома Вагнеров готово и стремится продолжить семейную традицию, но нуждается в его, Тосканини, поддержке. Вскоре был получен ответ, в котором полностью сознававшая значимость своей фигуры Фриделинда давала согласие на посредничество при переговорах с Тосканини, одобрившим идею проведения фестивалей в формате семейного предприятия, и просила прислать копию завещания Зигфрида, чтобы маэстро мог с ним ознакомиться. Разумеется, затевая это дело, еще не прошедший денацификацию Виланд рассчитывал, что предприятие достанется ему как старшему из наследников, име-

ющему опыт организации постановок и сценографии вагнеровских драм. Однако была и другая сила, заинтересованная в скорейшем возрождении фестивалей под руководством потомков великого композитора, но ни в коем случае не Винифред и ее сыновей, известных своими связями с нацистской верхушкой.

Послевоенный обербургомистр Байройта Оскар Майер прекрасно понимал, что успех послевоенного восстановления и последующего развития города во многом зависит от успехов прославивших его вагнеровских фестивалей, и постарался предпринять все возможное, чтобы наследницей стала известная своими антифашистскими взглядами Фриделинда. Уже весной 1946 года он направил «уважаемой милостивой барышне» письмо, в котором в довольно витиеватых выражениях просил от имени города «вступить в права наследства ее деда и продолжить его дело». Это был сильный удар по Виланду, который надеялся использовать Фриделинду для получения властных полномочий в Байройте. Однако в течение нескольких месяцев от нее не было никакого ответа, а Майер продолжал нагнетать обстановку в городе, формируя отрицательное общественное мнение в отношении семьи Вагнер. В частности, в речи, произнесенной летом по поводу 70-летия Байройтских фестивалей, он, не дожидаясь решения комиссии, потребовал для Винифред наказания в виде пяти лет тюрьмы и конфискации всего имущества. Последние двадцать лет он предложил вообще вычеркнуть из истории Байройта. В случившемся он обвинял не только хозяйку фестивалей, но и всю ее семью, за исключением, разумеется, Фриделинды. Устав ждать от нее ответа, Майер послал ей в июле еще более льстивое письмо, в котором вновь убеждал принять причитающееся ей наследство. До сих пор неизвестно, какие доводы та привела в обоснование своего отказа, но совершенно ясно, что это было глубоко продуманное и взвешенное решение. Фриделинда явно сознавала, что она со своим образованием, доскональным знанием музыки Вагнера, даром убеждения и воздействия на окружающих, а также знанием нескольких иностранных языков могла легко справиться с обязанностями руководителя, но на другой чаше весов лежала честь ее семьи, которой пришлось бы поступиться, заняв руководящие позиции за счет ожидавших своей участи матери и старшего брата. Было ясно, что, приняв предложение обербургомистра, она пойдет против воли матери, все еще надеявшейся передать наследство Виланду, и больше не сможет смотреть в глаза членам своей семьи.

Теперь городским властям предстояло найти другую кандидатуру на пост руководителя фестивалей, и по настоянию американ-

ских оккупационных властей Майер обратился к сыну пр́оклятой Козимой Изольды Францу Вильгельму Байдлеру. Этот родившийся в 1901 году в Байройте первый внук Рихарда Вагнера получил юридическое образование и в конце двадцатых годов работал сотрудником Лео Кестенберга в Министерстве науки, культуры и народного образования. Женившись в 1925 году на еврейке, он тем самым навлек на себя гнев бабушки, а в 1933 году поспешил эмигрировать, чтобы не иметь неприятностей еще и с новыми властями. В Швейцарии он возглавил Союз писателей и прославился своими музыковедческими и историческими трудами, посвященными творчеству Вагнера. Он принял приглашение городских властей посетить Байройт, хотя и не имел в то время четкого представления о том, в каком виде будет возрождаться семейное предприятие, но надеялся получить доступ к семейным архивам, материалы которых были ему крайне необходимы как историку, поскольку главной книгой его жизни стала биография Козимы. Архивы в то время держал в своих руках Вольфганг, они находились в полном беспорядке, и, несмотря на распоряжение обербургомистра обеспечить гостю беспрепятственный доступ к ним, Вольфганг под разными предлогами предпринимал все возможное, чтобы скрыть значительную часть документов. Наибольшую досаду Байдлера вызвало отсутствие дневников бабушки, скрываемых в соответствии с завещанием Эвы Чемберлен в мюнхенском банковском сейфе. По словам Вольфганга, некоторые документы исчезли после пребывания в доме Зигфрида американских военных; не удалось отыскать и полный каталог семейного архива. Так что Байдлеру пришлось удовлетвориться только тем, что для него подготовил двоюродный брат. Вдобавок Вольфганг дал понять гостю из Цюриха, — разумеется, в вежливой форме, — что тот является нежелательной персоной в доме Вагнеров и представляет собой угрозу будущему семейного предприятия. Уверенность, с которой держался Вольфганг, имела под собой достаточные основания. Для того чтобы сделать Байдлера наследником, предварительно лишив наследства всех остальных членов семьи и тем самым нарушив завещание Зигфрида, у байройтских властей явно не хватало юридических доводов. Поэтому племяннику Винифред и Зигфрида удалось только предложить собственную концепцию возрождения и дальнейшего развития байройтского предприятия. Первым шагом на этом пути стало основание Фестивального комитета. Председателем комитета Байдлер предложил назначить Томаса Манна, с которым у него сложились дружеские отношения во время пребывания писателя

в Швейцарии. Для себя он предусмотрел должность генерального секретаря. Погруженный в то время в работу над романом «Доктор Фаустус», Манн мог с чистой совестью ответить отказом, но он не стал этого делать. А безоговорочно принять предложение действовавшего, по существу, от имени американских оккупационных властей Байдлера он также не решался, ибо не хотел занимать у себя на родине высокое общественное положение, поддержанное штыками оккупантов. По прошествии нескольких месяцев, наполненных неопределенностью, Байдлер и сам понял, что его план нежизнеспособен, и, удовлетворившись той архивной информацией, которую счел возможным предоставить ему Вольфганг, вернулся в Швейцарию. Винифред осталась в некоторой растерянности: она все еще опасалась, что будет создан международный наблюдательный совет, который займется реализацией предложенных заезжим гостем планов. Опасения были напрасны — в июне 1947 года Байдлер уведомил ее о своем полном отказе от участия в возрождении фестивалей, для которого, по его мнению, еще не настало время.



Нелегально вернувшийся в ноябре 1947 года в Байройт Виланд был уже не тем самонадеянным и идущим напролом к своей цели юнцом, каким он запомнился не видевшей его в течение двух с половиной лет матери. Перешагнувший порог тридцатилетия отец большого семейства (у него было уже четверо детей) кардинально поменял свои политические пристрастия, стал убежденным антифашистом и демократом и приобрел определенные дипломатические навыки. Теперь уже никто не решался предъявлять ему претензии и напоминать о старых прегрешениях. Сам же он все еще не был уверен в надежности своего будущего и подозревал мать в том, что она хочет передать семейное предприятие в руки пользовавшейся полным доверием американцев и городских властей Байройта Фриделинды, отношения с которой она полностью восстановила уже после первого процесса. Но он был не прав. Отказавшаяся не только от руководства, но и от какого-либо вмешательства в дела байройтских фестивалей Винифред только и мечтала о том, чтобы передать руководство в руки сыновей. Время также работало на них. Уже в феврале 1948 года Виланда и Вольфганга принял ответственный чиновник Министерства культуры Баварии — ставку решено было сделать на имевших полное право на семейное наследство представителей следующего поколения семьи Вагнер. Тем самым соблюдались все юридические нормы и выполнялся важный для сохранения вагнеровского духа фестивалей принцип преемственности. В мае были полностью прекращены грозившие сильным уро-

ном как для деловой, так и для культурной жизни страны процессы денацификации (продолжалось только рассмотрение кассационных жалоб), и в том же месяце в Байройте был избран новый обербургомистр, представитель социал-демократической партии Ганс Рольваген, который действовал без оглядки на оккупационные власти и уделял много внимания восстановлению инфраструктуры байройтского предприятия. Прошедшая денацификацию Винифред выполнила свое обещание и в январе 1949 года подписала отречение и передачу властных полномочий сыновьям. Еще в ноябре Виланд перевез в Байройт жену с детьми и начал вместе со своим старым ментором Куртом Оверхофом разрабатывать планы будущих постановок. Он пользовался также помощью поселившегося в Байройте Ганса Кнаппертсбуша, чья мечта дирижировать в Доме торжественных представлений была уже близка к осуществлению. Сразу после вступления в права наследства Вольфганг развил бурную деятельность по привлечению спонсоров и добыванию средств на проведение первого послевоенного фестиваля. Плоды проделанной братьями огромной подготовительной работы были налицо уже через два с половиной года.



Байройтские празднества обрели новую жизнь 29 июля 1951 года, когда исполнением Девятой симфонии Бетховена под управлением Вильгельма Фуртвенглера на Зеленом холме был открыт первый послевоенный фестиваль. На нем прозвучали «Парсифаль» под управлением Ганса Кнаппертсбуша, «Мейстерзингеры» под управлением Герберта фон Караяна и «Кольцо нибелунга», исполнение которого дирижеры поделили между собой. Во время представлений не было никаких политических демонстраций, однако, как и на фестивале после Первой мировой войны в 1925 году, публике раздавали листовки, в которых призывали воздерживаться от каких-либо громких политических высказываний или дискуссий. Для большей убедительности в 1951 году приводили высказывание Зигфрида Вагнера из листовки 1925 года, напомнившее о том, что в Байройте в цене только искусство. Однако если двадцать шесть лет тому назад это предупреждение было связано с тем, что наиболее политизированная часть публики пыталась спеть после возбудившего ее националистические чувства заключительного монолога Ганса Закса «Немецкую песню», то теперь споры среди гостей фестиваля велись вокруг взаимоотношений членов семьи Вагнер с нацистской верхушкой. По прошествии многих лет эти споры потеряли свою прежнюю остроту, однако для этого братьям пришлось сделать все возможное, чтобы изолировать мать,

которая никак не хотела отказываться от своей преданности Гитлеру и считала его выдающейся и благородной личностью. Однако усилия братьев не всегда приносили плоды, и тогда ее взгляды, к ужасу детей, становились достоянием гласности. Американский героический тенор Джеймс Кинг вспоминал, как во время совместных чаепитий байройтские исполнители вынужденно внимали разглагольствованиям явно забывшейся и «внушавшей страх дамы» о том, каким замечательным другом был Адольф Гитлер. Всю вину за бедствия Германии она взваливала на окружение фюрера, главным образом на ненавидимых ею Гиммлера, Бормана, Розенберга и Штрайхера. К тому же Винифред до конца жизни сохранила веру в существование еврейского заговора. В 1976 году она дала режиссеру Гансу Сиберберу согласие на съемки в его документальном четырехсерийном фильме «Гитлер, фильм из Германии». Желая получить от нее максимум информации на щекотливую тему, режиссер иногда уверял собеседницу, что магнитофон отключен, и тогда она действительно становилась откровеннее. В частности, на вопрос о том, почему Тосканини отказался выступить на фестивале 1933 года, она ответила, что его обработали нью-йоркские евреи, которые полностью монополизировали музыкальную жизнь Соединенных Штатов. И таких саморазоблачений было немало — во всяком случае, достаточно, чтобы руководство фестиваля имело все основания опасаться за его репутацию. Винифред Вагнер умерла в 1980 году в возрасте восьмидесяти двух лет, ни на йоту не поступившись своими убеждениями, что принесло ей к концу жизни (главным образом благодаря фильму Сиберберга) определенную популярность среди молодежи Германии. Но если забыть о политике, вклад этой женщины в дело сохранения уникального музыкального института — одного из тех, что прославили Германию во всем мире, — нельзя не признать выдающимся.



История семьи Вагнер и Байройтских фестивалей последних трех-четырех десятилетий убеждает в том, что демоны прошлого продолжают витать над вагнеровским кланом, о чем свидетельствуют публикации Фриделинды Вагнер, умершего в 2010 году Вольфганга Вагнера, его сына Готфрида и дочери Виланда Вагнера Нике, а также многочисленные труды историков и биографов. Слишком много накопилось противоречий в отношениях между потомками байройтского Мастера, а также в их взглядах на историю последних двух столетий и на духовное наследие великого предка. Углубленное исследование этого наследия может принести еще множество неожиданных открытий.

# СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ



Вальтер Б. *Тема с вариациями: Воспоминания и размышления.* Серия «Исполнительское искусство зарубежных стран». М.: Музыка, 1969.

Интернет-сайт «Музыка периода Холокоста»: http://holocaustmusic.ort.org/ru/places/

Интернет-сайт «intoclassics»: http://intoclassics.net/news/2011-02-12-21462

Марек Дж. *Рихард Штраус. Последний романтик.* М.: Центрополиграф, 2002.

Цвейг С. *Вчерашний мир. Воспоминания европейца.* М.: Вагриус, 2004.

Amaury du Closel. *Erstickte Stimmen. «Entartete Musik» im Dritten Reich.* Wien; Köln: Weimar Böhlau-Verlag, 2010.

Beci V. *Musiker und Mächtige.* Artemis&Winkler, 2001.

Brinkmann R. *Wagners Aktualität für den Nationalsozialismus. Fragmente einer Bestandsaufnahme.* In: Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposium. Verlag C. H. Beck, 2000.

Carr J. *Der Wagner-Clan.* Hoffman und Campe, 2009.

*Das «Dritte Reich» und die Musik.* Herausgeben von der Stiftung Schloss Neuhardenberg in Verbindung mit der Cite de la musique. P.: Nikolai, 2006.

Fischer J. M. *Wagner-Interpretationen im Dritten Reich. Musik und Szene zwischen Politisierung und Kunstanspruch.* In: Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposium. Verlag C. H. Beck, 2000.

Friedländer S. *Hitler und Wagner.* In: Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposium. Verlag C. H. Beck, 2000.

Haffner H. *Furtwängler.* Berlin: Parthas, 2006.

