



THE MAESTRO MYTH

GREAT
CONDUCTORS
IN PURSUIT
OF POWER

REVISED AND UPDATED

NORMAN LEBRECHT

"THE MAESTRO MYTH WILL BE DEVoured CREEDILY. ITS GRAND DESIGN, ENLIVENED BY SO MUCH TITILLATING DETAIL, SWEEPS ALONG IRRESISTIBLY." THE NEW YORK TIMES BOOK REVIEW

Annotation

Не существует другой профессии, в которой самозванец мог бы чувствовать себя спокойнее.

«Великий дирижер» — это своего рода мифологический герой, искусственно созданный для далеких от музыки целей и сохранившийся вследствие коммерческой необходимости.

Слишком многие из этих ребят только одно и умеют — деньги зашибать.

Норман Лебрехт

Миф о маэстро

Великие дирижеры в погоне за властью

Введение

Сотворение мифа

Каждый век создает собственных героев. Воображением людей средневековья владели воин, любовник и святой мученик. Романтики преклонялись перед поэтом и путешественником; перевороты в промышленности и политике возвели на пьедестал ученого и общественного реформатора. С возникновением средств массовой информации появилась возможность массового производства идолов для отдельных групп потребителей: поп-звезд для подростков, экранных богинь для тех, кто жаждет любви, картонных персонажей мыльных опер для запойных телезрителей, спортивных чемпионов для людей поэнергичнее, похитителей самолетов для угнетенных и поп-философов для болтунов.

Герои играют в социальных скороварках роль выпускного клапана. Они позволяют маленькому человеку в очёчках отождествлять себя с Сильвестром Сталлоне — особенно, когда ему хочется набить морду начальнику, а робким девушкам забывать о своей добродетели, наделяя себя в фантазиях откровенной сексуальностью Мэрилин Монро или Мадонны. С какой-либо конкретной действительностью такие мечты никак не связаны. Висевший некогда на стенах всех отроческих спален портрет командира южноамериканских партизан Че Гевары вовсе не указывал на неотвратимость подростковой революции в предместьях больших городов. Как сила политическая, Гевара был не более чем мелким раздражителем существующих в дальней дали режимов. Однако в качестве иконы он давал выход разочарованиям и устремлениям живущих в достатке подростков упадочнического Запада.

Такие популярные герои буквальным образом мифологичны — в том смысле, что они являют собой, частично либо полностью, плоды воображения. И культурные боги разницы не составляют. Энди Уорхол и Джефф Кунс показали — чтобы прославиться, живописцу никакой явственной оригинальности не требуется; имя Карлхайнца Штокхаузена известно и тем любителям музыки, которые ни одной написанной им ноты не слышали. Их слава коренится не столько в том, что они создали, сколько в мифе, который они олицетворяют.

«Великий дирижер» это также своего рода мифический герой, искусственно созданный для далеких от музыки целей и сохранившийся вследствие коммерческой необходимости. «Дирижирование оркестром как постоянное занятие это выдумка — социологическая, не художественная — двадцатого века» — признает Дэниель Баренбойм, хорошо знающий дело, о котором он говорит. «Не существует другой профессии, в которой самозванец мог бы чувствовать себя спокойнее» — писал пронизательный, проживший трудную жизнь скрипач Карл Флеш. Дирижер существует потому, что людям требуется зримый лидер или, по крайней мере, легко идентифицируемая витринная фигура. Его музыкальное *raison d'être*^[*] по отношению к этой функции совершенно вторично.

Он не играет ни на одном инструменте, не создает ни единого звука, и тем не менее, передает образ творения музыки, достаточно достоверный для того, чтобы наградой этому человеку послужили аплодисменты тех, кто и вправду порождает звук. В терминах музыкальных, говорит полемист Ганс Келлер, «дирижер есть явление, в сущности говоря, излишнее; нужно обзавестись редкостной музыкальной тупостью, чтобы полагать, будто наблюдение за отбивающим ритм человеком или за его бессмысленной физиономией необходимо вам для понимания того, когда и как надлежит играть музыку, а не просто слушать ее». Эту же ересь, только облеченную в выражения менее вежливые, можно услышать всякий раз, как оркестранты сходятся, чтобы поделиться своими многочисленными печальями. «Слишком многие из этих ребят только одно и умеют — деньгу зашибать» — ворчит прежний флейтист Берлинского филармонического Джеймс Гэлүэй. Плохой дирижер это проклятие повседневной жизни музыканта да и хороший не многим лучше. Он отдает приказы совершенно излишние и оскорбительные, требует подчинения вне армейских рядов неслыханного и может зарабатывать за концерт столько же, сколько получает весь оркестр.

И все-таки, когда дело доходит до необходимости обеспечить себя работой и организовать сезон, именно оркестры и избирают дирижеров, и изобретают их. Миф начинается с их безмолвного согласия с оным. Оркестранты народ ожесточенный, но тающий при первом же взмахе волшебной палочки. Они могут рассказывать вам, что стоило Артуру Никишу лишь появиться в зале, как в оркестрантов словно вливались новые силы. Именно музыканты говорили о «какой-то магии», которая делала Артуро Тосканини и Вильгельма Фуртвенглера существами, отличными от прочих смертных. Леонард Бернстайн, признал один из них, заставил его вспомнить, «почему [он] захотел стать музыкантом». Посредством некоего бессловесного импульса незаурядный дирижер способен изменить саму химию и оркестра, и публики. Философ анти-авторитарист Элиас Канетти усматривал в этом проявление почти божественной власти:

Он держит взглядом весь оркестр. Каждый музыкант чувствует, что дирижер видит лично его, и более того, слышит... Он пребывает в сознании каждого оркестранта. Он знает не только то, что каждому из них *следует* делать, но и то, что каждый *делает*. Он — живое воплощение закона, и позитивного, и негативного. Руки его предписывают и запрещают... И поскольку в ходе исполнения предполагается, что не существует ничего, кроме этой работы, дирижер правит в течение этого времени миром.

Для сидящего в партере слушателя дирижер олицетворяет двойную форму эскейпизма: стремление раствориться в музыке в сочетании с потребностью прийти к очищению через то, что делает стоящее на подиуме всевластное существо. Дирижер есть безусловный герой, чьи жесты имитирует палец лежащей на подлокотнике руки слушателя, который, возвратившись домой, размахивает руками перед зеркалом ванной комнаты под звуки записанной музыки. Воспроизводимый дисками и видео записями, миф о маэстро породил дорогостоящий, охвативший весь мир культ.

Это весьма рафинированная форма поклонения. Дирижер никогда не был героем толпы, он был идиолом элиты. Для среднего футбольного болельщика или живущего на государственное пособие родителя-одиночки он, если что-нибудь и символизирует, то недостижимую привилегированность и утонченность. Известностью рок-звезд обладали лишь Тосканини и Бернстайн да и те по причинам, никак с их ремеслом не связанным. Дирижер не герой толпы, он герой героев: воплощение власти в глазах всевластных. «Не существует более явственного выражения власти, чем дирижер, исполняющий музыку, — отмечал Канетти. — Каждая частность его публичного поведения проливает свет на природу власти. Человек, ничего о власти не знающий, может открывать, наблюдая за дирижером, все ее атрибуты, один за другим».

Люди власти как раз и становятся ярыми поклонниками дирижеров. Маргарет Тэтчер, премьер-

министр Британии, открыто завидовала абсолютизму Герберта фон Караяна. Ричард Никсон в самый разгар Уотергейтского дела нашел время для того, чтобы направить Леопольду Стоковскому открытку с пожеланиями скорейшего выздоровления и омыться в звуках созданного этим дирижером Филадельфийского оркестра. Когда Гельмут Шмидт стоял у власти, каждый попадавший в Западную Германию приметный маэстро получал приглашение на обед в Дом канцлера. Даже во Франции, названной ее же министром культуры нацией немужыкальной, президенты страны считали необходимым уделять внимание репатриации Пьера Булеза и утверждению Дэниеля Баренбойма в театре «Бастилия». Зальцбургские фестивали Караяна были святыщами для первых фигур немецкой тяжелой промышленности. Магнат японской электроники обратился в его преданного слугу. Один из виднейших руководителей английской оборонной промышленности прилетает принадлежащим его компании реактивным самолетом на каждое выступление Риккардо Мути.

Дирижеров осыпают титулами и побрякушками. «Людей постоянно подмывало подарить ему что-нибудь» — сообщает ассистент Бернштейна. Истеблишмент Британии, с пренебрежением относясь к композиторам, возвел в рыцарское достоинство несчетное число дирижеров, а Караяна, сколько-нибудь различного вклада в науку не внесшего, удостоил степени доктора Оксфордского университета. Бернштейн, ничего практически для Франции не сделавший, получил столь желанный для многих орден Почетного Легиона. Лорина Маазеля, самого недипломатичного среди музыкантов человека, генеральный секретарь ООН назначил Послом доброй воли. Риккардо Мути стал специальным представителем Комиссара по делам беженцев, даром что за всю его по минутам расписанную жизнь Мути не разу не видел даже забора лагеря беженцев.

Почести эти могут казаться бессмысленными, однако они набожно перечисляются в пресс-релизах дирижеров и служат для укрепления их мифа. Они — знак того, что дирижер разделяет власть и положение с самими могущественными людьми планеты. Властители и президенты рассчитывают получить взамен некоторую долю неопределимой магии маэстро, легендарных сторон его мифа. Помимо пронизательности и необъяснимой искусности, дирижеры владеют, предположительно, ключом к вечной жизни и силе. Восемидесятилетний Пьер Монте пытался заключить с Лондонским симфоническим договор на 25 лет — с возможностью продления по взаимному согласию. Стоковский в 91 один год подписал с «Ар-Си-Эй» эксклюзивный десятилетний контракт на записи. Тосканини и Отто Клемперер дожили почти до девяноста. То обстоятельство, что многие другие умерли в среднем возрасте — Густав Малер в пятьдесят, венгры Иштван Керес и Ференц Фричай в 43 и 48, а отцы-основатели Бюлов и Никиш на седьмом десятке лет, — мифу нисколько не повредило, как и вид престарелого Карла Бёма, задремавшего на подиуме под звуки оркестра, который играть, тем не менее, продолжал. Старики-маэстро разделяли с политиками откровенное нежелание уступать молодым дорогу.

Окружавший дирижеров мистический ореол укреплялся и слухами об их сексуальной ненасытности. На Клемперера ревнивый муж набросился прямо на подиуме, Малколм Сарджент вечно охаживал жен своих коллег. В гипнотических глазах Никиша неизменно присутствовала некая искорка, а Фуртвенглер, как уверяли, перед каждым концертом приводил в свой номер новую женщину. И в то же самое время, общение дирижера с духами умерших композиторов наделяло его священнической аурой, придавая его концертам торжественность, приличествующую собранию духовенства. Такой коктейль духовной мощи и телесной удали порождал героя, которому втайне завидовали и подражали, как слушатели, так и оркестранты. Дирижер же, этот голем, созданный для выполнения совершенно определенной задачи, с готовностью приспособивался к их изменяющимся вкусам. Он мог казаться обитателем Олимпа, однако сохранял всегдашнюю чувствительность к капризам и причудам публики и подстраивался под них, чтобы выжить. В каждом значительном дирижере без труда распознается вылепленный общественным климатом сын своего времени, олицетворяющий этос, который в этом времени господствовал.

В эпоху территориальной экспансии Ганс фон Бюлов был грубоватым империалистом, а Никиш и Рихтер — колониальными администраторами. Во время Первой мировой войны подиумом овладели неустрашимые генералы — Стоковский, Кусевицкий. Затем наступила эра диктаторов, представленная тираном Тосканини и путаником-соглашателем Фуртвенглером. Джордж Сэлл и Фриц Райнер были рыцарями холодной войны периода экономии на всем. Сформированный нацизмом Герберт фон Караян обратил поражение в личное экономическое чудо. Шестидесятые с их борьбой за свободу личности породили Бернштейна периода его расцвета — мир, любовь и цветастые рубашки на репетициях. Меркантильное помешательство следующих десятилетий дало нам офшорных дирижеров, которые вели себя, как склонные к поглощениям торговаши, и жили, на манер Дональда Трампа. «Это не художники, — сказал не имеющий к музыкальному делу отношения человек, услышав разговор автора этой книги с пожилым берлинским оркестрантом, — это бизнесмены».

Торжество капитализма обошлось дирижерской профессии дорого. Появилась лишь малая горстка перспективных сорокалетних дирижеров, способных встать в следующем столетии у кормила власти, — к самовоспроизводству профессия стала неспособной. «Куда пропали дирижеры?» — спрашивают аршинные заголовки исполненной мрачности прессы.

Кризис дирижерства двояк. В нем присутствует и нехватка новых талантов, и пугающая поверхностность симфонической интерпретации. Брамс, Брукнер и Малер исполняются чаще, чем когда-либо прежде, и с гораздо меньшей проникновенностью. Кризис этот существует не сам по себе, он порожден обществом, вскормившим и маэстро, и миф о нем. Дирижер есть не более чем увеличительное стекло, приставленное к обществу, в котором он живет, — *homo sapiens*, написано на нем крупными буквами. Развитие дирижера, как таковое, больше говорит нам об обществе и морали двадцатого века, чем о его музыке.

История профессии дирижера неотделима от истории институтов, которые он возглавлял. Великие дирижеры создают великие оркестры; оркестр же, руководимый слабачком, быстро приходит в упадок. Лакмусовая бумажка каждого маэстро — его способность воздействовать на уже сформировавшийся оркестр. Двадцатипятилетний новичок по имени Саймон Рэттл преобразил склочный, деморализованный ансамбль Бирмингема в знаменосца города. Леонард Слаткин сотворил такое же чудо в Сент-Луисе, штат Миссури, а Марис Янсонс в Осло.

Берлинский оркестр возвышается над прочими благодаря поразительной череде дирижеров: Бюлова, Никиша, Фуртвенглера и Караяна. Вершинное положение он разделяет с Венским филармоническим, амстердамским «Концертгебау», одним, в любое данное время, из четырех оркестров Лондона и «Большой Пятеркой» Америки: Бостонским, Чикагским, Филадельфийским, Кливлендским и Нью-Йоркским филармоническими.

«Ла Скала» последовательно властвовал в итальянской опере при Тосканини, Де Сабата, Серафине и Аббадо; Вена возглавляла мировую оперу, начиная с директорства Малера, затем при Штраусе и Бруно Вальтере, а после при Караяне, Маазеле и Аббадо. «Ковент-Гарден» и нью-йоркский «Метрополитен-Опера» это еще два из четырех столпов великого оперного истеблишмента.

Другие претенденты возвышались и падали в зависимости от калибра их дирижеров. Чешский филармонический был выдающимся оркестром при Талихе и Кубелике, «Симфония» «Би-Би-Си» — при Боулте и Булезе, Дрезденская опера в эпоху Фрица Буша, а Миннеаполис, когда им командовал Дмитри Митропулос. После ухода этих дирижеров ни один из названных оркестров взятых высот удержать не смог. «Нет плохих оркестров, — ворчливо заметил Малер, — есть плохие дирижеры».

Сама профессия образовалась в середине девятнадцатого столетия, когда композиторы сняли с себя обязанность управлять исполнением своих партитур, ставших к тому же слишком громоздкими для того,

чтобы оркестры играли их без руководителя. Освободившись от психологического всевластия композиторов, народившийся на свет дирижер обратился сначала в городскую знаменитость, затем в национальную, а следом, в духе современности, и в транснациональное предприятие. В ходе дюжины десятилетий идеалы его перестраивались — от стремления создать преходящую иллюзию совершенного исполнения до потребности запечатлеть на какой-либо неуничтожимой поверхности «окончательную» на веки веков концепцию, указывающую, как надлежит играть ту или иную музыку.

Записи и фильмы обратили дирижера в мировую знаменитость, принеся ему уверения в его величии. Понятие «Великий Дирижер» это фикция, сотворенная ради сохранения музыкальной жизни в эпоху, которая отличается массой позволяющих скоротать досуг возможностей. За последние полвека число профессиональных оркестров в мире удвоилось, теперь их около пятисот; число же способных дирижеров неуклонно уменьшалось. Каждый оркестр должен продавать в сезон свыше тридцати тысяч мест в зале и каждый нуждается в дирижерах-звездах, способных оторвать концертную публику от ее высококачественных проигрывателей и телевизоров. «Звезды — дурацкое слово, — говорит Георг Шолти. — Звездами называют тех, кто слишком много разъезжает».) В отсутствие подлинных талантов оркестрам приходится опираться на тех, чья популярность усиленно раздувается конкурирующими компаниями звукозаписи, каждая из которых по коммерческим причинам притворяется, будто у нее имеется в запасе десяток, а то и больше, дирижеров мирового класса.

И оркестры, к великой их досаде, тоже становятся участниками этого обмана. Профессионализм их возрастает в обратной пропорции к качеству дирижеров, с которыми им приходится иметь дело. Музыканты главных оркестров мира признают достойными возглавлять их от силы шестерых маэстро — имея дело с остальными, они стискивают зубы и не отрывают глаз от партитуры. «Для оркестранта, тридцать лет проработавшего с одним из великих, очень трудно иметь дело с каким-нибудь пытающимся изобразить симфонию Брамса новичком, — поясняет выдающийся концертмейстер. — Работая с посредственным дирижером, я начинаю думать: нам осталось продержаться два дня, я должен постараться, чтобы оркестр произвел хорошее впечатление...» Зная, что его средства к существованию зависят от числа проданных билетов, ни один оркестрант не позволит себе безрассудно рисковать сотней рабочих мест, черня своих дирижеров.

Впрочем, оркестры и компании звукозаписи несут лишь часть вины за распространение мифа о Великом Дирижере. Сколько бы внимания они к себе ни привлекали, записывающие классическую музыку компании это, как правило, предприятия небольшие и идеалистичные, со штатом в пару сотен человек и оборотом всего в несколько миллионов. И хотя большинство их принадлежит транснациональным компаниям, место, которое занимают «ДГ» или «Декка» в материнской компании «Филипс» с ее работающим по всему миру тридцатимиллионным персоналом, пусть и престижно, однако очень мало. Усердствуя в поисках дирижеров, руководители этих компаний становятся жертвами манипуляций артистических агентов, старающихся пропихнуть вперед очень похожего на маэстро человека, в котором они, получающие от десяти до двадцати процентов его заработка, крайне заинтересованы в плане финансовом.

Повышение роли всемогущего агента это одна из самых тревожных сторон кризиса дирижерства и одновременно — одна из главных его причин. В последние двадцать лет, по мере того как количество и качество лучших дирижеров падало, а сами они становились бесконечно более богатыми, их персональные менеджеры приобретали все большую власть.^[†] Если агент контролирует достаточное число дирижеров, он может диктовать условия рекламистам и продюсерам звукозаписи и навязывать фальшивки несведущей публике. Вокруг подиума начали роиться поддельные маэстро, зарабатывающие самые большие свои деньги и славу в Японии с ее не очень разборчивой концертной публикой. Недавнее развитие событий показало, что Авраам Линкольн был не прав: в наши дни, дирижируя, можно дурачить

всех людей и во всякое время.

Но как же отличить подлинный талант от эффектного самозванца? Смутная, расплывчатая природа этого искусства определение хорошего дирижера дать не позволяет. Рэттл, к примеру, не может объяснить многое из того, что он делает. «Существуют вещи, которые как раз своей неуловимостью и хороши, — говорит он, — и музыка — одна из них. Попробуйте точно ее описать и вы это поймете». «Странное ощущение, его следовало бы пережить каждому, — сказал Риккардо Мути, — ты взмахиваешь рукой и возникает звук...».

Никто пока не объяснил, почему один человек, взмахивая руками, получает от оркестра головокружительный отклик, а другой, совершающий те же жесты и в то же самое время, добивается лишь тусклого, ничем не примечательного звучания. Быть музыкальным гением не достаточно. Начиная с Бетховена, композиторы терпели на подиуме унижение за унижением, блестящие солисты возвращались с него к своим инструментам с пристыженными лицами. «Я превосхожу любого дирижера в одном, — заявил Джеймс Гэлүэй, с надеждой всходя на подиум, — я играл в лучшем оркестре мира, в Берлинском филармоническом, под руководством нескольких величайших художников столетия. И я знаю, что какие-то вещи могу делать лучше, чем они». Он ошибся, как ошибались и многие другие прекрасные музыканты, попусту пытавшиеся совершить такой же переход. Научиться физическим приемам дирижества нетрудно, неосязаемая, духовная его составляющая должна исходить откуда-то изнутри человека. Для того, чтобы произвести на оркестр впечатление, одной импозантной внешности мало. Опытные оркестранты говорят, что могут за десять минут определить, «годится» новичок или нет. «Когда перед оркестром появляется новый человек, мы понимаем, кто тут хозяин, он или мы, уже по тому, как он поднимается на подиум и открывает партитуру — еще до того, как он берется за палочку» — писал отец Рихарда Штрауса, мюнхенский валторнист и гроза дирижеров.

Говоря исторически, выдающиеся дирижеры обладали следующими общими чертами: острым слухом, притягательностью, зачаровывавшей оркестрантов при первом же с ними знакомстве, большими организационными способностями, телесной и духовной крепостью, безжалостным честолюбием, мощным интеллектом и врожденным чувством порядка, которое позволяло им пробиваться сквозь тысячи разрозненных нот к художественной сердцевине музыкального произведения. Способность ощутить партитуру как целое и передать это ощущение другим есть основная суть интерпретации. Поскольку порядок это, по словам Александра Попа, «первый закон небес», его воссоздание воспринимается как квази-божественное деяние, навек облакающее дирижера блеском в сознании его оркестрантов.

Всеми названными особенностями до единой обладал далеко не каждый из крупных дирижеров. Многие из них, прежние и нынешние, были мало начитаны и интеллектом обладали средненьким — Ганс Рихтер и Сергей Кусевицкий, к примеру. Некоторые были людьми безнадежно неорганизованными, физически слабыми, лишенными какого ни на есть честолюбия, однако в преизбытке наделенными другими определяющими успех чертами. За полтора столетия необходимые для этого занятия предварительные условия изменились на удивление мало.

Оркестранты, едва берясь за инструменты, мгновенно понимают, что перед ними обладатель исключительной способности передавать музыку. Участники камерного оркестра, работавшие с банальными дирижерами, провели две недели в Швейцарии, исполняя Моцарта с Георгом Шолти. Тембр их звучания не только изменился мгновенно, музыканты говорили, что звук Шолти сохранялся в их игре и в следующие два месяца. Существуют люди, уверенные, что они еще слышат Клемперера в игре «Филармония» — почти через двадцать лет после его кончины. Приглашенный дирижер, репетируя «Тристана» в «Ла Скала» и желая послушать звучание оркестра из середины зала, попросил Виктора Де Сабата взять палочку. Нужно ли говорить, что звучание он услышал совершенно отличное от того, какое

создавал сам. Де Сабата, не произнеся ни слова, утвердил свое владычество над оркестром, просто встав перед ним. И это тоже одна из отличительных черт большого дирижера.

Другой является способность вдохнуть жизнь в новое сочинение. 19 ноября 1923 года, на праздновании годовщины соединения Буда и Пешта, венгерский дирижер Эрнст фон Донаньи дал три значительных премьеры: собственной «Праздничной увертюры», волнующего «Венгерского псалма» Золтана Кодайи и «Танцевальной сюиты» Бартока, потерпевшей в итоге «ужасающий провал». Донаньи «не смог найти своего подхода к этой музыке и, разумеется, оркестранты тоже не сумели найти своего» — отметил один из них, игравший на челесте. Барток, выслушав эту какофонию, сказал: «Да, похоже, оркестровать я не умею».

Вскоре после этого в Будапешт приехал Чешский филармонический. Его дирижер Вацлав Талих, исходя из интересов добрососедства, включил в программу «Танцевальную сюиту» Бартока. Публика, поначалу настороженная, посподобилась после исполнения этой музыки с ума и заставила Талиха повторить «Сюиту» с начала и до конца. Барток сказал: «Да, похоже, оркестровать я все же умею». Талих играл по тем же нотам, что и Донаньи, но явно был дирижером намного лучшим, относившимся к сложным ритмам с повышенной чувствительностью. Леош Яначек доверял ему совершенствование своих партитур, не вникая затем в результаты, — Талих заново инструментировал большую часть любовной трагедии «Катя Кабанова». Одно из мерил, по коим оценивают большого дирижера, это та новая музыка, которой он дал жизнь.^[1]

Один маэстро передает свои мысли и чувства взглядом, другой использует для этого все тело; одни много говорят и кричат, другие произносят слов мало, а то и вовсе не произносят. О Рихтере говорили, что никакого секрета у него не было: «он просто знал свое дело, бережливо относился ко времени и был приверженцем строгой дисциплины». Музыканты других оркестров не могли понять, как оркестрантам Берлинского филармонического удается расшифровывать волнообразные движения рук Фуртвенглера, которые даже ритмического рисунка такта и того не указывали. Его антипод, Тосканини, указывал, и не хуже метронома. Оба были дирижерами выдающимися, и ни одного на языке науки описать невозможно. В обоих присутствовало нечто необъяснимо мистическое, подкрепляющее общий миф.

Жизнеобеспечение мифа требует угодливой поддержки со стороны пишущей братии. Музыкальная критика внесла, быть может и ненамеренно, значительный вклад в создание мифа о Великом Дирижере, не только приняв этот термин в качестве клише, но и приспособив свои установки и даже словарь к укреплению мифологии. У каждого критика имеется свой любимый исполнитель, который при этом вполне может обращаться для другого критика в *bête noire*^[2]. Такое деление на партии сообщает музыкальной литературе особую пикантность, полемика дает обеим сторонам возможность острить свои критические мечи.

А вот к дирижерам критики предрасположены относиться с симпатией. Над тенорами можно потешаться без всякой опаски, в помпезных пианистов можно метать сатирические стрелы, но маэстро, как вид, священны, добродетели их превозносятся, грехи утаиваются. Одних авторов явно зачаровывает их шарм, других — богатство и власть. После кончины Тосканини прошло тридцать лет, прежде чем хоть кто-то осмелился всерьез заняться критическим разбором его мастерства. Фуртвенглера почитают как полубога и поныне. Критики терпели скотское поведение Кусевицкого и Сэлла и даже низкопоклонствовали перед ними; они восхваляли «духовные» качества тех, чьи дела, финансовые и мирские, граничили с преступлением; они защищали людей малых дарований и воспевали едва-едва компетентных.

Критики могут время от времени хулить дирижера совсем уж слабого, однако к профессии в целом они питают почтение, которого никакое другое из музыкальных сообществ не удостоивается. Интервью, которые берутся для посвященных записям журналов, проводятся в манере и подобострастно вкрадчивой,

и самоуничжительной одновременно. Сами журналы, зависящие от рекламы, которую они получают от компаний звукозаписи, вырождаются в пародию на журналистику, сообщая о дирижерах лишь то, что считают нужным сообщать эти компании.

Когда дело доходит до описания деятельности маэстро, у музыкальных авторов изменяется даже сам их словарь. Дирижер никогда не ищет работу, он *принимает предложение* занять пост музыкального директора. Он не разрывает контрактов, которые ему не выгодны, но «покидает свой пост по личным и семейным причинам». Подустав, он не прогуливает вечерний концерт, но заявляет о своем *недомогании*, откладывая дальнейшие извещения на неопределенный срок, получая таким образом дополнительную рекламу и прекрасно зная при этом, что людям, уже купившим билеты на его концерт, придется довольствоваться слабоватой заменой.

И это далеко не худший из обманов, совершаемых современными дирижерами и покрываемых журналистами. Само слово «преданность» уже чревато двусмысленностью. Музыкальный директор провозглашает свою «полнейшую преданность» оркестру, которым руководит, забывая, удобства ради, о полигамной связи, в коей он состоит с находящимся в другой стране оперным театром. Он может не видеть этого оркестра по девять месяцев кряду, может не знать по именам половину своих подчиненных, получая, однако ж, два жалованья по полмиллиона долларов каждое и изнуряя свой организм «реактивными расстройствами». «Почему с дирижерами случилось такое? — спрашивает редактор независимого журнала. — В чем тут дело — в собственной их жадности, в жадности их агентов и компаний звукозаписи, доводящей дирижеров до помрачения, а то и до гибели?».

Вина в равной мере лежит и на тех, кто не желает исполнять свой долг, требующий тщательности и критичности при рассмотрении того, что делают дирижеры. Дирижеров окружает заговор молчания, основу которого составляют личные интересы и затаенный страх. История Чарлза О'Коннелла отнюдь не забыта. Пользовавшийся всеобщим уважением продюсер записей О'Коннелл осмелился поговорить в своих, изданных в 1947 году воспоминаниях о суетности и тщеславии дирижеров. Вскоре после этого он признал: «Думаю, я уволил сам себя из музыкального бизнеса» — и был прав, работы ему больше не дали. Единственные воспоминания, отличающиеся такой же откровенностью, были оставлены Джоном Калшоу и увидели свет лишь после его смерти. Дирижеры обладают реальной властью, которая позволяет им с легкостью отпугивать потенциальных иконоборцев угрозами лишения заработка и преследования за диффамацию.

Цель этой книги в том, чтобы рассмотреть происхождение и природу власти дирижеров и ее влияние на современный упадок их профессии. В последние десять лет я разговаривал на эту тему с музыкантами, продюсерами записей, агентами, менеджерами оркестров и самими ведущими маэстро, предпринимая наивные попытки разобраться в отношениях, которые существуют между употреблением власти и музыкальным исполнительством.

Эта книга не направлена против дирижеров — вовсе нет. Не является она и искусствоведческой, критической историей их занятия, в которой череда светил подвергается техническому и истолковательному изучению. На самом деле, некоторые известные имена в ней разве что упоминаются, поскольку носителям их принадлежит лишь минимальный вклад в эволюцию силовой политики на глобальном подиуме. Наиболее заметные среди этих имен принадлежат швейцарскому пропагандисту Стравинского Эрнесту Ансерми и его соотечественнику Шарлю Дютуа, венграм Анталу Дорати и Иштвану Кертесу и множеству немецких дарований — от Карла Мука и Фрица Буша до Рудольфа Кемпе и Ойгена Йохума, Эрика Лайнсдорфа и Вольфганга Заваллиша. И они, и другие выдающиеся дирижеры, широко признаны и много записываются, однако на сам характер своей профессии оказали воздействие незначительное.

Цель моя состояла не в составлении очередного каталога дирижирующих «гениев», но в том, чтобы увидеть за механикой дирижерства социальную, психологическую, политическую и экономическую динамику их бесконечно чарующего *métier*^[**], — и проанализировать ее, пользуясь простым языком, без иносказаний, технической тарбарщины и почтительных поклонов. С самого начала и до конца своей история дирижерства это хроника индивидуальных усилий и амбиций, модулируемых жестокими событиями, которые происходили в окружающем дирижеров обществе. Дирижерство, как и большинство форм героизма, опирается на применение власти и злоупотребление ею на предмет обретения личных выгод. Является ли такой героизм желательным в музыке или он представляет собой необходимое зло — этот вопрос остается открытым для обсуждения. Так или иначе, будущее дирижерства вызывает в настоящее время большие сомнения. «Несчастлива та страна, у которой нет героев» — вздыхает Андреа в «Жизни Галилея» Бертольда Брехта. «Нет! — возражает астроном, — Несчастлива та страна, которая нуждается в героях»^[††].

Глава 1

Слезы шута

Порча, заметил один из современных композиторов, началась с Бетховена. Глухой, плохо соображавший, наполовину обезумевший от мучительных тягот, больной композитор вышел за пределы возможностей существующих оркестров. Его симфонии требовали все больших ансамблей, однако и сложность их взывала к связности, обрести которую можно было лишь извне. Оркестрантам уже мало было следить за сидящим близ них «солистом», ожидая, когда он вспомнит, что пора бы и оторвать глаза от той части партитуры, которую он исполняет. Им требовался объективный, сам ничего не играющий руководитель, способный упорядочить все нарастающий хаос. После того, как попытки Бетховена дирижировать собственной музыкой провалились, обратившись в плачевный фарс, композитора перестали считать естественным руководителем музыкантов и на свет родилась новая профессия.

С тех самых пор, как люди (мужчины) впервые начали исполнять вместе музыку[[111](#)], кто-то из их числа назначался для того, чтобы показывать им пример и останавливать, когда они сбиваются с такта и тона. «Псалмы» царя Давида перебиваются возгласом «Села», издаваемым начальником хора, дабы призвать исполнителей к изменению ритма, настроения или инструментовки. Древние греки, исполняя музыку, следили за движениями пальцев главного их игрока или ритмом, который задавали танцоры. Существуют изображения дохристианских шумерских музыкантов, принимающих точные сигналы от *prima inter pares*[[111](#)], своего коллеги, который явно ими управляет.

Хормейстеры средневековой Европы начали физически отбивать ритм бумажным свитком или короткой палочкой. Инструментальные ансамбли эпохи Барокко следовали за своими первыми скрипачами. Пост *maestro di capella* (мастер капеллы) был специально создан в Венеции для Клаудио Монтеверди, родоначальника современной оперы, и, помимо прочего, определял его обязанности — нанимать лучших музыкантов и добиваться того, чтобы они играли согласно. В Германии этот его титул преобразовался в *Kapellmeister*, — термин, которому предстояло дожить до времени, когда он стал обозначать функции первого поколения настоящих дирижеров.