HAFFNER H. *Orchester der Welt. Der internationale Orchesterführer.* Berlin: Parthas, 1997.
HAFFNER H. *Orchester der Welt. Der internationale Orchesterführer.* Berlin: Parthas, 2008.
HAMANN B. *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth.* München; Zürich: Piper, 2009.
HILMES O. *Herrin des Hügels. Das Leben der Cosima Wagner.* Pantheon, 2008.
HILMES O. *Cosimas Kinder. Triumph und Tragödie der Wagner-Dynastie.* Pantheon, 2010.
KAPSAMER I. *Wieland Wagner. Wegbereiter und Weltwirkung.* Styria Premium, 2010.
NAEGLE V., EHRISMANN S. *Die Beidler. Im Schatten des Wagners-Clans.* Rüffer&Rub, 2013.
NEWMAN R., KIRTLEY K. *Alma Rose. Wien 1906 – Auschwitz 1944.* Weide, 2003.
NOVAK A. *«Salzburg hört Hitler atmen». Die Salzburger Festspiele 1933–1944.* München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2005.
OSBORNE R. *Herbert von Karajan. Leben und Musik.* DTV, 2008.
PACHL P. *Siegfried Wagner. Genie im Schatten.* Langen Müller, 1988.
REDEPENNING P. *Von der «Verfälschung durch die Faschisten» zur «Verwiklichung des Mythos». Richard Wagner in der Stalin-Ära. Eine Dokumentation anhand der Tages- und Fachpresse.* In: Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposium. Verlag C. H. Beck, 2000.
RIEGER E. *Friedelind Wagner. Die rebellische Enkelin Richard Wagners.* München; Zürich: Piper, 2013.
ROSE P. L. *Wagner, Hitler und historische Prophetie. Die geschichtliche Kontext von «Untergang», «Vernichtung» und «Ausrottung».* In: Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposium. Verlag C. H. Beck, 2000.
VAGET H. R. *Wagner-Kult und nationalsozialistische Herrschaft. Hitler, Wagner, Thomas Mann und die «nationale Erhebung».* In: Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposium. Verlag C. H. Beck, 2000.
WAGNER F. *Nacht über Bayreuth. Die Geschichte der Enkelin Richard Wagners.* List Taschenbuch, 2010.
WAGNER G. *Wer nicht mit dem Wolf heult. Autobiografische Auszeichnungen eines Wagner-Urenkels.* Kipenheuer&Witsch, 2010.
WAGNER N. *«Für uns war er überhaupt nicht der Führer». Zu Winifred Wagner.* In: Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposium. Verlag C. H. Beck, 2000.
WAGNER W. *Lebens-Akte. Autobiographie.* Abrecht Knaus, 1994.

WEISSWEILER E. *Erbin des Feuers. Friedelind Wagner. Eine Spurensuche.* Pantheon, 2013.

ZELINSKY H. *Verfall, Vernichtung, Weltentrückug. Richard Wagners antisemitische Werk-Idee als Kunstreligion und Zivillisationskritik und ihre Verbreitung bis 1933.* In: Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposium. Verlag C. H. Beck, 2000.

# ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ


## 618 А

Абендрот, Герман *83, 84, 100, 108, 112, 219, 279, 307, 326, 456, 457*
Абляйтнер, Августин *487*
Абрахам, Пауль *121*
Август Вильгельм Гогенцоллерн *397, 412, 417*
Аденауэр, Конрад *369*
Айнем, Готфрид фон *366*
Айслер, Ганс *64, 140, 168, 304*
Айхингер, Бернар фон *327*
Аккерман, Ганс *322*
Аккерман, Элизабет *322, 326*
Аксман, Артур *446*
Александер, Джейн *566*
Александров, Александр *56*
Альвин, Карл *483, 485*
Алябьев, Александр *561*
Аман, Макс *45*
Ана, Адольф *242*
Ана, Паулина де *242, 244, 245, 269*
Ангерер, Альберт *604*
Андерс, Петер *205, 229, 508*
Андерсен, Ганс Христиан *376*
Андерсен, Лале *149*
Андроников, Ираклий *173*
Анзорге, Конрад *276*
Ансерме, Эрнест *68, 332, 512*
Антейл, Джордж *74, 111*
Анценгрубер, Людвиг *513, 514*
Анчерл, Карел *525, 530*
Арент, Бенно фон *428, 430, 434, 500, 503*
Арнольд, Хайнц *507*
Аррау, Клаудио *303, 359*
Ататюрк, Кемаль *52*
Аттерберг, Курт Магнус *347*
Ахматова, Анна *164, 198*

## Б

Баб, Юлиус *181*
Бадингс, Хенк *102*
Байдлер, Изольда
см. *Бюлов Изольда*

Байдлер, Франц *372, 611, 612*
Байдуков, Георгий *64*
Бак, Гильберт *300, 310*
Бакхауз, Вильгельм *84, 159, 226, 228, 301, 303, 541*
Баллинг, Михаэль *394, 397*
Бальзер, Эдвальд *502*
Бар, Герман *93, 259, 464*
Барбье, Клаус *555, 556*
Баренбойм, Даниэль *587*
Барлах, Эрнст *25*
Бар-Мильденбург, Анна
см. *Мильденбург, Анна*
Бартельс, Адольф, *72, 73*
Барток, Бела *63, 84, 171, 261, 553, 595*
Бауман, Ганс *140*
Бауман, Курт *180, 181*
Бах, Иоган Себестьян *55, 63, 68, 105, 112, 153, 154, 185, 225, 275, 279, 319, 348, 357, 360, 366, 515, 528, 542, 543, 561, 595, 596*
Беер-Вальбрунн *274, 279*
Безалла, Эугения *351*
Беки, Вероника *15*
Беккер, Пауль *59*
Беллас, Августа *285*
Беллас, Дагмар *285*
Беляков, Александр *64*
Бём, Карл *32, 84, 101–103, 119, 120, 153, 205, 217, 265–268, 322, 358, 362, 433, 460, 486, 496, 503–505, 508, 513, 516, 517, 572, 574, 588*
Бенацки, Ральф *121, 170, 545*
Бенер, Фриц *429*
Бенн, Готфрид *54*
Берг, Альбан *61, 63, 68, 93, 102, 118, 261, 320, 470, 472*
Бергер, Эрна *352, 366, 481*
Берглун, Юэль *454*
Берлиоз, Гектор *83, 114, 173, 221, 239, 243, 561*
Бернар, Сара *250*
Бёрне, Людвиг *212*
Берри, Вальтер *482*
Бетховен, Людвиг ван *13, 62, 66, 68, 82, 84, 89, 91, 92, 95, 99, 105, 107–110, 113, 114, 117, 156, 159, 172, 185, 186, 204, 221, 225–228, 235, 236, 239, 242, 249, 258, 275, 278–284, 286, 289, 297, 309, 313, 315, 317, 320, 323, 325, 326, 328, 332, 336, 344, 347, 349, 357, 359, 360, 362, 363, 367, 368, 386, 409, 437, 464, 473–475, 477, 478, 492, 494, 505, 512, 516, 533, 551, 553, 561, 584, 586, 587, 594–598, 600, 613*
Бехер, Иоганнес *580, 581*
Бехер, Пауль *542*
Бехштейн, семья *371, 382, 383*
Бехштейн, Елена *382, 385*
Биберти, Роберт *125, 126*
Бизе, Жорж *91, 197, 281, 495, 526*
Биллингер, Рихард *514*
Бильзе, Беньямин *80, 81, 236*
Бильрот, Теодор *229*
Бисмарк, Отто фон *82, 440, 466*
Бичем, Томас *251, 306, 313, 432, 433, 585, 589*
Блантер, Матвей *149*
Блессингер, Карл *60*
Блех, Лео *68, 84, 100, 169, 202, 316, 371, 419*
Блох, Эрнст (композитор) *84, 117*
Блох, Эрнст (философ) *139*
Блюм, Карл Роберт *63–65, 135*
Богров, Мордехай *188*
Боданцки, Артур *280, 286*
Бойер, Зигмунд *344*
Бойто, Арриго, *495*

Бой-Эд, Ида, *279*
Бокельман, Рудольф *205, 218, 356, 414, 454, 474, 493*
Бокор, Маргит *475, 497*
Бомарше, Пьер Огюст Карон де *253*
Бонен, Михаэль *503*
Борман, семья *444*
Борман, Герда *40*
Борман, Мартин *324, 330, 438, 449, 452, 455, 499, 504, 605, 614*
Бородин, Александр *65, 190*
Борромео, Карло *42*
Борхард, Лео *578*
Боссе, Густав *76*
Боттермунд, Ганс *300*
Боулт, Адриан *549, 550*
Боц, Эрвин *125, 126*
Браиловский, Александр *586*
Брамс, Иоханнес *42, 80, 81, 84, 87, 94, 99, 106, 108, 109, 114, 117, 153, 170, 173, 221, 225, 229, 236, 238–240, 244, 276, 279, 280, 283, 289, 290, 299, 324, 332, 344, 347, 348, 350, 355, 367, 472, 475, 477, 505, 553, 561, 584, 592, 595*
Брандауэр, Клаус Мария *570*
Брандт, Карл, *449, 451, 607*
Браузеветтер, Ганс *133*
Брежнев, Леонид *562*
Брекер, Арно *39, 40, 70*
Бреннер, Людвиг *81*
Брехер, Густав *111, 112*
Брехт, Бертольт *146, 147, 169, 340, 354, 513, 523, 526*
Бриттен, Бенджамин *157*
Бродаты, Лев, *177*
Брокгауз, Макс *110*
Брукман, Эльза *385*
Брукнер, Антон *91, 92, 95–99, 103, 107, 109, 112, 115, 117, 119, 172, 181, 221–226, 229, 282, 283, 297, 324, 330, 335, 347–349, 352, 359, 365–367, 399, 477, 518, 537, 589, 595*
Бруннер, Алоис *556*
Брюкнер, адъютант Гитлера *424*
Брюнинг, Генрих *20*
Буальдьё, Франсуа-Адриен *242*
Бубер, Мартин *182*
Бузони, Феруччо *61–63, 68, 84, 100, 155, 262, 371*
Буксман, Фридрих *549*
Буш, Адольф *109, 542*
Буш, Фриц *50, 99, 100, 101, 259, 261, 262, 267, 389, 390, 392, 394, 400, 481, 483, 496, 542*
Буш, Эрнст *145–147*
Бэнфилд Трипкович, Рафаэлло де *360, 363, 369, 590*
Бэр, Эмма *380, 402, 410, 436, 461, 602, 603*
Бюлов, Бландина *235, 372, 373*
Бюлов, Ганс фон *81, 82, 95, 209, 235–244, 249, 372, 373*
Бюлов, Даниэла *235, 372, 373, 375, 378, 386, 404, 416, 419, 442*
Бюлов, Изольда *235, 372, 611*
Бюлов, Эва *178, 372, 373, 376, 377, 396, 402, 419, 437, 442, 611*
Бюркель, Йозеф *490*

# В

Вагнер, семья *9, 162, 175, 292, 294, 376, 379, 380, 382, 383, 387–389, 392, 394, 399, 401, 402, 405, 407, 409, 419, 427, 434, 444, 446, 459–462, 602–604, 609–614*
Вагнер, Адольф *45, 202*
Вагнер, Верена *380, 426, 434, 443, 444, 450, 453, 454, 457, 459, 460, 602*

Вагнер, Виланд *71, 175, 206, 310, 378, 400, 401, 412, 421, 425, 426, 430, 434, 436, 439, 447, 450–461, 468, 598, 602–605, 609, 610, 612–614*
Вагнер, Винифред *9, 15, 36, 40, 111, 126, 127, 160, 161, 191, 197–200, 205, 206, 216, 292–295, 309, 310, 314, 316, 318, 370–379, 381–386, 389, 390, 393–412, 414–421, 423–440, 442, 444–449, 451–458, 460–462, 468, 570, 602–614*
Вагнер, Вольф Зигфрид *456*
Вагнер, Вольфганг *205, 380, 400, 401, 431, 436, 441, 442, 444, 453, 455, 457, 460, 461, 602, 603, 606, 611–614*
Вагнер, Гертруда *452, 454, 456, 459, 460*
Вагнер, Готфрид *614*
Вагнер, Зигфрид *93, 126, 127, 160, 197, 216, 291–293, 371–375, 378, 380, 381, 383–391, 393–398, 400–406, 409, 418, 419, 427, 429, 430, 435, 437, 458, 460, 461, 468, 493, 603, 604, 611, 613*
Вагнер, Ирис *454*
Вагнер, Катарина *462*
Вагнер, Козима *40, 236, 242, 244, 245, 274, 293, 371–376, 381, 384, 386, 403, 405, 419, 437, 468, 611*
Вагнер, Нике *614*
Вагнер, Рихард *7–10, 15, 22, 33, 36, 40, 43–46, 57, 60, 66, 67, 71, 73, 74, 80, 82, 93, 95, 98–100, 102, 107, 112, 114–116, 161, 172, 174, 175, 178, 181, 191, 197, 199, 201, 203–205, 208–222, 226, 228–230, 234–240, 242–244, 246, 249, 258, 259, 274, 275, 278, 281, 283, 289–291, 293, 297, 299, 304, 312, 314–317, 319, 329, 344, 345, 349, 357, 361, 362, 370–375, 377–379, 380, 383, 384, 386, 388, 391–395, 398, 401, 403, 405–407, 409, 412–414, 416, 418–423, 428, 429, 431, 435, 437, 438, 442, 444–446, 448, 449, 451, 461, 466, 468, 469, 471, 474, 475, 477, 478, 485, 492–495, 498, 502, 503, 505, 507, 509, 512, 517, 586, 598, 600, 607, 610, 611*
Вагнер, Франциска *239*
Вагнер, Фриделинда *161, 175, 318, 378, 400, 403, 405, 409, 428, 433, 439, 442–444, 446, 452, 605–607, 609, 610, 612, 614*
Вагнер, Эллен *455, 461, 462*
Вагнер-Паскье, Эва *462, 602*
Вагнер-Регени, Рудольф *57, 102, 316, 351, 353, 354*
Вайль, Курт *60, 61, 63, 64, 74, 100, 111, 112, 146, 168, 354, 523*
Вайнгартнер, Феликс фон *82, 91, 103, 116, 117, 253, 348, 371, 475, 483, 540*
Вайнерт, Эрих *140*
Вайс, Бедржих (Фрицек) *528*
Вайсенберг, Алексис *156*
Вайсман, Юлиус *57*
Ваксман, Франц *190*
Валери, Поль *466*
Валлерштейнштайн, Лотар *469, 481, 482, 495*
Вальдтейфель, Эмиль *545*
Вальтер, Антон *549*
Вальтер, Бруно *14, 31, 32, 42–44, 46, 48, 59, 68, 84, 93, 94, 101, 109–111, 116, 118, 119, 165, 168, 172, 196, 203, 263, 274, 281, 298, 299, 302, 304, 315, 338, 348, 371,*