От композитора ожидалось, что он будет участвовать в исполнении своей музыки и таковым руководить. Еще большая исполнительная власть была вручена при дворе Короля-Солнце ветреному флорентийцу, Жан-Батисту Люлли, обладавшему пожизненной монополией на создание опер для Парижа и бывшему абсолютным хозяином королевской капеллы. Хороший скрипач и баснословный танцор, он не любил размахивать смычком или отбивать ритм ногой, но стоял перед оркестром с силой ударяя в пол тяжелым деревянным посохом — манера, сохранившаяся во Франции и в следующем столетии. Впрочем, для Люлли она оказалась роковой. Пробив себе ногу во время исполнения «Те Деум», сочиненного в честь выздоровления Людовика XIV, он подхватил гангрену, перенес несколько ампутаций и после долгой агонии умер.

Капельмейстеры изобрели грациозный взмах руки сверху вниз, обозначающий акцент, и взмах снизу вверх — для слабой доли. В качестве дирижерской палочки был принят бумажный свиток, оказавшийся, однако же, непригодным для отдачи точных указаний. Вивальди, Бах и Гендель играли свои сочинения, сидя почти вровень с оркестрантами — со скрипкой или за клавесином — и руководя исполнением собственных концертов. При вполне управляемых размерах оркестров, редко включавших в себя больше тридцати музыкантов, двойные обязанности композитора — как исполнителя и капельмейстера — были не слишком обременительны.

Гендель отчаянно держался за свою руководящую роль и даже подрался однажды на шпагах с другом, отказавшим ему в этой прерогативе. Гайдн явно наслаждался властью и руководил концертами из-за клавира, несмотря даже на то что Иоганн Питер Заломон, его первая лондонская скрипка, был умелым дирижером и, строго говоря, нанимателем Гайдна, поскольку он-то и финансировал всю серию его концертов в Лондоне. Моцарт питал такую слабость к импровизациям, что, когда он управлял оркестром, музыкантам приходилось держаться особенно настороженно. При Бетховене *jus primae noctis* [***], которым композитор обладал применительно к своей музыке, подошло к концу. Блестящий некогда пианист, он на четвертом десятке лет утратил слух настолько, что уже не мог отличить верную ноту от неверной.

К тому же, он страдал забывчивостью и был до ужаса неуклюж. Его соперник, композитор Людвиг Шпор, присутствовал при исполнении Бетховеном нового фортепьянного концерта:

При первом *sforzando* он так широко раскинул в сторону руки, что сбил с фортепиано обе свечи. Публика засмеялась, и эта помеха привела Бетховена в такую ярость, что он заставил оркестр прекратить игру и начать сначала. [Композитор Игнац] Зейфрид, опасаясь повторения этого несчастья на том же пассаже, велел двум мальчикам-хористам встать по сторонам от Бетховена и держать свечи в руках. Один из мальчишек по простоте душевной подошел поближе да еще и принялся читать ноты фортепьянной партитуры. Поэтому, когда пришел черед рокового *sforzando*, он получил от Бетховена такой удар правой рукой по губам, что от ужаса выронил свечу. Другой мальчик, боле осторожный, провожал испуганными глазами все движения Бетховена и, проворно отскочив в этот чреватый худыми последствиями миг, удара по лицу избежал.

Публика редела от хохота. Бетховен с размаху ударил руками по инструменту, отчего лопнули струны, и прервал концерт. При исполнении пятой и шестой симфоний он столкнулся едва ли не с бунтом оркестрантов; при исполнении седьмой прибегнул к актерским ужимкам, приседая на пол, дабы показать, что сейчас следует играть тихо, и высоко попрыгивая, когда ему требовалось форте. Когда же от оркестра не последовало ни звука, он озадаченно огляделся по сторонам и сообразил, что потерял нужное ему место партитуры.

Ко времени девятой Бетховен был уже настолько немощен, что даже присутствие его в зале было чисто символическим. Музыканты и хор в большинстве своем руководствовались жестами либо пианиста, либо первой скрипки. Под конец одна из солисток схватила композитора за руки, чтобы повернуть его лицом к бурно аплодирующей публике. Но Бетховен уже не слышал ни звука. Ни оркестровой партией девятой симфонии, ни ее призывом к всеобщему братству исполнитель, играющий на каком-то одном инструменте руководить не мог. Эта высота требовала подготовки, интерпретации и рвения, — профессиональных навыков, которых все в большей мере недоставало тем, кто сочинял музыку.

Хотя большую часть девятнадцатого столетия на подиуме и преобладали композиторы, многие из них, когда доходило до дирижерства, терпели провал. Шуман в качестве музыкального директора Дюссельдорфа был попросту ужасен, опасное душевное состояние его подрывало и без того ограниченный исполнительский талант. Мендельсона, вызывавшего едва ли не всеобщее восхищение руководителя лейпцигского «Гевандхауза» и Лондонского филармонического общества, коллеги критиковали за единообразную быстроту исполнения. Чайковский был ненадежным интерпретатором собственных поздних симфоний и профессионалам приходилось спасать его.

Ранними звездами дирижерства были композиторы помельче, такие как Шпор, — некогда его равняли с Бетховеном, но затем сильно понизили в чине, — который, отчаявшись в возможностях бумажного свитка и скрипичного смычка, первым ввел в употребление современную дирижерскую палочку. Отто Николаи, сочинитель шекспировской комической оперы «Виндзорские проказницы», создал

в 1842-м Венский филармонический оркестр; он упразднил неприятное обыкновение концертмейстера притоптывать ногой по полу и показал городу первое за двадцать лет исполнение «Девятой» Бетховена.

Куда больше шума создавали Гаспаре Спонтини, оперный композитор, громкому «ффффф» которого дивился весь Берлин, и французский безумец Луи Жюллиен, который изобрел в Лондоне Променад-концерт, работал в Америке в цирке Барнума и уверял, будто деревья его поместья играют — при правильном направлении ветра «Героическую» Бетховена. Каждый из них оказал формирующее влияние на последних двух композиторов, которым предстояло окончательно определить искусство дирижирования. Гектор Берлиоз подпал в Англии под влияние Жюллиена и впоследствии поминал его добрым словом, даром что тот недоплатил причитающийся композитору гонорар. Необходимость зарабатывать на жизнь музыкальной критикой Берлиозу была ненавистна. Дирижерство давало ему возможность разъезжать по свету и по временам исполнять собственную музыку, которую на его родине игнорировали либо увечили. В Париже, рассказывал он, ему приходилось запрыгивать на сцену, чтобы спасти свой «Реквием», когда дирижер Франсуа Антуан Хабенек прерывал в важнейших местах исполнение, дабы нюхнуть табачку. Поскольку Хабенек был превосходным музыкантом, создавшим один из лучших в Европе оркестров, Берлиоз вывел отсюда, что соотечественники попросту саботируют его музыку.

Собственное его дирижерство было проникнуто воодушевлением, которое заражало и самых слабых музыкантов, порождая овации от Лондона до Санкт-Петербурга. Будучи истинным архетипом романтической личности, Берлиоз, тем не менее, проявлял достойное классициста внимание к деталям и преданность точности, выпалывая сорняки искажений из привычных прочтений и неверных истолкований. Одаренности, потребной для игры на каком бы то ни было инструменте, ему не доставало, — в итоге он стал первым, кто относился к дирижерству как к самостоятельному искусству, достигнуть совершенства в котором так же трудно, как в игре на скрипке. В своем важном трактате об искусстве, Берлиоз уподобил дирижера капитану корабля.

Рихард Вагнер поначалу преклонялся перед Берлиозом, с которым поддерживал осторожные дружеские отношения, встречаясь с ним в Париже и в Лондоне. Воззрения Вагнера на дирижерство были сформированы детскими встречами с Карлом Марией фон Вебером, недооцененным создателем современного порядка размещения оркестрантов, скончавшимся в Лондоне от туберкул размером с куриное яйцо. Неизгладимое впечатление произвели на Вагнера и эффекты, создаваемые современником Вебера, Спонтини. Как только у него появился оперный театр, который он мог назвать своим, Вагнер привез стареющего итальянца в Дрезден, чтобы тот дирижировал его оперой «Весталка», позволив тем самым и Вагнеру изучить его технику. Так называемый «Наполеон оркестра», объяснил ему, что главное — не сводить глаз с оркестрантов, сидящих в первом ряду, а кроме того, никогда не надевать очки, какая бы близорукость тебя не поразила. Живя в Дрездене, Вагнер также перевез туда прах Вебера, устроив для него подобие государственных похорон.

Опыт и философия его дирижирования проистекали из шести лет, проведенных им в столице Саксонии, где он обзавелся страстной неприязнью к влиятельным музыкантам расположенного неподалеку Лейпцига, который еще со времен Баха был эпицентром музыкальной жизни. К Феликсу Мендельсону Вагнер испытывал отвращение — на основаниях расовых, личных, местнических и музыкальных. Его написанный четверть века спустя манифест «О дирижерстве» почти целиком сводится к запоздалым нападкам на давно скончавшегося врага и его дирижерскую «элегантность». Подход Вагнера к управлению оркестром был, напротив, сверх-романтическим. Он отстаивал точную передачу вложенных в великую музыку идей — в назидание широкой публике. Если Бетховену хотелось, чтобы его «Героическая симфония» была героической, так дайте же и публике в целом испытать героические чувства, для этого необходимо лишь тонко управлять музыкальной тканью произведения. Он никогда не стал бы, подобно

Мендельсону, «скользить по партитуре», но исполнял ее с отвагой и пылом (пожар, спаливший его оперный театр во время революции 1848 года, Вагнер шутливо приписывал опаляющей страсти, с которой за ночь до того в нем исполнялась бетховенская Девятая). В конечном счете, он отверг Берлиоза, как музыканта скучного, а всех прочих — как «капельмейстеров». Только Лист, дирижировавшей веймарской премьерой «Лоэнгина», пока сам композитор пребывал в бегах, и был избавлен от его суровой критики. Вагнер развивал теории относительно энергии и интеллекта дирижеров, важности соотношений темпа и *melos'a* (напевности) и неспособности евреев уразуметь значение и того, и другого.

Вагнер широко признавался лучшим дирижером своего времени, оказавшим первостепенное влияние на стиль дирижирования. И все же, когда он, в конце концов, получил от короля Людвига Баварского приглашение приехать в Мюнхен и создать проповедуемый им *Gesamtkuntwerk* — мистический союз всех искусств, — Вагнер отложил дирижерскую палочку и предоставил исполнение «Тристана» и «Кольца» дирижерам второго разряда. Видимо, даже он согласен был с тем, что дирижерство — занятие для специалиста, отдельное от творческого акта.

Первый профессиональный дирижер был прирожденным неудачником. Благословенный свыше тонким даром изобретательности и умом, позволявшим оценить пределы этого дара, он протиснулся во все расширявшийся зазор взаимонепонимания между композитором и оркестром. Сознывая, что бессмертных творений ему не создать, и не желая заниматься простым воспроизведением, он отдал себя в распоряжение человека более великого, который эксплуатировал его и унижал.

Ганс Гвидо барон фон Бюлов, потомок древнего рода, в эру романтиков выглядел антигероем. Из выставленного напоказ на первых страницах газет крушения брака, из эмоционального состояния постоянно балансировавшего на границе распада, он создал два оркестра мирового класса, продирижировал премьерами двух опер Вагнера и симфонии Брамса. По любым разумным меркам это огромные, быть может, даже бессмертные достижения. В собственных же глазах и по оценке истории Бюлов был неудачником, человеком, называвшим себя «*nur der Taktstock Wagner*» — «всего только дирижерской палочкой Вагнера». Попеременно раболепный и деспотичный, застенчивый и заносливый, сентиментальный и садистичный, он воплощает дилеммы и дихотомии будущих дирижеров. Присущая всем им неуверенность и немалая часть их мистичности коренятся в противоречивой, вздорной фигуре Бюлова, вскормленной той же человеческой средой, что породила гитлеризм.

Он рос, как «ребенок смирного нрава, большой любитель пофантазировать, всего боялся и вечно болел ушами»^[+++] из романа Генриха Манна «Верноподданный», беллетристически-социологического исследования образцового имперского немца. Он был «бедным Гансом», болезненным сыном вечно ссорившейся дрезденской супружеской четы, страдавшим в детстве от приступов «мозговой лихорадки», происходивших при самом начале семейных ссор. И всю жизнь впадал в физическую прострацию при намеке на любой эмоциональный кризис. Дедушка Бюлова был израненным в боях военным героем. Отец, Эдуард обратился в литературного либерала, весь гуманизм которого сводил на нет его вспыльчивый нрав. Мать, Франциска, стала, по странной причуде супружеской неудовлетворенности, богомольной реакционеркой. Она не выносила неповиновения и не знала жалости. Зажатый между ними, Ганс научился склоняться перед сильными, принимать их волю и отыгрываться на тех, кто стоит в обществе ниже тебя.

Каждый раз, когда [он], после очередной порки, весь опухший от слез, с воплями проходил мимо мастерской, рабочие смеялись... Про себя он с гордостью думал: «Меня высекли, но кто? Мой папа! Вы-то небось рады были бы, чтоб он вас выпорол, да где уж вам — мелкота!»

Жестокость воспитания Бюлова, доходившая, в сущности, до надругательства над ребенком, была типичной для принятого тогда обращения с детьми, которое считается ныне одной из колыбелей нацизма. Немецких родителей подстрекали к достижению полной власти над детьми, которые научались

подчиняться, не задумываясь, и в свой черед, холодно властвовать, повзрослев. Адольф Гитлер был порождением этой же системы, днем державшим в руках неограниченную власть, а ночью визжавшим от ужаса, когда ему снилось детство.

Юный Ганс нашел прибежище в музыке, в постели он читал взамен сказок фортепьянные партитуры. Зачарованный визитами Листа в родительский дом, он начал брать у Клары Шуман уроки игры на фортепиано и послал свои юношеские сочинения придворному композитору Рихарду Вагнеру, с одобрением о них отозвавшегося. Родители терпели его музыкальные увлечения, усматривая в них добродетель, которая способна помочь будущей карьере сына. Одно из немногих общих их мнений сводилось к тому, что Гансу надлежит изучать право — с тем, чтобы впоследствии занять надежный пост на государственной службе.

Революции 1848–1849, наконец, покончили с браком Бюловых, поскольку Эдуард и Франциска оказались по разные стороны политических баррикад. Хотя Гансу, когда они развелись, было уже 19, он остался покорным родительской воле. Эдуард женился вторично, на дочери фельдмаршалла, и удалился на жительство в швейцарский замок, а Франциска перебралась вместе с сыном в Берлин, где он с большим огорчением изучал право, исподтишка писал песни, играл на фортепиано и поставлял в газету левого толка рецензии на концерты. Примкнувший к революции Вагнер удалился в изгнание.

Ганс приехал погостить в отцовский Schloss[+++] и вдруг куда-то исчез. «Отправился в Цюрих, к Вагнеру», — догадался Эдуард и бросился в яростную погоню. Он ворвался в кабинет Вагнера, где Ганс пал «к ногам отца, умоляя разрешить ему стать музыкантом». В конечном счете, уговорил апоплексического Эдуарда Вагнер, который также попросил непреклонную Франциску позволить Гансу проучиться у него шесть месяцев, ибо тут «особый, священный случай». На следующей неделе письмо с уговорами прислал и Лист. Ганс упрашивал мать: «не руководствуйтесь вашими антипатиями... уступите моим желаниям, умоляю», и Франциска, впервые в жизни, сдалась.

Теперь у Ганса появился новый хозяин. «Величайший из родившихся в нашем веке артистов, — говорил он сестре, — пробудил во мне честолюбие, уверенность в себе, вскрыл источник жизни. Мне стало ясно, что я способен *разделить дух* этого человека, что могу стать его учеником, его апостолом; и когда я увидел перед собой такую цель, жизнь стала казаться мне достойной проживания». Как только оговоренные полгода истекли, Эдуард отказал сыну в денежной помощи, сказав, что он волен голодать самостоятельно. Франциска возвращала его письма нераспечатанными. Соппротивление родителей ослабло, лишь когда он начал приобретать признание в качестве концертирующего пианиста. Он примирился с матерью, однако Эдуард умер прежде, чем они воссоединились, оставив Ганса безутешным из-за утраты «честнейшего, лучшего, драгоценнейшего друга» и отчаянно подыскивающим суррогатного отца.

Рихард Вагнер воплощал в себе ту пугающую строгость, которую 23-летний якобы «сирота» ожидал от своего родителя. Перед Вагнером он преклонялся с 12 лет, возраста в котором впервые увидел «Риенци». Для ребенка, подраставшего в душном маленьком королевстве Саксония, музыкальный директор-республиканец был символом бунтарства, а его оперы о запретной любви — верхом безнравственности. В школьные годы у Бюлова была подруга, англичанка по рождению, Джесси Тейлор, восплававшая к Вагнеру отроческой страстью, которая затем переросла в недолгую любовную связь. Впоследствии она помогла Гансу снова построить жизнь на пепелище, оставшемся от его трагического преклонения.

Живя в Цюрихе у Вагнера, Бюлов усвоил начатки дирижирования, а с ними и идеал служения высшему существу. По возвращении в Берлин он поселился с матерью, преподавал в Консерватории Стерна фортепиано и пропагандировал опасную новую музыку своего наставника. Первый свой оркестровый концерт он начал с вступления к «Тангейзеру» и, когда публика зароптала, упал прямо на

сцене в обморок.

Франциска пускала жильцов и страшно обрадовалась, когда Лист послал к ней двух своих юных дочерей, Бландин и Козиму. Девочки и их брат Даниель, плоды бурной связи Листа с графиней Мари д'Агу, были переданы отцу, поскольку французский закон отказал матери в естественных правах на ее незаконных детей. Лист, едва выиграв это дело, на семь лет оставил детей на руках своей престарелой матери и череды гувернанток, а сам отправился в континентальное турне. В конечном итоге он обосновался в Веймаре с княгиней Каролиной фон Сайн-Виттгенштейн, которая к детям его интереса не питала, зато питала ревность к своей предшественнице. Когда Мари попробовала повидаться со своими детьми, жившими неподалеку от ее дома на Елисейских Полях, любовница Листа испугалась и велела ему перевести их в какое-либо место, более безопасное в нравственном отношении.

Казалось, не могло быть на свете места безопаснее берлинской квартиры благочестивой фрау фон Бюлов, да и безвредный сын ее мог пополнить образование девочек уроками фортепьянной игры. Когда появилась Козима, ему было 25, ей — 17. Двух жертв невозможных родителей инстинктивно потянуло друг к дружке. Через несколько недель Ганс попросил у Листа разрешения искать расположения его дочери. Впрочем, никакой истории любви тут не было. Любовь едва ли пересекла их порог. «Для меня, — писал Ганс ее отцу, — Козима Лист превосходит всех прочих женщин не только потому, что она носит Ваше имя, но также и потому, что она столь похожа на Вас, потому что в столь многих отношениях является верным зеркалом Вашей личности». И добавлял: «Клянусь Вам, что сколь бы сильно я ни был привязан к ней любовью, я никогда не поколеблюсь принести себя в жертву ее счастью и, если ей случится понять, что она ошиблась на мой счет, дам ей свободу». Ему еще предстояло сдержать данное им слово — в обстоятельствах более мучительных, чем кто бы то ни было мог предвидеть.

Лист, отчасти встревоженный, отложил их бракосочетание на год. Изображать заботливого отца он никаких прав не имел, однако был человеком достаточно чутким, чтобы ощутить некоторое беспокойство и указать фрау фон Бюлов, что Ганс мог подыскать себе лучшую партию где угодно. Впрочем, никого из родителей происходившее не озаботило настолько, чтобы воспрепятствовать этому браку, который и состоялся в Берлине 18 августа 1857 года. Из католической церкви молодая чета отправилась напрямиком на вокзал, дабы поехать поездом в Цюрих и получить благословение Рихарда Вагнера.

Козима знала Вагнера как лучшего друга отца и негодовала на то, что он обладает такой властью над ее слабым мужем. Чувства же Вагнера занимала Матильда Везендонк, жена его швейцарского покровителя и вдохновительница «Тристана и Изольды». Он попросил Ганса сделать фортепьянное переложение оперы и позволил Бюлову продирижировать незаконченным еще вступлением к ней на национальном конгрессе композиторов в Берлине, самостоятельно досочинив временное его завершение. Вагнер, перебравшийся в Париж, чтобы руководить приведшей к жуткому провалу постановкой «Тангейзера», то и дело призывал к себе Бюлова из Берлина, дабы тот подготавливал ее оркестровые партии и изображал в высшем свете Санчо Пансу при своем Дон Кихоте. «Бедный Бюлов, — пробормотал как-то Берлиоз, — Вагнер люто ненавидит всякого, кто унижил его, оказав ему услугу».

Козима, ухаживавшая в Берлине за умирающим братом, назвала свою первую дочь: Даниелла Сента — в честь сына Листа и героини «Летучего голландца» Вагнера. «Величайшим счастьем — моим и жены моей — было бы посвятить ее когда-нибудь служению вам», — сказал Бюлов Вагнеру. Следующая беременность Козимы была сплошным кошмаром, ибо последовала за причиненной родами смертью ее единственной сестры. «Я едва осмелилась сказать Гансу, что беременна, таким неприязненным был его отклик, ведь это означало, что покой его будет нарушен, — записала она, годы спустя, в своем дневнике, прибавив: — только далекий Рихард и волновался за меня, а я того не знала». К этому времени Рихард сожительствовал с венской актрисой Фредерикой Мейер, одновременно обхаживая дочь богатого

адвоката Матильду Майер. Ему было совсем не до Козимы.

При следующем его приезде в Берлин, в ноябре 1863 года, Вагнера буквально бросило на Козиму, с которой он ехал в тряской карете на концерт Бюлова. Они упали в объятия друг дружки и «со слезами и рыданиями дали обет жить отныне лишь друг для друга» — во всяком случае, такие слова надиктовал он Козиме, когда та записывала его мемуары.

Месяц спустя Козима была почти забыта — 18-летний король Баварии Людвиг II призвал Вагнера в Мюнхен, дал ему дом, жалование и возможность ставить его еще не увидавшие сцены оперы. Вагнер сообщил Бюловым, что слишком занят для того, чтобы свидеться с ними в этом году и вновь предался флирту с Матильдой Майер. Когда же та ему отказала, он пригласил Бюловых на свою летнюю виллу, стоявшую на берегу озера Штарнберг. Козима появилась там с двумя маленькими дочерьми и стала любовницей Вагнера еще до того, как спустя две недели к ним присоединился Бюлов. Об отношениях их он, по-видимому, был уже осведомлен. «Я хотела сочетать мое прежнее существование с новой жизнью», — объясняла потом Козима, Вагнер же добился у короля назначения Бюлова придворным пианистом. После трех недель этого социального эксперимента Бюлова разбил паралич.

Его уложили в гостиничную постель, а Козима отправилась в Карлсруэ, проконсультироваться с отцом, международным авторитетом в области внебрачных осложнений. Лист, которого поразить чем-либо было трудно, повез ее в Мюнхен, где встретился с Вагнером — впервые, после их давнего разрыва. Он приказал им на время приостановить их *ménage à trois* [\$\$\$], однако Бюлову предстояло вскоре вернуться в Мюнхен ради премьеры «Тристана», а Козима снова была беременна. 10 апреля, в то время как муж ее проводил генеральную репетицию «Тристана», она родила Изольду. Девочка была записана как дочь Бюлова, — Вагнер стал крестным отцом, — каждый считал настоящим отцом себя. Пятьдесят лет спустя Изольда подала на Козиму в суд, намереваясь установить подлинное отцовство и затем предъявить права на Байройт; в 1945-м Союзники обратились к ее швейцарскому сыну с просьбой помочь им привести это святилище гитлеризма в божеский вид.

Хотя Козима на протяжении всего лета и спала с обеими мужчинами, Бюлов хотел, чтобы брак их продолжался. Однако Козима никак не могла прийти к окончательному решению, а Вагнер желал иметь при себе и ту, и другого — Козиму в постели, Бюлова в оркестровой яме. 10 июня 1865 года Бюлов управлял первым исполнением «Тристана и Изольды». Вагнер, главный капельмейстер, покинул подиум ради того, чтобы надзирать за «целостностью произведения искусства», а Бюлов продирижировал четырехчасовой оперой без партитуры — по памяти. Он, сказал Вагнер, «впитал в себя все до последнего нюансы того, что я задумал». В ту ночь и родилась профессия дирижера.

Триумф Вагнера был недолгим, враги при дворе добились его удаления из Баварии. Он перебрался в Тришбен, что близ Люцерна, в стоящий у озера дом, где в феврале 1867-го Козима родила ему дочь Еву, названную в честь героини только что законченных им «Нюрнбергских Майстерзингеров». «Я прощаю тебя» — сказал поспешивший приехать к ней, еще остававшейся в постели, Бюлов. «Тут требуется не прощение, а понимание» — сурово ответила его жена.

Особой симпатии историков дирижер не заслужил. То, что он был прирожденной жертвой, очевидно; то, что его заставили терпеть издевательства пять долгих лет, делает его положение особенно жалостным. Ложь, сказанная Козимой, чтобы обмануть короля, была публично подтверждена ее мужем; когда некая газета принялась отпускать намеки на адюльтер, Бюлов вызвал ее издателя на дуэль. Он присоединился к обману потому, что не решался противостоять любовникам. Приняв Вагнера в качестве суррогата деспотичного отца, найдя в Козиме спасение от полной холодной равнодушия матери, он оказался эмоциональным пленником их неизбежных отношений.

21 июня 1868 года он провел премьеру «Майстерзингеров». «Бюлов использует все свое тело для

указания нужных ему нюансов и вкладывает в каждый жест столько неистовой страсти, что начинаешь трепетать от страха за светильники и скрипачей, находящихся в пределах его достижимости» — отмечал один журналист. Во время репетиций Вагнер громко бранил его, в свой черед и Бюлов ядовито разносил оркестрантов. Когда Франц Штраус, мюнхенский валторнист и отец будущего композитора, заявил: «Я не могу играть дальше», Бюлов надменно прорычал: «Тогда почему вы не увольняетесь?» А столкнувшись с непокорством одного из певцов, он выпалил самый памятный его афоризм: «Тенор — не человек, тенор — заболевание».

Месяц спустя Козима решила взять все происходящее в свои руки и переехала к Вагнеру. Бюлов написал ей: «Ты предпочла посвятить твою жизнь и отдать сокровища твоего ума и преданности человеку, который выше меня, и я далек от того, чтобы тебя винить, я одобряю твой поступок». Настало время выполнить данный им Листу добрачный обет. Фортепьянному мастеру Карлу Бехштейну он говорил: «Определенные события, совсем недавние, с неотвратимой силой вынудили меня пойти на шаг, которого я, принося любые мыслимые для человека жертвы, старался избежать ради моего Господина и моего тестя Ф. Л. Прежде, чем оставить Германию я должен попытаться *расторгнуть мой брак*... О, мой дорогой Бехштейн, все во мне сокрушается! Да так и должно быть!»

Оказавшегося в состоянии почти полного душевного упадка Бюлова спасла прежняя его школьная подруга Джесси, жившая во Флоренции с выдающимся немецким историком Карлом Гиллебрандом, но все еще таившей романтические обиды на Вагнера. Пожив в ее доме, Бюлов пришел в себя. «Я отчасти безумен, не так ли? — спрашивал он, цитируя одного из английских поэтов Джесси. — Но пьянею от солнца над головой и звезд внутри».

Тело раз за разом подводило его до самого конца дирижерской карьеры, но разум оставался твердым вплоть до момента, наступившего почти 15 лет спустя, когда ему пришлось смириться с неизбежностью своего сиротства. Не допущенный к байройтскому «Кольцу», он пожертвовал из денег, полученных за концертное турне, сорок тысяч марок — в надежде получить приглашение на «Парсифаль». Разгневанный Вагнер создал на эти деньги фонд, которым могли распоряжаться две дочери Бюлова и подал прошение об их удочерении. Вместо того, чтобы провести лето 1882 года, смотря и слушая «Парсифаль», Бюлов снова тихо женился. Женой его стала Мария Шанцер, молодая актриса, родившаяся в год женитьбы Бюлова на Козиме. На медовый месяц они отправились в Данию, в Клампенборг, где он когда-то отдыхал в летние месяцы со своей первой женой, и там рассудок Бюлова повредился и пришлось поместить несчастного в лечебницу для душевнобольных.

Козиму снедало чувство вины. «Я убежала в мою комнату и, словно наяву, увидела Ганса в том заведении и мне хотелось кричать, кричать, умоляя некоего Бога о помощи!.. Не верю, что я когда-нибудь узнаю еще хоть одно мгновение счастья, что заслуживаю его». В ту ночь Вагнер проснулся с криком: «Ненавижу пианистов — это мои Антихристы!».

Вопреки ожиданиям, Бюлов через несколько недель вышел из больницы отчасти излеченным. А вот Вагнер в ту зиму умер. Козима, в приступе горя, попыталась уморить себя голодом и удержала ее лишь телеграмма Бюлова: «*Souer, il faut vivre!*» («Ты должна жить дальше, сестра!») — настаивал он по-французски, на языке, который всегда был для них общим и потому внушал Вагнеру ненависть. Наследница Байройта, она не раз помышляла о том, чтобы пригласить своего первого мужа, лучшего вагнеровского дирижера, исполнить какую-либо из его опер, — но так и не решилась обратиться к нему с этой просьбой.

* * *

Все это не стоило бы пересказывать здесь, не будь оно связано с зарождением дирижерского прототипа. Истерзанный деспотичными родителями и бессердечным композитором, Бюлов воспроизводил их варварское обращение с ним в отношениях со своими оркестрантами — во имя верховной власти. Последующие дирижеры равнялись на него. Кусевицкий в минуты наибольшей его грубости называл оркестрантов: «Дети мои». Тосканини, бывший кошмаром своих музыкантов, унижался перед великими композиторами.

Разрыв с Вагнером бросил тень на независимую дирижерскую карьеру Бюлова. Он разразился слезами, когда друг детства стал выговаривать ему за некое предательство по отношению к «идеалу, которому я остался верен», а когда в Лондоне хозяйка салона спросила у него, знаком ли он с Вагнером, проскрипел: «Да, он женился на моей вдове».

В России Бюлов познакомился с Чайковским и уговорил его вернуться к фортепьянному концерту си-бемоль минор, который тот забросил после того, как братья Рубинштейн объявили его невозможным для исполнения. Бюлов продирижировал этим концертом в Бостоне, криками давая указания и оркестру, и публике, а затем, удовлетворенный оказанным ему приемом, отбарабанил всю финальную часть еще раз. Снова попав в Санкт-Петербург, он подарил Чайковскому триумф всей его жизни, продирижировав Третьей сюитой. «Никогда, ни одно из его сочинений не принималось со столь единодушным восторгом», — писал брат композитора.

Среди симфонистов, которым он оказывал поддержку, были Сметана, Дворжак и Станфорд. Ухо Бюлова было острым, вердикт безоговорочным. Когда английский композитор сыграл ему нечто заурядное, Бюлов выбежал на улицу и там его вырвало. Он превозносил, когда пути их пересеклись в Гамбурге дирижерский талант молодого Густава Малера, однако сочинения его находил невыносимыми. Он не был полностью глух к модернизму и короновал молодого Штрауса, как Рихарда Третьего. Рихардом Первым был, разумеется, Вагнер, а Второго и быть не могло.

Ближе всего подошел Бюлов к тому, чтобы заполнить оставленную Вагнером пустоту, когда у него завязался легкий роман с ненавистным Вагнеру антиподом, Иоганнесом Брамсом. Для вагнерианцев Брамс был антихристом, целиком выдуманым венским критиком Эдуардом Гансликом. Вагнер олицетворял слияние всех искусств в опере, между тем как Брамс упорствовал в приверженности к симфонической форме, которую Вагнер объявил обанкротившейся.

Бюлов знал Брамса с 1860-х и о камерной музыке его держался невысокого мнения. Он пересмотрел это мнение, когда в Карлсруэ была исполнена долгожданная Первая симфония, — в ноябре 1876-го, через несколько месяцев после инаугурации «Кольца». На следующий год они встретились в Бадене, и Бюлов предложил продирижировать симфонией в Глазго. В письме к Джесси он провозгласил ее «Десятой симфонией» — продолжением Бетховена — и говорил о «трех Б»: Бахе, Бетховене и Брамсе, как о столпах его музыкальной веры. Брамс, услышав об этих преувеличениях, был «покороблен и разгневан».

В 1881-м Бюлов восстановил их пошатнувшуюся дружбу, сделав композитору бесценный подарок: позволив Брамсу использовать свой новый оркестр в Мейнингене всякий раз, как ему захочется опробовать новое сочинение. Великий герцог Саксен-Мейнинген нанял Бюлова, чтобы тот обратил его придворный оркестр в нечто особенное. Бесконечные репетиции и присутствие таких великолепных музыкантов, как кларнетист Рихард Мюльфельд, для которого Брамс написал свой квинтет и поздние сонаты, позволили Бюлову начать поиски идеального совершенства. Он обучил четыре дюжины мужчин играть стоя и, подобно ему самому, исключительно по памяти. Ни одного листка бумаги на сцене видно не было. «Партитура должна быть в голове, а не голова в партитуре, — сказал он Штраусу, — даже если вы сами ее написали». Этот оркестр первым начал проводить континентальные турне и везде вызывал овации. Лист, в своей известной статье, назвал мейнингенский придворный оркестр «чудом».