*378, 387, 389, 418, 470, 471, 472, 475, 477, 479, 480, 482–484, 490, 492, 495–497, 540, 548, 549, 551, 586, 588*
Вальтер, Лотта *480*
Вальтер, Михаэль *136*
Ванек, Эма *555*
Ваник, Герберт *510*
Вассерман, Якоб *182*
Вебер, Карл Мария фон *98, 185, 204, 235, 242, 243, 259, 278, 335, 343, 344, 360, 368, 386, 477, 492, 587*
Вебер, Людвиг *507*
Веберн, Антон *61, 74, 93, 95, 320*
Вегенер, Пауль *572*
Веддер, Рудольф *359*
Везель, Арнольд ван *532*
Везендонки, семья *319*
Вейнбергер, Яромир *338*
Вейнек, Фриц *138*
Веласкес, Диего *265*
Веллес, Эгон *118, 470*
Вендт, семья *276*
Вендт, Адельхайд *273*
Венявский, Генрик *551*
Верди, Джузеппе *68, 100, 102, 114, 174, 190, 197, 200, 218, 242, 264, 278, 281, 337, 339, 347, 349, 357, 361, 415, 469, 477, 492, 495, 498, 512, 527, 595, 601*
Верфель, Франц *466*
Вессель, Хорст *141, 143, 146, 151, 362, 419*
Вестерман, Герхарт фон *89, 589, 600*
Вехтлер, Фриц *440, 454, 461, 462, 604*
Видукинд Корвейский *122*
Визбор, Юрий *324*
Виктория Луиза Брауншвейгская *427*
Вильгельм I *151, 238*
Вильгельм II *82, 179, 377, 397, 412, 414*
Виметаль, Эрих фон *496*
Виндт, Герберт *136*
Винер, Карл *190*
Винер, Макс *188*
Виноградова, Софья *564*
Виотти, Джованни Баттиста *539*
Вистен, Фриц *181, 182, 189, 190, 525*
Витгенштейн, Пауль *100*
Витгерштейн, Ганс *90*
Виттельсбахи, семья *384*
Виттриш, Марсель *505*
Власова, Екатерина *37*
Воан-Уильямс, Ральф *117, 585, 595*
Вольф (дядюшка Вольф) см. *Гитлер, Адольф*
Вольф, Герман *81, 82*
Вольф, Гуго *42, 43, 226, 229, 483*
Вольф, Гуго *464, 472, 485*
Вольф, Луиза *83*
Вольф, Фриц *438*
Вольцоген, Ганс фон *212, 240, 249, 376, 385, 392, 395, 410*
Вольцоген, Эрнст фон *249*
Вундерер, Александр *335*
Вьетан, Анри *546*

## Г

Гайдн, Йозеф *150, 152, 154, 235, 275, 289, 324, 348, 354, 355, 386, 484, 516, 592*
Галеви, Жак Фроманталь *121*
Галеви, Людовик *121*
Галич, Александр *142*
Галь, Ганс *168*
Гамель, Фред *355*
Ганзер, Ганс *139*
Ганиш, Рейнгольд *178*

Ганслик, Эдуард *221, 229, 244*
Ганфштенгль, Эрнст *383*
Гартман, Карл Амадеус *53, 54, 56, 320*
Гартман, Рудольф *512, 517*
Гауль, Георг *49*
Гауптман, Герхарт *274*
Гашек, Ярослав *202*
Геббельс, Йозеф Йозеф *22–26, 28, 29, 32, 33, 35, 36, 38, 40, 44, 51, 69–72, 75, 86, 89, 118–124, 127, 129, 131–135, 139, 141, 150, 167, 175, 179, 182, 188, 197, 206, 210, 216, 217, 222, 225, 266, 298, 299, 304–309, 311, 313, 314, 316, 317, 320, 321, 323–325, 327, 329, 330, 343, 344, 351, 354, 364, 395–397, 411, 415–417, 427, 433–435, 438, 440, 444, 451, 455, 457–459, 471–474, 472–474, 478, 484, 489, 491, 492, 498, 504, 506, 509, 510, 512, 513, 517, 570, 574, 578, 583*
Геббельс, Магда *196, 366*
Гейдрих, Райнхард *522*
Геймахер, Фридрих *466*
Гейне, Генрих *178, 185, 214, 226, 274*
Гейне, Фердинанд *384*
Гейсмар, Берта *86, 281, 282, 287, 290, 293, 294, 297, 306, 312, 313, 319, 406, 431, 432, 447, 585*
Гейсмар, Леопольд *281, 282*
Гёльделер, Карл *112*
Геммекер, Альберт *530*
Гендель, Георг Фридрих *154, 185, 187, 341, 357, 386, 585*
Генрих I Птицелов *429*
Генрих III Лев *122*
Генрих XLV Ройс *393*
Георг II Заксен-Майнингенский *236, 238, 239, 241*
Геринг, Герман *26, 34, 47, 51, 101, 111, 118, 204, 229, 300–302, 305, 308–312, 315, 317, 318, 342, 354, 384, 411, 415, 417, 419–422, 424, 427, 451, 471, 484, 489, 494, 602*
Геринг, Эмми *196, 308, 309, 427, 449*
Герман, Вилли *348*
Герман, Георг *182*
Геродот *260*
Геррон, Курт *523, 524, 527, 530*
Герцог, Фридрих *34, 51*
Гершвин, Джордж *64*
Гесс, Рудольф *71, 175, 204, 210, 308, 385, 397, 399, 420, 422, 433, 449, 499, 602*
Гессе, Герман *270*
Гёте, Иоганн Вольфганг фон *92, 101, 147, 274, 341, 380, 395, 466, 484, 491, 501, 509, 510, 513, 573, 574*
Гизекинг, Вальтер *83, 100, 109, 159, 303, 347*
Гильперт, Хайнц *491, 501*
Гиммлер, Генрих *22, 197, 324, 330, 331, 400, 422, 427, 444, 457, 614*
Гинденбург, Пауль фон *19–21, 22, 377, 410, 425*
Гирт, Петер *76*
Гислер, Герман *223*
Гитлер, Адольф *7, 9, 10, 15, 20–26, 28, 31, 33, 34, 36, 38–40, 44, 45, 47, 57–59, 62, 69–73, 86, 88, 95–97, 100–103, 111–113, 118, 120, 121, 123, 124, 126, 127, 130, 134, 135, 139, 140, 147, 151, 156, 157–161, 163, 165, 170, 174–179, 191, 193, 197–217, 220–226, 228–230, 233, 263, 266, 269, 296, 297, 301, 302, 304, 305, 307–312, 314–316,*

*324, 326–328, 330, 331, 339, 343, 356, 363, 368, 369, 379, 381–385, 387–390, 393–400, 402, 403, 405, 407, 409–457, 459, 461, 462, 470–476, 478–481, 483, 486–490, 492–494, 498, 500–506, 509, 513, 516, 517, 521, 525, 533, 535, 540, 552, 556, 576, 593, 598, 603, 605–608, 614*
Глава, Стефан *511*
Гласмайер, Генрих *223–225, 367*
Глинка, Михаил *65*
Глюк, Кристоф Виллибальд *197, 243, 258, 338, 474, 477, 478, 492*
Гоби, Тито *587, 599*
Гольдберг, Шимон *300*
Гольдмарк, Карл *279, 537*
Гольдони, Карло *468*
Гольдшмидт, Бертольд *169*
Гольдшмидт, Франтишек *528*
Гомер *260*
Горовиц, Владимир *84, 109, 286, 443, 586*
Горький, Максим *126, 128, 147, 326*
Гофман, Иосиф *302*
Гофман, Эрнст Теодор Амадей *50*
Гофмансталь, Гуго фон *252–254, 256, 257, 259, 260–262, 274, 340, 354, 465–468, 488, 490, 525*
Гоцци, Карло *468*
Граб, Алиса см. *Штраус, Алиса*
Грабова, Хедвига *525*
Гравина, Бландина см. *Бюлов, Бландина*
Гравина, Бьяджо *372*
Граудан, Николай *300*
Граф, Герберт *311, 481, 482, 493*
Грегор, Йозеф *265, 268*
Грейнц, Рудольф *138*
Гренер, Пауль *35*
Григ, Эдвард *107, 359*
Гримм, братья *48, 376*
Гриммельсгаузен, Ганс Якоб Кристоффель *39, 54*
Гриншпун, Гершель *187, 188*
Грифиус, Андреас *55*
Гросс, Эгар *343, 345*
Гроссман, Вальтер *493, 498*
Грунски, Карл *60*
Грюммер, Детлев *347, 355*
Грюммер, Пауль *546*
Грюммер, Элизабет *357, 482*
Грюндгенс, Густав *67, 147, 352, 510, 570, 581*
Губайдулина, Софья *53*
Губер, Густи *515*
Губерман, Бронислав *84, 170, 298, 302, 303, 443, 550*
Гудериан, Хайнц *88*
Гуи, Витторио *492, 499*
Гульд, Глен *62, 159*
Гумбольдт, Александр фон *154*
Гумбольдт, Вильгельм фон *154, 155*
Гундольф, Фридрих *24*
Гуно, Шарль *495*
Гусев, Виктор *177*
Гутхайль-Шодер, Мария *253, 258*
Гютерман, Анита см. *Караян, Анита*

## Д

д`Альбер, Эжен *91, 339, 357, 371*
Давид, Ганс Вальтер *174*
Дагофер, Лиль *197*
Даладье, Эдуард *440*
Дамиш, Генрих *466*
Дарвин, Чарльз *376, 377*
Даубе, Отто *395*
Дворжак, Антонин *96, 190, 236, 279, 328, 347, 358, 537*

Дебюсси, Клод *261, 279, 339, 355, 367*
Делен, Мария *322, 331*
Деман, Рудольф *191, 192, 400*
Дермота, Антон *497, 504, 508, 517*
Дессофф, Феликс Отто *114*
Джильи, Беньямино *433*
Джойс, Джеймс *466*
Джорджеску, Джордже *516*
Дзержинский, Иван *40*
Дикс, Отто *71*
Дисней, Уолт *321*
Дитерих, Эрвин *336, 337, 339*
Дитрих, Марлен *150*
Дитрих, Отто *417*
Добровейн, Исайя *326*
Дольфус, Энгельберт *205, 424, 436, 469, 471, 472, 476*
Донаньи, Эрнст *192*
Доницетти, Гаэтано *204, 264, 278, 338, 599*
Дорн, Георг *276*
Достоевский, Федор Михайлович *251, 272*
Древес, Хайнц *363, 489*
Дрезеке, Феликс, *155*
Дрексель, Эллен
см. *Вагнер, Эллен*
Дюка, Поль *96*
Дюльберг, Эвальд *66*
Дюмлинг, Альбрехт *76*
Дюринг, Карл Евгений *215*
Дягилев, Сергей *68*

## Е

Еврипид *260*
Егер, Пауль *576*
Ерица, Мария *258, 259, 261, 541*
Ершов, Иван *448*

## Ж

Жан Поль (Иоганн Пауль Фридрих Рихтер) *251*
Жуковский, Василий Андреевич *151*

## З

Закс, Ганс *217*
Залигер, Иво *39, 70*
Заллокер, Ангела, *502*
Зальцер, Генрих *547*
Зандбергер, Адольф *274*
Зандерлинг, Курт *174*
Заутер, Вильгельм *39, 70*
Зауэр, Эмиль фон *192*
Зауэрбрух, Фердинанд *444*
Зваровски, Ганс *268, 594*
Зворыкин, Владимир *458*
Зедлак, Фриц *120, 579, 592*
Зеефрид, Ирмгард *358, 517, 594*
Зейсс-Инкварт, Артур *120, 479, 480, 490, 499, 504, 506*
Зеклес, Бернгард *281*
Зембах, Эмиль *423*
Зибер, Йозеф *133*
Зиберт, Йозеф *417*
Зиверт, Людвиг *507*
Зилекс, Карл *34*
Зильберштейн, Август *221*
Зингер, Курт *181–184, 187, 189, 392, 407, 408, 524*
Зоммерфельд, Курт *187*
Зоннеман, Эмми
см. *Геринг, Эмми*
Зуппе, Франц *561*
Зутермейстер, Генрих *102*

# И

Ибсен, Генрик *526*
Иден, Энтони *197, 427*
Йенбах, Бела *123*
Йенеке, Эрна *141*
Изаи, Эжен *80, 541*
Иоахим, Йозеф *81, 229, 276*
Исаковский, Михаил *149*

# Й

Йоде, Фриц *156, 157*
Йолли, Оскар *471*
Йохум, Георг Людвиг *224, 225*
Йохум, Ойген *205, 307, 322, 359, 588, 600*

# К

Кабалевский, Дмитрий *157*
Кабаста, Освальд *96, 97, 224, 576*
Каза, Лиза делла *262, 587*
Казальс, Пабло *289, 302, 443*
Казелла, Альфредо *84*
Кайзер, Георг *353*
Кайзер, Иоахим *159*
Кайльберт, Йозеф *153, 224, 345*
Каим, Франц *90, 92*
Каллас, Мария *599*
Калшоу, Джон *192, 600*
Кальдерон, Педро *265*
Кальман, Имре (Эммерих) *121, 123, 190*
Каман, Карл *493*
Канневассер, Макс *532*
Канненберг, Артур *431, 433, 435*
Кар, Густав фон *384, 385*
Карагеоргиевич, Павел *356*
Караиоаннис, Георг Иоанн *333*
Караян, Анита *360, 364, 368*
Караян, Вольфганг фон *334*
Караян, Герберт фон *50, 51, 66–68, 74, 79, 84, 93, 100, 101, 109, 118, 119, 165, 172, 262, 263, 278, 286, 297–299, 354, 371, 415, 596*
Караян, Марта фон *334*
Караян, Элиетт *599*
Караян, Эрнст фон *333, 334, 340*
Карпат, Людвиг *395*
Карреньо, Тереса *279*
Касадо, Гаспар *347*
Кастельнуово-Тедеско, Марио *190*
Каутский, Роберт *504*
Кейдж, Джон *171*
Кёк, Эдуард *514*
Кемпен, Пауль ван *357, 359, 361*
Кемпф, Вильгельм *84, 159, 303*
Кемпфлер, Фриц *440, 449, 454, 461*
Кербер, Эрвин *348, 367, 470, 480, 486, 490, 501, 502, 511, 513*
Керубини, Луиджи *113, 242*
Кестенберг, Лео *66, 155–157, 286, 380, 611*
Кинг, Джеймс *614*
Кипнис, Александр *192, 304, 415, 421, 475, 476, 485, 494, 586*
Киров, Сергей *13*
Кирхнер, Отто *361*
Клабунд, Аотфред *526*
Клайбер, Эрих *68, 109, 301, 483, 584*
Клей, Люсиус *578, 581*
Клейн, Герберт *341*
Клейст, Генрих фон *491, 501, 526*
Клемансо, Жорж *93*
Клемансо, Поль *93*
Клемперер, Отто *50, 51, 66–68, 74, 79, 84, 93, 100, 101, 109, 118, 119, 165, 172, 262, 263, 278, 286, 297–299, 354, 371, 415, 596*

Кленау, Пауль фон *281*
Клёпфер, Ойген *573*
Климт, Густав *464*
Клиндворт, семья *370, 372–375*
Клиндворт, Генриетта *373*
Клиндворт, Карл *370, 371–374, 418*
Клуни, Джордж *369*
Кнапп, Густав фон *379*
Кнаппертсбуш, Ганс *44, 45, 84, 101, 119, 120, 201–203, 218–219, 367, 389, 493–496, 503–505, 508, 547, 572, 574, 575, 586, 588, 598, 613*
Книппер, Константин *197*
Книппер-Чехова, Ольга *197*
Кодай, Золтан *157, 347, 512, 553*
Койетински, Макс *340*
Кокошка, Оскар *482*
Коллин, Эрих *125, 126*
Кольберг, Гуго *314*
Кон, Бенно *188*
Кондрашин, Кирилл *174*
Конецни, Анна *509*
Конецни, Хильда *493, 494, 509, 594*
Константинеску, Пауль *516*
Копф, Лео *190*
Кореньо, Тереза *279*
Корнгольд, Эрих *41, 117, 169, 261, 281, 335, 537, 541*
Корнгольд, Юлиус *169, 335, 537*
Корнелиус, Петер *338*
Коррек, Йозеф *398*
Корто, Альфред *302, 303, 348*
Корф, Лео *190*
Косман, Пауль *46, 47, 48*
Краса, Ганс *527*
Крассельт, Альфред *91*
Краус, Вернер *199, 481, 572, 574*
Краус, Клеменс *100, 101, 103, 118, 119, 201, 202, 204, 205, 224, 262, 265–268, 291, 305, 306, 310, 338, 353, 354, 358, 359, 422, 454, 469, 470, 472–475, 477, 482–485, 494, 496, 504, 508, 509, 511–513, 515–518, 572, 574, 575*
Кребс, Фриц *75*
Крейслер, Фриц *91, 302*
Крейтен, Карлроберт *77, 145*
Крейцер, Рудольф *537*
Кренн, Фриц *352, 479, 593, 594*
Крженек, Эрнст *60–65, 74, 102, 111, 171, 320, 400, 472, 482*
Крипс, Йозеф *475, 483, 484, 594*
Кройц, Йетти *546*
Кроуфорд (граф) *539*
Крушельницкая, Саломия *253*
Крюгер, Эмми *381, 389, 392, 394, 398, 408*
Кубичек, Август *208, 442, 446*
Кукс, Каролина *544*
Куленкампф, Георг *84, 109, 301, 303, 347, 355, 359*
Кулидж, Элизабет Спрэг *549*
Кунц, Эрих *456, 512, 517, 594*
Купер, Пейдж *605*
Куперен, Франсуа *366*
Куртиус, Людвиг *275*
Курц, Зельма *256, 258, 497, 541*
Кусевицкий, Сергей *302, 553*

# Л

Лаброка, Марио *360*
Лайнсдорф, Эрих *338*
Лайп, Ганс *149*
Ланг, Фриц *136*
Ланге, Ганс *446*
Лангхоф, Вольфганг *144*
Ландауэр, Эрих
см. *Лайнсдорф, Эрих*
Ласкер-Вальфиш, Анита *559, 562, 564–566*
Лассо, Орландо ди *512*

Лаференц, Бодо *434, 445, 454, 457–459, 461, 462, 603*
Лаференц, Верена
см. *Вагнер, Верена*
Лахман, Хедвиг *250*
Лахнер, Франц *113, 114*
Лев, Генрих *122*
Лёве, Фердинанд *91, 92, 94, 95*
Леви, Вернер *181, 183, 188–190, 525*
Леви, Герман (дирижер) *82, 114, 235, 241, 242, 246, 247, 274, 292*
Леви, Герман (переводчик) *507*
Леви, Лео *190*
Левик, Вильгельм *185*
Легар, Франц *121, 123, 124, 145, 230, 277, 451, 505, 545*
Легге, Вальтер *193, 418, 432, 579, 580, 584, 586, 587, 589, 593–598*
Ледерер, Вольфи, *528*
Лей, Роберт *26, 28, 29, 57, 58, 400, 434, 445*
Лейвен Боомкамп, Констант ван *554*
Лейер, Ганс *369*
Леман, Лилли *93, 541*
Леман, Лотта *219, 256, 258, 259, 262, 304, 469, 471, 473, 477, 479, 480, 485, 494, 497, 586*
Лемниц, Тиана *197, 352, 503*
Ленау, Николаус *243*
Ленгсфельд, Йозеф *95*
Лёнер-Беда, Фриц *123, 124, 145*
Ленин, Владимир *38, 40, 135*
Леон, Виктор *123*
Лессинг, Готхольд Эфраим *186, 516*
Лёфнер, Зигфрид *178*
Лешников, Ари *125, 126*
Либенский, Павел *528*
Либерман, Макс *182*
Либкнехт, Карл *140, 379*
Лингард, Фридрих *395*
Линген, Тео *26, 517*
Линдберг, Чарльз *64*
Лиознова, Татьяна *324*
Лион, Фердинанд *50*
Лист, Ференц *40, 42, 80, 83, 84, 114, 173, 221, 226, 235, 236, 243, 276, 386, 388, 403, 409*
Лист, Эммануэль *192, 415, 421, 475, 477, 485*
Лойшнер, Марк *300*
Локателли, Пьетро *360*
Лоренгар, Пилар *482*
Лоренц, Макс *205, 304, 314, 361, 417, 423, 433, 437, 438, 456, 474, 475*
Лорцинг, Альберт *218, 243, 339, 341*
Луначарский, Анатолий *135*
Лунд, Цитла *286, 296*
Любен, Жермен *356, 361, 438, 439, 442, 446, 447*
Люген, Карл *464*
Людвиг I *222*
Людвиг II *209, 437, 441*
Людвиг Антон *351*
Людвиг, Криста *599*
Людвиг, Эмиль *466*
Людеке, Курт *388, 389*
Людендорф, Эрих *382, 384, 385, 387, 389, 390, 393*
Люксембург, Роза *24, 140, 378*
Лютер, Мартин *380*
Ляйдер, Фрида *191, 192, 219, 304, 314, 400, 405, 408, 414, 415, 437–439, 441, 443, 584*
Лямонд, Фредерик *279*

## M

Мадонна (Луиза Чикконе) *369*
Май, Карл *39*
Майер, Ганс *304*
Майер, Генри *535, 536*

Майер, Оскар *610, 611*
Майер, Фриц *603, 606, 608*
Майнарди, Энрико *303, 355, 359*
Майр, Рихард *258, 259*
Майяр, Эме *278*
Мак-Клур, Роберт *578*
Малер, Альма *528, 539*
Малер, Густав *8, 41, 42, 46, 59, 60, 62, 68, 74, 82, 83, 91–94, 103, 107, 115, 116, 119, 121, 169, 172, 173, 178, 190, 205, 210, 237, 238, 248, 249, 251, 253, 255, 258, 260, 274, 279, 289, 325, 334, 335, 371, 386, 401, 420, 464, 470, 477, 479, 499, 536–541, 549, 587*
Малер, Эмма *538*
Малер, Юстина *538, 548*
Мангейм, Люси *150*
Мандель, Мария *558, 559, 562–564, 569*
Мандельштам, Осип *199*
Манн, Генрих *523*
Манн, Кати *274*
Манн, Клаус *352, 570, 603*
Манн, Томас *9, 44, 45, 201, 219, 220, 274, 279, 308, 394, 419, 466, 611, 612*
Манн, Эрика *452*
Мановарда, Йозеф фон *472, 494, 495, 503, 508*
Мао Цзэдун *488*
Маргулес, Ганс *533*
Маре, Ганс фон *71*
Марек, Джордж *262*
Мариан, Фердинанд *199, 572*
Мария Елизавета Майнингская *238*
Мария Терезия *255*
Маркс, Карл *38*
Мархе, Вернер *39*
Марцелл II *43*
Маршнер, Генрих *242, 243, 279, 281*
Масканьи, Пьетро *190, 337*
Массар, Ламбер *537*
Мах, Эрнст *464*
Маяковский, Владимир *146*
Мейербер, Джакомо *41, 60, 167*
Мельхиор, Лауриц *192, 296, 314, 381, 389, 392, 394, 414, 477, 586*
Менгеле, Йозеф *528, 557, 564*
Менгельберг, Виллем *93, 283, 348, 349, 350, 359, 540, 549, 551, 552, 553*
Мендельсон, семья *81*
Мендельсон, Мозес *186*
Мендельсон-Бартольди, Феликс *41, 42, 43, 57, 60, 105, 106, 112, 114, 121, 154, 190, 221, 226, 235, 386, 499, 595*
Менухин, Иегуди *100, 302, 582, 584*
Меттерних, Паулина *539*
Мийо, Дариюс *63, 74*
Микеланджели, Артутро Бенедетти *159, 303, 359*
Милленкович, Макс фон *419*
Миллер, Артур *536, 562, 566*
Миллер, Гленн *534*
Мильденбург, Анна *93, 419, 464*
Мильштейн, Натан *586*
Мирабо, Оноре *215*
Митропулос, Димитри *588*
Митфорд, Джессика *427*
Митфорд, Диана см. *Мосли, Диана*
Митфорд, Юнити, *427, 431*
Михаэлис, Лизелотта *433*
Мозер, Ганс *193, 502, 515*
Моисси, Александр *340, 345, 541*
Мокроусов, Борис *149*
Молер, Филипп *357*
Моло, Вальтер фон *219*
Молотов, Вячеслав *448*
Мольер, Жан Батист *256, 490, 501, 525*
Мольнар, Ференц *541*

Монтё, Пьер *553*
Монти, Витторио *559*
Мориак, Франсуа *476*
Морини, Эрика *540, 542, 544*
Морис, Эмиль *410*
Мориц Саксонский *98*
Мосли, Диана *427, 431*
Мосли, Освальд *427*
Мотль, Феликс *116, 276, 278, 344, 345*
Мохаупт, Рихард *102, 103*
Мохой-Надь, Ласло *67*
Моцарт, Вольфганг Амадей *47, 62, 67, 87, 102, 105, 113, 122, 174, 185, 197, 199, 204, 218, 235, 239, 242, 243, 247, 253, 257–259, 275, 281, 290, 313, 323, 334, 336, 338, 343, 344, 349, 350, 353, 355, 360–362, 366–368, 465–467, 469, 475, 477, 483–485, 492, 494, 495, 498, 500, 502, 504, 506–508, 512, 516, 517, 526, 541, 546, 553, 561, 587, 592, 594, 595*
Мук, Карл *116, 172, 292, 389, 394, 397, 398, 404–406, 408*
Мурадели, Вано *534*
Муре, Элиетт
см. *Караян, Элиетт*
Мусоргский, Модест *65, 495*
Муссолини, Бенито *304, 369, 389, 424, 436, 440*
Мучман, Мартин *100, 363, 390*
Мюллер, Генрих *331, 522*
Мюллер, Мария *313, 414, 431, 454, 456, 471, 474*
Мюльман, Кайетан, *484, 490*
Мюнш, Шарль *109*
Мютель, Лотар, *501, 510, 514, 515, 573*

# Н

Найдлингер, Густав *512*
Наполеон Бонапарт *98, 138*
Ней, Элли *159, 227, 303, 359*
Нестрой, Иоганн *509, 510, 516, 574*
Нефф, Ойген *338*
Нианс, Пауль *332*
Никиш, Артур *82, 83, 92, 99, 106–108, 112, 280, 306*
Николай II *83*
Николаи, Отто *113, 114, 243, 281, 339*
Ниссен, Ганс *202*
Ниссен, Герман *493, 498*
Ницше, Фридрих *247*
Ноббе, Эрнст *73, 74*
Новак, Андреас *15*
Новотна, Ярмила *479*
Нойер, Каспар *102, 353, 354*
Нойман, Йозеф *178*
Нойман, Паула *263*
Нольде, Эмиль *25*
Ноорт, Хенк *476, 493*
Нотель, Карл *76*
Нусбаум, Вальтер *125*
Нуффель, Жюль ван *357*
Ньюмен, Ричард *15, 536, 553, 562, 565*
Нюль, Эдвин фон дер *317, 318, 351, 355, 583*