В 1884 году Брамс принял приглашение герцога провести лето на его вилле в Италии, где и приступил к работе над Четвертой симфонией. Перед тем как передать симфонию Бюлову для исполнения во время турне по Германии, он сам частным порядком дирижировал ею в Мейнингене. Когда они приехали во Франкфурт, Брамс сказал Бюлову, что Клара Шуман поинтересовалась — не мог бы он исполнить симфонию в ее городе? Бюлов ответил, что такого оскорбления он не получал ни разу в жизни, и унесся в ночь, не желая спать под одной крышей с Брамсом. На следующий день он телеграфировал герцогу: «Поскольку выносить скрежет шарманки Брамса мне не по силам, со всем уважением прошу Ваше Высочество принять мою отставку».

Из-за воображаемого вопроса чести он отказался от ценной дружбы, хорошей работы и возможности добиться процветания. Причина может показаться незначительной, однако Бюлов явно решил никогда больше не уступать главенство композитору.

Дирижеров становилось все больше, и будущие преемники Бюлова начинали порицать его крайности. Атаку возглавил Феликс фон Вайнгартнер, аристократ из незначительных, поставивший перед собой задачу очистить партитуры от причудливых истолкований, которыми разукрасил их Бюлов (и, косвенным образом, Вагнер). Вспыльчивый, склонный к сутяжничеству, беспутный, пятикратно женатый, он вечно ввязывался в тот или иной интеллектуальный, романтический или судебный диспут. Из-под исступленного пера его рекою текли памфлеты. Как, впрочем, и музыкальные сочинения — коллег-дирижеров он судил по их готовности исполнять его музыку. (Бюлов милостиво исполнил серенаду для струнных.)

В 1887-м, побывав в Гамбурге на представлении «Кармен», которым дирижировал Бюлов, Вайнгартнер испытал «острое чувство неудобства, почти ужаса», при виде ужимок, которые позволял себе дирижер. «Когда я дирижировал, цель моя состояла, и сейчас состоит, в том, чтобы воспроизвести исполняемое произведение задушевно, с величайшей простотой и верностью, постаравшись, в то же время, сделать мои жесты столь неприметными, чтобы они не отвлекали внимание публики от музыки», — самодовольно заявлял он. Бледный и долговязый, Вайнгартнер закрывал перед исполнением симфонии глаза, чтобы лучше проникнуться ее духом. Интерпретации его тяготели к грузности и безликости. Чрезмерные движения, говорил он, будоражат слушателей и запутывают музыкантов. «Погоня за сенсациями началась в музыке с Бюлова» — сенсационно провозгласил он в своей опубликованной в 1895 году полемической книге, название которой, «О дирижировании», позаимствовано у известного трактата Вагнера. Большую ее часть составляют открытые наскоки на Бюлова, которого автор обвиняет в:

создании презренной иллюзии относительно ценности личности, иллюзии, которая побуждает любое мелкое Ничтожество предъявлять якобы принадлежащие ему особые права — при условии, что его поведение остается достаточно неординарным, — и ослепляет людей талантливых, но слабых, толкая их на нелепые поступки.

Он жалуется на то, что люди говорят о «Кармен» Бюлова, не Бизе. Бюлов породил культ дирижерской личности; Вайнгартнер выступал за то, чтобы вернуть главенство композиторам. Этот спор, принимая различные облики, продолжает бушевать и по сей день.

Доводы Вайнгартнера заслуживали бы большего внимания, если бы он практиковал то, что проповедовал. Человек, исполненный непробиваемого тщеславия, он, дирижуя операми Вагнера, выбрасывал из них огромные куски и написал две посвященные Бетховену книги, которые пестрят изменениями в нотах, динамике и темпах композитора. Он вводил в симфонии инструменты, во времена Бетховена неведомые, и акценты, которые совершенно их характеру не отвечали. Если уж на то пошло, подход его был куда менее чист, чем подход Бюлова, говорившего своим ученикам: «Научитесь, первым делом, *точно* прочитывать партитуру бетховенской симфонии и вы найдете ее интерпретацию».

Многие аннотации Бюлова имеют основой оригинальный анализ, выполненный Вагнером. Лист отверг критику исполнительской деятельности Бюлова как «лишенную оснований», а Штраус сказал:

точность его фразировки, его интеллектуальное проникновение в партитуру... и прежде всего его психологическое понимание симфоний Бетховена и вступлений Вагнера, в частности, были для меня блистательным примером.

Малер обожал его как дирижера, тогда как Бруно Вальтер, которого связывали с Малером такие же отношения, какие связывали Бюлова с Листом, был очарован его исполнением. «Я видел в лице Бюлова, — писал Вальтер, — накал вдохновения и концентрацию энергии. Я ощущал неодолимую силу его жестов, отмечал его внимание и преданность музыкантам и сознавал выразительность и точность их игры. Мне сразу стало ясно, что передо мной именно тот человек, который создает музыку, который обратил эту сотню музыкантов в свой инструмент и играет на нем, как пианист играет на фортепиано. Этот вечер определил мое будущее... я решил стать дирижером.»

Как раз в то время, когда жизнь стала казаться Бюлову совершенно бессмысленной, когда все достигнутое им в Мюнхене и Мейнингене было практически забыто, Берлин внезапно предложил Бюлову билет в грядущее. В возрасте 57 лет он пребывал на грани нового срыва, его мучили боли в голове и руках, бессонница. «Он все время повторял, что жизнь для него кончена, что хочет умереть, и лишь постоянно твердя ему, как все мы его обожаем... мне удавалось понемногу успокоить его и уложить в постель, у которой я сидел, держа его ладони в моих, до раннего утра, когда он, наконец, засыпал» — вспоминал его американский ученик Уолтер Дамрош.

Своей дочери Бюлов полусутоливо жаловался на «особенно болезненное хроническое изнеможение и острую ипохондрию», однако бурные перепады настроения и вспышки напряженной ненависти к себе, грозили вырвать Бюлова из рук преданно ухаживавшей за ним второй жены и навсегда поместить в стены сумасшедшего дома. Вполне возможно, что Берлин спас ему жизнь. В 1886-м, берлинский Филармонический оркестр лишился всех своих инструментов и партитур, когда в казино Шевенинген, где оркестр развлекал туристов, разразился пожар. В виде насмешки над бедой музыкантов уцелел лишь подписанный автором листок с вальсом Иоганна Штрауса «*Freut euch des Lebens*» («Пусть жизнь будет радостной»). Операцию по спасению оркестра возглавил великий скрипач Йозеф Йоахим, дававший сольские концерты, чтобы собрать необходимые средства. Деньги в оркестр вложила и семья банкиров Мендельсонов, а лучший концертный импрессарио города Герман Вольф вызвался на свой страх и риск проручивать целым сезоном, при условии, что ему позволят взять в главные дирижеры — Ганса фон Бюлова.

Музыкальными достоинствами Берлин никогда особенно не отличался; давно миновали те дни, когда Гёте выпытывал у своего друга Цельтера новости о последних премьерах, а Карл Мария фон Вебер находил здесь свою наиболее восприимчивую публику. При железном канцлерстве Бисмарка берлинская цитадель устремлялась к прогрессу толка более свирепого. Она вскормила сильную научную среду с феноменальным Германом фон Гельмгольцем во главе университетского физического факультета, однако по части украшений художественных могла предложить разве что присутствие Йозефа Йоахима в академии музыки да концерты его всемирно известного квартета. В сравнении с Лондоном, Берлин был «гнетущим, плохо освещенным, второразрядным городом с одной приличной и оживленной улицей (Унтер-дер-Линден) обстроенной дворцами и общественными зданиями, которые свидетельствовали о поразительных архитектурных посягательствах, однако эффект создавали холодный и даже отталкивающий... Опера была жалка, [а] первоклассные концерты отсутствовали».

В 1880-х появление здесь Бюлова и его мейнингенских мастеров позволило столице Рейха понять, чего ей не хватало. Сидевшие за столиками, уставленными пивными кружками и сосисками, берлинцы

встречали концерты Бюлова «шумными восторгами... бешено аплодировали и кричали до хрипоты». Берлин приобрел свой собственный Филармонический, когда пятьдесят из семидесяти четырех музыкантов поддерживаемого двором оркестра Бенямина Бильзе оставили его в знак протеста против того, что для железнодорожной поездки в Варшаву им были выданы билеты четвертого класса. При поддержке Йоахима они начертали хартию независимости, назначили себе в дирижеры уступчивого Людвиг фон Бреннера, и дали в октябре 1882 года дебютный концерт. Еду и пиво на нем все еще подавали, но только в антрактах.

Группа струнных блистала — во главе ее стоял Карл Галир, великолепный солист, который впоследствии первым исполнил окончательную версию концерта Сибелиуса, — однако духовые, медные и деревянные, «никуда, — по утверждению Рихарда Штрауса, — не годились». Время от времени, оркестру сообщали некоторый блеск концерты Йоахима, а в январе 1884 с ним выступил Брамс. Еще через шесть недель в нем впервые появился Бюлов, — чтобы дать концерт по подписке, организованный Германом Вольфом, — однако прошло еще три года, прежде чем ему было предложено возглавить оркестр. Вольф был связан с оркестром с момента его создания, это он предложил взбунтовавшимся музыкантам финансовые гарантии и уговорил двух деловых друзей купить бывший каток и превратить его в Филармонический зал. Бывший музыкальный критик, владевший множеством языков, Герман Вольф обращался со своими клиентами, как с чашечками дрезденского фарфора: поил их в трудные минуты настоем ромашки, укладывал в постель и подтыкал одеяла, чтобы им спокойно спалось.

Бюлов был самым трудным из его артистов, истинным вызовом чьей бы то ни было изобретательности и находчивости. «Для того, чтобы оставаться на его стороне, необходимы терпение, самоконтроль, интуиция и жалость» — признавался Вольф своей супруге. Предоставление ему власти в Берлине было делом коммерчески рискованным. Изменчивый, неустойчивый Бюлов, «в любви и ненависти скорый», мог с легкостью развалить оркестр, отпугнуть тех, кто его подкармливал, и разгневать имперское правительство.

«Мое пребывание у вас я могу оправдать только проведением реформ», — ответил на приглашение Бюлов. Он ожидал, что уже на первой репетиции оркестранты будут в совершенстве владеть инструментами, что позволило бы «перейти прямо к работе над самой музыкой». Концерты должны стать короче обычного, — никаких прикрас и бонбоньерок, только музыка, которую он, Ганс Гвидо барон фон Бюлов, сочтет необходимой. Первый его концерт состоял из трех классических симфоний: «Юпитера» Моцарта, «Часов» Гайдна и «Героической» Бетховена. Терять Бюлову было нечего, а стало быть, и никаких причин для компромиссов он не видел.

Он дважды исполнил в одном и том же концерте Девятую симфонию Бетховена — чтобы убедить Берлин в ее значимости. Музыканты были испуганы, зато неоперившийся молодой Кайзер — заинтригован (в Гамбурге Бюлов распорядился запереть двери, чтобы не дать публике разбежаться после первого исполнения). Открыто презирая Берлин, он испытывал особую злобу по отношению к Королевской опере, Бюлов называл ее «цирком Гюльзена» и извинился перед владельцем крупнейших цирков Германии за непредумышленное оскорбление. При очередном появлении Бюлова в опере, барон фон Гюльзен добился того, что его выгнали вон.

Когда оперный театр основал соперничавшие с Бюловым «Симфонические вечера Королевского оркестра», штатный дирижер его, Феликс фон Вайнгартнер, обнаружил, что «Бюлов переманил в Филармонический всю берлинскую музыкальную публику». Неспособные переиграть Бюлова, оперные аристократы и их друзья при дворе лишили его почетного титула Придворного пианиста. На афишах своего следующего сольного концерта он послушно указал «*Volkspianist* [****] Ганс фон Бюлов».

«Народный пианист» начал обращаться к своей публике с импровизированными речами. В середине

своего второго сезона он признался, что исполняя обязанности дирижера в Мюнхене и Мейнингене, считал себя неудачником. Ныне Берлин позволил этому порождению 1848 года осуществить свою мечту и стать Народным дирижером. В обществе, не признававшем свободы речи, это выглядело как проявление опасно демократических чувств. Между тем, поклонники помоложе подталкивали Бюлова к крайностям еще пущим.

При завершении своего пятидесятого концерта, 28 марта 1892-го, он доставил им радость, произнеся длинную речь о гуманном государстве, «мечте, принесшей довольно дурные плоды». Говоря о только что сыгранной «Героической», Бюлов напомнил, что Бетховен изначально посвятил симфонию Наполеону, однако вычеркнул его имя, когда герой обратился в тирана. Мы, музыканты, сказал Бюлов, должны теперь вновь посвятить это сочинение — «величайшему из духовных героев, появившихся со времен самого Бетховена, брату Бетховена, Бетховену немецкой политики. Мы посвящаем ее князю Бисмарку. *Heil!*».

За два года до этого молодой, вспыльчивый Кайзер отправил Бисмарка в отставку, теперь тот пытался вернуться, разъезжая по всей Германии и выступая с речами в небольших городках, что грозило падением правительства. Берлин разделился на его последователей и твердолобых роялистов. Происходили бурные уличные протесты, Император демонстративно проезжал на коне сквозь ряды демонстрантов. Недовольным, заявил Вильгельм II, никто не мешает уложить чемоданы и «отряхнуть со своих подошв прах Германии». Этот его вызов стал девизом самоуверенности, присущей императорской Германии. Увидев, какой фурор произвели его слова, Бюлов вытащил белый носовой платок, смахнул с подошв своих туфель пыль и на следующее утро оставил Берлин. «Исполнил мой долг», — телеграфировал он жене. Он еще повторил свой концерт и речь в Гамбурге, где, к отвращению Бюлова, торгашеская публика никакого внимания на нее не обратила.

После годового отсутствия Бюлов вернулся в Берлин, чтобы продирижировать «Героической» на концерте, сбор от которого шел в пенсионный фонд его музыкантов. При последнем своем выступлении, 10 апреля 1893 года, Бюлов дирижировал тремя последними симфониями Бетховена, завершив Девятую ее адажио, и отказавшись от воспаряющего хорового гимна свободе. Он не предвидел счастливого будущего ни для Германии, ни для ее музыки, ни для себя самого. Слабый и раздражительный, он вернулся в Гамбург, и там здоровье его начало ухудшаться. Посланный для поправки в Каир, Бюлов умер через день после приезда туда, 12 февраля 1894 года, — от не диагностированной опухоли мозга.

Проведя жизнь в неустойчивых отношениях с людьми, он основал в последние свои годы нечто долговечное. «Мой оркестр, *par excellence* [++++]», — так называл он Берлинский филармонический. И это стало лучшей его эпитафией. Хотя в формировании оркестра участвовал не он один, именно присутствие Бюлова оказалось решающим в создании коллективного этоса и самоуважения, которые господствуют в оркестре и поныне. В культурном отношении, Берлин приобрел известность благодаря блеску своего оркестра. Филармонический обратился в визитную карточку города, в его торгового представителя, в орудие пропаганды — во время двух мировых войн и одной холодной, — в символ его общества и в пример для всех городов, стремящихся повысить свою оценку в глазах мира. Бюлов, желавший всего лишь музыкального совершенства, не дожил до того, чтобы увидеть, как эксплуатируется его идеал. Как и весь прочий мир, Берлин использовал его дарования, а затем отодвинул их носителя в сторону. Теперь, для достижения своих прагматических целей, этому городу требовалось дирижерское украшение совсем иного рода.

Глава 2

Честный Ганс и Волшебник

Оркестранты называли его Волшебником и играли, точно замороженные его палочкой. Публика наблюдала за ним в изумлении, глаза женщин следовали за гордыми взмахами его длинного дирижерского жезла. «Не забудь сказать мне, Ольга, — однажды донесся до него в Берлине шепот из первого ряда, — когда он начнет *пленять*».

Для многих людей его времени и времен последующих Артур Никиш был архетипом дирижера, крошечным человечком с огромной копной волос, который овладевал великими оркестрами одним движением запястья и ступал по сценам мира с царственным апломбом. Наблюдая за ним, слушатели начинали впервые в жизни понимать, что личность дирижера, полностью субъективный набор того, что он любит и что не любит, активно формирует звучание музыки, которую они слышат. Никиш любил рассказывать, как на одной его репетиции в Лейпциге Брамс расхаживал по пустому залу Гевандахауза, ворча: «Возможно ли? Неужели это я написал?». Однако, когда оркестранты начали расходиться, композитор, сияя от удовольствия, приблизился к Никишу и воскликнул: «Вы изменили все. Но вы правы. Это и *должно* быть таким».

В концертах Никиша интерпретация утратила характер исправного толкования написанных композитором нот. Она обратилась в самостоятельный творческий акт, экстраполирующий исходную идею в неожиданных, порой неприятных, направлениях. Хотя его подход нередко был «неверным и противоречащим намерениям композитора, Никиш на какое-то мгновение делал [музыку] убедительной», писал его американский коллега. Современный дирижер должен творить заново, говорил сам Никиш в посвященном Бюлову надгробном слове, «вот почему его личность играет роль столь значительную».

Пуристские ограничения сметались прочь создаваемым им чистым восторгом. Сыгранная под его управлением Четвертая симфония Чайковского заставила лондонскую публику запрыгивать на сиденья «Куинс-Холла» — «топая ногами и вопя до хрипоты; многие кресла оказались поломанными». А оркестранты Лондонского симфонического оркестра обнаружили — после двенадцати часов работы, — что они играют Пятую Чайковского, «как демоны: когда мы добрались до конца первой части, то просто вскочили со стульев и закричали».

Никиш спас Пятую от мусорной корзины — после того, как композитор загубил ее премьеру в ноябре 1888-го и списал симфонию, как неудачную. Приехав вскоре после этого в Санкт-Петербург, Никиш, мягко улыбаясь, выслушал громкие и длинные протесты оркестрантов, говоривших о ее никчемности. Когда он поднял дирижерскую палочку, деревянные духовые все еще что-то бормотали. С большим удовлетворением и не без некоторого ликования (он часто рассказывал об этом), Никиш наблюдал, как на струнные медленно накатывает волна заинтересованности, как она накатывает на медные и деревянные, — пока весь оркестр не был взят приступом и не попал на целый час в тиски полной сосредоточенности. «Он казался не дирижирующим, — сказал композитор, — но скорее насылающим волшебные чары».

Своим первым концертом с Берлинским филармоническим Никиш заложил, осуществив национальную премьеру все той же Пятой, фундамент популярности Чайковского в Германии. Ведя оркестр в опасной близости к «кичу», он достиг таких тонов его звучания, которые заставили русских критиков прибегнуть к одной из высших пушкинских похвал. Они назвали услышанное «негой». «Я могу

дирижировать лишь когда слышу музыку сердцем», — говорил Никиш.

Вот эти глубинные отношения с композитором и его сочинением и составляют самую суть волшебства Никиша. Он ухитрялся, подобно любовнику в судорогах страсти, заставлять свою возлюбленную расцвести, как никогда прежде. «Пусть каждое ваше исполнение будет огромной импровизацией! — наставлял он Генри Вуда, которого иногда называют „английским Никишем“. — Если критикам это не нравится, пускай берут себе в дирижеры метроном». Никиш считал, что дирижирование, как и любовь, требует спонтанности, смелости, воображения и глубокой прочувствованности того, чем ты занимаешься. Рутинная была ему ненавистна.

«Мои интерпретации меняются почти с каждым исполнением в зависимости от силы владеющих мной чувств, — сказал он. — Разумеется, изменения претерпевают только детали. Переживать бетховенскую симфонию сегодня так, а завтра совершенно иначе, было бы так же смешно, как и нелогично. На фокусы этого рода способен любой странствующий шарлатан». «Это чудесно, но это не Бетховен» — такой была реакция молодого английского музыканта, воспитанного на более сухих исполнениях. Адриан же Боулт, услышав, как Никиш дирижирует «Тристаном», этой непревзойденной музыкой страстной влюбленности, «каждую ночь едва ли не сходил с ума»

Где бы ни появлялся Никиш, его сразу узнавали по гриве пылающих волос и слепящей белизны сорочкам с чрезмерными манжетами, наполовину закрывавшими маленькие, бледные кисти рук. Он одевается продуманно, говорили его друзья, не для того, чтобы бросаться в глаза, но потому, что он аристократ во всем. По завершении концерта он не убегал в артистическую, чтобы выпить рюмочку, но спокойно стоял на сцене, попеременно кланяясь и переговариваясь с оркестрантами первого ряда, — до тех пор, пока аплодисменты не спадали до уровня, который представлялся ему уместным для неторопливого ухода со сцены.

От природы Никиш красив не был. Главным украшением его внешности были глубоко сидевшие темные глаза, притягивавшие к нему и мужчин, и женщин подобно шелковым нитям паутины: мягкие, задумчивые, временами мрачные и неизменно гипнотические. Ничего навязчиво-призывного в его взгляде не было, лишь соблазнительный, подобный далекому пению сирены, намек на бесконечное утешение. Кончик его дирижерской палочки становился продолжением этих замечательных глаз, гипнотизировавшим музыкантов малейшим своим дрожанием, между тем как сам он стоял за пультом почти неподвижно. Честолюбивый молодой композитор Адриан Боулт, прослушав симфонию Брамса, которую он нашел «немного слишком возбуждающей», сообразил, что в течение всего ее взрывного исполнения рука Никиша ни разу не поднялась выше уровня его лица. «Все содержалось в конце его палочки, — рассказывал Боулт. — Я помню, как люди говорили в то время, что если поместить Никиша в стеклянный сосуд и попросить его продирижировать воображаемым оркестром, можно будет сразу, по нескольким тактам, понять, какое произведение он исполняет».

Новые оркестранты, не знакомые со сдержанностью его палочки, опасались что могут пропустить момент аттасы — и обнаруживали, что все их внимание оказалось непонятным образом поглощенным мизинцем его левой руки, поблескиванием украшающего этот палец кольца с бриллиантом. В миг кульминации слабо сжатый кулак Никиша словно взрывался. «Его правая рука отбивает такт, — писал гамбургский критик, — левая творит музыку». Он разработал новую технику дирижирования с использованием запястья и пальца и стал первым, кто, продвигая музыку вперед, опережал ее на одну ноту. «Если кто-то из моих коллег спросит меня после концерта, каким образом я создаю тот или иной эффект, я не смогу ответить, — сказал он однажды. — Когда я дирижирую каким-то сочинением, меня уносит волнующая сила музыки. Я не следую никаким жестким правилам интерпретации, как и не сижу за письменным столом, стараясь проработать все наперед».

Высокособые музыканты считали его глуповатым. «В интеллектуальном отношении его можно было назвать отчасти примитивным. Читал он мало, если читал вообще, любил карты, женщин и общество... амбиции его были по преимуществу музыкальными либо светскими», — пренебрежительно отзывался о нем скрипич Карл Флеш. Никиш, возможно и не отличался любознательностью Вагнера или Малера, но дураком не был. В число его друзей входили лейпцигские интеллектуалы Певзнеры — он преподнес на бармицву подарок будущему летописцу британской архитектуры, — а сыновей своих воодушевил на поступление в университет. Старший, Артур стал выдающимся юристом и принадлежал к кругу Томаса Манна.

Как и многие маэстро, ростом он был не намного выше лилипута. «Духовная мощь Никиша поднимала его над ним самим, — отмечал Лейпцигер, — стоя за пультом, он на наших глазах вырастал в огромную, титаническую фигуру». Никакая связываемая с малым ростом компенсирующая агрессия ему свойственна не была — в отличие от мелких тиранов, стоящих, расставив ноги на подиуме, он был неизменно мягок со своими музыкантами, никогда не повышал голос и редко позволял себе слова неодобрения более сильные, чем: «Извините меня, господа». Музыканты в его присутствии таяли. Лондонский симфонический оркестр, трудовой кооператив, созданный в 1904-м суровыми, низкооплачиваемыми бунтарями из «Куинс-Холла», «считали за честь играть с ним». Начальный период его работы с Бостонским симфоническим оркестром завершился всеобщим ликованием музыкантов. «Мы услышали сегодня слова, которых не слышали пять лет» — сообщили они члену правления оркестра. «Что за слова?» — поинтересовалась эта дама. «*Sehr gut, meine Herren!*» («Прекрасно, господа!»).

«Стоило ему просто встать за пюпитр, и оркестр уже начинал звучать лучше, чем с другими дирижерами», — сообщал Фриц Буш, игравший под руководством Никиша в Кёльне. В отличие от его коллег, называвшим музыкантов по номерам: «32-й из деревянных, вы сфальшивили на цифре 17» — Никиш запоминал имена и причуды музыкантов каждого оркестра, которым он дирижировал. В Кёльне, неторопливо стягивая телячьей кожи перчатки, он объявил, что всю жизнь мечтал дирижировать «этим прославленным оркестром».

Внезапно он примолк, протянул руку старому скрипачу и воскликнул: «Шульц, а вы-то как здесь оказались? Я и не знал, что вы обосновались в этом прекрасном городе. Помните, как мы играли в Магдебурге „*Bergsymphonie*“ под руководством Листа?» Шульц это помнил и тут же решил, что ради такого дирижера будет играть во всю длину смычка, а не в одну его половину.

Если ему случалось в Лейпциге опаздывать на репетицию, он выуживал из кармана несколько золотых и вносил их — в знак раскаяния — в пенсионный фонд музыкантов. А те относились к Никишу как к своему товарищу и с удовольствием играли с ним за сценой в покер.

Вся его семейная жизнь вращалась вокруг музыки. Он женился на бельгийской певице, обладательнице посредственного сопрано Амели Хойснер и, к ярому недовольству его поклонников, аккомпанировал ей в сольных выступлениях. «Если оставить в стороне ее голос, госпожа Никиш была женщиной очаровательной и умной», — съязвила их бостонская знакомая. Амели покинула сцену, чтобы заняться созданием оперетт, для которых ее муж, собственное раннее сочинительство забросивший, писал партитуры. Их второй сын, Митя, был одаренным, но недолго прожившим пианистом; старший, Артур, женился на певице; дочь, Кэти, вышла за лейпцигского концертмейстера.

Однако глаза, вводившие в транс мирового класса оркестры, начинали нечестиво рыскать по сторонам, стоило их обладателю сойти с дирижерского возвышения. «Дамы Парижа были от него без ума, — сообщал парижский преемник Никиша Пьер Монте, — победы над женскими сердцами, одержанные им в Европе и Америке хорошо известны». Женщины находили присущее ему выражение «меланхоличной чувствительности» совершенно неотразимым и стекались к лейпцигскому мастеру,

изготавливавшему для него дирижерские палочки, чтобы приобрести те, которыми «*Der Magier* [####]» уже помахал — «вот эта для „Патетической“, а эта для „Пасторальной“». Среди его любовниц была и Елена Герхардт, которую Никиш сопровождал в ее долгих сольных турне. «Никиш всегда говорил, что хорошего слишком много не бывает» — не без намека писала она. Даже у его ревнивых соперников успехи Никиша, артистические либо амурные, особого негодования не вызывали. Все сходились на том, что ему присущи качества сверхъестественные.

Он происходил из семьи венгерских крестьян, родился 1855-м в деревне Лебеньсентмиклош, и в одиннадцать лет был направлен в Венскую консерваторию, студентом по классу скрипки. В мае 1872-го, когда он заканчивал образование, в город приехал изгнанник — Рихард Вагнер. Никиш и самые смелые из его однокашников, втайне уже изучившие «Тристана», сумели неприметно проникнуть в оркестр, исполнявший под управлением Вагнера бетховенскую «Героическую». Десять дней спустя, в 59-ю годовщину Вагнера Никиш играл в Девятой Бетховена — в Байройте, на праздновании закладки первого камня в основание Фестивального дома. Вокруг Никиша сидели со струнными в руках концертмейстеры десятка оркестров, а будущий дирижер Ганс Рихтер играл на второй трубе и бил в литавры, поскольку, сказал Вагнер, «ни один профессиональный литаврист так до сих пор этой партии и не понял». Два этих бетховенских концерта определили будущее Никиша. Он станет дирижером, подражателем *Meister'a* [#####]. Байройт он покинул вдохновленным, но по счастью без всякого для себя урона. Обладавший аномальным нюхом на потенциально услужливых юношей — Бюлов был трагическим прототипом, Рихтер его преемником, — Вагнер не смог заметить Никиша. И как-то так получилось, что величайший в своем времени дирижер «Тристана» ни разу не взмахнул палочкой в Байройте.

В течение четырех лет он, зарабатывая на жизнь, играл на скрипке в оркестре Венской оперы, существование это оживляли лишь происходившие время от времени в Филармонии концерты, на которых дирижировали Брамс, Лист и Брукнер, да еще Верди, приезжавший на исполнение своего «Реквиема». В остальном, жизнь оркестранта представлялась Никишу бесцветной, и он отдавал большую часть своего жалования помощнику дирижера, чтобы тот помогал ему развеять скуку. Его спасителем стал бывший тенор, еврей Анджело Нейман, который взялся управлять Лейпцигской оперой и подыскивал руководителя хора. Никиш, уже 23-летний, ухватился за эту возможность и оказался в Лейпциге настолько полезным, что Нейман, уезжая на летний отдых, оставил его отвечать за «Тангейзера». Едва достигнув Зальцбурга, Нейман получил телеграмму: «Оркестр отказывается играть с Никишем. Слишком молод». Нейман ответил: «Отрепетируйте с ним вступление, потом, если хотите, увольняйтесь». Несколько секунд, проведенных с Никишем, хватило, чтобы убедить оркестр. Его успех, писал Нейман, «был беспрецедентным, музыканты сами, с криками „ура“ и поздравлениями, умолили его немедленно продолжить репетицию; а после этого исполнения „Тангейзера“ Артур Никиш вошел в ряды первейших дирижеров Германии».

До конца своей жизни он доминировал в музыкальной жизни Лейпцига, города, в котором родился Вагнер, святилище Баха. Поднявшись из оперной оркестровой ямы, Никиш возобновил концерты поблекшего после смерти Мендельсона «Гевандхауза» и стал популярнейшей в городе личностью. Услышав, что он слег с сердечным приступом, местный профсоюз электриков отменил забастовку, дабы смогла работать реанимационная аппаратура. В Берлине, который Бюлов намеревался оставить в наследство Рихарду Штраусу, он вытеснил молодого композитора из Филармонического оркестра и вскоре исполнил его «Так говорил Заратустра», полностью затмив премьерное исполнение, которым дирижировал автор. Штраус вознес ему хвалы как «магическому Никишу».

Он унаследовал и другой оркестр Бюлова — гамбургский, каждый год неизменно появлялся на Лондонских сезонах и путешествовал больше, чем какой угодно другой дирижер до него, совершая турне и по Северной, и по Южной Америке. Все это привело к разговорам о том, что Никиш — блестящий импровизатор, которому недостает терпения, чтобы осесть в одном оркестре и шаг за шагом обучить его

играть на высоком уровне. Обвинение безосновательное. Под управлением Никиша встал на ноги ЛСО, а три лучших оркестра Германии достигли пика своего исполнительского мастерства. Единственное пятно в его послужном списке образует четырехлетняя служба в Бостоне, где он в 1889-м сменил приверженца строжайшей дисциплины Вильгельма Гедике и подвергался нападкам, с одной стороны, за то, что поощряет разболтанность оркестрантов, а с другой — «за почти постоянную перенапряженность» его интерпретаций Моцарта и Гайдна. Задним числом выяснилось, что годы, проведенные с Никишем, были ярчайшими за первые двадцать пять лет существования Бостонского симфонического оркестра.

Разрываясь между несколькими городами, Никиш создал образец, который еще предстояло раздуть до безобразных размеров его «реактивным» последователям. Научился он и защищать свою спину от попыток сместить его, пока он отсутствует. В начале 1887-го, когда Никиш слег в болезни, его лейпцигский ассистент поразительным образом продирижировал «Фиделио» и «Зигфридом» — занавес пришлось поднимать двенадцать раз. «Теперь я стою с Никишем на равных, — радостно воскликнул молодой человек, — мне больше не нужно терзаться угрызениями совести из-за борьбы с ним за руководство оркестром, борьбы, которую я определенно выиграю, хотя бы по причине физического превосходства; не думаю, что Никиш выдержит эту гонку — рано или поздно, он отступится».

Густав Малер ошибся и в том, и в другом. Вернувшись, Никиш выставил ассистента, успешного своим фанатизмом повергнуть положительный Лейпциг в ужас. Впрочем, зла на него Никиш не держал и исполнял различные сочинения Малера, — хоть и не получал за это ни слова благодарности. «Возможно, вам все же удастся вытащить эти сочинения из могилы, в которую загнал их Никиш» — уговаривал Малер другого дирижера.

В обращении с конкурентами Никиш старался угождать их скрытым амбициям — до такой степени, что с удовольствием исполнял вторичные сочинения Феликса Вайнгартнера, дирижера другого берлинского оркестра. Вайнгартнер подпал под обаяние Никиша и даже выходил рука об руку с ним на поклон. Впрочем, один его соперник так и остался непреклонным. Ганс Рихтер, избранный Вагнером для инаугурации «Кольца», обладал непререкаемым авторитетом. Он знал Никиша по Вене и старался обходить его стороной.