# О

Оверхоф, Курт *451, 452, 455, 456, 460, 613*
Онеггер, Артюр, *84, 109, 118*
Онегин, Зигрид *108, 474*
Орманди, Юджин *174, 586*
Орф, Карл *7, 8, 57, 156, 205, 352, 361, 501*

Осборн, Ричард *15, 346*
Отт-Монеке, Эллен *77*
Оффенбах, Жак *121*
Охаймб-Кардофф, Катарина фон *322*
Охлопков, Николай *31*

# П

Паганини, Николо *226, 541*
Пазетти, Отто де *591, 594*
Палестрина, Джованни Перлуджи *42–44, 46, 154, 284*
Пандер, Оскар фон *314*
Папен, Франц фон *20, 21, 23*
Папир, Роза *334*
Патцак, Юлиус *515, 596*
Паули, Розе *475*
Паулюс, Фридрих *325, 455, 513*
Паумгартнер, Бернгард *334, 338, 466–468, 484, 592*
Паумгартнер, Марта *484*
Пауэр, Макс фон *109*
Пёлл, Альфред *508*
Пёльцинг, Ганс *130*
Пендерецкий, Кшиштоф *53*
Пеппинг, Эрнст *102, 347*
Перфаль, Карл *241–243, 246*
Песль, Габриэла *336*
Петерман, Отто *355*
Петцет, Вольфганг *54*
Пикер, Генри *25, 71, 214*
Пинца, Эцио *476, 479, 495, 497, 504, 587*
Пиранделло, Луиджи *186*
Писториус, Хедвиг *572–574*
Питт, Брэд *369*
Плауэн, Генрих фон *385*
Понс, Лили *586*
Понте, Лоренцо да *252, 507*
Поссарт, Эрнст *246*
Поссе, Алексис *101*
Потье, Эжен *56, 139*
Пресслер, Менахем *156*
Преториус, Эмиль *292, 312, 401, 402, 414, 417, 419, 430–432, 454, 455, 460, 604*
Пржигода, Ваша *541–543, 545–547*
Принсгейм, Альфред *274*
Прокопович, Николай *324*
Прокофьев, Сергей *53, 68, 84, 109, 118, 171, 288, 595*
Пророков, Борис *177*
Прохазка, Феликс *594*
Прохазка, Яро *414, 456*
Путон, Генрих *490, 501, 513*
Пуччини, Джакомо *99, 167, 197, 218, 251, 526*
Пушкин, Александр *138, 196, 376*
Пфицнер, Ганс *41–49, 57, 59, 62, 83, 84, 94, 100, 154, 198, 201, 205, 226, 249, 278, 279, 281, 284, 290, 325, 357, 360, 469, 471, 541*
Пшорр, семья *242*
Пшорр, Жозефина *234*
Пюрингер, Август *381, 392*
Пятигорский, Григорий *298, 302*

# Р

Раабе, Петер *33, 222, 276, 344, 348*
Равель, Морис *84, 87, 109, 117, 261, 350*
Радин, Леонид *139*
Райнеке, Карл *106, 107*
Райнер, Йозеф *167*
Райнер, Фриц *99, 302*
Райнинг, Мария *492, 493, 497, 498, 508*
Райнхарт, Макс *93, 169, 250, 253, 268, 298, 299, 341, 354, 465, 466,*

*479, 481, 484, 490, 491, 501, 502, 508, 510, 523, 573, 574, 583*
Райсингер, Гертруда
см. *Вагнер, Гертруда*
Райхардт, Иоганн Фридрих *105*
Рамбауске, Вернер *458*
Рат, Эрнст фом *187, 188, 440*
Ратенау, Вальтер *44*
Раубаль, Гели *403, 409*
Раутаваара, Ауликки *496*
Раухайзен, Михаэль *108, 546*
Раушнинг, Герман *213, 214*
Рахманинов, Сергей *84, 156, 171, 443*
Регер, Макс *84, 106, 276, 279, 366, 371, 537*
Редгрейв, Ванесса *566*
Редесдейл, Реди *427*
Рейтер, Альберт *490*
Рёкк, Марика *572, 573*
Рём, Эрнст *20, 21, 23, 175, 379, 382, 384, 385, 394, 410, 422*
Рён, Эрих *89*
Рерль, Франц *467, 468, 480*
Респиги, Отторино *84, 117, 512*
Рётберг, Элизабет *497*
Рети, Эстер *476, 496, 505*
Риббентроп, Иоахим *313, 427, 432, 448, 602*
Римский-Корсаков, Николай *65, 545*
Рисс, Курт *478, 570, 578, 579, 581, 582, 603*
Риттер, Александр *239, 240, 242, 244, 246, 248*
Риттер, Франциска
см. *Вагнер, Франциска*
Риттер, Юлия *239*
Рифеншталь, Лени *136*
Рихтер, Ганс *114, 115, 119, 291, 493*
Рихтер, Карл *493*
Риц, Юлиус *106*
Рицлер, Вальтер *274*
Робсон, Пол *443*
Роде, Вильгельм *205, 217, 394, 415, 474, 481, 493*
Роден, Огюст *353*
Розвенге, Хельге *347, 352, 423, 474, 481, 494, 504*
Розе, Альма *15, 115, 166, 528, 536, 538–566*
Розе, Альфред *539, 548*
Розе, Арнольд *115, 119, 166, 168, 536–543, 547, 548, 551, 556, 564, 565*
Розе, Герман *537*
Розе, Мария *548*
Розе, Эдуард *538*
Розе, Эмма см. *Малер, Эмма*
Розе, Юстина см. *Малер, Юстина*
Розеггер, Марта *484*
Розеггер, Марта
см. *Паумгартнер, Марта*
Розеггер, Петер *484*
Розен, Вилли *530–533*
Розенберг, Альфред *23, 24, 26, 28, 29, 34, 37, 51, 69, 102, 103, 122–124, 128, 137, 177, 179, 182, 215, 216, 227, 228, 305, 308, 311, 328, 353, 354, 398, 402, 407, 415, 416, 427, 435, 454, 489, 491, 517, 614*
Розенберг, Герман *537*
Розеншток, Йозеф *181, 186*
Ройс-Бельче, Луиза *293*
Роллан, Ромен *186, 466*
Роллер, Альфред *93, 205, 207, 255, 259, 420, 424, 430, 435, 450, 495, 496, 508*
Роллер, Ульрих *205, 207, 424, 430, 434, 453, 504, 505*
Рольваген, Ганс *613*
Роман, Мартин *528*

Роммель, Эрвин *147, 149, 150, 455*
Россини, Джоаккино *199, 281, 495*
Росталь, Каролина *544*
Росталь, Макс *540*
Ротштайн, Якоб *190*
Роуз, Пол *15, 212–215*
Рубенштейн, Артур, *586*
Рубинштейн, Антон *80*
Ружичкова, Зузана *528*
Рупрехт Баварский *274*
Руссель, Альбер *367*
Руссо, Жан-Жак *215*
Руст, Бернгард фон *71, 300*
Рутгерс, Элизабет, *503*
Рутман, Вальтер *64*
Рэттл, Саймон *174*
Рюман, Ханц *133*
Рюнгер, Гертруда *347, 471, 494*

# C

Сабата, Виктор де *317, 441*
Сабо, Иштван *352, 570*
Саймон, Джон *197, 427*
Саломон, Фальк *391, 394*
Сальвини, Гвидо *495, 504*
Самарова, Ольга *289*
Сарасате, Пабло *91*
Сафонов, Василий *116, 386*
Сванхольм, Сен, *493, 498*
Светлов, Михаил *138*
Сенека, Луций Анней *105, 547*
Сен-Санс, Камиль *80, 187*
Серафин, Тулио *504*
Сибелиус, Ян *350, 355, 366*
Сиберберг, Ганс *614*
Сигети, Йожеф *84, 109*
Сименс, семья *193*
Сименс, Эрнст фон *192*
Симпсон, Уоллис *433*
Синклер, Эптон *387*
Сканделли, Антонио *512*
Скоморовский, Яков *128*
Скрябин, Александр *83, 109, 357*
Слезак, Лео *258, 540, 541*
Слезак, Маргарет (Гретль) *540*
Сметана, Бедржих *91, 320, 350*
Снук, Карл *95*
Соболев, Александр *534*
Солженицын, Александр *459*
Соуза, Джон *561*
Софокл *251*
Спаньярд, Эд *553*
Спиваков, Владимир *53*
Спонтини, Гаспаре *209*
Стабиле, Мариано *476, 479, 492, 495, 504*
Сталин, Иосиф *141, 174, 448, 449, 570*
Стерн, Исаак *586*
Стоковский, Леопольд *93, 306, 321, 588*
Столыпин, Петр *188*
Стравинский, Игорь *53, 63, 68, 74, 77, 83, 84, 95, 100, 102, 109, 117, 118, 171, 261, 289, 499, 584, 595*
Страдивари *497, 539*
Стреккерс, Пауль *554*
Студенская, Елена *138*
Суслов, Михаил, *72*
Сьепи, Чезаре *587*
Сэлл, Джордж *280, 586*

# T

Тагор, Рабиндранат *541*
Танеев, Сергей *537*
Тарок, Йозеф *39, 70*
Тауб, Михаэль *187*
Таубер, Рихард *258, 505, 550*
Теллеген, Мария *553, 555, 556*
Тельман, Эрнст *533*

Тешемахер, Маргарете *266*
Тидеман, Агата фон *349, 582*
Тик, Людвиг *507*
Тиллер, Джон *125*
Тильман, Иоганнес *102*
Тито, Иосип Броз *369*
Титьен, Хайнц *26, 192, 219, 290, 292–295, 302, 309, 313–318, 351, 352, 356, 359, 363, 365, 366, 401, 402, 405–408, 410, 411, 414–422, 426, 427, 430–434, 436, 437, 439, 442, 445, 447, 450, 451, 452, 454–456, 459, 460, 571, 583*
Тихонов, Вячеслав *324*
Тоде, Даниэла см. *Бюлов, Даниэла*
Толстой, Лев *211*
Тосканини, Артуро *31, 32, 68, 118, 119, 165, 168, 203, 219, 251, 263, 271, 287, 289, 292–295, 302, 306, 311, 314, 315, 324, 335, 337, 343, 363, 386, 401, 404–406, 408, 409, 411, 414, 417, 441, 443, 444, 475–479, 482–484, 488, 490, 492, 493, 495, 497, 499, 500, 541, 550, 551, 605, 609, 614*
Триенс, Вальтер *76*
Тройтер, Хельмут *604*
Троост, Пауль *70, 71*
Тухольский, Курт *143*

# У

Уайльд, Оскар *250, 251*
Уильямс, Винифред Марджори см. *Вагнер, Винифред*
Уильямс, Теннеси *340*
Ульман, Виктор *526, 527*
Уолпол, Хью *411*
Уотман, Виктор *526*
Урсуляк, Виорика *262, 268, 305, 347, 470, 472, 512, 517, 572*
Утесов, Леонид *128, 134*
Утиц, Эмиль *529*
Уэллс, Герберт *466*

# Ф

Фаллерслебен, Август Генрих Гофман фон *151*
Фалья, Мануэль де Фалья *512, 516*
Федерхофер, Хельмут *283*
Фельзенштейн, Вальтер *67, 361, 511*
Фёлькер, Вольф *504*
Фёлькер, Франц *205, 313, 431, 454, 473, 475, 503*
Фенелон, Фаня *561, 565, 566*
Фердинанд Болгарский *397*
Фёрстер, Бернард *240*
Фёрстер, Фридрих *239*
Фидлер, Макс *307*
Филер, Карл *45*
Филипп, Франц *347*
Фихте, Иоганн Готлиб *215*
Фишер, Йенс Мальте *15, 217, 218, 219*
Фишер, Франц *242, 243, 246, 291*
Фишер, Эдвин *84, 109, 303, 348, 359, 368*
Фишер-Дискау, Дитрих *42, 482, 587*
Флагстад, Кирстен *192, 270, 314, 318, 425, 587, 598*
Флакенберг, Отто *513, 514*
Флеминг, Рене *262*
Флеш, Карл *109, 279, 537, 539, 548, 550*
Флотов, Фридрих фон *278, 337*
Форд, Генри *387–389*
Фрадкин, Илья *88*
Франк, Анна *529*
Франк, Ганс *47, 400, 407, 413, 422, 427, 432, 444, 470, 602*
Франкенштейн, Феликс фон *45*
Франко, Франсиско *431*

Франческатти, Зино *348*
Фредерика, принцесса Брауншвейгская *427*
Фрейд, Зигмунд *45, 551*
Фрид, Геза *553*
Фрид, Оскар *172, 174*
Фридлендер, Саул *15, 212, 213, 453*
Фридрих II Великий *22, 105*
Фридрих Август Саксонский *333*
Фридрих Вильгельм I *22*
Фрик, Вильгельм *73, 127, 210, 427, 499*
Фричай, Ференц *482*
Фролих, Карл *136*
Фроммель, Герхард *347*
Фроммерман, Гарри *125, 126*
Фукс, Ойген *356*
Фуртвенглер, Адельхайд см. *Вендт, Адельхайд*
Фуртвенглер, Адольф *92, 100, 272, 274–277, 366*
Фуртвенглер, Андреас *332*
Фуртвенглер, Арнольд *332*
Фуртвенглер, Вильгельм (дед) *273*
Фуртвенглер, Вильгельм *14, 15, 22, 31–35, 46, 47, 51, 68, 69, 83–89, 92, 94, 95, 97, 103, 107, 108–110, 117–119, 153, 165, 195, 196, 199, 203, 205, 210, 217–219, 224, 225, 237, 266, 270–333, 335, 343, 344, 346, 349–353, 356, 358, 359, 362–365, 367–369, 389, 402, 406, 408, 411, 415, 417, 422, 428, 430–436, 456, 457, 471, 477–479, 482, 491–493, 497–499, 505, 516, 518, 570, 571, 574, 575, 577–593, 595–599*
Фуртвенглер, Цитла см. *Лунд, Цитла*
Фуртвенглер, Элизабет см. *Аккерман, Элизабет*