На первый взгляд, они были довольно схожи. Рихтер родился в Венгрии, был сыном капельмейстера из Дьёра, учился в Венской консерватории. Он тоже стоял на дирижерском возвышении неподвижно и умел дирижировать одними глазами. Оба великолепно исполняли одну и ту же музыку, однако стили исполнения были у них диаметрально противоположные. «Рихтер — венгр немецкий, — говаривал Никиш, — а я — венгр венгерский». Неспособные вытеснить один другого, они поделили Европу, подобно средневековым баронам, и старались на чужую территорию не вторгаться. Никишу досталась северная Германия и Россия, он делал набеги на Францию и Италию, посещал обе Америки. Рихтер царил в Байройте и Вене, его с удовольствием принимали в Будапеште, Мюнхене и Брюсселе. Он ни разу не пересек ни Атлантики, ни Урала и никогда не покидал европейского континента — если не считать работы в Англии. Лондон был единственным городом, в котором пути этих мастеров сходились. Столкновение их было кратким, но поучительным и в 1890-х обратило столицу «страны без музыки» в центр внимания всего музыкального мира.

Байройтское «Кольцо» 1876-го привело Вагнера на грань финансового краха. Чтобы собрать деньги, он организовал серию из восьми концертов в новом лондонском, рассчитанном на 10 000 слушателей «Ройял-Алберт-Холле» и взял с собой Ганса Рихтера, дабы дирижировать попеременно с ним. В социальном отношении, успех этой затеи оказался огромным, — королева Виктория пригласила Рихтера в Виндзорский замок. Что касается денег, Вагнер напутал в цифрах и привез домой лишь 700 фунтов, десятую часть необходимой суммы.

Да и за дирижерским пультом он не блистал. При 169 оркестрантах, многие из которых были привезены из Германии концертмейстером Августом Вильгельми, репетиции обращались в хаос. Дейчман, стоявший во главе вторых скрипок, сердито стучал по пюпитру, призывая английских музыкантов к порядку, — в результате кончик его слоновой кости смычка отломился и, пролетев над сценой, ударил Вильгельми в лицо — к вящему удовольствию туземных оркестрантов.

Герр Вагнер к этому времени уже кипит от ярости. Но это дает шанс совершенному тактику, герру Рихтеру, — он берет великого композитора за руку, отводит его в сторонку, говорит что-то в успокаивающих, примирительных тонах... Через несколько мгновений дирижер возвращается, уже без герра Вагнера, и, взяв палочку, произносит всего два слова: «Итак, мальчики!».

Каждый, кто сидит в этом оркестре смотрит ему в глаза, которые, кажется проникают в самые их души, и каждый, словно наэлектризованный удивительной личностью великого дирижера, подвигает стул поближе к пюпитру, и огромный звук, словно издаваемый одним инструментом, вливает нам в уши поразительные эффекты одного из величайших музыкальных и драматических гениев столетия. Теперь мы знаем — играется «Золото Рейна», ибо чувствуем, как его озаряет душа Рихарда Вагнера.

Так описывает облегчение, испытанное оркестром, когда Рихтер сменил Вагнера, двадцатилетний музыкальный критик Джордж Бернард Шоу. Дирижирование Рихтера было «откровением», писал один из оркестрантов, и Лондон осыпал его приглашениями вернуться снова. Ни одному дирижеру не удавалось добиться столь многого от британских музыкантов, писал трубач оркестра:

Его ритм безошибочен, однако сила его не в этом — она в глазах и левой руке. Сколько чудесной выразительности в этой левой руке! Нам кажется, будто он видит каждого отдельного оркестранта, а сами мы кажемся себе неспособными хотя бы миг выйти из-под воздействия этих глаз.

Англия предлагала Рихтеру убежище от влияния куда более зловещего. В течение двенадцати лет, с 23-летнего возраста, он был на побегушках у Вагнера; Лондон дал ему возможность стать хозяином самому себе. Он играл в Венской опере на рожке, когда в город приехал Вагнер, подыскивавший служителя, который смог бы копировать его ноты. Рихтер перебрался в Трибсхен, где Вагнер жил в грехе с Козимой и завершал «Майстерзингеров». Следующие три месяца Рихтер жил и питался в одиночестве, поскольку к семейному столу его не приглашали. По утрам Вагнер сочинял, принося листок за листком в смежную комнату, переписывавшему их Рихтеру. «Я ни разу не слышал, чтобы из его комнаты доносился звук фортепиано, — вспоминал Рихтер, — из чего следует, что сочиняя и набрасывая свои идеи, он никогда им не пользовался». Зато пользовался Рихтером, которого попросил сыграть написанный для рожка комически быстрый пассаж в конце второго акта, и страшно обрадовался, услышав, как тот звучит.

К Вагнерам Рихтер неизменно относился, как преданный слуга. Он был свидетелем на их венчании и утром следующего дня рождения Козимы играл у нее под окном «Зигфрид-идиллию», однако доверия ее так и не заслужил. В январе 1875-го она записала в своем дневнике, что у Рихтера невеста — «еврейских кровей». Вагнер неискренне хвалил «*treue Hans* [*****]» в глаза, а за спиной его жаловался на то, что «он не способен понять, почему это должно быть так, а не иначе», подразумевая, что ума для интерпретации музыки Рихтеру не хватает.

Будучи первым дирижером сначала Будапештской, а после Венской оперы, Рихтер оставался связанным с Байройтом. Освободил его от этих пут ученик Йоахима Герман Франке, выступавший в роли помощника Вильгельми и исполнившийся решимости снова привезти Рихтера в Лондон. Чтобы собрать необходимые деньги, Франке продал своего Гварнери, однако вознагражден за это был плохо и недолгое время спустя умер в немецком приюте для умалишенных.

В Лондоне Рихтер мгновенно произвел впечатление самое яркое. Он «без нот» дирижировал

симфониями Бетховена, а когда игравший на рожке оркестрант пожаловался на то, что его партия неисполнима, выхватил у него инструмент и сыграл ее в совершенстве. Лучшего способа завоевать уважение оркестра не существует. «Плотного сложения, широкоплечий, немного ниже среднего роста, с прямоугольной бородой и золотисто-русыми волосами», он обратился в национальное достояние, — портреты Рихтера печатались на картинках, которые вкладывались в пачки сигарет. Концертные успехи привели его в «Ковент-Гарден», где он дирижировал «Тристаном», «Майстерзингерами» и циклом «Кольца», а в 1885 году — к руководству Бирмингемским фестивалем — «какое унижение для нас, англичан», кручинился Артур Салливен.

Присутствие Рихтера оказало решающее влияние и на английскую музыку. Он первым исполнял сочинения местных композиторов — «Ирландскую симфонию» Станфорда, Четвертую Пэрри — бередя творческий дух и давая всем понять, что он «будет только счастлив пропагандировать труды английских мастеров». 19 июня 1899 года он изменил ход музыкальной истории Соединенного Королевства. Исполнение Рихтером в «Сент-Джеймс-Холле» «Вариаций на тему „Загадка“» Эдуарда Элгара ознаменовало возрождение английской музыки, вновь обретшей после двухсотлетнего упадка уважение Европы. Музыка Элгара стали исполнять ведущие дирижеры — Никиш, Фриц Штейнбах и Рихард Штраус; первую свою симфонию композитор посвятил Гансу Рихтеру, доктору музыки, истинному артисту и истинному другу и любовно изобразил его в теме Второй, как «самого Ганса». Он даже сумел простить Рихтеру злополучную премьеру «Сновидения Геронтиуса», на которой дирижер дал «самую поверхностную трактовку нового сочинения», из когда-либо слышанных старейшиной критиков, Германом Клайном из «Санди таймс». Рихтер, похоже, не смог понять структуру этой оратории.

Для Рихтера Первая Элгара была «величайшей симфонией нашего времени, написанной величайшим — и не только у себя дома — современным композитором». Никиш отозвался о ней, как о «первостатейном шедевре», заметив, что если Первую симфонию Брамса можно назвать «бетховенской Десятой», то симфонию Элгара должно считать Пятой Брамса. Однако, в то время как Рихтер видел в Элгаре великую надежду будущего, Никиш с самого начала понял, что он, по сути своей, консерватор, смотрящий скорее назад, на Брамса, чем в каком бы то ни было другом, ведущем вперед направлении.

Рихтер пользовался у своих оркестрантов популярностью и всегда готов был подшучивать над ними, предостерегая виолончели от того, чтобы они играли, «как женатые мужчины» из «Тристана». Дирижируя в Лидсе Первым концертом Чайковского, он махнул палочкой вниз еще до того, как солист закончил свою партию, невольно заставив оркестрантов перейти к преждевременному *tutti* [+++++]. Рихтер тут же остановил исполнение, повернулся к залу и сказал: «Леди и джентльмены, не вините оркестр за ошибку. Она — моя и только моя». Весь зал встал и разразился приветственными кликами. Публике еще не приходилось слышать, чтобы дирижер признавал свою неправоту.

«Если Рихтер выглядит, точно пророк, — писал в апреле 1903 Клод Дебюсси о его лондонском „Кольце“, — то, дирижируя оркестром, он обращается во Всемогущего Бога: и можете быть уверены, сам Господь, попросил бы у него совета, прежде чем пуститься в такую авантюру». Не чужд он был и комедианства. Как-то раз, во время исполнения сложной второй части «Патетической» Чайковского, он положил палочку, опустил руки и дальше поддерживал ритм одними лишь движениями бровей.

Такова, стало быть, легенда о Рихтере: человек, первым исполнивший вагнеровское «Кольцо», две симфонии Брамса, две Брукнера и по одной Дворжака и Элгара, дирижер, пользовавшийся доверием великих композиторов. Реальность выглядит менее радужно. Всю последнюю четверть девятнадцатого столетия Рихтер был главным дирижером в Вене и пропитался ленивой беззаботностью этого города. К 1897-му, когда руководителем Оперы стал Малер, Рихтер уже отказывался репетировать после полудня, не желая пропускать первую порцию пива в баре, где собирались его закадычные друзья. Малер

бесцеремонно отстранил его от исполнения «Кольца», а следом удалил и из оперного театра — после того, как побывал на «Майстерзингерах», где Рихтер «дирижировал первым действием, чрезвычайно мне понравившимся, как мастер, вторым, как мастеровой, а третьим, как подмастерье сапожника». Ворча и жалуясь всякому, кто желал его слушать, Рихтер вернулся в Англию и прочитал газетный заголовок, гласивший: «Артур Никиш завоевывает апатичный Лондон».

Ему было уже под шестьдесят, для драки он не годился и потому отступил на северо-запад — тамошняя группа немецких иммигрантов хотела, чтобы он дирижировал концертами в манчестерском «Холле». «В те дни мы предпочитали держать наших героев на расстоянии; впоследствии они обрели и большой рост, и большее достоинство», — писал один молодой завсегдашней концерт. В этой тихой промышленной заводи Рихтер выглядел титаническим космополитом, а манчестерцам внушалась вера в то, что они обладают величайшим оркестром и величайшим дирижером мира.

Тем не менее, вне основного потока вагнеровской и бетховенской музыки качество его исполнения постоянством не отличалось. «Некоторые вещи он интерпретировал бесподобно, куда большее их число — безлико, а остальные — хуже любого выдающегося дирижера, какого я когда-либо знал», — вспоминал Томас Бичем. На просьбы исполнить французскую музыку, Рихтер отвечал: «Нет никакой французской музыки». Когда он попытался сыграть Берлиоза, критик Эрнст Ньюман написал: «Прошлый вечер сделал вполне очевидным, что доктор Рихтер недостаточно знаком с партитурой». Молодые музыканты посылали ему свои сочинения, «однако недели спустя ноты возвращались к ним непрочитанными и нераспечатанными; он не был любознателен; интеллект его лениво дремал».

При всей осмотрительности, проявлявшейся Рихтером при составлении программ, восемь из его двенадцати манчестерских сезонов оказались убыточными. В 1908-м он избрал в ассистенты последнего из зятьев Козимы Вагнер и заслужил этим всеобщие насмешки, а четыре года спустя в последний раз положил палочку и вернулся в Байройт. Когда разразилась война, «он бросил в лицо Англии все почести, коими одарила его наша страна».

Сказать по правде, Рихтер вовсе не был ярым сторонником новой музыки — даже музыки тех композиторов, на которых покоилась его репутация. Брукнер горько жаловался на его попытки угодить влиятельному музыкальному критику Ганслику: «Я сказал герру Рихтеру, что если он хочет исполнить какую-то мою симфонию, пусть возьмет любую из охаянных Гансликом, большего вреда он им причинить уже не сможет». Именно Никиш позволил Брукнеру впервые почувствовать вкус успеха, исполнив его Седьмую симфонию в Лейпциге, и именно Никиш первым продирижировал, в 1920-м, всем циклом его симфоний. Никиш познакомил с Дебюсси враждебно настроенных к нему немцев, и когда публика принялась свистеть, поклонился ей со сцены так низко, как если бы она разразилась овациями. Не питая расположения к модернизму, он, тем не менее, рискнул исполнить в сверхосторожном Лейпциге Камерную симфонию Шёнберга. «Я пришел в особое восхищение, — сказал ему отнюдь не славившийся способностью к благодарным излияниям композитор, — когда понял на последней репетиции, что вы отнеслись к моей музыке с огромным вниманием и теплотой... вы даже партитуру изучить потрудились».

«Многими было отмечено, что он никогда не берет партитуру домой», — сказал ученик Никиша Адриан Боулт; тем не менее друзья, отправившиеся с ним в день его рождения в праздничное путешествие, видели, как он просматривает целую кипу новых для него музыкальных сочинений. На посвященном 25-летию его деятельности концерте в Берлине Никиш, дважды сыграв объявленную программу, спросил у восторженно кричавшей публики, хочет ли она по-прежнему видеть его главным дирижером. Такой популист, как он, разумеется, знал, что ответить ему могут только одно: Никиш должен дирижировать в Берлине и Лейпциге до конца своих дней.

Рихтер учеников не оставил, Никиш же, где бы он ни появлялся, становился образцом для молодых

музыкантов. В России он воспламенил воображение Сергея Кусевицкого, во Франции — Пьера Монте, в Швейцарии — Эрнеста Ансерме, в Германии — Вильгельма Фуртвенглера, в Венгрии — Фрица Райнера. От Никиша ведет свое родословие мощная череда венгерских маэстро — Райнер, Джордж Селл, Юджин Орманди, Ференц Фричай, Антал Дорати, Иштван Кертес и Георг Шолти. И Караян, и Бернштейн, говоря о своем происхождении, называют его имя.

Однако сильнее всего влияние Никиша сказалось на двух его учениках, не бросающийся в глаза труд которых в значительной мере определил развитие европейской музыки. Вацлав Талих, пройдя в Лейпциге выучку у Никиша, играл на альте Богемском струнном квартете, одновременно работая дирижером-стажером в Лайбахе (Любляне). В год, когда Чехословакия обрела независимость, он был назначен главным дирижером восстановленного Чешского филармонического оркестра и обратил его в выдающийся ансамбль. Позже он стал музыкальным директором Национального театра и добился постановки в нем опер Леоша Яначека, проведшего один из счастливейших вечеров своей провинциальной жизни, деля на концерте Талиха президентскую ложу с маститым Томашем Масариком.

Талих не искал славы вне своей родины. Он проработал сезон с Шотландским оркестром, был некоторое время связан со Стокгольмским филармоническим, однако оставался нерушимо верным своему оркестру и своей стране, в которой провел все шесть страшных лет нацистской оккупации. Изгнанный уже коммунистами в Братиславу, он основал Словацкий филармонический оркестр. Репутация Талиха стала жертвой партийных идеологов, многие годы имя его замалчивалось, записывать его в стране, которую он так любил, отказывались. «Поверьте мне, — говорил он другу военных лет, — всю мою артистическую жизнь я стремился только к одному: служить, служить и служить. Если злые языки награждают меня прозвищем „виртуоза“, пусть себе обманываются видимой легкостью [моей работы], не понимая, что она порождается редкостным усердием, исчерпывающим вниманием к каждой детали целостной картины и неукоснительным нежеланием хоть в чем-то отступить при исполнении от вечной истины».

Легкость и природная одаренность Никиша были присущи и Талиху. «Он был человеком очень мощным, — говорил Герберт фон Караян. — Он казался мне великим гением в том, что касается умения собрать оркестр воедино и управлять им как цельным инструментом. Я следил за ним, как зачарованный... Пытался подражать ему, но не смог».

Намного более флегматичный Адриан Боулт использовал сформулированные Талихом принципы психологии музыканта. На репетициях Талих нередко вспоминал Никиша, который почти и не напрягался в стараниях выжать из своего оркестра все возможное — у него все шло легко и мирно. Очень часто он избирал темп довольно медленный, вся репетиция, казалось, протекала с ленцой; и хоть музыкантам приходилось серьезно трудиться, они этого почти не ощущали. Они проникались чувством, что с Никишем работать легко.

Некоторые музыканты испытывали то же чувство и с Боултом, хоть и видели в нем «зануду», лишенного остроумия Бичема и своеобразия Малколма Сарджента. В столовой «Би-Би-Си» он сидел с ними за одним столом и брюзжал по поводу невкусной еды. «Вы можете питаться вместе [с музыкантами], можете общаться с ними так и эдак и все-таки оставаться при исполнении музыки хозяином над ними, — говорил он. — Собственно, „хозяин“ это не то слово. Я всегда считал, что дирижер это что-то вроде председателя комитета». Именно им Боулт и был: толковым администратором, создавшим на радио первый обретший мировую репутацию оркестр и заложившим основные правила трансляции музыки в эфире.

При всем том, он оставался еще и очень серьезным, хоть это и не бросалось в глаза, дирижером. Никто из его соотечественников не смог с такой глубиной исполнить Вторую и Третью симфонии Брамса, никто не относился с такой симпатией к музыке современной. Боулт, может быть, и походил на ту длинную

палочку, которой он размахивал, однако был музыкантом исключительно чутким и умным — качества, которые он прятал за жесткими британскими усиками, украшавшими его верхнюю губу. Подобно Талиху, он не испытывал склонности покидать свою страну и зарабатывать себе имя за ее пределами.

Во время концертов Боулт стоял почти неподвижно, — всю работу исполнял за него, последнего адепта статуарности, кончик его дирижерской палочки. Фуртвенглер, неизлечимый непоседа, всем телесным обликом воплощал свою убежденность в том, что каждое исполнение должно быть «великой импровизацией». Этот идеал противоречил нормам постоянства, требуемым индустрией звукозаписи, для коей именно Никиш, как это ни парадоксально, первым продирижировал цельной симфонией — записанный им в 1913 году комплект пластинок, содержащих Пятую симфонию Бетховена, это реликвия эпохи, в которую музыке приходилось оставаться звучащей в памяти, а не храниться в шкафу гостиной.

Понять значение Никиша с помощью винила невозможно, — да не стоит и пытаться, поскольку записи это лишь самая малая часть его наследия. Никиш, с присущими ему мажарскими остроумием и обаянием, свел дирижера с подиума и поставил на пьедестал, воздвигнутый в самой гуще человеческого сообщества. Обретя мировую славу и порядочное состояние, он освободил «музыкального директора» от роли прислужника. Гонорар, который он запросил в 1912-м году за дирижирование в Английской опере — 150 фунтов — значительно превышал то, что и лучший из дирижеров мог получить в «Ковент-Гардене» даже сорок лет спустя. Лондонскому симфоническому оркестру, чтобы заручиться его услугами, пришлось гарантировать Никишу сотню гиней за концерт, что было эквивалентно 450 фунтам и составляло больше половины того, что Густав Малер смог получить в Нью-Йорке от богатейшей концертной организации мира. Никиш не был жаден без нужды, однако он знал себе цену и никогда не дешевил. Он представлял определенный город, определенное общество и определенный образ жизни — и они, в свой черед, работали на его образ преуспевающего музыканта. Благодаря Никишу, частью той мистики, которая облекает, словно аура, образ маэстро, стали и серьезные деньги.

Глава 3

Хозяева в доме

Карта Европы претерпела за последние пять столетий изменения на удивление незначительные. Уберите современные средства связи, отнимите у больших городов их пригороды, сотрите политические границы и окажется, что населенные и культурные центры остались в значительной мере теми же, какими были, когда Колумб отправился на поиски Нового Света. Могучие реки да горные хребты и теперь, в эпоху высоких технологий, определяют места, в которых строит свои жилища большинство людей — подальше от опасных склонов и лесов и поближе к источникам чистой воды. Все великие столицы сохранили свое центральное положение, они так и стоят на больших водных путях, связанные со внутренними районами своих стран многополосными автострадами, которые повторяют извивы средневековых пеших и конных троп.

Вдоль этих вечных дорог вырастали городки поменьше, кормившие разъездных торговцев, которые обеспечивали путешественников пропитанием, купцов — сельскими товарами, а военные гарнизоны, защищавшие стратегическую артерию — услугами интимного свойства. Городки, подобные Иглау, имеются в любой европейской стране. Ничего в них никогда не происходит, а любой уроженец их, наделенный искрой таланта или честолюбием, при первой же возможности удирает отсюда в столицу.

Иглау стоит на большой дороге, связывающей Прагу с Веной. Здесь имеется готический собор, датированный 1257 годом, и квадратная ренессансная площадь, на которой время, затаив дыхание, замирает. Когда в 1918-м Чехословакия обрела независимость, Иглау обратился в Йиглаву, вернув себе название, данное Добрым королем Вацлавом. Во время немецкой оккупации здешняя синагога была сожжена дотла — по приказу гауляйтера Сейсс-Инкварта (впоследствии тиранически правившего Голландией), — а евреев депортировали, отправив на смерть. После войны Йиглава вернулась в привычное состояние исторической спячки, словно и не замечая «прогрессивных» лозунгов, которыми коммунистический режим разукрасил здесь каждое общественное здание. Густав Малер нашел бы нынешнее затишье своего городка непереносимо знакомым.

Причин для того, чтобы бежать из этого душного городишки у Малера было куда больше, чем у других людей. Его дом в Иглау был адом, в котором святоша-мать страдала от мучительных головных болей и горестей семейной жизни, из которого выносили в гробах его сестер и братьев, между тем как отец правил пьяным разгулом в принадлежащей ему, занимавшей первый этаж таверне. Самое раннее, написанное в шесть лет сочинение Малера это веселая полька, которой, впрочем, предшествует похоронный марш. Утешение он искал в окрестных лесах и полях, проведя отрочество в постоянных грезах наяву. «Что рассказали мне полевые цветы» — так называется одна из частей его Третьей симфонии, а его «Песни об умерших детях» полны гнева на безразличие взрослых к смертям их младенцев.

Первое его публичное выступление — как пианиста — состоялось, когда Малеру было десять лет, в октябре 1870 года, затем его отправили в Прагу, ради совершенствования полученного им в школе посредственного образования, там он жил в семье Грюнфельдов, вместе с двумя ее подрастающими виртуозами, Генрихом и Альфредом. Через полгода его вернули домой — полуголодного, пережившего страшное потрясение: он застал 19-летнего Альфреда и домашнюю горничную «на месте преступления». Решив, что девушка подвергается насилию, он бросился на помощь ей, — лишь для того, чтобы вполне довольные друг другом любовники осыпали его оскорблениями. Этот случай научил Малера относиться к телесным страстям с опаской.

Прага никогда не была для него чем-то большим простой ступени на пути к успеху. Честолюбие Малера выходило далеко за пределы провинциальных столиц — да и собственного его искусства тоже. Когда его спросили в детстве, кем он хочет стать, Малер ответил: «Мучеником». Мессианские устремления его стали очевидными уже в отроческие годы. Он позаимствовал у Шопенгауэра, и проповедовал ее, идею о том, что человечество могут спасти лишь неослабное служение искусству и неустанные поиски божественного. Он был маниакальным богоискателем. Не стань Малер музыкантом, считали его друзья, из него получился бы великий писатель, государственный деятель или спаситель человечества. Арнольд Шёнберг, назвавший в написанном им некрологе Малера «святым», имел в виду буквальное значение этого слова.

Подобно любому юноше из тихого провинциального городка он мечтал о славе в вымощенной золотом столице империи. И подобно любому музыканту, видел в Вене вершинную точку своего искусства. Гайдн, Моцарт, Бетховен и Шуберт возвысили Вену над всеми прочими городами, теперь же в ней жил еще один гений, Брамс. Для Малера Вена была земным Иерусалимом, и связанный с нею горький опыт так этого представления и не развеял. Принятый в Консерваторию в 15 лет, он благодарил человека, который открыл для него «дверь в храм муз, предложив мне войти в него и проведя в Землю Обетованную».

Вскоре Малер обнаружил, что земля эта делиться своими плодами отнюдь не спешит. Хотя учился он блестяще и получал призы за композиции, всякий, кто отступал от строгих структурных и гармонических правил новых симфоний Брамса, сталкивался в начале своей карьеры с немалыми трудностями; одаренный одноклассник Малера Ганс Ротт, сошел от отчаяния с ума и умер в 26 лет. Их мягкий наставник Антон Брукнер, ненавидимый многими антипод Брамса, едва-едва осмеливался исполнять в Вене свои пространственные симфонии, питая страх перед плотоядным главным критиком столицы Эдуардом Гансликом. Вагнер, которого студенты обожали, респектабельное общество поставило вне закона, отчего он обратился в предмет подпольного культа — варево, составленное из его театральных, общественных и расовых идей потаенно кипело в уголках совсем уж малоправдоподобных. Малер обратился под влиянием Вагнера в вегетарианца и какое-то время носил пошитое из сукна белье.

Но самое большое разочарование вызвали у него господствующие нормы исполнения опер и отупляющее воздействие на них самого характера венцев. Австро-венгерская столица имела возможность притягивать к себе лучших музыкантов Европы, однако присущее ей сочетание самодовольства и консерватизма порождало сезоны смертельно скучные. Блестящий ансамбль Придворной оперы, гордости заново отстроенной Рингштрассе, выходил на сцену в мертвенных постановках, украшенных древними декорациями. Дирижеру полагалось сидеть у самого подножия сцены, спиной к великолепному оркестру, добиваясь хоть какого-то подобия согласованности от прогулявших половину репетиций певцов. Качество музыки, если только место дирижера не занимал Ганс Рихтер, было весьма переменчивым. Львом музыкальной Вены оставался Иоганн Штраус, а исполнение его вальсов особых изысков не требовало.

Малер понял — для того, чтобы добиться успеха в самом сердце крупнейшей империи Европы, одного лишь таланта молодому человеку не достаточно. Нужна еще и власть. Без абсолютного контроля над всем, от чего зависит постановка оперы, добиться в Вене совершенства по части того, что было намечено Вагнером, — союза всех искусств в *Gesamtkunstwerk*, невозможно. Стремление Малера к власти именно этой конкретной целью ограничено и было; возможно он, подобно Марксу, верил, что структура власти распадется после того, как будет достигнута ее цель. Даже в пору своего верховного владычества он не проявлял экспансионистского желания править чем бы то ни было за пределами Венской оперы. Цели его были идеалистическими и локализованными, по существу, они ограничивались мечтаниями всех выросших в маленьких городках юных честолюбцев, — от Дика Уиттингтона[#####] до Ричарда Никсона: стать самым главным в столице своей страны.

Ни один дирижер никогда еще не искал прерогатив исполнительной власти. В крупных оперных театрах дирижеры были наемными служащими, состоявшими на побегушках у аристократических управляющих, которые указывали им, что, когда и с кем исполнять. Их имена и в программах-то не указывались. Мысль о том, что дирижер может возглавить центральное имперское учреждение, не приходила никому в голову до тех пор, пока не появился Малер с его невозможными требованиями и немислимыми амбициями.

В Консерватории Малер ухватился за дирижерскую палочку, забросив фортепиано, едва лишь «он научился управлять оркестром точно так же, как этим инструментом». Не имевший работы, испытывавший недостаток в средствах, он отказался от места дирижера в театре Иглау и был спасен от нужды случайно появившимся в середине сезона местом в Ольмуце (Оломоуц), — занимавший его прежде дирижер был уволен за проступок, в приличном обществе для упоминания непригодный. В этом гарнизонном городе близ границы с Германией Малер был замечен учувшими в нем талант иностранными визитерами и в итоге стал директором хора в Касселе — большей частью опер управлял там его старший коллега, оставлявший Малеру дирижирование бурлесками, водевилями и балетами. Когда бывший тенор, пронзительный Анжело Ньюман, стал управляющим пражского Немецкого театра, одно из первых заявлений поступило к нему от несчастного директора кассельского хора. После короткого разговора с ним Ньюман назначил Малера третьим дирижером — с этого и начался его ослепительный взлет. Спустя год он стал ассистентом Артура Никиша в Лейпцигской опере и самоуверенно попытался устроить там путч. Всего в 28 лет Малер оказался главой Королевской венгерской оперы, получив огромное жалование и неограниченную власть.

«Положение, мне предложенное, на удивление хорошо, — писал он родителям в Иглау. — Я всевластный хозяин театра, не уступающего по размерам Венской опере, и, в то же самое время, главный его дирижер. Отвечать я буду только перед министром... [и] один росчерк пера предоставляет в мое распоряжение целое сокровище в один миллион флоринов».

К тому времени Королевская венгерская опера обратилась в «полностью утратившую репутацию труппу», которую националисты стремились возвысить до равного Вене положения, обратив в театр местный, но при этом обладающий международной репутацией. Наименее, казалось бы, способным достичь этого кандидатом был неоперившийся чешский еврей, не знавший ни слова по-мадярски и открыто исповедавший вагнеровский культ тевтонского превосходства. В первом своем публичном выступлении Малер пообещал обратить оперный театр в «фокальную точку художественных устремлений Венгрии, в гордость нации». Он собрал новую труппу, которой предстояло петь преимущественно на венгерском языке, заново переучил оркестр, вдохнул новую жизнь в сценические постановки и дирижировал большинством спектаклей сам. В ночь первого в Венгрии представления «Золота Рейна» он продолжал дирижировать до тех пор, пока половину сцены не охватило пламя пожара, а зрители первых рядов не разбежались. Во время его исполнения «Дона Жуана» великий симфонист Брамс, печально прославившийся тем, что на операх он нарочито храпит, вскочил на диванчик, который он занимал в частной ложе и закричал: «Восхитительно! Мой великолепный друг!».

К концу своего второго сезона Малер сделал театр прибыльным — венские знатоки начали спускаться по Дунаю, чтобы послушать оперу во второй столице империи. Когда он проходил по улицам Будапешта, люди останавливались, глядя на него во все глаза. «Что я, дикий зверь какой-нибудь, почему вы стоите и глазете на меня, точно вы в зоопарке?» — кричал он на них. Не терпевший дураков и лентяев, Малер нажил себе столько же врагов, сколько и поклонников, и вынужден был отвечать отказами на дуэльные вызовы обиженных им музыкантов. «Оркестранты боялись его, потому что в вопросах искусства он никогда ни на какие уступки не шел и был в его неуклонном усердии на репетициях, столь же безоговорочно суров к музыкантам, сколь и к себе», — говорил один из его коллег-дирижеров. Он яростно размахивал

палочкой, доводя себя почти до изнеможения, — как если бы каждая нота зависела от его личного вмешательства. Газетные карикатуристы начали изображать Малера человеком со множеством рук. Он был порывистым, непоследовательным, пылким: поразительным дирижером.

«Дисциплина, труд; труд, дисциплина» — таким был его девиз. Когда умирала мать, которую он очень любил, Малер не стал тратить время на то, чтобы проститься с нею или приехать на ее похороны, устроив вместо этого своих младших братьев и сестер в интернат и излив сыновнее горе в «*Todtenfeier*» [§§§§§], первой части своей второй симфонии «Воскресение». Первая его симфония, премьера которой состоялась на следующий месяц в Будапеште, была освистана как «великое помрачение гениального ума».

Совершенно ясно было, что венгерский медовый месяц Малера продлится недолго. Трехлетнее правление его закончилось, когда художественным директором театра был назначен однорукий пианист, националист граф Геза Зичи. Зичи до того не терпелось выставить Малера, что он вызвался оплатить его выходное пособие из собственного кармана. Уставший от пререканий, с которыми сопряжено было его пребывание в Венгрии, Малер принял пост дирижера гамбургского муниципального театра, — где ему пришлось выполнять распоряжения неразборчивого в средствах импрессарио, однако уровень театра он повысил и даже свозил — в 1892-м — свою постановку «Кольца» в Лондон. Его коллегой, отвечавшим в Гамбурге за филармонические концерты, был никто иной как Ганс фон Бюлов, который эксцентрично выразил свое признание усилий Малера, послав ему лавровый венок, как «Пигмалиону гамбургской оперы». Отчаяние, внушаемое Малеру бездарными операми, которые он вынужден был исполнять, смывалось «касталским ключом» его симфоний. «Господи! Я готов вынести все, лишь бы обеспечить будущее моих сочинений», — воскликнул он, расплачиваясь с Берлинским филармоническим за исполнение его второй симфонии. «Мне уже 35 лет (неженат, если вам это интересно), — писал он одной из своих поклонниц, — я очень незначителен и очень *малоисполняю*. Но я не позволяю этому обескуражить меня, я работаю. Я терпелив; я жду».

При каждом неожиданном звяканье дверного звонка, он вскакивал на ноги, восклицая: «Сейчас меня призовет к себе бог южных мест» — Малер надеялся получить вызов, который позволит ему вновь обосноваться в Вене. Брамс был при смерти, и немалое число людей интриговало в пользу Малера, восседая за столиками кафе, в которых австрийцы принимали все жизненно важные решения. Тем временем, Малер воспитывал двух молодых протеже: юного берлинца Б. В. Шлезингера, которого он научил дирижировать и переименовал в Бруно Вальтера, и умопомрачительное сопрано Анну фон Мильденбург, в которую он влюбился.