# X

Хаас, Йозеф *54, 104, 525*
Хаас, Павел *525*
Хаба, Алоис *63*
Хагеман, Карл *280, 281*
Хагерлеф, Эльми *351, 360, 364*
Хадамовски, Ойген *128, 131*
Хазанавичус, Мишель *64*
Хайтинк, Бернард *174*
Хаманн, Бригитта *177, 453*
Хаммершлаг, Петер *193, 511*
Хаммес, Карл, *204, 474*
Ханн, Георг *268, 515*
Хансен, Теофил фон *114*
Харлан, Файт *136*
Харрер, Карл *382*
Хатчинсон, Айва *286*
Хатчинсон, Эльза *286*
Хаузеггер, Зигмунд фон *45, 94, 95*
Хафнер, Герберт *278, 295, 298, 327*
Хегер, Роберт *88, 316*
Хейфец, Яша *586*
Хёккер, Карла *582*
Хельмесбергер, Йозеф *115*
Хёнген, Элизабет *596*
Хендерсон, Невилл *442*
Хенце, Ганс Вернер *56*
Хёрбигер, Аттила
Хёрбигер, Пауль *515, 517*
Хёслин, Франц фон *397, 422, 437, 438, 445, 450*
Хиллер, Фердинанд *186*
Хильбринг, Вальтер *143*
Хильдебранд, Адольф *274, 275*
Хиндемит, Пауль *23, 34, 35, 48–52, 56, 60, 62–64, 67–69, 74, 84, 86, 95, 100, 102, 109, 118, 298, 305, 308, 320, 330, 342, 430, 524, 583*
Хинкель, Ганс *29, 182, 183, 184, 188, 189, 311, 364, 415*

Хойс, Альфред *112*
Хольцмайстер, Клеменс *495*
Хонеккер, Эрих *147*
Хоттер, Ганс *199–201, 219, 268, 348, 512, 515–517, 575, 576, 584, 595*
Хофмюллер, Макс *494*
Хофф, Фердинанд *589*
Хрущёв, Никита *72, 562*
Хубер, Курт *143, 144*
Хумпердинк, Энгельберт *172, 249, 275, 371, 468*
Хух, Фредерика *285*
Хух, Элизабет *285*

# Ц

Цвейг, Стефан *32, 93, 164, 186, 251, 263–265, 463–465*
Целлер, Карл *121, 230*
Цемлинский, Александр *41, 66, 67, 171, 354, 526*
Циглер, Адольф *39, 70*
Циглер, Ганс Северус *70, 72–76, 399*
Циглер, Эрих *532, 533*
Циковский, Роман *125, 126*
Циндлер, Рудольф *508*
Цукмайер, Карл *513*
Цумпе, Герман *91*
Цшорлих, Пауль *67*

# Ч

Чайковская, Зофия *558, 560*
Чайковский, Петр *80, 82, 83, 107, 156, 186, 190, 235, 236, 279, 281, 289, 336, 339, 344, 352, 355, 357, 374, 559, 580*
Чаплин, Чарльс Спенсер *50, 570*
Чеботари, Мария *265, 474, 496, 497, 504, 594*
Челибидаке, Серджу *578, 580, 581, 588, 589, 600*
Чемберлен, семья *377, 383, 385, 397*
Чемберлен, Невилл *440*
Чемберлен, Хьюстон Стюарт *178, 179, 212, 372, 376, 377, 383, 385, 391, 392, 397, 403, 404, 418, 427*
Чемберлен, Эва см. *Бюлов, Эва*
Черчилль, Уинстон *444, 449, 581*
Чехов, Михаил *197*
Чехова, Ольга *197*
Чкалов, Валерий *64*

# Ш

Шальк, Франц *93, 118, 258–260, 290, 335, 467, 482, 483, 486, 540*
Шаляпин, Федор *386, 495, 503*
Шамиссо, Адельберт *226, 274*
Шапиро, Джозеф *387, 389*
Шауб, Юлиус *208*
Шахт, Яльмар *179, 180, 417*
Шварц, Рудольф *181, 187*
Шварцкопф, Элизабет *584, 587, 595, 599*
Швед, Александр *493*
Шведлер, Карл *134*
Швейцер, Альберт *109*
Шекспир, Уильям *57, 186, 501, 525, 530*
Шелепин, Александр *72*
Шемм, Ганс *45, 390, 407, 410, 413, 416, 427*
Шёнберг, Арнольд *41, 49, 59, 61, 62, 64, 74, 83, 93, 111, 170, 174, 261, 320, 526, 537, 541*
Шёне, Лотте *475*
Шёнерер, Георг фон *178*

Шенкер, Генрих *282, 283*
Шеппан, Хильда *456*
Шерхен, Герман *53–55, 320*
Шёфлер, Пауль *456, 494, 503, 508, 517*
Шиканедер, Эмануль *507*
Шиллер, Фридрих *229*
Шиллер, Эльза *192*
Шиллингс, Макс фон *274, 275, 277, 286, 301*
Шиндлер, Альма см. *Малер, Альма*
Ширах, Бальдур фон *142, 159–161, 203, 206, 207, 323, 331, 446, 506*
Шлегель, Август *507*
Шлоссер, Райнер *199, 489, 501*
Шлуснус, Генрих *229*
Шляйхер, Курт фон *20, 24, 422*
Шмидт, Йозеф *166–168*
Шмидт, Лизелотта *293, 402, 407, 409, 412, 415, 432, 436, 439*
Шмидт, Франц (композитор) *336, 486*
Шмидт, Франц (оберштурмбарфюрер СС) *366*
Шмиц, Пауль *113*
Шнабель, Артур *109, 298, 302*
Шнайдерхан, Франц *290*
Шнапп, Фридрих *321, 323, 328, 331*
Шнефохт, Георг *91*
Шнитке, Альфред *53*
Шницлер, Артур *466*
Шолль, Ганс *143, 145*
Шолль, Софи *143*
Шолохов, Михаил *41*
Шолти, Георг, *482*
Шопен, Фредерик *187, 226, 545*
Шорр, Фридрих *192, 304, 394, 398*
Шостакович, Дмитрий *53, 65, 171, 173, 174, 499*
Шоу, Бернард *340, 525*
Шпеер, Альберт *25, 40, 58, 70, 89, 210, 220, 330, 426, 441, 451*
Шпеер, Маргарет *40*
Шпира, Камилла *532*
Шпор, Луи (Людвиг) *91*
Шпрингеншмидт, Карл *487, 488*
Шрёдер, Криста *230*
Шрёдер, Людвиг фон *417*
Шрек, Юлиус *426*
Шрекер, Франц *380*
Шрекер, Франц *41, 59, 61, 62, 68, 74, 136, 169, 261*
Штавенхаген, Бернгард *91*
Штайн, Лео *123*
Штайнберг, Вильгельм *181*
Штайнбрехер, Александр *193, 194, 510*
Штассен, Франц *374, 375, 392*
Штауб, адъютант Гитлера *424*
Штауффенберг, Клаус фон *88, 517*
Штерн, Израиль *585*
Штерн, Карола *160*
Штерн, Юлия *192*
Штех, Вилли *128*
Штидри, Фриц *173*
Штих-Рандаль, Тереза *599*
Штольц, Айнци *170*
Штольц, Роберт *121, 170*
Штольцинг, Вальтер фон *296, 417, 423, 493*
Штрайх, Рита *599*
Штрайхер, Юлиус *215, 216, 382, 383, 384, 614*
Штрассер, Грегор *20, 21, 24, 422*
Штрассер, Отто (политик) *24*
Штрассер, Отто (скрипач) *592*
Штраус, семья (Иоганн Штраус-отец, Иоганн Штраус-сын) *118, 122, 170*
Штраус, Алиса *191, 260, 424*
Штраус, Жозефина см. *Пшорр, Жозефина*

Штраус, Иоганн (отец) *123*
Штраус, Иоганн (сын) *119, 121–123, 127, 229, 479, 505, 512, 545, 561*
Штраус, Оскар *121*
Штраус, Паулина *242, 244, 245, 263*
Штраус, Рихард *9, 31–34, 41, 42, 44–46, 48, 49, 51, 57, 58, 68, 69, 75, 81, 83, 84, 88, 91, 93, 95, 99, 101–104, 107, 109, 116–120, 122, 123, 153, 165, 173, 191, 195, 197, 200, 203–206, 221, 226, 229, 233–269, 278–281, 289, 291, 302, 304, 305, 320, 322, 323, 325, 335–339, 341, 343, 344, 347, 351–355, 357, 358, 360, 362, 365–368, 371, 380, 389, 418, 420–422, 424, 465–473, 479, 482, 485, 492, 494, 496, 497, 502, 504–506, 508, 509, 512, 515, 517, 540, 541, 543, 548, 574, 575, 592, 594*
Штраус, Франц *234, 235, 237, 240, 246*
Штраус, Франц Александр *248, 260*
Штреземан, Густав *322, 393*
Штриглер, Курт *104*
Штробель, Генрих *76*
Штром, Генрих *502*
Штукеншмидт, Ганс *76*
Штумме, Вольфганг *160*
Шу, Оскар *102*
Шуберт, Франц *42, 221, 225, 226, 229, 235, 270, 279, 323, 368, 472, 477, 485, 508, 515, 545, 561, 594, 595*
Шульман, Отто *336–339, 341*
Шульце, Норберт *149*
Шуман, Георг *347*
Шуман, Клара *106*
Шуман, Коко *528*
Шуман, Роберт *42, 43, 114, 221, 225–227, 229, 279, 289, 472, 561*
Шуман, Элизабет *255, 259, 485*
Шурихт, Карл *109, 205, 224, 307*
Шустер, Йозеф *300*
Шух, Эрнст фон *99, 116, 250, 251, 255*
Шушниг, Курт, *424, 436, 472, 479, 480*
Шюлер, Иоганнес *316, 361*
Шюнеман, Георг *507*
Шютте, Эрнст *501*
Шютц, Генрих *98*

## Щ

Щедрин, Родион *53*

## Э

Эбер, Эльк *39, 70*
Эбермайер, Эрих *603, 606*
Эберт, Карл *481*
Эберт, Фридрих *378, 393*
Эгк, Вернер *35, 57, 205*
Эдельман, Отто *598, 599*
Эдуард VIII *433*
Эйзенштейн, Сергей *448*
Эйснер, Курт, *378, 387*
Эйхендорф, Йозеф *43, 226, 270, 274*
Эйхман, Адольф *522, 556, 563*
Эккард, Дитрих *139, 212, 407*
Эксль, Ильзе *514*
Эксль, Фердинанд *514*
Элицца, Элиза *541*
Элленбоген, Вильгельм *398*
Эллингтон, Дюк *534*
Эльмендорф, Карл *104, 268, 316, 358, 363, 366, 404, 405, 417, 422, 437, 438, 441, 445, 453*
Энгель, Эрих *491*
Энгельс, Фридрих *38*

Энеску, Джордже *536*
Эпп, Франц фон *379, 382, 394, 413, 422*
Эпштейн (представитель советской военной администрации) *591, 592*
Эрб, Карл *348*
Эрлих, Макс *530, 531–533*
Эссер, Иоганн *144*
Эстергази, Миза Виденбрук *539*
Эшенбах, Вольфрам фон *493*

## Ю

Юнгер, Эрнст *38*

## Я

Яначек, Леош *104, 118*
Яновиц, Гундула *262*
Янсен, Герберт *414*
Янсонс, Марис *174*
Ярнах, Филипп *63, 84*

Евгений Рудницкий

# МУЗЫКА И МУЗЫКАНТЫ ТРЕТЬЕГО РЕЙХА

*Выпускающий редактор* Наталья Хондо
*Научный редактор* Левон Акопян
*Корректор* Светлана Липовицкая
*Художник* Андрей Бондаренко
*Верстка:* Валерия Кудряшова

Формат 60x90 1/16
Печать офсетная
Бумага офсетная № 1
Печ. л. 40,0 + 2,0 вкл.
Тираж 1000 экз.
Заказ №К-1763.

Вы можете заказать наши издания
с доставкой в любой регион РФ
через интернет-магазин
www.classica21.ru
Тел./факс: +7 499 235 73 22
+7 916 563 24 99
E-mail: info@classica21.ru

ООО «Арт-транзит»
Юридический адрес:
119313, г. Москва, Ленинский пр-т, д. 95

Отпечатано в АО «ИПК "Чувашия"»
428019, г. Чебоксары, пр-т И. Яковлева, д. 13

*Вверху:* Знаменитые дирижеры Бруно Вальтер, Артуро Тосканини, Эрих Клайбер, Отто Клемперер и будущий заместитель президента ИМП Вильгельм Фуртвенглер на приеме в посольстве Италии по поводу проходившего в Берлине музыкального фестиваля 1929 г. Собрать их вместе больше уже не удастся.
*Внизу:* Рихард Штраус и Пауль Хиндемит. Два выдающихся немецких композитора — две разные судьбы.

Руководитель «Вальсирующих венских барышень» Альма Розе, дочь скрипача и концертмейстера Венского филармонического оркестра Арнольда Розе, племянница Густава Малера. 1930-е

Беззаботная жизнь Вены.
«Вальсирующие венские барышни»
на гастролях. 1930-е

Звездная пара:
чешский скрипач Ваша Пржигода
и его молодая жена Альма Розе.
1930

Обложка песенника
«Лили Марлен»
(песни Норберта Шульце
на стихи Ганса Лайпа)

Этикетки грампластинок популярного в Германии в 1927–1935 гг. мужского вокального ансамбля «Comedian Harmonists», а также исполнителя антифашистских песен Эрнста Буша

Ничто так не украшает образ
вождя, как любовь к детям.
У фюрера день рождения. 1938

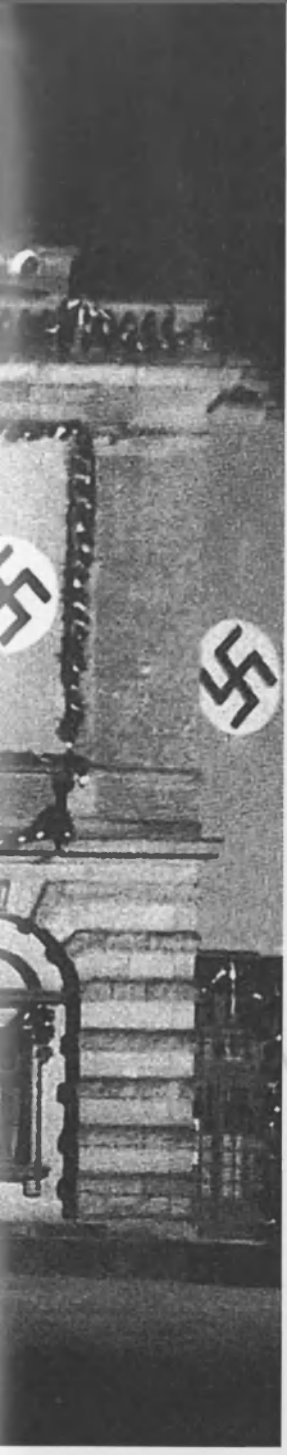
Геббельс выступает с программной речью на выездном заседании Имперской палаты по делам театра в Венской опере. 1938

Розенбергу есть над чем задуматься — считавший себя главным идеологом оказался главным надзирателем. 1933

Руководитель имперской молодежи Бальдур фон Ширах, впоследствии рейхсштатхальтер Вены. 1940

Недавно назначенный президент Имперской палаты по делам музыки Рихард Штраус выступает в Берлинском университете перед съездом композиторов. Авторитет мэтра поддерживает почетный караул эсэсовцев. 18 февраля 1934 г.

Дом торжественных представлений
в Байройте, украшенный портретом
Гитлера и свастиками. 1939



Фрида Ляйдер
в партии Брунгильды.
1930-е

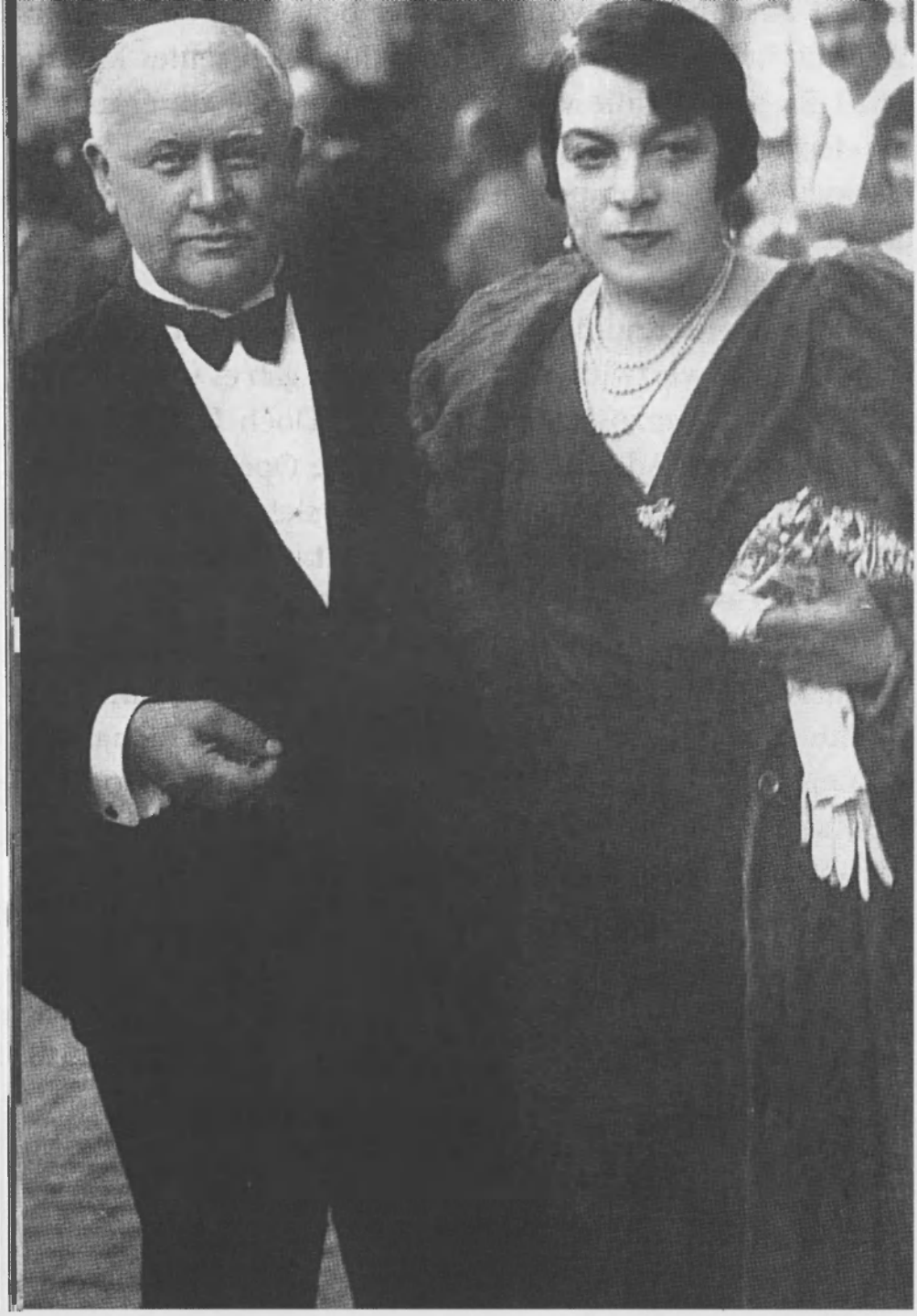
Драматическое сопрано Фрида Ляйдер
в Берлинском зоопарке со львятами. 1930-е

Любимый героический тенор Гитлера. Макс Лоренц в партии Зигфрида. 1941

«Лоэнгрин» в Берлинской государственной опере. Марсель Витрих (Лоэнгрин) и Кейт Хейдерсбах (Эльза). 1938

Йозеф фон Мановарда в партии короля Генриха («Лоэнгрин»). 1938

Яро Прохазка в партии Ганса Закса («Нюрнбергские мейстерзингеры»). 1937



Франц Легар с женой во время
празднования своего 70-летия
на Зальцбургском фестивале 1940 г.

Гитлер застыл в почтительном молчании перед только что открытым в Валгалле бюстом Антона Брукнера. 6 июня 1937 г.

Облегчивший Караяну условия получения диплома директор Венской академии музыки и изобразительного искусства Франц Шмидт. 1930-е. В 1937 г. Шмидт завершит свою апокалиптическую ораторию «Книга с семью печатями», а в 1938 г. примет у властей рейха заказ на кантату «Немецкое Воскресение».

Молодой Герберт фон Караян среди небожителей. Справа — могущественный интендант прусских театров Хайнц Титьен, в центре — первый композитор рейха Рихард Штраус, оба — члены сената Пруссии. 1941

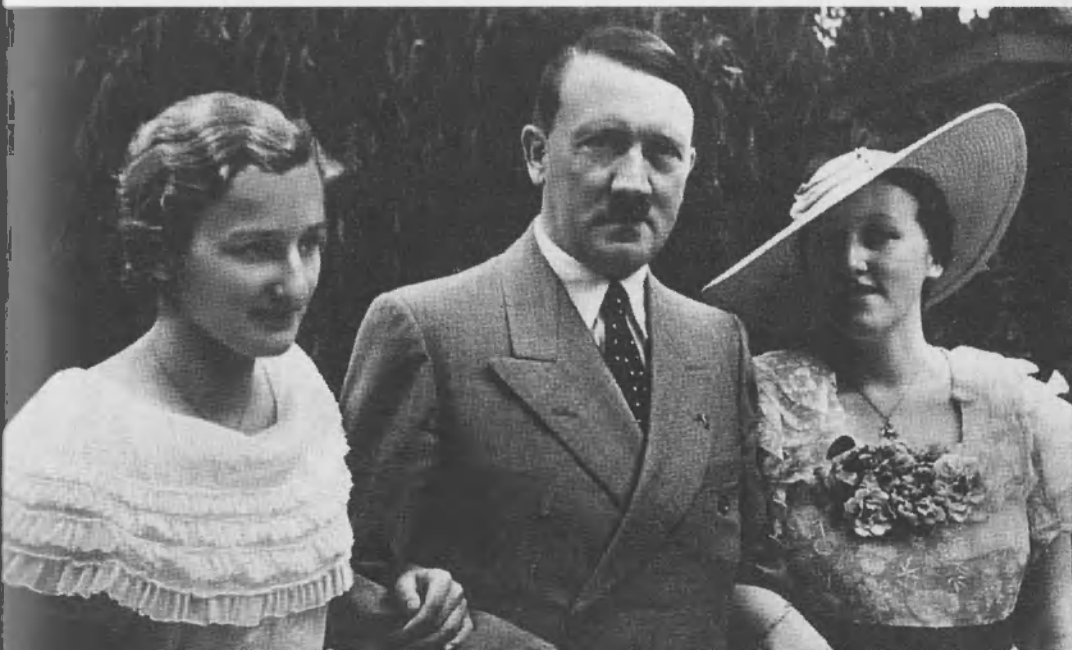
Первый дирижер рейха
и злой гений Караяна
«примадоннерих»
Вильгельм Фуртвенглер,
тоже сенатор и заместитель
Штрауса в ИМП. 1940

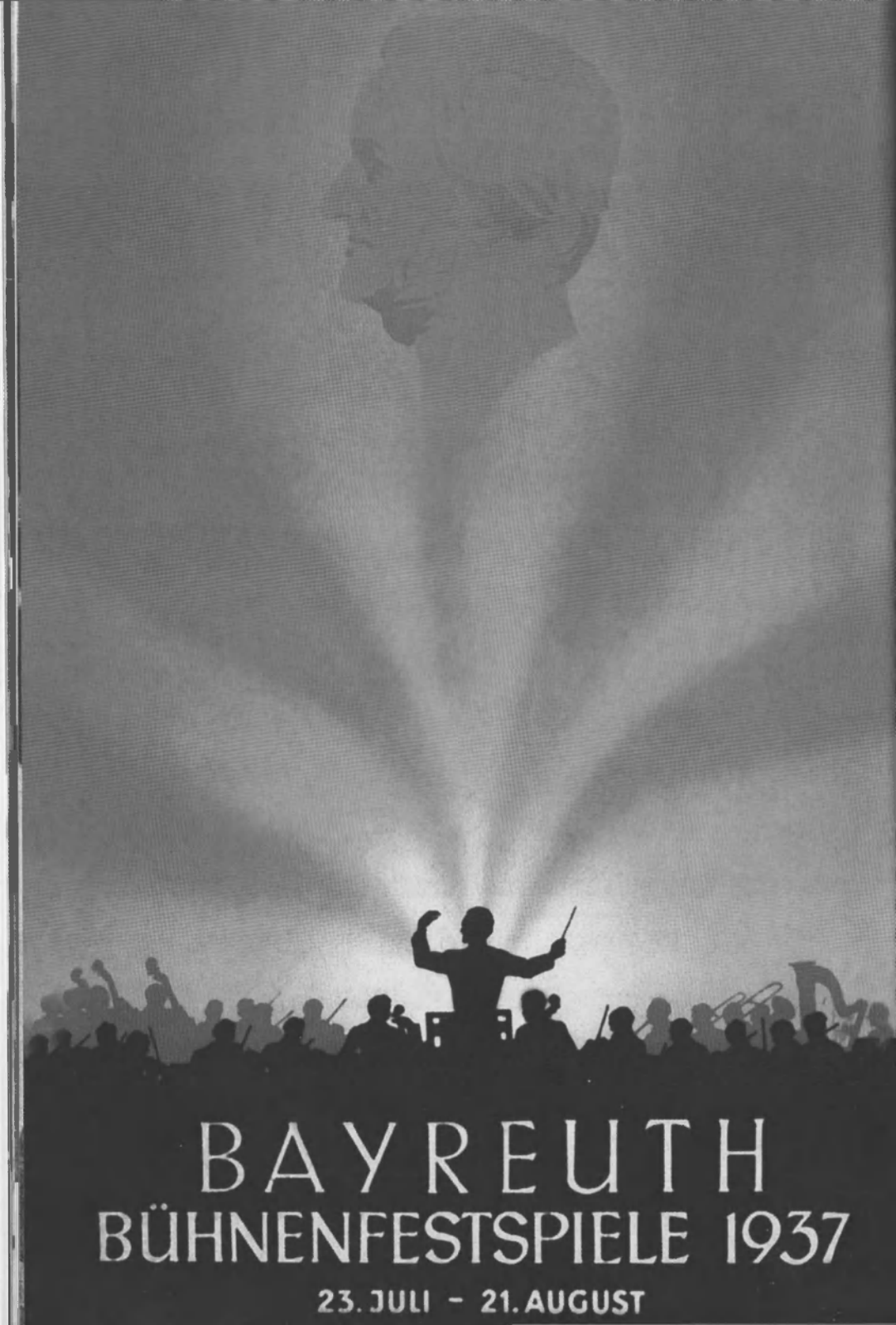
17-летняя Винифред Марджори Уильямс
во время своего первого посещения Байройта
с приемным отцом Карлом Клиндвортом. 1914

Через год она стала женой сына Мастера,
а еще через пять лет — матерью четверых
детей. 1922

*Слева:* После смерти в 1930 г. свекрови и мужа Винифред стала полновластной хозяйкой семейного предприятия и фамильной виллы Ванфрид и в качестве таковой принимала там фюрера, с которым дружила с 1923 г. и была верна его памяти до самой смерти. 1937

Гитлер чувствовал себя в Байройте как дома.
*Вверху:* С сыновьями Винифред Виландом (справа) и Вольфгангом. 1930-е
*Внизу:* С дочерьми Винифред Фриделиндой (справа) и Вереной. 1930-е





# BAYREUTH

## BÜHNENFESTSPIELE 1937

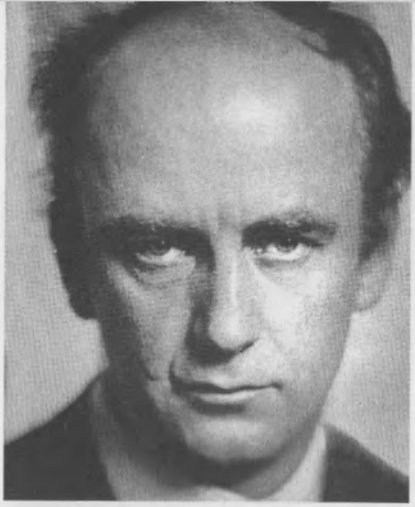
23. JULI – 21. AUGUST

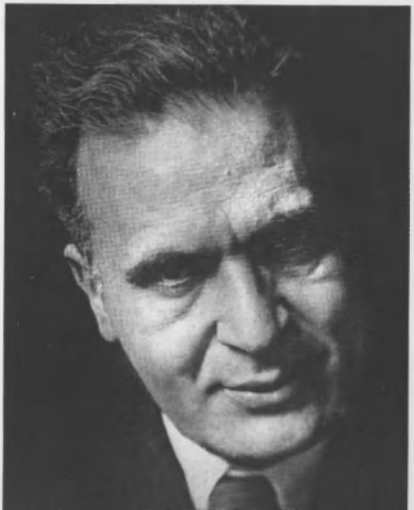
*Слева:* Рекламный плакат Байройтского фестиваля 1937 г. Для его создания Байройт обратился к самому знаменитому немецкому плакатисту 1920–1930-х гг. Юппу Вирцу.