К концу 1896 года состояние Венской оперы обратилось из плохого в жуткое. Ее давний директор, Вильгельм Ян, был стариком с устоявшимися привычками — поговаривали, что однажды он, дабы закончить партию в карты, укоротил исполнявшуюся им оперу. Лучшие годы главных певцов театра давно миновали, однако уволить их никто не решался, исполнители же вторых ролей пели из рук вон плохо. Уже много лет как в оперном театре не было ни одной сколько-нибудь значительной премьеры. Придворная опера приносила убытки и теряла престиж. Все в этом величавом некогда здании, одном из главных символов габсбургской монархии, дышало нерадивостью и небрежностью, и сама дряхлость его воспринималась, как метафора распада. Хотя бы по этой причине, если не по другим, в оперу срочно следовало вдохнуть новую жизнь.

Едва узнав о близящихся переменах, Малер начал списываться со всеми мыслимыми знакомыми и друзьями друзей, хоть как-то способными помочь продвинуть его кандидатуру. Главные переговоры вел от имени Малера бывший учитель пения его подруги Анны. В помощь ему были мобилизованы венгерские бароны; хозяйки светских салонов улещивали принцев королевской семьи; журналисты распространяли выгодные для Малера слухи. Перед министрами Малер изображал уступчивую марионетку и выдавал себя

за величайшего поклонника Рихтера. За эти месяцы ведомых издали интриг он показал себя блестящим политиком. А когда успех его стал, наконец, выглядеть несомненным, он спокойно отказался от веры своих предков и перешел в католичество, без которого получить при дворе Габсбургов высокий пост было невозможно. «Чтобы попасть в Вену, Малер отдал бы все» — отмечал один из близких к нему людей.

Весной 1897 года Вену всколыхнула весть о его назначении. В столице этот новичок никогда не дирижировал, он был всего лишь городским капельмейстером с севера Германии, евреем по рождению, к тому же возраст, 36 лет, делал Малера смехотворно юным для того, чтоб занять место столь важное. Газетчики расистского толка пошли на него войной, Козима Вагнер сетовала, попусту впрочем, на это назначение, а консервативные музыканты презрительно поносили его сочинения. Вильгельма Яна заверили, что молодой человек будет всего лишь его помощником; через полгода старика отправили на пенсию, а Малер стал единоличным главой Придворной оперы, подотчетным лишь горстке высокого ранга придворных и, в конечном счете, самому императору Францу-Иосифу.

Эпоха Малера в Вене установила критерии, по которым судят обо всех оперных театрах. Он насадил идею *esprit de corps* [*****], вдохнул новую жизнь в режиссуру и художественную сторону декораций, установил нормы ежевечерних представлений, которым никогда не дозволялось опускаться до уровня, лежащего ниже его персональных ожиданий, независимо от того, кто брал в руки дирижерскую палочку. «Добивайтесь [того, чтобы] каждое исполнение превосходило предыдущее», — призывал он работников театра. Каждый вечер должен был обращаться в празднество.

До тех пор, пока ему не удалось обзавестись надежными помощниками — а именно, Францем Шальком и Бруно Вальтером, — Малер делал большую часть работы сам, более ста раз вставая в каждом из первых своих трех сезонов за дирижерский пульт. Он наложил основательный отпечаток своей личности на весь театр, трепетавший от предвкушений всякий раз, как в зале меркнул свет, и появлялась спешащая в оркестровую яму напряженная фигура Директора. За десять лет он продирижировал не менее 648 раз. Герберт фон Караян в шесть проведенных им в Венской опере лет, вставал за пульт 168 раз — что составило меньше половины рабочей нагрузки Малера. Бремя это было опасно тяжелым, что и привело под конец третьего года к едва не убитому Малера внутреннему кровотечению.

Он искал абсолютной власти и применял ее где только мог. Помимо управления оркестром, хором, певцами и репертуаром, Малер распространил свою власть на все стороны жизни оперного театра, на постановки и создание декораций, на костюмерную, на места общего пользования — даже на поведение публики. Первым своим указом он устранил клаку платных энтузиастов, которых исполнители главных партий рассаживали по зрительному залу. Следом он отменил пропуски для прессы, заставив критиков платить за свои места, чем и навлек на себя бесплатную враждебность газетчиков. И наконец, начиная с первого своего «Кольца» и впредь, Малер запретил пускать в зал опоздавших, потребовав, чтобы они дожидались антракта, сидя, точно наказанные школьники, в изолированной боковой ложе.

Суровость этих карательных мер поразила старого императора, протестовавшего, говоря, что «в конце концов, театр предназначен для развлечения». Однако благодетельность совершенной Малером революции бросалась в глаза, а Франц-Иосиф с похвалой отзывался о нем, как о человеке «в два счета ставшим хозяином оперы». Малер и сам с трудом верил в свои достижения. «Я думаю о том, что стал здесь господином и повелителем, и мне это кажется сном» — подивился однажды молодой Директор, проходя мимо своего оперного театра.

Власть его была абсолютной. Когда высшие придворные пытались добиться ролей для обладавшей большими связями сопрано или заставить его исполнить оперу, написанную неким видным членом общества, Малер отвечал, что принимает приказы только от императора и постарается привлечь всеобщее внимание к любым проявлениям фаворитизма со стороны «высших инстанций». Просьбу самого Франца-

Иосифа поставить оперу будапештского врага Малера графа Зичи, он решительно отклонил из соображений чисто музыкальных. «Нельзя ожидать от каштана, — заявил Малер, — что он будет приносить апельсины».

Основательно закрепившуюся на своих позициях иерархию художественных директоров Малер обходил стороной, вопиющим образом вторгаясь в области, в условиях его контракта не оговоренные. В агрессивной памятной записке, направленной им главному управляющему придворными театрами, Малер отстаивал точку зрения, согласно которой никаких «официально определенных пределов» его власти над происходящим в оперном театре существовать не может, поскольку он несет ответственность за все достижения и неудачи театра. «Если Директор получает общую власть, он должен обладать правом принимать решения и по мелочам» — написал в заключение Малер и смело заказал, в обход установленных каналов, новые костюмы для «Вольного стрелка». В начальные годы противиться ему не смел никто. «Малер ворвался в Венскую оперу, как природная катастрофа, — написал один из виолончелистов его оркестра, композитор Франц Шмидт. — Как землетрясение невиданной силы и длительности, сотрясшее все здание, от опор фундамента до шпилей кровли. Все, не обладавшее достаточной крепостью, должно было уступить ему или погибнуть».

Фальшивящие певцы и дирижеры, включая Рихтера, увольнялись без всяких сантиментов. В течение нескольких месяцев две трети оркестрантов были заменены музыкантами помоложе. Малер взрастил новое созвездие певиц: баснословное колоратурное сопрано Сельму Курц, лирическое сопрано Марию Гутхайль-Шодер, прославившуюся своей «Кармен», и вагнеровскую трагедийную героиню Анну фон Мильденбург, с которой он, чтобы избежать скандала, интимные отношения прервал. «Он был мучеником, которого пожирало пламя трудолюбия, — жаловался благодушный тенор Лео Слезак, — и который ожидал, что и мы будем такими же». Малер заставлял певцов играть их роли, не желал терпеть арий, исполняемых стоящим на одном месте солистом, и на репетициях нередко выскакивал из оркестровой ямы на сцену, чтобы проверить пришедшую ему в голову драматическую идею. До Малера в нотах певцов было только два сценических указания: «входит» и «выходит».

Ограничивая свою склонность к диктаторству, Малер искал партнерских отношений с коллегами-художниками, и наиболее интеллигентных из них задачи, которые он ставил, лишь воодушевляли. «Никаких деспотических представлений, навязываемых музыке или артистам, у него не было, — подтверждает Мария Гутхайль-Шодер, — он давал людям возможность развиваться, относясь к ним без всякой предвзятости». Каждая репетиция, каждое исполнение становились непредсказуемо волнующими и воспринимались как нечто новое.

Ничто не раздражало его сильнее возражений вроде: «Герр Директор, вчера вы хотели, чтобы это выглядело вот так, а сегодня требуете совсем другого». На это он отвечал: «Вчера я понял, что вот так это сделать невозможно; придется вам согласиться со мной».

При каждом исполнении, говорил Малер, «произведение должно рождаться заново». Он безжалостно истребил вокальные украшения, присочиняемые тщеславными певцами, и любовно восстановил все, что его предшественники выбросили из произведений Моцарта и Вагнера. Малеровская «Гибель богов» длилась на полчаса дольше, чем чья бы то ни было, но почему-то казалась более короткой. В «Волшебную флейту» и «Кармен» были возвращены диалоги. В «Фиделио» он ввел загадочную увертюру «Леонора», поместив ее перед самым финалом, в точке наивысшего драматического напряжения. Все, что представлялось священной давней традицией, строго перепроверялось и очень часто отвергалось как искажение. Традиция, провозглашал он, есть привычное извинение *Schlamperei* [+++++] — обычного для венцев состояния, образуемого ленью, небрежностью и склонностью к кустарщине. Его презрение ко всему привычному внушало тревогу не обладающим чрезмерно развитым вкусом любителям музыки,

которые видели в Малере угрозу своему священному наследию.

Постепенно Малер начал освежать затасканный репертуар, исполняя последние оперы Пуччинни, Пфицнера и вызывавшего множество споров Рихарда Штрауса, за коего он бился изо всех сил, пригрозив даже подать в отставку из-за «Саломеи», которую католическая цензура запретила показывать в Вене, как святотатственную. Крупные сочинения Сметаны и Чайковского начинали приобретать популярность у германоязычной публики. Всего Малер продирижировал 63 операми, причем «Фигаро» — чаще, чем какой-либо другой.

Когда отъезд Рихтера в Англию оставил свободным место дирижера в Венском филармоническом, Малер, не теряя времени, добавил к своим оперным обязанностям еще и симфонический сезон. На первом же своем концерте он взмахом руки раз и навсегда отменил принятый публикой обычай аплодировать между отдельными частями произведений. Он шокировал слушателей, оркестровал бетховенский квартет, и прогневал музыкантов, добавив в неприкосновенную Девятую несколько духовых инструментов. Оставаясь фанатичным в своей приверженности текстуальной точности, Малер без колебаний изменял партитуры, приспособлявая их к новым обстоятельствам и техническим усовершенствованиям.

Исполнение его собственной музыки привлекало толпы любознательной молодежи и заставляло недоуменно гримасничать представителей старой гвардии. Сварливый Эдуард Ганслик начал свою рецензию на «Воскресение» с приговора: «Один из нас двоих явно сошел с ума — и это не я!». Оркестр находил его симфонии непонятными, а производимые им изменения в партитурах неприемлемыми.

Филармонический представлял собой независимое сообщество людей, которые определяли, что им играть на концертах, демократическим путем. В оркестровой яме оперного театра те же самые музыканты были служащими Малера, вынужденными терпеть любые проявления его тирании. Недовольство, распространившееся по театру, волна отрицательных рецензий и неудачная в финансовом смысле поездка в Париж привели к унижительному завершению его правления. В апреле 1901-го, когда он перенес в связи с внутренним кровотечением три хирургических операции, Филармонический, которым управлял балетный дирижер Иосиф «Пеппи» Хельмесбергер, заслужил восторженные отзывы печати. Малер заявил, что вернется в оркестр, только получив от него единогласный вотум доверия — и оркестр отдал предпочтение Хельмесбергеру.

Избранное для себя Малером рабочее расписание трудоголика не оставляло ему времени для того, чтобы показываться в обществе. Он оставался в Вене человеком со стороны, одиноко обедавшим после оперы в кафе «Империал» или отправлявшимся пешком домой, чтобы поужинать с сестрой, Юстиной. Однако после встречи со смертью и появления Бруно Вальтера в роли второго дирижера, Малер сбавил темпы работы и стал чаще появляться в обществе. В ноябре того же года, на званном обеде, данном в его честь Бертой Цукеркандл, дочерью газетного магната и женой выдающегося анатома, Малер познакомился с девушкой 21 года, — почти вдвое моложе его, — которая вскоре соблазнила его (лишила невинности, как она уверяла) и забеременела.

Женитьба Малера на кокетливой, переменчивой Альме преобразила его жизнь, и частную, и профессиональную. Он обрел теплоту и уют семейного быта, но и поддался чувствам, которые так долго в себе подавлял. В симфониях его стали проступать пышность и блеск, а с ними и признаки надвигающихся несчастий.

Альма, дочь и падчерица известных живописцев, вращалась среди художников, объявивших войну чрезмерно приукрашенному «бидермейеру», стилю буржуазии. Она познакомила Малера с Альфредом Роллером, которого дирижер подрядил сделать новые декорации для «Тристана и Изольды» — скупые и простые, они ознаменовали начало второго этапа его оперной революции. Лишенная громоздкого

реквизита, опера Вагнера явила присущую ей нагую мускулистую. Калейдоскопичные краски и освещение выявляли внутренние ее настроения: красный отвечал любовному зелью, синий — дворцу, а оттенки серого — гибели любви.

Альма открыла для Малера многих творцов ее собственного поколения, бунтарей вроде Арнольда Шёнберга, Петера Альтенберга и Макса Рейнхарда. Для новаторов Вены периода *fin-de-siècle* [+++++] Малер стал покровителем и путеводной звездой, человеком который сделал возможными перемены. Молодые композиторы избрали его в свои президенты, писатели грезил о нем по ночам. «Я никогда так глубоко не ощущал в человеке героическое начало» — вспоминал Стефан Цвейг. Его дирижирование произвело ошеломляющее впечатление на празднующего по имени Адольф Гитлер.

И за рубежами Австрии Малер овладевал воображением прогрессивных европейцев. Клика французских политиков обратилась в его поклонников, а возглавлявший ее генерал Жорж Пикар ругался, как сапожник, когда ему не дали досмотреть «Тристана», вызвав в Елисейский дворец, дабы назначить министром обороны. Голландские музыканты, во главе с Виллемом Менгельбергом образовали клуб поклонников Малера; в Англии зачинателем его культа стал дирижер Генри Вуд, в Италии — композитор Альфредо Казелла; его портрет печатался на почтовых открытках Испании; он срывал овалы в Санкт-Петербурге; Томас Манн считал Малера первейшим из великих людей, с которыми ему довелось познакомиться.

Чем дальше распространялась слава Малера, тем в большую изоляцию попадал он в Вене, где его изводили реакционеры и обиженные ничтожества. Любое удовлетворение достигнутым перевешивалось неизбежными промахами и непрерывными интригами. Если в Гамбурге он жаловался на «вульгарные напасти [при служении] в великих храмах искусства», то теперь пришел к выводу, что «постоянная оперная труппа прямо противоречит принципам современного искусства».

Малер стремился «жить только ради моих сочинений» и исполнял их по всей Европе. «Музыкальная партитура есть книга за семью печатями, — говорил он. — Дирижеры, способные расшифровать ее, открывают эту книгу публике, пропитанной собственными интерпретациями. По этой причине должна существовать традиция, а создать таковую, кроме меня, никому». Однако его присутствие на подиуме вызывало реакции совершенно нежелательные. «Мне очень хотелось насладиться сочинением композитора, которого я так высоко ценил, — написал французский философ Ромен Роллан, услышав, как Малер дирижирует в Страсбурге своей Пятой симфонией. — Боюсь, однако, что Малер загипнотизирован идеями власти — идеями, которые в наши дни бродят в головах всех немецких художников».

Аура власти стала неотделимой от Малера. «Между его сочинениями и публикой стоит его личность, — отмечал Герман Бар, муж отвергнутой Мильденбург. — Воздействие личности Малера столь сильно, что до его сочинений у многих просто не доходят руки — у одних потому, что они восхищаются им и любят его, у других по причине зависти, гнева и ненависти. Чтобы сочинения Малера обрели свободу, ему придется сначала умереть».

Отлучки Малера из театра и неожиданно возникший бюджетный дефицит дали его врагам оружие, в котором они так нуждались. В начале 1907-го столичные интриганы и разного рода заинтересованные круги заставили Малера, этого чужака родом из маленького городишки, уйти в отставку. «Оставляемое мной позади, — сказал он своим оперным подчиненным, — это не то, о чем я мечтал, не нечто целостное и законченное, но фрагменты, незавершенности, столь похожие на участь любого человека». Перед самой последней его постановкой, «Ифигенией в Авлиде» Глюка, один из друзей увидел Малера на улице, с младенческим восторгом разглядывающим афиши, все еще неспособным поверить счастливой судьбе, которая привела его на самый верх могучей Венской оперы и осуществила его детские мечты. В тот вечер в Малере проступило нечто от святого, говорил его друг.



Власть, обретенная Малером, не оказала заметного и скорого воздействия на другие оперные театры, которыми правили либо королевские гофмейстеры, либо хваткие деятели. Да и преемники его не смогли с выгодой для себя воспользоваться прерогативами, которые он обрел.

Список людей, рассматриваемых в качестве замены Малера, был таков: Шух из Дрездена, Никиш из Лейпцига, Мотль из Мюнхена и странствующий Вайнгартнер, все — уроженцы Австро-венгерской империи. Эрнст фон Шах был повивальной бабкой большинства опер Штрауса, сформировавшей свой оркестр под стать их нарядному звучанию. Человек по природе умеренный, он редко брал тройное форте и сокращал большинство своих партитур — обыкновение, которое внушало любовь к нему скорее оперным дивам, чем композиторам. Говорили, что Шах «дышит вровень с певцами» и сдерживает оркестр, заставляя его играть в их тени. Штраус, бывший перед Шахом в долгу, называл его «замечательно талантливым руководителем оркестра, но Kapellmeister'ом второразрядным». Шах сознавал свою ограниченность и потому не принял предложение Вены, как и превосходивший его во всех отношениях Никиш.

Феликс Мотль, самый молодой из ассистентов дирижера по вагнеровскому «Кольцу» 1876 года, создал в Мюнхене великолепный ансамбль. Многие считали его ровней Никишу, который, услышав эти хвалы, сказал: «Техника у него колоссальная, однако тут, — и он ткнул себя пальцем в грудь, — ничего». Мотль доказал несправедливость этого обвинения, пав жертвой потакания своим романтическим слабостям. Неравнодушный к крупным женщинам, он встретил свою Немезиду в 1911 году — в облике статной Зденки Фассбендер, чья Изольда оказалась столь устрашающей, что когда она пропела: «Обреченная на смерть голова, обреченное на смерть сердце», влюбленный дирижер свалился с сердечным приступом и прожил лишь столько, сколько потребовалось, чтобы обвенчаться с нею, лежа на смертном одре. Мотль тоже отказался заменить в Вене Малера. И это оставило лишь одного кандидата, неуживчивого ученика Листа Феликса фон Вайнгартнера, который мнил себя великим композитором и воображал, будто весь мир состоит в заговоре, имеющем целью преградить путь его музыке.

Даже прямолинейный Вайнгартнер отказался поначалу принять корону Малера, но затем воспоминания о честолюбивых устремлениях детства, проведенного в далматинском городке Зара, сделали перспективу воцарения в Вене неотразимой. Первым делом он истребил следы триумфов Малера, начав с составившего целую эпоху «Фиделио». «К моему ужасу, — объяснял он, — я обнаружил, что Вена усвоила смехотворную практику помещать великую увертюру „Леонора“ в середину оперы...». Он выдрал увертюру из в совершенстве подходившей ей ниши и уволил Альфреда Роллера, который отправился в Дрезден — завершать декорации «Кавалера розы» Штрауса и Шаха.

Вайнгартнер исполнял произведения Вагнера и Моцарта с зияющими вымарками, за которые его освистывала галерка. Ведущие певцы разбегались, как только заканчивались их контракты, а те, кого Вайнгартнер нанимал вместо них, были явно непригодными. После трех жалких сезонов его отправили в отставку, обвинив в чрезмерном фаворитизме по отношению к сопрано, Люсиль Марсель, позже ставшей его третьей женой. Оскорбленный Вайнгартнер удалился, вина в своих неудачах еврейских приспешников Малера и осыпая всех и вся письменными клеветами.

Музыкальные реформы Малера Вайнгартнер подорвал столь основательно, что лишь немногие решились протестовать, когда в 1911 году Двор надумал повернуть стрелки часов вспять и назначил Директором оперы театрального администратора Ганса Грегора, который восстановил *status quo ante* [\$\$\$\$\$\$] и сократил оркестр, оставив в нем лишь своих прихлебателей. Империя Гамбургов медленно погружалась в болото Истории, и застойная Придворная опера пела свою лебединую песнь.

Тем временем, ученики Малера расправляли крылья и разносили его заветы по всему континенту. В Амстердаме, где кладезь музыки пересох практически со средних веков, Виллем Менгельберг, используя малеровские принципы управления, обратил свой оркестр, «Консертгебау», в один из лучших в мире. Рыжеволосый и вспыльчивый, он яростно набрасывался на каждую репетицию и не желал идти ни на какие компромиссы в том, что касалось технического совершенства. Он не терпел несогласия и сорвал попытки города построить напротив «Консертгебау» оперный театр. «Менгельберг был королем, — вспоминает Бернард Хайтинк, так в итоге и выросший в не имевшем оперы городе. — Он заявил: „Нет, оперный театр помешает *мне* творить музыку с моим оркестром и уведет *моих* слушателей из концертного зала“. В итоге оперная традиция в Амстердаме отсутствует». Менгельберг считал Бетховена и Малера первейшими из композиторов и, когда добрые граждане Амстердама пожелали вознаградить его за 25 лет службы, отказался принять что-либо для себя, зато потребовал денег, которые позволили бы его оркестру впервые в мире исполнить весь свод симфоний Малера, что и стало в анналах концертной музыки краеугольным камнем.

Смирившись с его деспотизмом, Голландия смогла вернуться на музыкальную карту мира, а оркестр Амстердама получил возможность гордиться почти пятидесятилетней неуклонной приверженностью к нему выдающегося дирижера — пока откровенная поддержка им нацистских оккупантов не обратила Менгельберга в позор страны. Человек рейнского происхождения и тевтонских симпатий, он вздергивал руку в нацистском приветствии и оправдывал депортацию 16 музыкантов-евреев, хотя то обстоятельство, что им удалось выжить в лагерях смерти приписывалось его тайным усилиям. Путанные политические взгляды Менгельберга никак не сказывались на его музыкальных идеалах, — репетируя во время войны с Венским филармоническим, он громко поносил музыкантов за то, что они не играют «прекраснейшую музыку, какая только есть на свете, — Малера».

Еще один апостол Малера, Александер Цемлински, появился в Придворной опере в 1907-м — как раз во время для того, чтобы увидеть, как его герой покидает ее. «Он почитал Малера, как бога», — писала Альма, бывшая до замужества его любовницей. Цемлински сделал фортепьянное переложение шестой симфонии Малера и, по сути дела, взял «Песнь о земле» за образец для собственной «Лирической симфонии». Он оставался в Вене до тех пор, пока не исчезла последняя надежда на возвращение Малера, а затем перебрался в Прагу, где получил в наследство от умиравшего Анджело Неймана Пражскую оперу. За шестнадцать лет Цемлински обратил Прагу в живой улей оперного модернизма, где Шёнбергер, Берг, Хиндемит и Курт Вайль исполнялись наряду с Моцартом, Вагнером и Штраусом. В этом кипении перемен обретали новое дыхание и оперы давно известные. Игоря Стравинского «Моцарт никогда особенно не вдохновлял, до тех пор, пока я... не услышал в Праге „Фигаро“ в исполнении Цемлински». Его опера стояла выше бурного наплыва националистических идей, и когда в 1918-м Чехословакия сбросила австро-венгерское ярмо, ее отец-основатель Республики Томаш Масарик лично позаботился о выделении государственных субсидий этому немецкоязычному театру.

Цемлински разделял с Малером близость к чешским композиторам, отбирая неистовые оперы Яначека у Национального театра и ставя их на немецком языке. Он регулярно дирижировал Чешским филармоническим и исполнил симфонии Малера в не менее, чем 35 концертах, не решаясь при этом исполнять собственную. «Цемлински может подождать», — пожимал плечами его свойственник Шёнбергер. Альма Малер писала о нем, как о человеке слабом. «Мне не хватает качеств, необходимых для того, чтобы подняться на самый верх, — с грустью говорил он ей. — В этой толчее мало иметь локти, нужно еще уметь ими пользоваться».

Цемлински было уже за пятьдесят, когда более молодой протеже Малера, Отто Клемперер, вытащил его под свет рампы самой живой художественной сцены Европы, решив использовать административный опыт и дирижерское мастерство Цемлински на благо назревавшей в Берлине революции. Клемперер,

дирижировавший премьерными операми Цемлински в Кельне, определил превосходившего его годами дирижера на пост «музыкальной совести» вновь открывшегося оперного театра «Кроль», в котором сам он осуществлял собственную версию прерванной миссии Малера. «Кроль» был третьим оперным театром Берлина — в двух других дирижировали Эрих Клайбер и Бруно Вальтер, — и задача его состояла в том, чтобы привлечь широкую публику доступными по ценам спектаклями. Театр давал до десяти премьер в год и загодя продавал целые партии билетов музыкальным обществам и клубам рабочих. Клемперер помнил отчаянные жалобы Малера на то, что ни один оперный театр не может работать на высоком уровне, если в нем каждый вечер идет новая опера. В «Кроле» он был свободен от таких обязательств, а гарантированная подписка на спектакли давала ему возможность пробовать новое, не страшась падения сборов.

В течение четырех сезонов Клемперер обратил «Кроль» в самый передовой экспериментальный оперный театр мира, исполнявший классику в спорных современных декорациях, показывавший в один вечер сразу две оперы Шёнберга или три Стравинского, и давший важные национальные премьеры его «Царя Эдипа» и «Из мертвого дома» Яначека. В охватившей Берлин неразберихе социальных и национальных идеологий, любая новая музыка непременно кому-нибудь да казалась большевистской, а обвинения в скрытом покушении на культурное наследие Германии неизменно порождало скандал.

Осуществленная Клемперером постановка «Летучего голландца» в современных костюмах, с Сентой, одетой в простую юбку и свитер, вызвало гневные протесты «Вагнеровской лиги немецких женщин», даже не заметившей того, что он восстановил оригинальную партитуру Вагнера. Его суровая трактовка воспевающей свободу оперы Бетховена громогласно осуждалась, как «замороженный „Фиделио“». Обе эти постановки проложили путь для стилистических экспериментов последующих пятидесяти лет. «Мне не нужна была авангардистская опера, — говорил впоследствии Клемперер. — Я хотел создать хороший театр — только это и ничего другого».

Нацисты нападали на «Кроль» за заигрывание с пролетариями и еврейские извращения, коммунисты жаловались на абстрактные декорации, противоречившие зарождавшейся у них доктрине социалистического реализма. В промежутках между операми Клемперер начал давать состоявшие только из музыки Баха концерты — еще одно опасное новшество, — а то и вовсе соединять Баха с новыми сочинениями Хиндемита и Вайля. Он дирижировал величественными произведениями Малера, сносил нападки со всех сторон и впоследствии говорил о «Кроле» как о самом важном периоде своей жизни.

После прихода Гитлера к власти Клемперер пробыл в Берлине всего месяц. Когда гестапо начало производить ночные аресты видных противников режима, Клемперер бежал в Швейцарию, однако, обнаружив, что немногие из оставшихся в Европе вакансий разбираются нарасхват другими беженцами-музыкантами, перебрался в Америку, где ему пришлось вести борьбу с гнетущими болезнями, временными помутнениями рассудка и отличавшимися яростной непокорностью оркестрами. Он присоединился к обосновавшемуся на Западном побережье сообществу интеллектуалов-эмигрантов, где управлял пребывавшим еще в младенческом состоянии Лос-Анджелесским филармоническим, пытаясь разбить лед невнимания в городе, главной заботой которого было кино. Его приверженность к новой музыке несколько не уменьшилась, он оказал своему противнику и соседу Арнольду Шёнбергу большую услугу, осуществив премьеры его наименее трудных сочинений — сюиты для струнных и оркестровки брамсовского соль-минорного фортепьянного квинтета, которую Клемперер обозначил как пятую симфонию Брамса. «Вы же понимаете, что у меня нет причин демонстрировать вам уважение большее того, какое вы демонстрируете мне» — ворчал неуживчивый композитор.

Дирижуя в Нью-Йорке малеровской симфонией «Воскресение», Клемперер понес финансовые потери, достаточно крупные, чтобы нанести ущерб своему кассовому потенциалу в национальных

масштабах. В один несчастный вечер в «Карнеги-Холле» ему, оправлявшемуся после операции по удалению злокачественной опухоли мозга и донимаемому пакостными слухами о том, что он сходит с ума, пришлось самому оплатить свой концерт. Другой работы во время войны он практически не получал. За 15 проведенных в Америке лет Клемперер не сделал ни единой записи. «Я помню, как он регулярно появлялся у нас ко времени обеда», — отметил сын коллеги-дирижера, находившегося в обстоятельствах не менее стесненных.

Клемперер возвратился в Европу совершенно забытым, дирижировал в операх Будапешта и Восточного Берлина, пока вмешательство вездесущих коммунистов не вынудило его снова уехать в Соединенные Штаты, где у него отобрали паспорт на время, которое требовалось ФБР для расследования его связей в Восточном блоке. И именно тогда владелец английской фирмы грамзаписи Уолтер Легг бросил ему спасательный круг. Леггу нужны были дирижеры для его оркестра, «Филармония», который приобретал известность как в концертных залах, так и у любителей грамзаписей. Не сумев освободить Яшу Горенштейна от контракта с мелкой фирмой звукозаписи, он обратился к Клемпереру, который, наконец, хоть и с запозданием, но обрел, — с помощью укомплектованных беженцами из Германии лондонских театров и получивших международное признание записей — славу и профессиональное удовлетворение.

Его едкий юмор и приверженность к строгой дисциплине принесли Клемпереру опасливую любовь лондонских музыкантов, и поныне помнящих множество анекдотов о эксцентрическом поведении дирижера, некоторые из которых навряд ли правдивы. Трубач оркестра застрял в дорожной пробке, — Клемперер отложил репетицию, дождался, когда запыхавшийся бедняга влетит в зал, после чего повернулся к струнным и проворчал: «Теперь мы можем начать — „Маленькую ночную серенаду“, если вы не против!». У музыканта, который одним солнечным субботним днем то и дело поглядывал на часы, Клемперер осведомился: «Ну что, все еще ходят?». Он пришел в ужас, узнав, что конечную запись могут составлять из кусочков, набранных по разным исполнениям музыки. «Какие жулики, Лотта!» — простонал он, обращаясь к дочери, когда обнаружил, что в одной из его моцартовских симфоний подправлена неверно взятая рожком нота, — и отказался потворствовать подобному жульничеству.

Список его несчастий все разрастался. После случившегося с ним удара Клемперер вынужден был дирижировать сидя, а спустя недолгое время ему пришлось снова прервать работу ради операции старческой аппендэктомии. Куря в постели, Клемперер устроил в гостиничном номере пожар и, пытаясь загасить пламя, получил жестокие ожоги из-за того, что схватился вместо бутылки с водой за бутылку со спиртом. Последующая череда операций по пересадке кожи, оборвала работу над «Тристаном», которую он задумал вместе с Вейландом Вагнером, считавшим, что Клемперер подошел к концепции композитора ближе, чем кто бы то ни было. И все же, после каждого крушения Клемперер каким-то образом возвращался назад.

Его поддержка спасла оркестр «Филармония» от роспуска, и Клемперер продолжал дирижировать им до своего 88-летия, навсегда напечатлев свой образ на музыкальном исполнительстве двадцатого века посредством монументальных интерпретаций великих творений — симфоний Бетховена, архитектуру которых он выявлял великолепно, Брамса и Брукнера и, прежде всего, Малера, которого Клемперер всегда считал композитором первого ранга.

Оставшийся к концу своих дней одиночкой, он отпускал в адрес своих коллег не лишённые горечи шутки. В 1954-м, после смерти Фуртвенглера и Клайбера, он язвительно заметил: «Приятный был год для дирижеров». А когда Клемперера спросили о его месте в истории музыки, он пророкотал — с чванливой иронией и тяжким, как ливерная колбаса, немецким акцентом: «Я последний, кто остался от классической школы. Когда умер Бруно Вальтер, я немедля потребовал прибавки к жалованию».

Борьба Клемперера с признанным преемником Малера началась еще в 1920-х, в Берлине. Долгое и

близкое знакомство Бруно Вальтера с Малером заставляло всех относиться к его симфоническим интерпретациям как к неоспоримо аутентичным. Он сообщал музыке Малера мягкую гибкость, легкую напевность и ностальгическое свечение, становившееся с ходом времени все более теплым и неторопливым. В интерпретациях Вальтера, особенно в тех, по которым его помнят любители грамзаписей, рискованные пропасти становятся безопасными, ирония приглушается, а гнев низводится просто до пышности. Ему не хватало лихорадочного фанатизма и неутомимых исканий Малера.

Об этой ограниченности Вальтера в течение долгой его жизни почти никто не заикался, он оставался неприкасаемым, как истинный глашатай Малера. Одним из первых, кто начал протестовать, был Клемперер, услышавший его премьерное исполнение «Песни о земле». Расстроенный тем, что ему не удалось сразу воспринять это произведение, Клемперер решил, что виноват в этом дирижер, вставший между ним и музыкой. «Как жаль, что мы не смогли услышать исполнение этой музыки самим Малером», — простонал он, обращаясь к Альме.

Когда Клемперер возглавил «Кроль», Вальтер дирижировал в берлинской Шарлоттенбургской опере и давал ежегодную серию концертов с Филармоническим. Он был уважаем, популярен и влиятелен. Клемперер его ненавидел, хоть и старался не давать воли своему ядовитому языку. Поставленные бок о бок, они выглядят представителями диаметрально противоположных сторон личности их противоречивого наставника — как человеческих, так и музыкальных. Вальтер был мягким, мирным, безупречно вежливым. Клемперер — резким, категоричным, бескомпромиссным, неукротимым. Он был, к тому же, человеком нескладно рослым, худым и взъерошенным. Вальтер — невысоким, привлекательным и ухоженным. У Вальтера имелись высокопоставленные друзья, он поддерживал соседские отношения с жившим по другую сторону его садового забора Томасом Манном, немецким лауреатом Нобелевской премии по литературе. Клемперер представлял собой шумного иконоборца, не переваживавшего знаменитостей. Он был патологически буен, тогда как Вальтер источал почти неестественное спокойствие. В политике Вальтер тяготел к правым, Клемперер — к левым. Клемперер питал острый интерес к современному искусству и оказывал поддержку молодым талантам, Вальтер же держался того, что хорошо знал.

Оба были евреями, перешедшими в христианство, но если Клемперер после холокоста вновь обратился к иудаизму, и проникся омерзением к нацистам, Вальтер демонстрировал по отношению к музыкальным коллаборационистам «христианское всепрощение». В отличие от Маллера, оба были волокитами, хотя Клемперер гонялся за юбками, лишь когда женолюбие его приобретало характер маниакальный, а Вальтер просто содержал любовницу. Клемперер предавался своим страстям на виду у публики и однажды, в Гамбургской опере, во время исполнения «Лоэнгрин» получил несколько ударов хлыстом от ревнивого мужа Элизабет Шуман; Вальтер же изображал нежного мужа и отца, а с сопрано Дороти Рейнхардт и прочими развлекался украдкой. В полном остроты телевизионном интервью Клемперера попросили указать различия между ним и Вальтером. «Доктор Вальтер великий дирижер, очень великий, — насмешливо проскрежетал Клемперер. — Но он к тому же и великий моралист. А я человек аморальный. Совершенно!».

Да и как личности музыкальные, они были полярными противоположностями. Если Клемперер привносил во все, им исполняемое, безупречную логику, Вальтер, передавая свою концепцию сочинения, смягчал острые грани тональной аргументации. Сразу после Первой мировой войны молодой композитор Бертольд Гольдшмидт услышал, как и тот, и другой дирижируют недавно сочиненной оперой Пфицнера «Палестрина»:

Вальтер дирижировал превосходно, очень лирично, мягко, подчеркивая все мелодические элементы и создав в увертюре настроение средневековья. Четыре недели спустя я услышал, как Клемперер исполнял ту же оперу в Кельне. Первые восемь тактов увертюры прозвучали совершенно иначе. Клемперер

дирижировал жестко, жестко и без персональных модуляций, как если бы весь этот пассаж был сочинен Жоскеном Дебре — никакой лирической экспрессивности, сообщенной музыке Вальтером. Тогда я впервые понял, какое огромное воздействие оказывает дирижер на стиль и звучание музыки.

Отношения Вальтера с Малером были далеко не такими дружескими, какими он их изображал. В качестве младшего дирижера в Гамбурге, он был пленен «неотразимой мощью» Малера и «ощутил, что передо мной открываются высшие сферы». Однако Вальтер жил в страхе перед непредсказуемым демоном Малера и страдал в тисках его властной воли. Он отправлялся с Малером на долгие загородные прогулки, ел за его столом, проводил с ним летние отпуска и, как того требовала семейная традиция, влюбился в его младшую сестру Эмму. Малер, узнав об этом романе, поспешил выдать Эмму замуж за виолончелиста своего оркестра Эдуарда Розе, и замужество это оказалось несчастливым. Сознвая одаренность Вальтера, Малер вовсе не хотел иметь в зятях возможного конкурента. В мемуарах Вальтера ничего об этом не сказано. Лето 1896 года он провел с Малером, завершавшим Третью симфонию, в которой, как считал Малер, «моя варварская, жестокая натура обнаруживает себя с максимальной решительностью». Вальтер ее почти никогда не исполнял.

Под конец двухлетнего ученичества Малер отправил его прокладывать себе в мире собственный путь, чем Вальтер и занимался в Бреслау, Прессбурге и Риге, однако, когда Малер призвал его поучаствовать в революции, производимой им в Вене, Вальтер неожиданно отказался. «Я чувствовал, что мне необходимо окончательно сформироваться, прежде чем я решусь снова подвергнуть себя могучему влиянию Малера» — писал он. Это правда далеко не полная. Вальтер бесцеремонно потребовал, чтобы Малер представил его в Вене как преемника маститого Ганса Рихтера, — для Малера это было то же самое, что выставить собственный некролог в магазинных витринах Карнтнерштрассе. Малера наглость Вальтера попросту напугала:

Какая вам разница, чей вы преемник, и какое, уж если на то пошло, дело до этого публике? Помимо всего прочего, в дирижера «законченного» вы за два года, а то и лет за десять, не обратитесь... Для меня же было бы очень важно заполучить вас до 1900 года, поскольку, если все будет идти так, как идет сейчас, я к этому времени умру [от усталости]. И потому ответьте мне — *следующей почтой* и без всяких отговорок!

Вальтер не смягчился до тех пор, пока Малер не выполнил свое предсказание и едва не умер от переутомления. Приезд Вальтера в Вену положил конец «первому и единственному разладу в наших отношениях», однако отношение его к Малеру оставалось двойственным — нескольких раз Вальтер угрожал отставкой, жалуясь на то, что критики нападают на него, как всего лишь на суррогат Малера.

Вальтер был единственным членом добрачного круга друзей Малера, пережившим появление Альмы, с которой он подружился, осознанно преследуя собственные интересы, — и она ответила ему тем же самым. Он и сам создал молодую семью, но обнаружил, что домашнее блаженство загадочным образом насылает на его дирижерскую руку приступы онемения, граничащие с параличом. Вальтер решил, что подавляет в себе «фаустианские» устремления, и обратился к Зигмунду Фрейдю, который порекомендовал ему взять долгий отпуск.

После удаления Малера он остался в подчинении Вайнгартнера, однако, когда Вена вторично отказала ему в праве занять высший пост, Вальтер сменил Мотля, в качестве главы Мюнхенской оперы, и оставался им одиннадцать лет, пока все возраставший антисемитизм, существование которого он признавать отказывался, не вынудил его уйти. После этого он дирижировал в родном Берлине, заменял Фуртвенглера в Лейпциге, возглавлял немецкие оперные сезоны в Лондоне, выступал в Америке и привез из Советского Союза Первую симфонию Шостаковича. Вальтер был первым из всех дирижеров, обладавших «способностью завоевывать привязанность широкой аудитории в большинстве частей света»,

а музыка, которую он исполнял, описывалась как «благородная и исполненная сострадания». Когда нацисты изгнали Вальтера из Германии и Австрии, свободные страны дали ему и гражданство, и работу. До конца своих дней он вел в Соединенных Штатах жизнь богатого человека, время от времени возвращаясь, под оглушительные овации, в послевоенную Европу — любимый повсеместно «дирижер-гуманист».

Те, кто знал Вальтера близко, видели в нем человека совсем иного. «Вальтер был подлой, мерзкой свиньей», — таким запомнила дирижера Анна Малер и таким изваяла его в камне. Дочери Малера внушало отвращение его нежелание помогать беженцам, не столь удачливым, как он, ее привел в ярость отказ Вальтера прийти на помощь престарелому Арнольду Розе, ветерану-концертмейстеру Венского филармонического, нищенствовавшему после «аншлюса» в Лондоне. Когда Анна попросила Вальтера пожертвовать средства на пропитание ее бывшего зятя и прежнего партнера самого Вальтера по исполнению камерной музыки, тот сослался на бедность и расщедрился всего на несколько сотен долларов. На следующий год он, нежась под калифорнийским солнцем, потребовал возврата своей «ссуды».

Вальтер не позволил осиротевшей скрипачке из семейства Розе участвовать в его мюнхенских репетициях, несмотря на просьбы друзей Малера. Он использовал свое положение для того, чтобы обеспечивать привилегии людям известным, и был слишком надменен, чтобы думать о нуждах молодых музыкантов и пытающихся пробиться композиторов. Малер же, напротив, любил общество одаренных молодых людей и втайне подкармливал из собственных средств голодную семью Арнольда Шёнберга. «Вальтер — великий дирижер, — признавал Шёнберг. — *Однако в частной жизни, — прибавлял он в письме, которому долго не давали возможности увидеть свет, — он всегда был гнусной свиньей, и одна только мысль о нем вызывала у меня тошноту*». Эта «свинская» метафора нашла себе место во множестве карикатур. Коллеги, преклонявшиеся перед его искусством, с презрением отзывались о нем, как о человеке. Даже Тосканини, дружбой с которым он похвалялся, называл его «сентиментальным дураком».

Его внешняя респектабельность зеркально отражала таковую же Томаса Манна, прикрывавшего свою гомосексуальность выводком из шести детей. Дочери Вальтера заплатили за изьяны отца по самой высокой цене. Младшая покончила с собой после катастрофического супружества; старшая лишилась чувств, когда он объявил — сразу после кончины ее матери: «Что ж, теперь я смогу жениться на Делии». И, увидев дочь, ничком лежащую на полу, со вздохом облегчения добавил: «Хотя, с другой стороны, может, и не стоит».

Вальтер был лицемером, антитезисом малеровской морали, лишь маскировавшей его человеческие проявления. Религиозные ценности и «уничужение перед творением», выражаемые в музыке, которую он исполнял, пародировались нормами его личного поведения, которые могли бы остаться и незамеченными в каком-нибудь торговце автомобилями, однако вступали в противоречие с потребностью Вальтера священнодействовать. Церковь, писал он понимает, почему она использует в наиболее торжественных своих отправлениях мощь музыки. Бессловесное евангелие музыки провозглашает на понятном всем языке то, к чему стремится за гранью этой жизни жаждущая душа человека. Мне же была дарована благодать непосредственного служения музыке.

Эти задуманные как эпитафия слова сомнению никогда не подвергались, а целомудренный образ, созданный для себя самого Вальтером, остался, по преимуществу, нетронутым. Бруно Вальтер представляет собой прямое доказательство того, что великий дирижер вовсе не обязан быть хорошим человеком. Его вкладом в дирижерское искусство стало изобретение ауры безупречной безмятежности. Люди, в дальнейшем занимавшиеся сотворением того или иного маэстро, равнялись на Вальтера, само имя которого было фальшивкой, конструируя поддельные личности для Герберта фон Караяна и Леонарда

Бернштейна. Эвфемизмы и лживые комплименты, скрывающие махинации музыкальной жизни от потребителей музыки, имеют своим источником вальтеровский внешний покров кроткого добросердечия. Эта напускная *Gemütlichkeit* [*****] и образует главное его наследие, и поддерживает популярность Вальтера как в двуличной Вене, так и в индустрии развлечений, которая произросла из его мошеннических трюков.

Малер не дожидаясь того, чтобы увидеть, как пошатнется его вера в Вальтера, однако успел увидеть, как один из его современников, наиболее им почитаемых, приносит идеализм в жертву материализму. Рихард Штраус и я, любил повторять Малер, «похожи на двух рудокопов вгрызающихся [в гору] с разных сторон и, наконец, встречающихся под землей». Они постоянно поддерживали связь еще с третьего десятка своих лет и дирижировали музыкой друг друга. Штраус в шутку называл себя «первым малерианцем», а Малер верил, что Штраус пролагает путь в новую оперную эру.

Как дирижеры, они были антиподами. Если Малер вкладывал всю свою энергию, до последней ее капли, в каждую репетицию, то Штраус старался на подиуме не напрягаться, — стоял на нем неподвижно, лишь едва-едва помахивая палочкой. «Я потею только при исполнении до-минорной симфонии [Бетховена], Девятой и „Героической“ — ну и, конечно, „Тристана“ и первого акта „Валькирии“, — признался он в 1908-м. — Во всем остальном я не теряю самоконтроля и особенно не выкладываюсь». Он имел приводившую многих в замешательство привычку заходить в антракте в артистическую, засовывать ладонь дирижеру под мышку и, если там оказывалось влажновато, восклицать: «Дилетант!».

После Первой мировой Штраус, удостоенный звания Директора Венской государственной оперы, с удовольствием именовал себя преемником Малера. Столкнувшись со всеобщей забастовкой, он уверил венцев в том, что вторым Малером не станет: стремлением властвовать он не обладал и предоставил управление повседневными делами своему второму дирижеру Францу Шалку. Размер его жалования и стремление Штрауса отдавать немалое предпочтение собственным операм вызвали множество нареканий и он, проработав пять лет, подал — не без слез — в отставку успев, впрочем, построить для себя в центре города великолепный дворец.

От Малера его отдалило, помимо памятной стычки их жен, наслаждение, которое приносили Штраусу его земные богатства — радостное хвастовство тем, что его дом в Гармише оплачен стриптизерским «Танцем семи покрывал» Саломеи, готовность соглашаться с любыми сокращениями текста и политическими требованиями, лишь бы музыка его исполнялась, а семья жила в достатке. Никакого желания изменить мир Штраус не питал. Он хотел лишь одного — писать музыку, зарабатывать деньги, играть в карты да помахивать для собственного удовольствия дирижерской палочкой.

Его разрыв с Малером стал знаком разделения представителей их профессии на два непримиримых лагеря, расхождения между духовным и материальным. Малер веровал в искусство ради искусства. Штраус, сын оркестранта, ожидал, что ему заплатят за каждую исполненную им ноту. Малер, говорил Штраус Отто Клемпереру, вечно искал искупления. «Не понимаю, что уж мне такое искупать, — сказал он. — Когда я утром сажусь за письменный стол и в голову мне приходит идея, я определенно ни в каком искуплении не нуждаюсь. Что же нужно было Малеру?».

* * *

Участь, постигшая Малера в первой половине 1907-го, напоминает эпическую трагедию, схожую с библейским сказанием об Иове. На самой вершине его власти, уверенности в будущем и счастья, вершине, ставшей осуществлением детских грез, которыми он утешался в Иглау, Малер получил три удара, отнявших у него все, чем он дорожил. Вена, ослеплявшая под его руководством музыкальный мир, обрушила на него

всю силу давно затаиваемой расовой ненависти, принудив Малера подать в отставку и вернув к прежнему кочевническому состоянию. Его четырехлетняя дочь Мария заболела дифтеритом и умерла в муках. Альма слегла, а врач, пришедший осмотреть ее, примерился диагностическим взглядом к самому Малеру и нашел у него неизлечимую болезнь сердца, которая могла прикончить его в любую минуту. Ему было велено отказаться от всего, что требовало физических усилий, а для человека, который больше всего на свете любил проплывать две мили по озеру после долгой прогулки в горах, это было равносильно смертному приговору.

Он сбежал в Тоблах, расположенный высоко в Доломитах, предоставив Альме хоронить их ребенка и продавать дом, пока сам Малер искал душевного успокоения в книге китайских стихотворений, которая дала ему тексты для «Песни о земле». «Это можно снести? — спросил он у Бруно Вальтера, показав ему партитуру. — Не захочется людям, услышав это, покончить с собой?».

Смерть ребенка и собственная его недолговечность разрушительно сказались и на семейной жизни Малера. Альма, чью верность мужу подорвал страх вдовьего одиночества, вступила в связь с человеком более молодым. Малер проконсультировался у Фрейда, сказавшего композитору, что у него комплекс материнства с фиксацией на его жене. Альме это польстило, однако от любовника она не отказалась — и, возможно, с молчаливого согласия Малера. Все силы, необходимые для того, чтобы противиться происходящему, проглотили две последние его симфонии, повествующие о борьбе смертного с Создателем, столь несправедливо его поразившим.

Когда он уезжал в Америку, на проводы собрался целый конклав прогрессивных венцев. «*Vorbei*, — сказал, когда тронулся поезд, Густав Климт, — все кончено!».

В Нью-Йорке Малер дирижировал сначала в «Метрополитен-Опера», затем в «Карнеги-Холле» — с искусностью и изобретательностью, однако без того огня, который отличал его в Вене. Сберегая силы, он смог продержаться три сезона, не отменив ни одного концерта. Он поставил ставшего оперной легендой «Тристана» и «Украденную невесту» — первую из прозвучавших в Новом Свете чешскую оперу, однако большинство опер сокращал и мирился с посредственной игрой оркестра. «Там, где присутствует музыка, должен присутствовать и демон», — наставлял музыкантов Малер, однако рука его, державшая дирижерскую палочку, опускалась все ниже и ниже, а добраться до конца репетиции без молока и бананов он был уже не способен.

Из «Метрополитен» Малера вытеснил заговор итальянцев — после того, как он отказался взять на себя административные обязанности заболевшего немецкого управляющего театра Генриха Конрида. Встревоженные успехом Манхэттенской оперной компании Оскара Хаммерстайна директора «Метрополитен» выписали из «Ла Скала» сразу и директора, и главного дирижера. Артуро Тосканини сумел преобразить миланский театр как исполнением полных партитур, так и безупречным ансамблем и неуступчивой преданностью своему делу. Его уверения насчет того, что он относится к Малеру «с великим почтением и в бесконечной степени предпочитает такого коллегу любой посредственности», были всего лишь маской, прикрывавшей врожденную неспособность Тосканини терпеть рядом с собой соперника.

Тосканини потребовал, чтобы ему дали дирижировать «Тристаном». Малер ответил, что «при том количестве сил, которые я потратил в последний сезон на „Тристана“, я вправе считать, что форма, которую приобрело сейчас это произведение, является моей интеллектуальной собственностью». Этот спор он выиграл, однако войну в целом проиграл. Пока Малер дирижировал очередным исполнением «Тристана», Тосканини позаботился о том, чтобы оно стало последним и, заручившись поддержкой богатой и буйной «Маленькой Италии» Нью-Йорка, изгнал Малера из оперного театра.

В городских джунглях американского чуда, где выживал во всей своей красе лишь самый приспособленный, а тот, кто послабее, погибал, никем не замечаемым, Тосканини явился как новая,

смелая сила музыкального рока, сметающая все, что встает на ее пути. Он был человеком сорокалетним, красивым и готовым на любую жестокость. Распоряжаться оперной труппой столичного города — одного лишь этого ему было мало.

Глава 4

Лицом к лицу с диктаторами

Тосканини рос как нелюбимый ребенок и в дальнейшем требовал от всех и каждого беспрекословного подчинения. Если исполнению его желаний что-то препятствовало, он впадал в ребяческое раздражение и бросался в окружающих острыми предметами. Всё, кроме мгновенного удовлетворения и полного согласия — со стороны отечески опекавшего его правительства или по-детски доверчивых музыкантов — вызывало у него реакцию самую бурную. С оркестрами Тосканини был груб и создал культ грубости, которую переняли у него другие дирижеры, сделав из нее в наше авторитарное время символ авторитетности. Он был задирой, — но не трусом. Перед лицом и наемных головорезов, и верховной, теоретически, власти современного государства, Тосканини упрямо держал голову поднятой над бруствером истории.

Многие считают его величайшим из дирижеров всех времен. «Музыка никогда прежде не звучала так, как под дирижерской палочкой Тосканини, — заявляет дочь одной из его певиц, — и сегодня многие и многие из нас могут засвидетельствовать, что она и с тех пор никогда так не звучала». Более чем через сорок лет, прошедших после его смерти, Тосканини остается единственным маэстро, о котором слышано большинство людей, а портреты его все еще украшают почтовые марки Соединенных Штатов. Игнацы Ян Падеревский, прославленный пианист и премьер-министр Польши, писал: «Сравнить с Тосканини нельзя никого, потому что он превосходящий всех и вся гений — гений первого ряда. Говорить о Тосканини обычными словами невозможно». Дирижеры признавали, что он соединяет в себе профессионализм Рихтера с волшебством Никиша. «Он выше всех!» — воскликнул скептический лондонский оркестрант.

Он был известен просто как «Маэстро» — дефиниций не требовалось, поскольку Тосканини сам дефиницией и был: единственным из дирижеров мира. Владелец нью-йоркской фирмы грамзаписи, приславший автомобиль за «мистером Тосканини», получил строгий выговор: «МАЭСТРО, а не мистер» — сказал Маэстро. Впрочем, цель его составляла не слава, но власть. Он был скромным человеком, сказавшим: «Я не гений. Я ничего не создал. Я играю музыку, написанную другими. Я просто музыкант». Обожествление Тосканини было американской выдумкой — созданной для нации с глобальными амбициями и монолитными, вскормленными на нехитрых несомненностях средствами массовой информации, исповедовавшей монотеистическую веру в единственного идола — по одному Синатре, по одной Гарбо, по одному поэту, по одному живописцу и одному президенту за раз.

Для того, чтобы проникнуть на широкий рынок, музыка, сокрытая среди высот американских радиобашен, которые и сформировали образ Тосканини, неизбежно нуждалась в богоподобном посреднике. Этому тотему надлежало представлять собой нечто большее, чем просто музыкант во фраке. В идеале, ему следовало быть и видной фигурой мировой сцены — идеологической иконой, защитником демократии, — и, в то же самое время, человеком, с коим мог бы отождествить себя средний американец: любящим домашний уют патриархом в шлепанцах, который смотрит по телевизору бокс и играет с внучатами в прятки в саду. Тосканини сыграл обе составляющих этого мифа и, в конечном счете, уверовал в него сам.

Всемогущество Тосканини имело своей основой не столько прямые действия каких-то общественных институтов, сколько восприятие его роли широкой публикой. Он предпочитал иллюзию власти земной реальности, сторонясь частностей управления чем бы то ни было и препоручая осуществление своих желаний клике запуганных до смерти лакеев. Ему было скучно и неинтересно руководить оперным театром или оркестром и потому он с готовностью уходил с любого высокого поста. Честолюбивое

стремление Малера — достигнуть в театре целой империи мимолетного совершенства, которое послужит образцом для других, — было не для него. Тосканини, опираясь на изощренные методы рекламы, проецировал *себя*, как воплощение совершенства, единоличного арбитра музыкального вкуса и правоты. Только он один обладал умением правильно интерпретировать ноты, только он мог определять, что такое великая музыка, предназначенная для массового потребления. Никто не смел даже предположить, будто звук, им создаваемый, не всегда верен, а музыкальное меню его не сбалансированно настолько, что оно грозит американским концертным залам длительным, а, возможно, и фатальным атеросклерозом.

Тосканини правил неоспоримо и неограниченно, ему «прощалось поведение, которого в другом артисте никто бы терпеть не стал», он мертвой хваткой держал в кулаке восприятие музыки всем цивилизованным миром. В отношении художественном и интеллектуальном он так и остается колоссальным парадоксом. Тосканини являл собою Великого Диктатора в искусстве и в обществе, которое проливалось кровью, пот и слезы в убийственных усилиях избавить мир от любых великих диктаторов.

Тосканини был старшим и единственным сыном бедной супружеской четы из Пармы, города с населением в 45 000 человек, известного скорее своим сыром и ветчиной, нежели какими-либо достижениями в духовной сфере. Семья его жила в рабочем районе Олтраторренте, — на том берегу реки, где селились низы общества. Отец Тосканини, Клаудио, возвратился после участия в освободительных войнах Гарибальди опьяненным победами и исполненным презрения к своему портняжному ремеслу. Заботу о семье и работу в мастерской он предоставил молодой жене, Паолине, а сам предпочел излагать свои политические фантазии на залитых солнцем площадях города. Ни времени на проявления любви к своим детям, ни склонности к этому у Паолины не было. Да от Артуро, в младенчестве часто болевшего, никто и не ожидал, что он протянет долго. Когда подоспело время рожать второго ребенка и родители ненадолго уехали, чтобы попытать удачу, в Геную, его оставили на попечении дедушки с бабушкой. Мать, как-то признался он, «никогда меня не любила. И я ее не любил». В девять лет он получил стипендию, позволявшую учиться в Пармской консерватории, и перебрался в общую спальню, в стены бывшего монастыря кармелитов. Паолина ни разу не пересекла реку, чтобы навестить его.

Холодность родителей, столь редкая у итальянцев, притормозила его эмоциональное развитие. И хотя, повзрослев, он стал для женщин неотразимым и пользовался этим без зазрения совести, любовные связи его всегда (за единственным исключением) оставались недолгими и поверхностными. Женился Тосканини вполне расчетливо, что никакой страстной любви не подразумевало.

Он сказал мне однажды [писал его конфиденент], что не хотел жениться до тридцати, потому что мужчина становится человеком серьезным лишь в этом возрасте; и что выбрал женщину на десять лет моложе себя ради того «чтобы не оказаться в старости у разбитого корыта. А так я наверняка умру раньше нее».

Долголетие, выпавшее ему, помешало осуществлению этого замысла. Он пришел в ужас, овдовев в 84 года, и оплакивал свою Карлу в течении нескольких месяцев избранного им самим затворничества. К Церкви он относился, в общем и целом, презрительно, однако в том, что касается брака, проявлял себя, как истовый католик, — Тосканини питал отвращение к разводу, и резко разорвал долгую дружбу с австрийским писателем Стефаном Цвейгом, когда тот оставил семью, чтобы жениться на своей секретарше, и с немецким дирижером Фрицем Бушем, женившимся спустя долгое время после смерти его первой супруги. «Мужчина может взять любовницу, однако жена у него должна быть одна на всю жизнь», — непреклонно провозгласил он. Узнав, что его старшая дочь встречается с женатым мужчиной, Тосканини выгнал ее из дому и на свадьбу дочери не пришел, хоть и продолжал все это время изменять жене.

Отцом он и вообще был строгим и неуступчивым, сумевшим отравить жизнь не одному из своих потомков. Любимая внучка, с которой Тосканини резвился перед фотоаппаратами, покончила с собой, приняв

в номере отеля большую дозу снотворного (Соня Горовиц — единственный ребенок дочери Тосканини Ванды и пианиста Владимир Горовица). «Тосканини не любит никого, — заявил один из его рассерженных сотрудников. — Он не скрывает ни чувств своих, ни хандры... любить он не способен».

Любовь, которую Тосканини не мог ни получить от своих родителей, ни дать им, была перенесена, набрав при этом неестественную силу, на искусство, принявшее его, не задавая вопросов. В Консерватории он столкнулся с драконовской дисциплиной и почти тюремными условиями — подгнившая рыба на ужин и сон на соломенных тюфяках. Мстя одному из преподавателей, Тосканини с однокашниками убили, сварили и съели кошку его жены. В школе он научился тому, что скотская жестокость и любовь к музыке неразделимы. В 18 лет, выйдя из школы с высокими оценками по игре на виолончели и композиции, он уплыл в Бразилию, где получил в разъездной оперной труппе пост первой виолончели и помощника хорового дирижера. Когда он добрался до Рио, певцы, требовавшие отставки никуда не годного дирижера, бастовали, отказываясь выходить на сцену. Публика, воспринявшая их протест, как национальный позор, выгнала итальянского недоучку. Казалось, что беспорядков в театре не избежать, и тогда помощник хорового дирижера, оторвавшись от глубоко личных дел, которыми он занимался в спальне своего пансиона с одной из хористок, ровно в 9.15 вечера, 30 июня 1886 года, вошел в оркестровую яму, взял дирижерскую палочку, сел, отодвинул в сторону партитуру и велел оркестру играть увертюру к «Аиде», — то был сенсационный дебют, эхом отозвавшийся по всему музыкальному миру.

Он дирижировал труппой до конца ее гастролей, однако «всерьез к себе как к дирижеру не относился» и по возвращении домой стал искать место виолончелиста. Даже продирижировав в Турине новой оперой Каталани «Эдмея», он вернулся в оркестр «Ла Скала», чтобы играть на виолончели в постановке «Отелло», с которым Джузеппе Верди возвращался после шестнадцатилетнего молчания в оперный театр. Под конец репетиции первого акта Тосканини, получив от соседа по яме толчок локтем, поднял взгляд и увидел, что все встали, а великий композитор подходит к нему, дабы раскритиковать его игру в заключительном любовном дуэте. Играйте громче, сказал Верди. Тосканини не стал говорить ему, что в партитуре это место снабжено пометкой *piano*.

Долгожданный «Отелло» был встречен взрывом патриотических страстей. Толпа на плечах отнесла композитора к его дому и всю ночь кричала под его окнами «ура!». Тосканини, уложив инструмент, помчался домой, вытащил Паолину из постели и закричал: «„Отелло“ — шедевр! Опустись на колени, мама, и скажи: „Viva Verdi!“». Он нашел для себя любовь более сильную, чем материнская.

Итальянская опера, переживавшая пик плодovitости, дома у себя саботировалась апатией местной публики. Лучших певцов можно было услышать скорее в Париже или Санкт-Петербурге, чем в Риме или Милане, где неряшливая игра музыкантов, тщеславные дивы и личное соперничество словно вступили в заговор с целью сорвать постановку опер. В каждом итальянском городке имелся свой собственный оперный театр — в Турине их было в то время до дюжины, — однако оркестры набирались с бору по сосенке, отношение к ним было пренебрежительным, и даже в «Ла Скала» постоянного ансамбля не существовало. Посещение опер было общественным обычаем, музыкального значения лишенным. В счет шли только певцы, которым им дозволялось рисоваться и искажать музыку по собственному усмотрению. Верди страдал от этого всю свою жизнь. Его либретист и брат, композитор Арриго Бойто молился вслух о появлении в стране дирижера, который очистил бы искусство, «замаранное, точно стены борделя». Человек, в Милане влиятельный, Арриго Бойто возлагал все надежды сначала на рано скончавшегося, беспутного Франко Фаччио, а после на 31-летнего Тосканини, для которого и добился — после десяти лет его бродяжьего существования — поста главного дирижера «Ла Скала».

Вместе с администратором одних с ним лет, Джулио Гатти-Казацца, Тосканини возглавил оперный театр, пребывавший в самом серьезном за всю его историю упадке — театр 16 месяцев простоял

закрытым, поскольку муниципальные субсидии на него были значительно урезаны. Тосканини начал с «Майстерзингеров», впервые исполнявшихся в Италии без сокращений, затем последовала «Норма», которую он, несмотря на затраченные деньги, отменил после генеральной репетиции, сочтя пение неудовлетворительным. В «Ла Скала» появились новые строгости. И спустя два сезона его уже стали называть в числе трех-четырех выдающихся театров мира — положение, которого он с тех пор так и не утратил. В следующие полстолетия с лишком в нем владычествовала крошечная фигурка Тосканини, независимо от того был он связан с тем или иным сезоном или не был.

К триумфу Тосканини прибавились как счастливая находка двух лучших в то время певцов — лирического тенора Энрико Карузо и высокого баса Федора Шаляпина, — так и умение подбирать отвечающие их талантам оперные партии. Карузо блеснул в прелестной, давно не ставившейся комедии Доницетти «Любовный напиток», а огромный русский бас спел зловещего Мефистофеля в одноименной опере Бойто. Другими звездами театра стали баритон Антонио Скотти и лирическое сопрано Розина Сторчио, ставшая трагической любовью Тосканини. После того, как на исходе столетия умер Верди, Тосканини обратился в общественное лицо итальянской музыки — именно он, а не Пуччини и не веристы, чьим операм, при великой их популярности, недоставало возвышенного благородства. Благодаря Тосканини, главным в музыке стал дирижер, а не композитор. Противники Тосканини сплотились, борясь с его политикой и высокомерием. Местные композиторы и их влиятельный издатель, Рикорди, развернули ксенофобскую кампанию, направленную против его любви к чужеземным операм, театральную публику возмущал отказ Тосканини повторять популярные арии. На последнем спектакле сезона 1902 года, они потребовали биса посреди первого акта «Бала-маскарада». Тосканини продолжал дирижировать, не обращая внимания на поднявшийся крик, а в антракте покинул театр. Он появился дома на час раньше обычного, в крови — из-за того, что пробил кулаком оконное стекло. «Что случилось? Все уже закончилось?» — спросила его жена, Клара. «Для меня закончилось» — ответил дирижер и отправился заказывать билеты до Буэнос-Айреса, в котором и проработал следующие четыре сезона.

В «Ла Скала» его не забыли. В феврале 1904-го, во время скандальной премьеры «Мадам Баттерфляй», остряки, прицепившись к явному неудобству, испытываемому Розиной Скорчи от того, что сквозняк подбрасывал вверх полы ее кимоно, подняли крик: «Она беременна! От Тосканини!». На самом деле, она родила ему ребенка за несколько месяцев до этого — дефективное существо, умершее шестнадцатилетним и тем приблизившее преждевременную кончину певицы. Она спела «Баттерфляй» в Буэнос-Айресе — так, что у слушателей разрывались сердца, — и любовная связь их продолжалась на двух континентах, что не мешало Тосканини оставаться семьянином и растить детей. Затем внезапная смерть в Аргентине его четырехлетнего сына, Джорджио, привела Тосканини к кризису приоритетов и поселила в нем чувство вины. На следующий вечер он дирижировал, как если бы ничего не случилось, однако принял решение возвратиться в «Ла Скала» — но на собственных его условиях: никаких повторов, никаких аплодисментов, плюс перестройка оркестровой ямы. По театру развесили извещения, в которых говорилось, что «исходя из соображений порядка и художественной цельности», администрация решила «указать дирижеру на недопустимость бисирования». Насколько охотно Тосканини принял эти «указания», показал второй сезон, в котором он отказался выполнить приказ продирижировать двумя пьесами на концерте, данном в память оплакиваемого Миланом профессора музыки. Он не только бойкотировал этот концерт, но и подал на дирекцию «Скала» в суд за вторжение в сферу его художественной ответственности.