Профиль Фриделинды поразительно напоминал профиль ее великого деда, и фотографы не упускали возможности подчеркнуть это обстоятельство. 1953

Торжественный въезд Адольфа Гитлера в Зальцбург после аншлюса. 1938 г. Теперь Зальцбургский фестиваль стал проходить в Германии, присоединившей к себе Австрию.

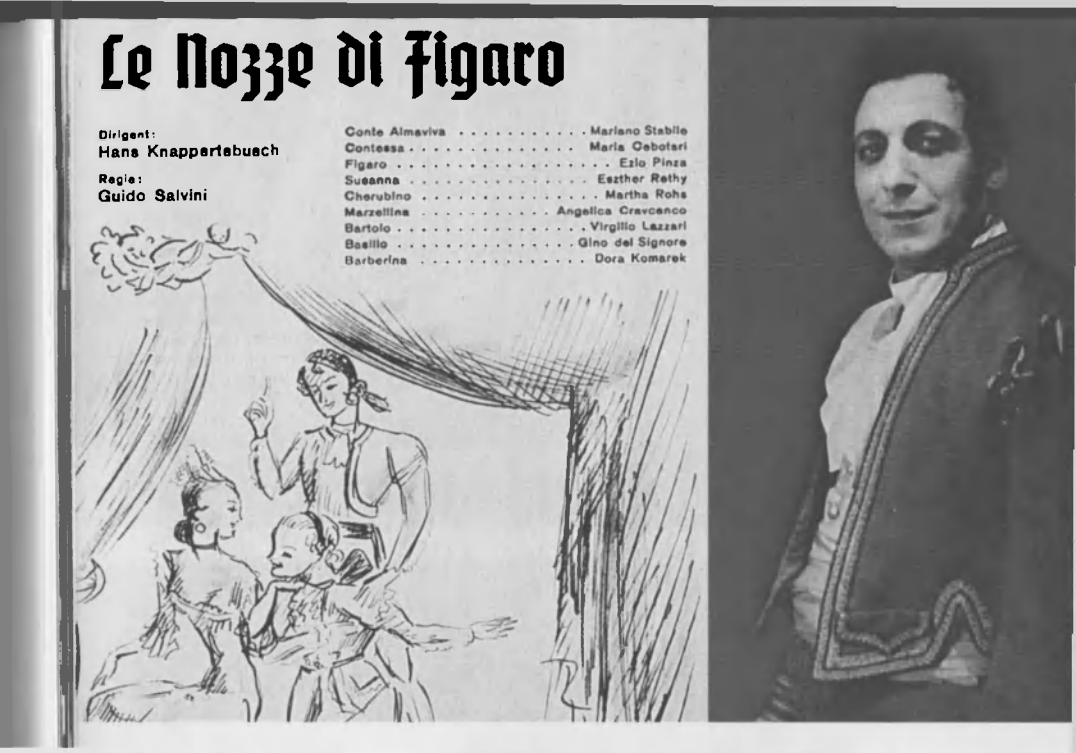
Артуро Тосканини выступил в последний раз в Зальцбурге в 1937 г. После аншлюса он больше там не выступал, как и в Байройте после прихода в Германии к власти нацистов.



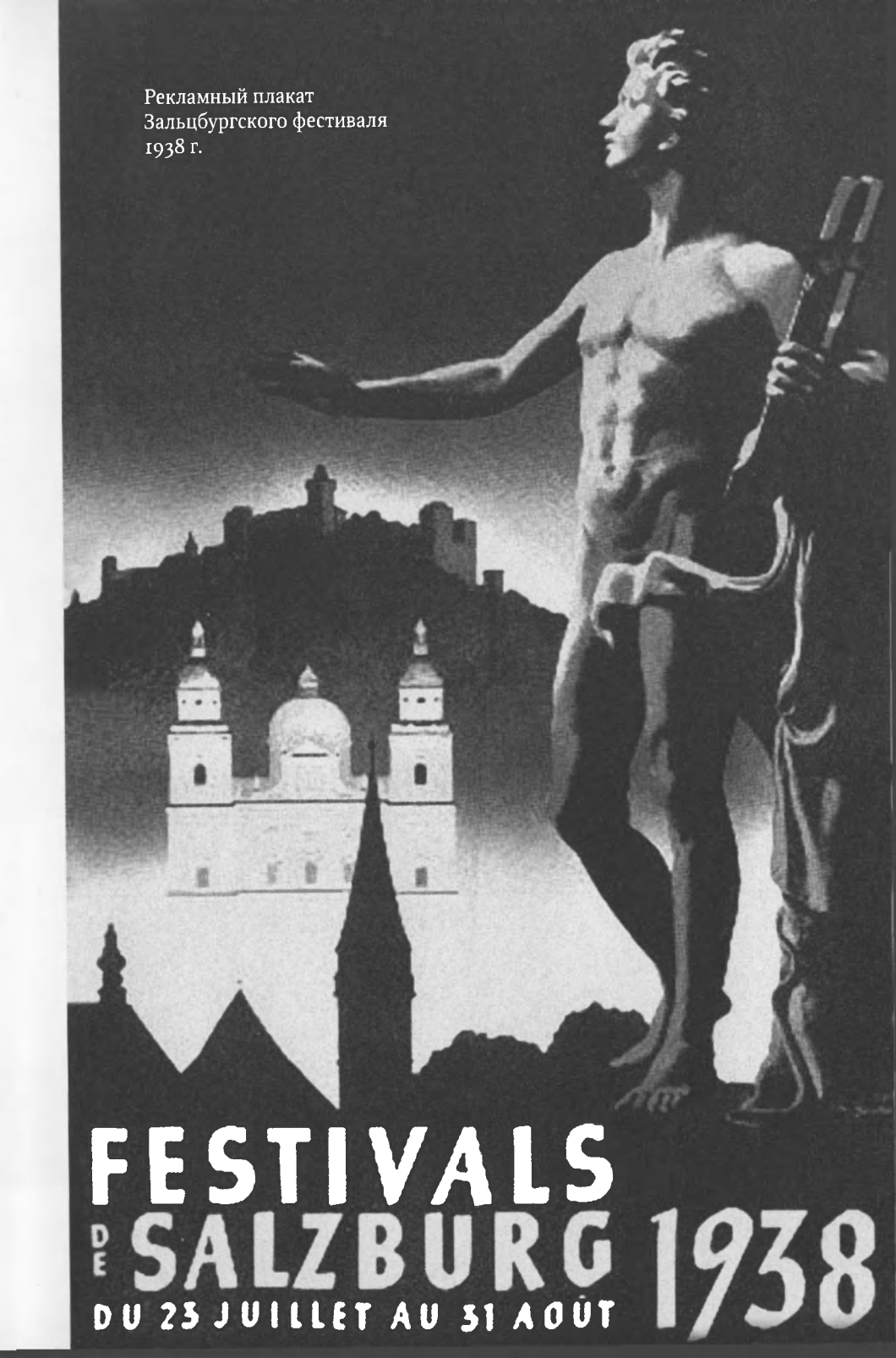


*Слева:* Дирижеры Зальцбургского фестиваля 1937 г. (помимо Тосканини): Вильгельм Фуртвенглер, Бернгард Паумгартнер, Артур Родзинский, Ганс Кнаппертсбуш, Бруно Вальтер и кантор Зальцбургского собора Йозеф Месснер.

Дирижеры Зальцбургского фестиваля 1938 г.
*Вверху:* Карл Бём и Ганс Кнаппертсбуш.
*Внизу:* Вильгельм Фуртвенглер беседует с местным начальством.
Ни Тосканини, ни Вальтер, ни Родзинский в Зальцбурге больше не появились. Да и Паумгартнера нацисты отодвинули в сторону.




*Вверху:* Эцио Пинца в партии Фигаро (В. А. Моцарт. «Свадьба Фигаро»). 1938
*Внизу:* Ярмила Новотна в партии Октавиана (Р. Штраус. «Кавалер розы»). 1938



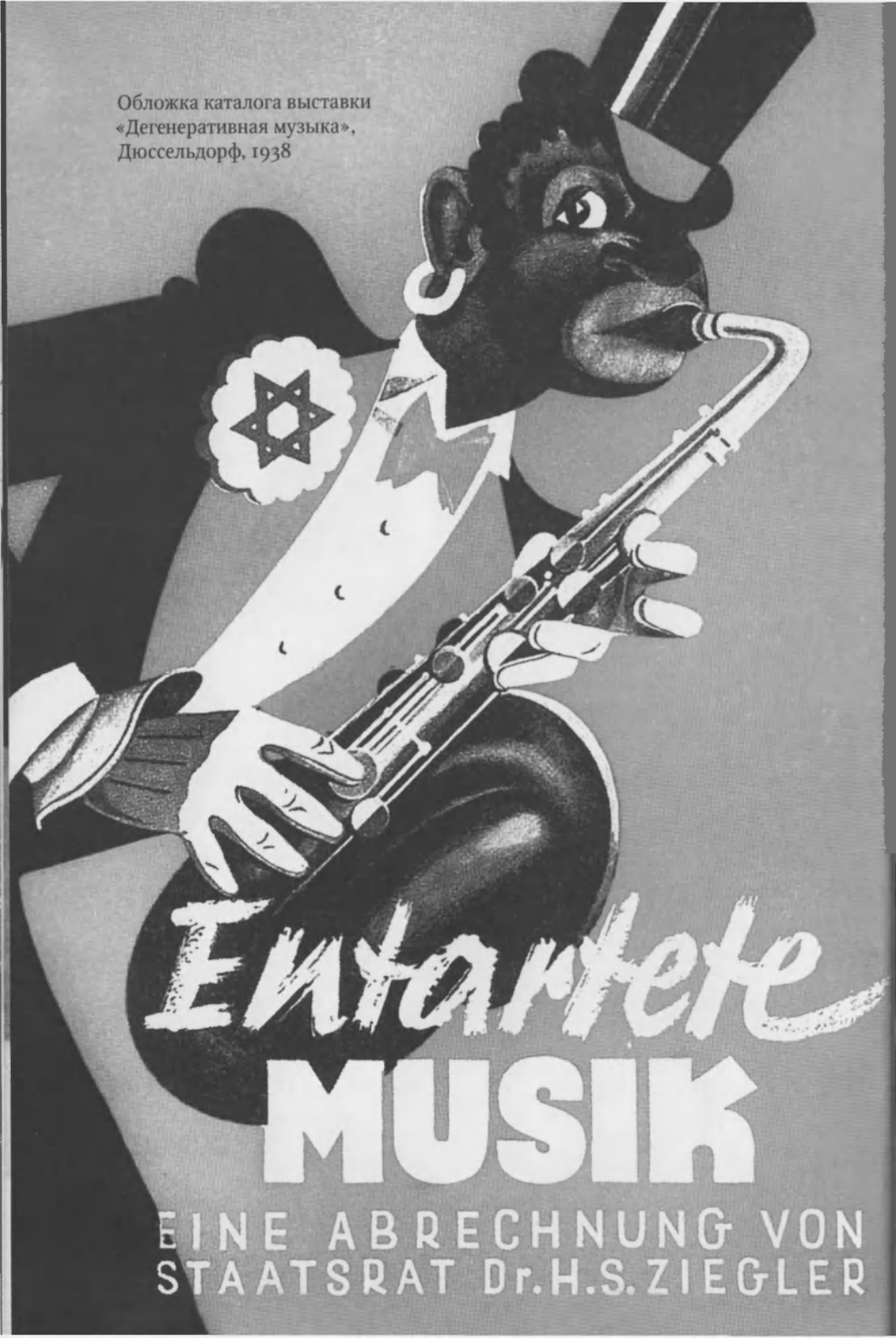

Рекламный плакат
Зальцбургского фестиваля
1938 г.

Запрещенное искусство.
Отлученные от профессии актеры и музыканты Союза культуры немецких евреев. Рекламный коллаж, 1934.

Примадонна Венской оперы Лотта Леман, покинувшая Австрию после аншлюса и выступавшая с 1938 г. в Метрополитен-опере.

Пианист Карлроберт Крейтен, казненный по обвинению в государственной измене в сентябре 1943 г.

Альма Розе со своим отцом Арнольдом Розе. Шварцвальд, 1927. В 1938 г. оба покинули родину. Альма умерла в 1944 г. в Освенциме, Арнольд — в 1946 г. в Лондоне.




Обложка каталога выставки
«Дегенеративная музыка»,
Дюссельдорф, 1938