Предложение перенести партнерство с уступчивым Гатти в «Метрополитен» было и неотразимым, и позволявшим спасти престиж, хоть «Нью-Йорк таймс» и переврала имя маэстро, назвав Тосканини «самым прославленным из всех итальянских дирижеров, мистером ТОСКАНЕЛЛИ». Он унаследовал превосходную труппу Малера, добавив к ней от себя нескольких выдающихся певцов.

Золотая эра «Метрополитен» обязана своим блеском не столько его дирижированию, каким бы замечательным оно ни было, сколько непревзойденному мастерству великих коалистов. Программа, составленная Гатти для начала сезона (ноябрь 1908-го), выглядела так:

Субб., 14

«Аида»
Фаррар, Карузо
д. Спетрино

Пон., 16

«Аида»
Дестин, Луиза Хомер, Карузо, Скотти
д. Тосканини

Вт., 17

«Богема»
Марчелла Зембрих, Карузо, Скотти
д. Спетрино

Ср., 18

«Валькирия»
Фремстад, Шмедес, Гадски
д. Герц

Четв., 19

«Батерфляй»
Фаррар, Карузо, Скотти
д. Тосканини

Пятн., 20

«Травиата»
Сембрич, Карузо, Паскуале Амато
д. Спетрино

Субб., 21

«Тоска»

Эмма Имс, Карузо, Скотти

д. Тосканини

Помимо сверхчеловеческого подвига Карузо, который за неделю шесть раз спел в пяти партиях, замечательной особенностью этой программы является количественное неравенство певцов и дирижеров. Избавившись от Малера, Тосканини позаботился, чтобы сколько-нибудь значительных дирижеров рядом с ним в «Метрополитен» (да и в «Ла Скала» тоже [+++++]) не присутствовало. Франческо Спетрино представлял собой поденщика, нанятого в Варшавской опере, а немецкая основательность Альфреда Герца была предметом постоянных издевок Тосканини. Патологически ревнивый, он подстрекал прессу — с помощью неразборчивого в средствах агента «Метрополитен» по рекламе Уильяма Гарда, — к тому, чтобы та изображала его высшим существом, «главнокомандующим», зарабатывающим «почти вдвое больше, чем президент Соединенных Штатов».

С Гатти он порвал в 1915 году из-за решения администратора остаться в Америке, между тем как сам Тосканини вернулся домой, чтобы беззаветно помогать военным усилиям страны — дирижировать военными оркестрами под огнем противника и устраивать благотворительные гала-концерты в пользу раненых. Невостребованный патриотизм его нерадивого отца наконец-то отыскал средства самовыражения. При всем том, Тосканини упрямо исполнял Вагнера и бойкотировал Рим, в котором немецкая музыка находилась под запретом.

Он воспользовался послевоенной путаницей и инфляцией, чтобы вытеснить из «Ла Скала» окопавшихся там постоянных владельцев лож и переучредить оперный театр как самостоятельную организацию. Его третий период в «Ла Скала» охватил в 20-е годы — и труппа, и ее дирижер стяжали несчетные европейские лавры. Их 1929 года гастроли в Берлине и Вене, в которых участвовали такие певцы, как Мариано Стабиле, Тотти даль Монте и Джакомо Лаури-Вольпи, стали для обеих стран одним из самых значительных оперных событий кипучего десятилетия. Отто Клемперер назвал их «незабываемыми», а для потрясенного молодого Герберта фон Караяна «они были откровением». В Байройте и Зальцбурге тосканиниевского Вагнера перевозносили за ясность и южный лиризм.

Теперь Тосканини, где бы он ни появлялся, затмевал своих певцов. Его провозгласили величайшим из дирижеров, истинным кладезем музыки, — к досаде коллег вроде Вильгельма Фуртвенглера, который перечислял недочеты и подлоги Тосканини так:

Этот пристрастный, неопубликованный отзыв был одиноким голосом несогласия посреди буйного леса некритичного низкопоклонства, неуклонно разраставшегося по всему музыкальному полушарию. Какие-либо оговорки доносились лишь с опушек, населенных индивидуалистами и авангардистами, которых Тосканини по преимуществу игнорировал.

Его восприимчивость в отношении новой музыки с ходом годов и ухудшением зрения иссякала, он почти не давал премьер — замечательные, важнейшие исключения составляют исполненные уже после смерти их авторов «Турандот» и «Нерон», создавшие Тосканини репутацию живого голоса покойных Пуччини и Бойто.

Все это время он поддерживал свои заатлантические связи в целостности и сохранности. Когда его положение в Италии стало шатким, медиа-гигант США обратил семидесятилетнего Тосканини в головную, престижную фигуру, отведя ему главное место в своем круглосуточном коктейле из новостей, мыльных опер и развлекательной музыки. «Нэшнл бродкастинг компани» («Эн-би-си») предложила создать для Тосканини оркестр из 92 виртуозов, дабы он давал с ними десять концертов, которые будут транслироваться по радио из студий компании. «Эн-Би-Си» это обходилось в 50 000 долларов, ежегодно

выплачиваемых дирижеру, и в сумму еще в шесть раз большую, уходившую на жалование музыкантов, однако расходы эти позволили компании нажать престиж и предотвратить расследование Конгрессом стандартов радиовещания. «Эн-Би-Си» получила также эксклюзивные права на издание записей Тосканини под маркой своей материнской компании, «Рэдио корпорейшн ов Америка» («Ар-Си-Эй»).

Поначалу с подозрением относившийся к записям, Тосканини, в конце концов, признал их как средство, которое позволяет подтвердить его превосходство с помощью более чистого, чем у других дирижеров, звука и большего, чем у них, числа проданных пластинок. Хотя превзойти в последнем отношении Леопольда Стоковского и Филадельфийский оркестр — в том, что касается такой популярной классики, как «На прекрасном голубом Дунае» и сюита из музыки к «Щелкунчику», — ему не удалось, в репертуаре более серьезном имя Тосканини на конверте пластинки задевало душевные струны потребителя совсем по-иному. Музыка в исполнении Тосканини словно бы обладала сертификатом качества: все признанные авторитеты гарантировали, что это музыка — великая и превосходно исполненная. Его записи можно было покупать с полной уверенностью и выставлять на полках гостиной как символ исповедуемых их обладателем культурных ценностей. Иными словами, они исполняли роль «китча» — подставного искусства, однажды определенного (Вильгельмом Фуртвенглером) как проявление «боязни человека, интеллектуального лишь наполовину... что его надуют».

Прессе скармливались выдуманные истории — «Самый большой барабан в мире спешно везут в Нью-Йорк для использования в концерте Тосканини», — и даже его политическая позиция по отношению к происходившему в Европе обращалась в сенсационную новость. Портреты Тосканини появлялись на обложках «Лайф», «Тайм» и любого сколько-нибудь почтенного журнала. И хотя слушатели Тосканини составляли едва ли одну шестую радио слушателей Боба Хоупа, рейтинг трансляции любой серии его концертов был в два раза выше. Тосканини стал первым дирижером, у которого имелась массовая аудитория, а для большинства людей и единственным, чье имя они способны были назвать. Слава — или, по крайней мере, то, что именуется ею на жаргоне средств массовой информации, — оказалась приемлемым суррогатом любви.

Массовая популярность не отразилась на музыкальном авторитете Тосканини, ставшем к тому времени слишком огромным, чтобы его могла еще и увеличить всемирная слава или подпортить — всеобщие хвалы. Он правил музыкой, используя сочетание права помазанника Божия с грубой силой. Действуя от имени Создателя, Тосканини карал всех, кто отходил от пути истинного, — вернее того, что он, в высшей мудрости своей, почитал единственно истинным путем. Он не допускал никаких отклонений от святого писания, никакого экспериментаторства или критики текстов. Он был проповедником-фундаменталистом, который сам себе выдумал веру. С тех самых пор, как он взялся спасать Верди от порчи, Тосканини выдвинул доктрину буквализма, обещавшую точность передачи того, что написал композитор. Был ли этим композитором Верди или Бетховен, Пуччини или американский неофит по имени Сэмюэл Барбер, никакой смертный исполнитель не имел права изменить хотя бы четвертную ноту, не говоря уж о том, чтобы окрасить исполняемую музыку индивидуальной манерой или настроением. Дирижер был для него нулем, слугой написанных нот.

Так, во всяком случае, выглядела его теология. На практике, Тосканини, — громко провозглашая свою смиренность, — создавал культ собственной персоны как живого воплощения божества музыки [\[+++++\]](#). «Говорят, что по характеру, я схож с Верди», — любил похвастаться он, а конверт пластинки «Ар-Си-Эй», несущий название «Верди и Тосканини», до слез тронул его столь лестной оценкой их «замечательного сходства происхождения, интеллекта, темперамента и характера».

И никакого ханжества в этом не было. Тосканини искренне служил гению и видел свой долг — долг самоназначенного заместителя гения — в том, чтобы постоянно проливать свет на давно знакомые

партитуры. Однажды он не явился на устроенный в Лондоне после концерта прием, и в итоге был обнаружен в его гостиничном номере — лежащим на кровати и вглядывающимся, прищурясь, в ноты «Пасторальной симфонии» Бетховена, которой он только что великолепно продирижировал. Притягательность исполнения Тосканини коренилась в динамике, порожденной абсолютной преданностью композитору и уверенностью в себе. Все это было высечено в камне, подобно Десяти заповедям, и притом стиралось с него перед началом всякого Крестового похода. Оно образовывало завораживающую дихотомию статичности и гибкости, вечного закона непрерывного эволюционного развития Тосканини.

В глазах публики он был далеко не простым полномочным представителем композитора. Дирижуя по памяти, — необходимость, навязанная ему слабеющим зрением, — Тосканини создавал впечатление человека, извлекающего музыку из тайников собственного воображения, ретроактивного участника акта ее творения. За отсутствием композитора, он сам композитором и *был*. Идеи относительно истолкования музыки, позволяющие исполнять ее в субъективной, изменчивой манере, воодушевляемой сиюминутным вдохновением дирижера, были для него анафемой. «Благословенны сочинения, которые не нуждаются в интерпретаторах, — записал он в принадлежащем одному ребенку альбоме для автографов. — Их не дано искорежить, как это часто случается в божественном искусстве музыки, кривляющемуся фигляру».

Однако собственное его исполнение оставалось вопиюще индивидуальным. Создаваемая Тосканини музыка была яркой, ясной и неизменно свежей — «только что созданной для нас», как эффектно выразился один из оркестрантов Венского филармонического. Секретный ингредиент этого «звучания Тосканини» сохранялся семьей в течение тридцати лет после смерти дирижера — пока Нью-Йоркская публичная библиотека не приобрела по бросовой цене его партитуры и исследователи не получили, наконец, возможность их изучить. И сразу стало ясно, как далеко отступал он от собственных заповедей. Многие его рабочие партитуры исчерканы красным карандашом — пометками, которые разрушают ткань музыки и меняют ее основные краски. В «Море» Дебюсси, он просто написал зелеными чернилами заново целых две страницы партитуры и наклеил их поверх подлинного текста. «Море» было фирменным знаком Тосканини, произведением, которым он дирижировал в Америке чаще, чем каким бы то ни было другим, не считая вступления к «Майстерзингерам» Вагнера. И при этом, то, чем он дирижировал, вовсе не было подлинным Дебюсси. Экземпляр первого издания «Иберии», любовно надписанный ему французским композитором, значительно изменен. Тосканини, вопреки его претензиям, вовсе не старался верно воссоздать то, что написал композитор. Если ему не нравилось какое-то место партитуры, он его переписывал.

Его изложение «Вариаций на тему „Загадка“» изумило английских слушателей — и не удивительно, поскольку принадлежащий Тосканини экземпляр партитуры Элгара испещрен поправками. Даже Бетховен не избежал его услуг; партии литавр и медных в жизнерадостной начальной теме Восьмой симфонии оказались расширены, и наоборот, в финале Девятой — сокращены. Тосканини обладал обыкновением вводить дополнительные инструменты в кульминационные места — дабы усилить воздействие оркестра на слушателей и воздействие концерта Тосканини в целом. Бетховен был глух, говорил он, и не мог знать, как должна звучать его музыка. Ясно, что разумом Тосканини правило шизоидное раздвоение личности. Утверждая нерушимую святость текста, он присвоил себе — как верховному жрецу и доверенному представителю творца — абсолютное право его редактирования. «Его преданность композитору выходила за пределы партитуры, — объясняет Массимо Фреккиа, один из его ассистентов. — Он чувствовал, что сослужит композитору наилучшую службу, усовершенствовав его».

Между тем, композиторы против подобной наглости протестовали. Сам Верди, прочитав отчет своего издателя о «Фальстафе» Тосканини, сердито пробормотал нечто о «тирании дирижеров». Когда Морис Равель после парижской премьеры «Болеро» попенял Тосканини за слишком быстрое — вдвое против указанного композитором — исполнение его экзотических ритмов, тот огрызнулся: «Это единственное, что

могло спасти ваше сочинение». Дмитрий Шостакович, оскорбленный сделанной во время войны записью «Ленинградской симфонии», сказал: «Я очень рассердился, услышав это. Там все неверно. Дух, характер, темпы. Это работа неряшливого ремесленника». Однако композиторам помельче противопоставить могуществу Тосканини было нечего и большинству их оставалось лишь рассыпаться в униженных благодарностях за проявленное к ним внимание. Равель упрашивал Тосканини исполнить его новый концерт — и не получил ответа.

Музыканты и прочий персонал оркестров хорошо сознавали противоречие, существовавшее между прославленной доктриной Тосканини и его повседневной практикой. «Изменяйте, что хотите, но молчите об этом» — сказал он Фрекиа, однако каждому, кто играл на струнных, не составляло труда понять, что кто-то помудрил над его нотами. Тосканини, отмечал почтительный скрипач оркестра «Би-Би-Си» Бернард Шор, «не является пуристом в строгом смысле слова», между тем как пуристов подлинных его обхождение с классическими шедеврами попросту ужасало.

И при этом полностью покорная ему пресса и профессиональные музыканты заверяли публику, что все, исполняемое Тосканини, является единственно и неоспоримо верным. «Он ревностно стремился с наибольшей из возможных точностью воссоздать намерения композитора, запечатленные в музыкальной партитуре», — утверждала в его некрологе «Нью-Йорк Таймс». Музыкальным критикам, дабы привести то, что они слышали, в соответствие с поддерживаемым ими мифом, приходилось совершать чудеса умственной акробатики. «Исповедуемые синьором Тосканини стандарты совершенной точности, — писала „Таймс“ о его „Загадке“ 1935 года, — временами приводят к слишком буквальному прочтению пометок [Элгара]». Поскольку дирижером был Тосканини, исполнение не могло быть неточным, и если музыка звучит как-то не так, стало быть, композитор чего-то в ней недопонял...

Единственный американец, шедший вразрез с приливом критического обожания, вынужден был заметки свои зашифровывать. «Сдержанно восхвалять, кратко отмечая недостатки», — такие указания получил от редакции «Геральд Трибюн» Вёрджил Томсон. Томсон, который и сам был хорошо знающим свое ремесло композитором, не любил «крикливого» звука Тосканини, не одобрял его отношение к модернизму и отмечал технические ошибки его дирижерства. На взгляд Томсона, Фриц Райнер из Питсбурга был «музыкантом, куда более серьезным, чем Тосканини» — мнение, «разделявшееся и многими другими музыкантами». Ни единого намека на подобные упреки невозможно было напечатать в те времена, когда Тосканини держал интеллектуальную свободу американской прессы в тисках более крепких, чем те кандалы, в которые Сталин заковал «Известия». В пору повсеместного распространения его музыки радиостанциями и фирмами грамзаписи он был для рядового человека главнейшим арбитром музыкального вкуса. Апологеты Тосканини почитали его диктатуру необходимой для выживания музыки в Америке, и никто, дороживший работой музыканта, не осмеливался оспорить его легитимность.

Если учесть, что журналисты — народ, склонный к соперничеству, циничный и самоцензуры не признающий, то, что они, не моргнув даже глазом, в массовом порядке участвовали в создании и сохранении мифологии Тосканини, вызывает крайнее удивление. Музыкальных критиков несомненно ошеломляла мощь его исполнения, редакторы и владельцы газет с одобрением, что вполне понятно, относились к непреклонной позиции, которую он занимал по принципиальным вопросам. Однако редакционные статьи поддерживали его, даже когда он бывал не прав, критики же пели ему все те же панегирики и спустя долгое время после того, как мастерство его утратило прежний блеск и стало неровным, а именно это произошло в последние годы Тосканини. Его подавали как историческую личность, сравнимую — в том, что касалось музыки, — только с самим Бетховеном: «в нем присутствовали величие и благородство, честность и отвага, искренность и глубина и все эти человеческие качества отображались в его искусстве». Он представлял собой «одну из тех великолепных аномалий, которые снисходительная природа время от времени создает, оправдывая тем самым существование рода

человеческого». Его «героизм» каждодневно проявлялся в неослабной борьбе за «вечно обновляемые формы совершенства». Он был не просто великим музыкантом, но, по счастливому выражению ведущего одного из его концертов, донесенному радиоволнами в каждый американский дом, «величайшим музыкальным интерпретатором нашего времени, — а, возможно, и всех времен».

Гиперболическое единодушие этих восхвалений вроде бы указывает на некие зловещие сторонние манипуляции, за которыми могло стоять какое-нибудь лобби нью-йоркских итальянцев или люди, связанные с «Эн-Би-Си» коммерческими интересами. Однако никакие свидетельства существования масштабной организации на свет так и не вышли — не было ни зловещих угроз, ни случайно обнаруженных трупов, ни лишившихся работы журналистов, ни давления со стороны рекламодателей. Мертвая хватка, которой Тосканини держал прессу, была результатом не открытого давления, но подсознательного ужаса. Ауры страха, облекавшей его дирижерское возвышение, вполне хватало и на то, чтобы повергнуть всех и всякого в оцепенелое повиновение. Вспышки ярости, в которые Тосканини впадал на репетициях, составляли неотъемлемую часть его легенды. Вопя что-нибудь вроде «сволоките ваши яйца на чикагскую бойню», он брызгал слюной и размахивал кулаками, лупя ими по репетиционному фортепиано, пока сидевшему за ним ассистенту не начинало казаться, что это у него у него, а не у его инструмента того и гляди подломятся ноги. Ни один из окружавших Тосканини предметов не был защищен от приступов его гнева, и ни один свидетель их не мог рассчитывать на то, что останется целым и невредимым.

Даже сейчас, слушая записи этих приступов, начинаешь ощущать себя физически нездоровым, ошеломленным потоками оскорбительной брани, перемежающимися треском и хрустом ломаемых и раздираемых на куски музыкальных принадлежностей. Он был достаточно осмотрительным, чтобы не допускать на репетиции посторонних, в особенности женщин, немногие друзья его, которым разрешалось на них присутствовать, испытывали должное «потрясение» и использовались для того, чтобы по возможности шире распространять внушаемый Тосканини ужас. Причинения телесного ущерба он, как правило избегал, хотя однажды, разбирая спор между музыкантами «Эн-Би-Си», семидесятилетний дирижер вдруг набросился на одного из них с побоями. Музыкант «словно врос от потрясения в пол, безропотно снося град ударов по голове», парализованный неистовством атаки. В Турине он сломал смычок скрипача, поранив ему лицо и едва не выколов глаз. Синьора Клара поспешила щедро вознаградить пострадавшего, Тосканини принес извинения, однако музыкант все равно подал на него в суд за нанесение телесных повреждений — и проиграл процесс. Согласно некоему нелепому римскому закону, дирижер был сочтен «артистической жертвой тирании трагической (не персональной) воли», никакой ответственности, вследствие сего, не несущей.

Применительно к Тосканини это судебное постановление выглядит абсурдным вдвойне, поскольку он никогда не отдавался гневу полностью. Какой-то из уголков его сознания неизменно сохранял ледяное спокойствие, памятуя о возможных последствиях. Как-то раз, репетируя в пору войны редкое сочинение Респиги, он схватил партитуру и совсем уж было швырнул ее на пол, однако поднятые руки его замерли в воздухе. Казалось, едва ли не каждый мог прочесть в тот миг его мысли. «Я не посмею уничтожить ее. Это единственная в Америке партитура». Он с немалой осторожностью положил ее обратно на пюпитр и продолжал бушевать.

Неспособный сломать пополам дирижерскую палочку, он выхватывал из кармана носовой платок, а если и тот оказывал сопротивление, пытался отодрать фалды своего фрака. Услышав, как фрак с треском разрывается до самой середины спины, «он облегченно и тихо просил оркестрантов снова сыграть ту же фразу». Восклицание «*basta!*», издаваемое многострадальной женой Тосканини, мгновенно его успокаивало.

Страх, который внушали ему фотовспышки, вышел боком не одному пронырливому фотографу.

Тосканини «выбивал камеру из рук, ревя, разбивал ее вдребезги и растапывал осколки, а затем с ангельской улыбкой отворачивался» и возобновлял разговор с малым ребенком коллеги «с того самого слова, на котором их прервали». Эта смесь кипучего гнева с внезапной безмятежностью лишь усиливала подозрения на тот счет, что за вспышками Тосканини кроется расчетливость, и лишь умножала ужас, нагоняемый его вспыльчивостью. Тосканини взвизгивал без каких бы то ни было предупреждений, а музыканты его жили в состоянии тревожного трепета, качества их игры несколько не улучшавшего.

Одним удавалось внушить себе, что тирания Тосканини служит высоким целям музыки. Другие «преклонялись перед его способностью с таким волнением и трепетностью относиться к своему труду». Страсти, которые изливал на людей Тосканини, воспринимались их и его сознанием как символ отеческой любви. После одной такой бури, вызванной тем, что в финале великолепной во всех иных отношениях «Богемы» медные чуть запоздали со вступлением, он собрал оркестрантов в своей гардеробной и заявил:

В другой раз, извиняясь перед скрипачом, он вспомнил о муках собственного музыкального ученичества — «о, как я страдал, как страдал!» — вообще воспоминания о лишенном любви детстве стали частым рефреном его старческих лет.

Умение внушать страх, заставляющий взрослых мужчин корчится на их стульях и мочиться в штаны, принято приписывать лишь смертоносным деспотам, однако поведение Тосканини обладает неприятным сходством с теми вспышками пугающей ярости, посредством которых насаждал и поддерживал свою власть Адольф Гитлер. Гитлер, когда что-нибудь было не по нему, ковров вовсе не грыз — это выдумка пропаганды Союзников. На самом деле, его вспышки были куда более зловещими и менее смехотворными. Они холодно планировались и имели назначением взвинтить толпу до состояния неистовой, полной ненависти истерии или парализовать возможных противников — болезненного президента Чехословакии Гахе одна из них довела до сердечного приступа. В ситуациях серьезных, например, при вторжении в Нормандию, Гитлер сохранял неизменное спокойствие. Как и Тосканини, он взрывался по поводу происшествий самых мелких, и взрывы эти направлены были на то, чтобы мгновенно добиться от окружающих абсолютной покорности. Он мог выглядеть «совершенно утратившим власть над собой», однако сознавал при этом, какое впечатление производит и, «с такой же внезапностью останавливался, разглаживал волосы, поправлял воротник и возобновлял разговор в нормальных тонах».

Психоаналитики истолковывали припадки Гитлера как «детское оружие», имевшее целью устрашить мать и подчинить ее себе. Гитлер делил с Тосканини неспособность поддерживать эмоциональные отношения с отдельными людьми — только с безликой массой. Было бы несправедливым развить это сравнение и дальше, однако множество дополнительных черточек, таких как проявляемое обоими с раннего детства лишенное юмора отсутствие гибкости, вполне может иметь одинаковое личностное происхождение.

Тосканини жаждал власти, однако не был психопатом и в жизни своей никого не убил. Он стал самым выдающимся культурным противником Гитлера, живым символом важнейшего союза искусства и свободы. Мир относился к нему, как к герою, и по праву. Однако, противостоя диктаторам, он без зазрения совести копировал их методы.

С того момента, когда отряды Бенито Муссолини вошли в Рим, и до дня, в который его труп был повешен на площади Лорето в Милане, Тосканини оставался смертельным врагом диктатора. «Если бы я обладал способностью убить человека, то убил бы Муссолини», — сказал он в самый канун «похода на Рим». «Мне хотелось лишь одного, схватить его за горло и придушить» — вспоминал он о последней их встрече. Отвращение Тосканини к фашизму было инстинктивным, непримиримым и поначалу одиноким. Подавляющее большинство итальянских музыкантов, больших и малых, принимали режим Муссолини до тех пор, пока он оставлял их в покое; лишь немногие из них, вызвавшие всеобщее презрение — в том

числе, вышедший в тираж композитор Пьетро Масканьи и великий тенор Беньямино Джильи, были активными его сторонниками. Пуччини тоже объявил себя фашистом, однако умер еще до того, как это слово приобрело пугающее значение.

Падеревский видел в Муссолини последнюю надежду Польши; антисоветски настроенный Игорь Стравинский симпатизировал фашизму и в 1935-м «с удовольствием» дирижировал его подстрекавшим толпу на бесчинства гимном. Фриц Крейслер проводил приятные вечера, играя для Дуче, который лично переворачивал страницы его нот. В отличие от Гитлера, Муссолини представлялся не столько людоедом, сколько жизнерадостным проказником, который, играя мускулами и слегка сочувствуя тем, кто пострадал от этой игры, добился, наконец, того, что итальянские поезда стали ходить по расписанию.

Поначалу ораторский напор Муссолини и его претенциозные устремления привлекали Тосканини. В 1919 году Муссолини участвовал в парламентских выборах в качестве кандидата от пребывавшего в зачаточном состоянии «*Fascio di Combattimento* [\$\$\$\$\$]», программа которого была построена на ленинских принципах. Это чисто местное движение не получило в парламенте ни единого места, и в ночь после выборов социалисты устроили ему шутовские похороны, торжественно пронеся через весь Милан гроб Муссолини. Месяц спустя его чернорубашечники наводнили улицы города, создав атмосферу беспорядков, которая в конечном итоге и позволила им захватить власть. Тосканини порвал с ними задолго до переворота 1922 года, разочарованный их склонностью к насилию и, прежде всего, отказом Муссолини от антимонархизма. Политические взгляды Тосканини сводились к тем же простым принципам гарибальдизма, за которые сражался его отец: единая Италия, управляемая как демократическая республика.

В Новой Италии неприятности у него начались с первых же дней ее возникновения. Когда 2 декабря 1922 года он появился в оркестровой яме, чтобы продирижировать последним актом «Фальстафа», часть собравшейся в «Ла Скала» публики потребовала исполнить фашистский гимн, символ национального возрождения. Тосканини эти требования проигнорировал, намереваясь возобновить исполнение оперы. Крики все усиливались, и он, бросив дирижерскую палочку, ушел из зала. Порядок был восстановлен обещанием дирекции сыграть «Джованеццу» после того, как опустится занавес. Тосканини вернулся на свое место, однако дирижировать гимном не стал и труппе присоединиться к пению не позволил. Артисты «Скала», сказал он, «не водевильные певцы» — гимн пришлось отбренчать на стоявшем в оркестровой яме пианино. Затем из Рима поступил указ, согласно которому в каждом театре надлежит вывесить на видном месте портреты Муссолини и Короля. Музыкальный директор главного оперного театра страны выполнить его отказался.

Муссолини, все еще не ощущавший надежности своего положения, эти оскорбления проглотил. В 1924-м он объявил о том, что собирается присутствовать на открывавшей сезон «Турандот», и потребовал, чтобы при его появлении прозвучала «Джованецца». Тосканини ответил отказом. Поскольку отстранение *gran maestro* Италии от исполнения лебединой песни последнего из ее великих композиторов привело бы к международному скандалу, Муссолини снова пришлось отступить. При следующем своем посещении «Ла Скала» он произнес перед Тосканини страстную речь — при закрытых дверях. Дирижер проявил благоразумную сдержанность и ничего в ответ не сказал. Он уже знал, что за инакомыслие приходится платить все более высокую цену.

Антифашистов избивали, а иногда и убивали. Один из старейших приверженцев Тосканини, Джузеппе Галлиньяни, выбросился из окна после того, как его уволили из Миланской консерватории по приказу некоего безмозглого чиновника римского Министерства народного образования. Тосканини превратил похороны Галлиньяни в политическую демонстрацию, бросив присланный министерством венок в грязь и не допустив зачитания официальной надгробной речи. В ночь национального праздника он предпочел

закрывать «Ла Скала», чтобы избежать исполнения ненавистного гимна; он сделал ирландскому сопрано Маргарет Шеридан выговор за ее восхваления Италии в фашистской газете. «Если бы вы поменьше разглагольствовали в политических газетах, вы бы лучшей певицей» — сказал он ей. «Маэстро, — смело ответила она, — не вправе ли и я предположить, что если бы вы поменьше лезли в политику, то были бы еще более великим дирижером?».

В 1930-м Тосканини ушел из «Ла Скала», чтобы дирижировать Нью-Йоркским филармоническим, и это положило конец его непереносимо тягостному сосуществованию с фашизмом. Муссолини воспринял его уход с облегчением, однако партийные горлопаны сгорали от желания заставить Тосканини заплатить за дерзость. И они получили такую возможность в мае 1931-го, когда он приехал в Болонью, чтобы бесплатно дать два концерта в память своего друга, композитора Джузеппе Мартуччи. После генеральной репетиции Тосканини было сказано, что, поскольку неподалеку происходит съезд фашистской партии, на концерте будут присутствовать министры правительства, и следовательно, ему придется исполнить национальный гимн. Тосканини заартачился, в итоге, был достигнут компромисс — местному оркестру предстояло приветствовать правительственных сановников в вестибюле.

Когда Тосканини появился перед концертом у служебного входа в зал, его остановила группа молодых фашистов, пожелавшая узнать, будет ли он дирижировать их гимном. Тосканини ответил: «Нет», и некий журналист по имени Лео Лонганези набросился на старика, несколько раз ударив его по лицу и по шее. Жена Тосканини усадила мужа в машину, водитель которой поспешил доставить дирижера в отель, где ему перевязали раны. Шум, поднявшийся в концертном зале, быстро распространился по улицам города, и сотни чернорубашечников собрались под окнами Тосканини, выкрикивая угрозы. Посланный им для переговоров композитор Отторино Респиги вернулся с ультиматумом, требовавшим, чтобы Тосканини до рассвета покинул город. Добравшись до дому, дирижер послал Муссолини телеграмму протеста, в ответ Дуче распорядился конфисковать его паспорт и поместить Тосканини под домашний арест.

Это унижение, вкуче с полученными накануне увечьями, вызвало вспышку гнева и в Италии, и во всем мире. Кусевицкий отменил запланированные им концерты в «Ла Скала», а Фриц Крейслер покинул в Милане репетицию, чтобы посетить заключенного. Десятки итальянских музыкантов приходили, бросая вызов тайной полиции, к дверям его дома. Согласно полицейским донесениям, почтальон доставил Тосканини около 15 000 писем и телеграмм с выражениями поддержки. Ограничения, которым он подвергался, были вскоре сняты, однако Тосканини до самой смерти диктатора больше в родной стране не выступал. «Я скорее умру, чем стану снова дирижировать в Италии» — заявил он.

В 1933-м, когда Гитлер начал устранять евреев из общественной жизни, Тосканини распространил свой бойкот и на Германию, перебравшись на летнее время из вагнеровского Байройта в моцартовский Зальцбург — «величайшая печаль моей жизни». Когда же и Австрия присоединилась к Рейху, Тосканини удалился в нейтральную Швейцарию, на фестиваль в Люцерне, откуда его вагнеровские концерты транслировались по радио в соседние поработанные страны. Другие художники пытались в первые годы нацизма как-то приладиться к новым порядкам, но Тосканини оставался в своем противостоянии ему непреклонным. Он подписывал петиции и манифесты, собирал средства в помощь беженцам, а в 1937-м продирижировал первыми концертами Палестинского симфонического оркестра, состоявшего главным образом из покинувших Европу музыкантов. К изумлению оркестрантов, он сердечно расхваливал их игру на первых двух репетициях. Впрочем, на третьей разъярился и наскандалил. Музыканты были вне себя от радости: наконец-то Тосканини обращается с ними, как с настоящим оркестром. Когда же он отказался от гонорара, они задали дирижера апельсинами из Яффы — в количествах, которых хватило бы до конца его жизни.

Он настоял на том, чтобы через год снова выступить с ними — несмотря не предостережения

сионистского лидера Хаима Вейцмана, опасавшегося, по причине восстания арабов, за жизнь дирижера. Смелость и стойкость Тосканини были столь же неколебимыми, сколь и его убеждения. Еще до того, как США вступили в войну, он, дабы противодействовать культурной пропаганде стран Оси, вывез свой оркестр «Эн-Би-Си» в охваченную партизанской войной Южную Америку. Он сделал вызвавший всеобщее воодушевление вклад в военные усилия, заново оркестровал «Усеянное звездами знамя» и продал его партитуру с аукциона за миллион долларов в облигациях военного займа. Когда же в 1943-м Муссолини был свергнут, Тосканини сочинил по-английски, что стоило ему немалых усилий, воззвание «К народу Америки»:

Я старый артист, ставший одним из первых среди тех, кто осудил фашизм перед всем миром. Я чувствовал и верил, что могу действовать как интерпретатор самой души народа Италии — народа, голос которого оставался придушенным в течение двадцати лет...

В Милане имя его оставалось начертанным на фасаде «Ла Скала» до тех пор, пока немцы не вернули Дуче к власти, после чего авторов настенных надписей выявили и замучили. Американские войска, войдя в город, увидели лозунги: «*Vogliamo Toscanini* — Мы хотим Тосканини!». Его возвращение в «Ла Скала» — в 1946-м, после того, как он пожертвовал миллион лир на восстановление театра, — стало событием, пробудившим нацию. Теперь он был не просто дирижером и даже не «величайшим дирижером мира», но, по словам наиболее объективного из его биографов, живым символом «благотворных начал, глубины и человечности, которые дали этой стране Данте, Микеланджело и Верди».

В ходе его политической кампании никто и никогда не подвергал пристальному рассмотрению мотивы и убеждения Тосканини, а одержанная им триумфальная победа обеспечила ему своего рода защиту от объективного исследования. Между тем, он, будучи твердолобым националистом, разделял стремление Муссолини расширить границы Италии и его веру в превосходство итальянской нации над всеми прочими. «Все славяне примитивны» — повторял он своему другу, боровшемуся за свободу чехов. Да и узнав, что его дочь Ванда выходит замуж за еврея, Тосканини отнесся к этому далеко не по-доброму, проворчав ксенофобское присловье своей далекой юности: «Жену и корову надо брать из своей деревни». Ему был присущ нутряной расизм типа Альфа Гарнетта/Арчи Банкера [*****], требующий лишь тени возможности, чтобы обратиться в тиранию.

Неприятие Тосканини фашизма не было ни идейным, ни пацифистским, ни полностью гуманистическим, неприязнь возбуждали в нем лишь обстоятельства личного свойства. Восставать против Муссолини Тосканини заставляли не массовые убийства и не демагогические позы, но вызов, бросаемый государством его личной власти в той сфере, в которой он сделал эту власть абсолютной. Он отказывался играть «Джованеццу» потому, что требование исполнить гимн посягало на собственные его прерогативы. Противостояние Тосканини нацизму имело своими корнями попытки такового указывать, кто из музыкантов годится по своим расовым признакам для участия в его концертах. Уступка Гитлера, позволявшая Тосканини сохранить в Байройте еврейских музыкантов, привела к обратным результатам, поскольку лишь подтверждала его опасения на тот счет, что правительство присваивает себе право решать, кто вправе, а кто не вправе исполнять музыку. В направленном им Уинифреду Вагнеру заявлении об отставке говорится о «тягостных событиях, *которые ранили мои чувства* человека и артиста». В нем нет ни слова о принципах, этических нормах и правах человека. Позиция Тосканини определялась, по мнению одного из его итальянских поклонников, «личной, человеческой реакцией, которая стала затем политической» — оборонительной реакцией на внешнюю, якобы отеческую власть.

Храбрость Тосканини увлекла воображение половины мира, направив мощь музыки на дело борьбы за свободу. Чего ей не доставало, так это нравственной убежденности, основополагающего ощущения цели, которое могло бы помочь музыкантам отстаивать справедливость и после одержанной им победы.

Таких задач Тосканини перед собой не ставил. Единственным его послевоенным политическим выступлением, протестом недолгим и тщетным, стала отмена концертов в Париже и Лондоне, вызванная недовольством новыми границами Италии. Участь музыкальных учреждений его страны, на которые демократические партии наложили такие крепкие путы, каких они при фашизме никогда и не видели, Тосканини нисколько не заботила. Борьба его была борьбой личной, а духовные ее аспекты попросту изобретались и разукрашивались теми, кто создавал посвященную ему мифологию. Он был не нравственным символом, подобным Пабло Касальсу или Альберту Швейцеру, но музыкальным эквивалентом военачальника, преследующего узкие цели военной победы. И на вновь обретенной им в Италии родине он в последние несколько лет жизни лишь пожинал плоды этой победы, до самого конца оставшись «подобным ребенку — простодушному, себялюбивому и жестокому».

* * *

Если бы Природа захотела соорудить противоядие от Тосканини, ей вряд ли удалось бы выдумать большую его противоположность, чем Густав Генрих Эрнст Мартин Вильгельм Фуртвенглер. Одно уже имя его свидетельствует о рождении в культурной, обеспеченной среде, на тысячи миль отстоящей от хижин, в которых рос Тосканини. Фуртвенглеры были семейством, прочно обосновавшимся в немецком интеллектуальном среднем классе. Дед Вильгельма опубликовал книгу «Идея смерти в мифах и памятниках искусства». Отец, Адольф Фуртвенглер, был выдающимся археологом, проводил раскопки в Олимпии и умер от дизентерии; мать приходилась дочерью одному из друзей Брамса и была одаренной художницей. Каждая подробность детского развития Вилли любовно заносилась ею в дневник. Когда ему было всего шесть недель, отметила она, Вилли громко рассмеялся — рефлекторная реакция, которая редко встречается на его фотографиях. Детство его было отдано учебе, жизнь — созерцанию. Не будь музыкальная одаренность Фуртвенглера столь несомненной, он вполне мог обратиться в философа или теолога.

В каждой физической и психологической частности он оставался негативом Тосканини. Фуртвенглер был высок, нескладен, светловолос — в отличие от плотного и смуглого итальянца; двигался неуверенно и неловко, что также отличалось от кошачьей вкрадчивости Тосканини. Он увлекался пробежками и лыжами и придерживался наполовину вегетарианской диеты — Тосканини же предпочитал образ жизни сидячий и был плотояден. Один был мечтателен и задумчив, другой — нещадно решителен; один был теоретиком, другой — стратегом.

Фуртвенглер стремился стать композитором. Дирижерство увлекало его воображение лишь потому, что позволяло достичь целей сравнительно творческих. Симфония не может существовать на бумаге, говорил он: «значение музыки все еще определяется ее исполнением». Его роль, как интерпретатора, была равносильной вагнеровским усилиям восстановить — средствами музыки — цельность меча Зигфрида. «Произведение можно воссоздать, — объяснял он, — *лишь целиком построив его заново*». Фуртвенглер видел в себе соратника творца. Всякий раз, как он дирижировал, рождалось произведение искусства. Заявление Тосканини о том, что дирижер это смиренный слуга музыкального произведения, есть «бессмыслица», дирижер — его господин. И наоборот, там, где Тосканини изливал мужскую агрессивность, Фуртвенглер считал своим назначением «усиление женственного начала». Он говорил о «пассивном погружении своего я в произведение искусства... из которого оно возрождается, следуя собственной гармонии». В этом смысле Фуртвенглер был восприимчивым духом композитора.

Фанатичная лояльность Тосканини оскорбляла веру Фуртвенглера в живое, плодоносящее искусство. «Формула правильной передачи чего бы то ни было, способная стать универсальным законом, применимым в любом случае, — нет, такой не существует, хоть многие и предполагают обратное» — заявил

он в интервью «Би-Би-Си» со страстностью, заставлявшей его запинаться, читая записанный на бумажку английский текст. Репетируя роковое вступление к Девятой симфонии Бетховена, изображающее «хаос: первобытное начало времен, из которого развилось все остальное», Тосканини мог потратить десять минут, добываясь, чтобы струнные играли в полном согласии. В результате, сказал Фуртвенглер, «мы слышим все в точности так, как оно выглядит в партитуре, с безжалостной ясностью: однако сама идея Бетховена попросту исчезает». Собственная его передача этого места смутна, трепетна, исполнена множества возможностей.

«Удивительная смесь артистического инстинкта и интуиции с взвешенной интеллектуальностью» — вот в чем состоял его подход. Там где композитор начинает с универсальной идеи и затем прокладывает для себя путь к деталям, дирижеру приходится пробиваться сквозь толпу крохотных нот, чтобы затем приступить «к настоящей его работе — сплетению всех частностей в органическое целое». Свои концертные партитуры Фуртвенглер заучивал наизусть и исполнял их с закрытыми глазами, словно молясь. «Когда Фуртвенглер появился на возвышении, облаченный в длинный, похожий на сутану *Gehrock*, сидевший рядом со мной друг воскликнул: „Да это же пастор, а не дирижер!“, — вспоминает один берлинский композитор. Напротив, в оркестровой яме оперного театра он, не видимый публикой, не отрывал глаз от партитуры. Фуртвенглер хорошо сознавал, какое впечатление он производит на наблюдающую за ним публику.

Уже со времени первого его концертного дебюта в Мюнхене, в возрасте двадцати лет, — он исполнял еще неизвестную тогда Девятую симфонию Брукнера и собственное Адажио для большого оркестра, — стало очевидным, что Фуртвенглер явным образом отличается от дирижеров любой известной в ту пору разновидности. Он извивался на своем постаменте, пританцовывая, иногда напевая, проделывая руками круговые движения, которые даже отдаленно не напоминали ритмичное задание темпа. Собственное его сочинение потерпело мгновенный провал, а вот интерпретация Брукнеровского оставила впечатление неизгладимое. Он привлек внимание Ганса Пфицнера, который взял его себе в ассистенты, сделав вторым дирижером в управляемом немцами Страсбурге, где „глубокая, подлинная музыкальность“ Фуртвенглера была замечена Бруно Вальтером, порекомендовавшим его на пост более высокий. Фуртвенглер продирижировал первым своим концертом в северном портовом Любеке с проникновенным скрипачом Карлом Флешем, который был очарован его „возвышенной чувственностью“ и назвал „самым близким моему сердцу из всех дирижеров... честным до последних пределов“.

Фуртвенглеру не было еще тридцати, когда он сменил Артура Бодзански (уехавшего в Нью-Йорк, в „Метрополитен-Опера“) на посту музыкального директора Мангейма. Вскоре он взял на себя концертный сезон Виллема Мендельберга во Франкфурте и роль Рихарда Штрауса, как концертного руководителя оркестра Берлинской оперы. Правившее концертной деятельностью в Вене „*Gesellschaft der Musikfreunde*“ [+++++] избрало его своим директором. В 1922-м, когда скончался Артур Никиш, оба его оркестра, Лейпцигский и Берлинский, без колебаний избрали своим руководителем быстро набиравшего силу Фуртвенглера — к немалому огорчению более маститого Бруно Вальтера и его агента, вдовой Луизы Вольф, сохранившей власть давно скончавшегося супруга над Берлинским филармоническим. Поднимаясь на подиум, новый главный дирижер неизменно отвешивал поклон, наполовину иронический, в сторону постоянной ложи „королевы Луизы“.

„Фуртвенглер, чтобы получить эту работу, перевернул Небеса, Ад и все прочие сферы“ — ворчал Вальтер. „Я был неловок и застенчив, — вспоминал впоследствии победитель. — Коллеги не считали меня опасным. А когда они, наконец, поняли, что я составляю для них угрозу, было уже слишком поздно“. Фуртвенглер руководил концертами Лейпцигского оркестра в течение шести лет, а Берлинского — до конца своей жизни, достигнув с оркестрантами согласия, выходящего за пределы простого взаимопонимания и приближавшегося к мистическому симбиозу. Они никогда не понимали до конца

значения нерешительных, несколько беспорядочных движений его смахивающей на паучью лапку руки и все же каким-то образом узнавали, когда им надлежит опускать смычки на струны. Как вы понимаете, когда нужно вступать?» — поинтересовался однажды их коллега-оркестрант. «Привыкли» — пожимая плечами, ответили они. Новичкам давались советы самые разные: вступать, когда палочка поднимается на уровень третьей пуговицы дирижерского жилета, — считать до 17, начиная с момента, в который он поднимает руку, — ждать до тех пор, пока ждать дальше будет уже невозможно.

Иногда оркестранты просили его дать в каком-нибудь сложном месте точный ритм. «Ну, как вам понравилось?» — гордо поинтересовались они, живо отыграв вступление. «Никак не понравилось, — ответил он. — Звучало слишком однозначно». Ему случалось белеть от гнева, когда музыка звучала неправильно, и даже буквальным образом плевать от бессильной ярости в оркестр; музыканты, сидевшие за первыми пюпитрами, поговаривали о том, чтобы обзавестись «зонтиками от Фуртвенглера». Большую часть репетиционного времени он посвящал тому, чтобы добиться гладкости исполнения переходных пассажей, это позволяло ему не думать во время концерта о технических проблемах, но сосредотачиваться лишь на структурных и духовных особенностях исполняемой музыки.

Говорил он на репетициях мало, а сказанное им выглядело таким же неопределенным, как задаваемый его палочкой ритм. Работавшие с Фуртвенглером в 1938-м оркестранты Лондонского филармонического жаловались на его «нежелание добираться до корней проблемы, отыскивать первопричину ее происхождения...

Если какое-то место казалось ему неудовлетворительным, он прерывал игру характерным порхающим взмахом левой руки, нетерпеливо произносил: „*Noch 'nmal, noch 'nmal*“ и требовал повторения вызвавших его недовольство тактов. Если исполнение вновь не дотягивало до его мерок, он повторял это место снова и снова... и, в конце концов, в отчаянии встряхивал головой и продолжал репетицию, так и не проанализировав, причины неудачи».

Точность исполнения не имела особой ценности для человека, жаждавшего общей пылкой приверженности музыке. Он был, по словам его заклятого врага, «первым дирижером, разделившим ответственность за исполнение между собой и оркестром». Певцам он говорил: «Вы ждете, что я стану подавать вам сигналы. Я сигналов не подаю. Вы вступаете, я иду за вами. Я хочу, чтобы власть принадлежала вам!». Хроническая неуверенность в себе шла в ущерб практическим и нравственным сторонам его руководства. Сталкиваясь с настойчивыми требованиями, он бормотал «*J'...ein*» — хитроумное соединение «*Ja*» с «*Nein*» [+++++]. Когда же его подвергали испытанию силы зла, реакция Фуртвенглера почти неизменно оказывалась нерешительной.

Слишком обособленный от музыкантов для того, чтобы они любили его, как когда-то Никиша, он умел, тем не менее, внушать им вечную преданность себе. Виолончелист Григорий Пятигорский навсегда запомнил, как после его прослушивания в Берлине «Фуртвенглер обнял меня и, когда мы вместе спустились со сцены, попросил стать первой виолончелью Филармонического». Одна из вторых скрипок оркестра, Фриц Пеппермюллер, взялся бесплатно исполнять обязанности его секретаря и помощника, бегая по самым деликатным и щекотливым поручениям своего безнадежно непрактичного дирижера. Фуртвенглер мог, сев на трамвай и обнаружив, что в карманах у него пусто, занять деньги для оплаты проезда у кондуктора. Таксисты обращались с ним, как с заблудившимся ребенком. Научившись, наконец, водить машину, он купил «даймлер-бенц» и гонял его на огромной скорости, при том, что сказать с уверенностью, какая педаль относится к акселератору, а какая к тормозам, не мог. Сияя от гордости, он повез Рихарда Штрауса по Унтер-дер-Линден — завтракать, и врезался в новехонький, стоявший у обочины автомобиль апоплексического прусского князя.

Фуртвенглер разделял с Тосканини пристрастие к любовным приключениям, но будучи слишком

робким для того, чтобы обратиться к какой-нибудь девице с откровенным предложением, посылал верного Пеппермюллера, дабы тот пригласил ее для «долгой беседы». Дирижер, считал Фуртвенглер, «должен сознавать свою привлекательность» для противоположного пола; у него было пять внебрачных детей, каждого из которых он честно признал своими. Его супружество с пустенькой датской разведенкой Зитлой Лунд продлилось восемь лет, оставшись бездетным; вторая жена Фуртвенглера, Элизабет Акерман, военная вдова с четырьмя детьми, радостно родила от него пятого.

Как раз во время медового месяца — в Милане, в 1923 году — он и познакомился со своим антиподом. Мужчины выразили друг другу глубочайшее почтение и завязали теплые отношения, которые продлились, во всяком случае, внешне, дюжину лет, несколько охладевая, лишь когда один из них вступал на территорию другого.

В январе 1925-го Фуртвенглер дебютировал в США с Первой симфонией Брамса, которая «смела все, что вставало на ее пути, своей живостью, неотвратимым и непрестанным потоком ритмов, безмерным духом величия и героизма». Нью-Йоркский филармонический подрядил его на следующие два сезона, и Фуртвенглер проникся уверенностью, что получил долларовую базу, способную защитить его от стагфляции Веймарской республики. Тем временем, Тосканини, не привыкший читать в «Нью-Йорк Таймс» панегирики каким-либо дирижерам кроме него самого, быстро организовал свое возвращение в Нью-Йорк после десятилетнего отсутствия. И Филармонический, и пресса к Фуртвенглеру явным образом охладели. Девятая Бетховена, которой он собирался дирижировать, была отдана Тосканини, вновь назначенному главным дирижером и Филармонического, и Симфонического оркестров. 7 апреля 1927-го Фуртвенглер покинул США и уже никогда в эту страну не вернулся. Когда его спросили в Германии о качестве американских оркестров, он ответил: «*unangenehm virtuös*» — «неприятно блестящие».

В смещении своем он винил Маэстро, кто-то слышал, как Фуртвенглер «заживо сдирал с Тосканини кожу, так что кровь сочилась из каждого его слова». Когда немецкие критики пали пред итальянцем ниц, Фуртвенглер сел и написал разгромный анализ концертов и личности Тосканини, явно предназначая его для печати:

Его величие коренится в его характере. Характер помогает ему в глазах публики, но, увы, не помогает в искусстве. Можно с уверенностью сказать, что если бы он был художником более великим, если бы обладал большей интуицией, более живым воображением, большей теплотой и преданностью своему делу, он не стал бы таким дисциплинированным, как ныне. И именно поэтому успех его является бедственным.

Работая бок о бок с Фуртвенглером в Байройте, Тосканини превозносил его исполнение Вагнера, считая таковое равноценным своему собственному, хоть они и различались самым серьезным образом. Отношения их пошатнулись лишь после прихода Гитлера к власти. В третий месяц существования Рейха Тосканини выступил с протестом против изгнания музыкантов-евреев и был занесен нацистами в черный список. Фуртвенглер же избрал курс противоположный — курс умиротворения. На следующий после запрета Тосканини день он написал Йозефу Геббельсу: «Если борьба с евреями направлена главным образом против тех артистов, которые и сами по себе лишены корней и вредны, которые пытаются произвести впечатление посредством уродливой бесплодной виртуозности, она лишь справедлива... Однако, когда нападкам подвергаются и подлинные художники, это не служит интересам нашей культурной жизни». Ни одна страна не может позволить себе отбросить Вальтера, Клемперера и Макса Рейнхардта: «таким людям следует предоставить возможность говорить в полный голос в Германии будущего». Министр пропаганды и просвещения опубликовал его письмо вместе со своим ответом, содержащим неискренние обещания «самой теплой поддержки подлинных художников».

Поверив Геббельсу на слово, Фуртвенглер пригласил солистов-евреев играть в следующем его

сезоне, — они ответили резкими отказами. Его старый друг, скрипач Бронислав Губерман, передал письмо Фуртвенглера и свой ядовитый ответ на него британской прессе. Несмотря на это, Фуртвенглер отправился в Вену, чтобы встретиться с Губерманом и пианистом Артуром Шнабелем на публичном приеме. На повторенное вслух приглашение Шнабель ответил, что, когда все артисты, изгнанные по политическим или расовым мотивам, получают свои места обратно, он будет рад вернуться в Германию. «К великому моему изумлению, — вспоминал он, — Фуртвенглер ответил, — и ответ его явно не был заготовленным заранее, что я смешиваю политику и искусство».

К тому времени Фуртвенглер уже продирижировал «Майстерзингерами» на празднестве в честь учреждения Третьего рейха («лакей!» — сокрушенно записал в дневнике изгнанный из страны Томас Манн). Пройдет еще немного времени и Фуртвенглер появится на киноэкране стоящим на фоне кроваво-красного флага со свастикой, наполовину подняв в гитлеровском приветствии руку, станет принимать от режима звания и частным порядком совещаться с фюрером, у которого он ходил в любимых дирижерах. Вряд ли Фуртвенглер мог делать вид, будто отделяет политику от искусства. Сколь ни отвратительными представлялись ему хулиганство и уличные бесчинства нацистов, он видел в правительстве немецкую власть, преданную делу сохранения немецких ценностей. Канцлер Германии носил то же имя, что и почитаемый им отец, и обожал Вагнера сильнее, чем любой из лидеров, появлявшихся в стране со времен Людвига Баварского. Фуртвенглеру нравился и Геббельс, «этот маленький, мрачный человечек, которого он находил довольно обаятельным».

Почти два года Фуртвенглер мирно сосуществовал с нацистами, втихомолку помогая, чем только мог, лишенным гражданских прав музыкантам и, благодаря полученной им особой привилегии, удерживая в своем оркестре нескольких евреев. Он безнаказанно исполнял «упадочническую музыку» и посоветовал Эриху Клайберу перенести премьеру сюиты «Лулу» Альбана Берга из оперного театра на Унтер-дер-Линден в Филармонический, что позволило бы легче справиться с официальными властями. В виде параллельного шага Фуртвенглер исполнил симфоническую сюиту, основанную на опере «Художник Матисс» Хиндемита, запрещенной по множеству причин, включая ее модернистскую партитуру, подрывной характер либретто, повествующего о роли художника в угнетательском обществе, личную неприязнь Геббельса к композитору и расовую принадлежность его жены.

Ободренный «бурным энтузиазмом», с которым были приняты эти сюиты, и разгневанный вновь вспыхнувшей критикой со стороны нацистов, Фуртвенглер обратился к Геббельсу с еще одним открытым письмом, призвав его пересмотреть «Дело Хиндемита». Этот призыв, опять-таки сформулированный с использованием нацистской терминологии, — «его следует считать „немецким композитором“ да он, собственно, и является по происхождению чистокровным немцем», — появился на первой странице «*Deutsche Allgemeine Zeitung*» в ноябрьское воскресенье 1934 года, — вечером того же дня Фуртвенглеру предстояло дирижировать «Тристаном» в Берлинской государственной опере — в присутствии Геббельса и Германа Геринга. Когда Фуртвенглер появился тем вечером в оркестровой яме, публика устроила ему двадцатиминутную овацию — то была демонстрация, смысл которой от нацистских вождей не ускользнул.

Набившие руку по части духовных истязаний, они изобрели наказание жестокое и противоестественное, от которого Фуртвенглеру предстояло страдать до конца жизни — еще ровно двадцать лет. Ответа на свое письмо он дожидался десять дней. Затем его вызвали в кабинет Геринга, и этот прусский властитель произнес перед Фуртвенглером пышную речь, пригрозив ему физической расправой. Геббельс, выступая на массовом митинге во Дворце спорта, яростно обрушился на дирижера за вмешательство в вопросы национальной политики. Фуртвенглера заставили уйти из Государственной оперы, приказав ему, однако, остаться в Филармоническом оркестре. Его бичевали одной рукой и ласкали другой. Высокий правительственный чиновник явился к нему домой, чтобы передать личную просьбу фюрера — отложить запланированный отдых в Египте в обществе английских друзей. Ограничение это

было смягчено лестным признанием персональной важности дирижера для главы государства. Он не стал узником, но обратился в жертву изощенного психологического давления.

Последний удар оказался более жестоким. Двое нацистов явились к незаменимому секретарю Фуртвенглера, доктору Берте Гайссмар, и приказали ей до наступления ночи покинуть Берлин. Несколько дней спустя гестапо отобрало у нее паспорт. Одаренная, некрасивая женщина еврейского происхождения, Гайссмар была ближайшей помощницей Фуртвенглера, с которой он подружился еще во время учебы в Мангейме. Это она купила для него обручальное кольцо, она сопровождала его во время медового месяца, она принимала решения, от которых он уклонялся. Был случай, когда она ударила Фуртвенглера, собравшегося обменяться рукопожатием, которое связало бы его с Венским филармоническим, по руке. Геринг сказал: «Если лишить Фуртвенглера этой Гайссмар, вся его личность, как музыканта, развалится, точно карточный домик».

Ее судьба, а, возможно, и жизнь зависели от хорошего поведения Фуртвенглера. В марте 1935-го он отправился к Геббельсу и подписал публичные извинения за свое участие в «Деле Хиндемита». В конце того же года доктор Гайссмар получила паспорт и уехала в Лондон, где стала секретарем сэра Томаса Бичема. Фуртвенглер, тем временем, встретившись в поезде с ведущей сопрано, слезно умолял ее о помощи в получении ответов на его письма.

Тактический ход сработал: теперь Фуртвенглеру оставалось только плыть по течению. До самого падения Рейха нацисты могли делать с ним практически все, что хотели. Он был последним из оставшихся у Германии дирижером с международным именем — Эрих Клайбер после «Дела Хиндемита» ушел в отставку, — и они вопиющим образом использовали его в пропагандистских целях. Фуртвенглер дирижировал во время важных партийных событий, а в двух оккупированных странах его сопровождал по пути на концерт кортеж из мотоциклистов СС. «Он отлично служит нам за границей, — отмечал довольный Геббельс. И через несколько месяцев после начала войны добавил: — Фуртвенглер докладывает о своих поездках в Швейцарию и Венгрию. Его повсюду встречал триумфальный успех. Мы можем хорошо использовать его, в настоящий момент он очень услужлив. Сейчас он намеревается присматривать за музыкальным миром Вены. И съездить в Прагу, чтобы повисить наш музыкальный престиж». Берлин, столица Рейха, упивался его музыкой.

Геббельс ворчал на его заступничество за еврейских жертв нацистов, однако всегда умел добиться послушания Фуртвенглера, играя на патологической неуверенности дирижера в себе и безграничной ревности к любому сопернику, в особенности к набиравшему силу Герберту фон Караяну. Нацисты подыскали в своих рядах писаку, Вальтера Абендрота, которому надлежало зафиксировать взгляды Фуртвенглера на музыку, дабы составить книгу, в которой дирижер согласился изложить свое личное кредо.

Сопrotивление Фуртвенглера было непоследовательным и неорганизованным. Он отказался принять дом в подарок от Фюрера и несколько автомобилей — от Геринга, на несколько месяцев устранился от дирижирования, чтобы написать симфонию, удерживал в Берлине горстку евреев-музыкантов, пока надписи на стенах домов не убедили их в необходимости эмиграции; он пытался, безуспешно, спасти в Вене нескольких игравших в Филармоническом евреев от газовой камеры.

Почему он не покинул Германию? В конце концов, возможностей для этого у него имелось предостаточно — он и работал, и отдыхал за пределами страны. Он был славен во всем музыкальном мире, у него имелся дом в Сен-Морисе, друзья в свободных странах; в отличие от других эмигрантов, его ждало обеспеченное будущее. В 1936 году Тосканини бросил Фуртвенглеру спасательный круг, назвав его своим преемником в Нью-Йоркском филармоническом, — по-видимому, надеясь вырвать несчастного из рук нацистов и спасти его грешную душу.

Фуртвенглер сначала посоветовался с Геббельсом, а затем принял предложение — на том условии, что он сможет и дальше дирижировать в Германии. Назначение его на таких условиях вызвало протесты обширного еврейского населения Нью-Йорка, и неделю спустя Фуртвенглер телеграфом сообщил о своем отказе от места:

Политические разногласия мне неприятны. Я не политик, а исполнитель немецкой музыки, которая принадлежит всему человечеству, независимо от политики. Я предлагаю в интересах Филармонического общества отложить мой сезон до времени, когда публика поймет, что политика и искусство раздельны.

Тосканини пробовал уговорить его, однако Фуртвенглер твердо стоял на своем. Создавать музыку в Германии, вот в чем состояло высшее его стремление, и подвергать это занятие опасности он не хотел. Говорили, что Геббельс сказал ему: «Вы можете уехать, однако до тех пор, пока мы здесь, — а мы основали Тысячелетний Рейх, — вам никогда больше не позволят ступить на землю Германии». Тосканини, по крайней мере, все еще дозволялось возвращаться каждое лето на его виллу в Италии.

Тосканини попытался — безрезультатно — не допустить его выступления на Зальцбургском фестивале 1937 года. «Всякий, кто дирижирует в Германии, нацист!» — прорычал он Фуртвенглеру, игнорируя тот неудобный факт, что несколько выступавших в Зальцбурге с ним самим певцов продолжали работать в немецких оперных труппах. После войны Тосканини возглавил кампанию, воспрепятствовавшую появлению Фуртвенглера в Чикагском симфоническом и в «Метрополитен-Опера».

В довольно бессвязной защитительной речи, с которой он выступил перед трибуналом по денацификации, Фуртвенглер заявил, что Арнольд Шёнберг и Макс Рейнхардт уговаривали его остаться в Германии, чтобы защитить их общее наследие. Рейнхардт прислал в суд своего агента, давшего показания в пользу дирижера. Шёнберг сказал: «Я уверен, что он никогда не был нацистом — просто одним из старомодных *Deutschnationale* [\$\$\$\$\$\$\$\$]... я уверен также, что он не был антисемитом, во всяком случае, не большим, чем любой не-еврей. А как музыкант, он безусловно превосходит Тосканини, Орманди, Кусевитских и всю их компанию. К тому же, он подлинный талант. Он *любит* музыку».

Элизабет Фуртвенглер утверждала, что ее муж рисковал жизнью в осыпаемом бомбами Союзников Берлине, чтобы давать концерты, на которых встречались друг с другом участники антигитлеровского Сопротивления. «Его публика никогда не была нацистской» — утверждала она. «Концерты, которые Фуртвенглер давал каждую неделю или две, заставляли нас жить дальше» — говорили его приверженцы. Последний концерт, данный им в старой Филармонии — перед тем, как ее сравнивали с землей, — включал в себя пророческое исполнение концертмейстером Фуртвенглера Эрихом Рёном скрипичного концерта Бетховена, громовый, отзывающийся «гибелью богов» финал которого предрекал некие разрушения (властям было невдомек, что исполняемые каденции принадлежат еврейскому скрипачу Йоахиму; впрочем, единственной доступной альтернативой были каденции, сочиненные столь же «нечистым» Крейслером). В последнюю зиму Рейха Фуртвенглер внял намеку министра вооружений Альберта Шпеера и бежал в Швейцарию, дабы избежать возможных репрессий со стороны особо твердолобых нацистов.

Существовала ли у Фуртвенглера договоренность с Гитлером? — поинтересовалась после войны берлинская газета. Он это напрочь отрицал:

Я сознавал, что Германия переживает страшный кризис; я ощущал ответственность за немецкую музыку и задача моя состояла в том, чтобы помочь ей пережить этот кризис... Неужели Томас Манн действительно верит, что в «Германии Гиммлера» исполнять Бетховена никому дозволено не было? Неужели он не понимает, что люди никогда так сильно не нуждались в нем, не жаждали с такой же силой услышать Бетховена, с его проповедью свободы и общечеловеческой любви...?

Изгнанный нацистами композитор Ганс Айслер обвинил Фуртвенглера в том, что он использовал свое

искусство и оскорблял великие произведения немецких классиков ради того, чтобы приукрасить режим запятнанных кровью гитлеровских палачей. На взгляд Айслера, Фуртвенглер был соучастником «убийств, поджогов, грабежей, воровства, подлогов, пыток беззащитных людей и, прежде всего, усилий, направленных на то, чтобы заглушить голос истины».

Оправданный судом Союзников — советские власти усиленно старались заманить его в свой сектор Берлина, — Фуртвенглер, тем не менее, не смог избежать постоянных обвинений в коллаборационизме, наполнивших горечью, а возможно и укоротивших его жизнь. Живя в Швейцарии, он сумел вернуть себе прежнее исключительное положение в Берлине и регулярно дирижировал в Лондоне, однако пятно, лежавшее на нем, выцветать не желало. Одному английскому журналисту он сказал:

Одно-единственное исполнение великого немецкого шедевра уже есть отрицание духа Бухенвальда и Освенцима, куда более сильное и насущное, чем любое слово. Прошу понять меня правильно: художник не может существовать полностью вне политики. Он должен иметь определенные политические убеждения, потому что он, в конце концов, тоже человек. И долг художника, как гражданина, состоит в том, чтобы выражать эти убеждения. Однако я — более, чем гражданин, я музыкант. И немец, в том вечном смысле этого слова, который утверждается гением великой музыки.

Фуртвенглер с его немецкой лояльностью и врожденной нерешительностью, исполняя роль законного хранителя немецкого музыкального наследия, помог маскарладу Гитлера. Музыка была ключевым элементом *Volksgemeinschaft*, народного единства, которому надлежало связать языческое арийское общество нерушимыми узами преклонения перед вождем.

Где бы ни исполнялась музыка — в расово чистой баварской деревне или в польском концентрационном лагере, — она выражала высшее духовное превосходство Германии и внушала ее подданным и рабам мысль о необходимости строжайшего подчинения. Официальное отвращение к джазу произрастало не только из его негритянского происхождения, но и из присущей ему свободы импровизации. «Германия есть самая музыкальная и творческая страна на всей земле, — писал в разгар войны генерал-майор Вермахта Пауль Винтер, — и немецкий солдат знает, что он рискует жизнью не только за безопасность своего отечества, но также за выживание немецкой музыки».

В лице Фуртвенглера нацисты сохранили интерпретатора, который исполнял немецкую музыку с несколько не пострадавшей убедительностью, между тем как во имя ее совершался геноцид. Предпочтя остаться в Германии, он наделил нацистов, в критический момент их прихода к власти, культурной респектабельностью, а в военное время оказывал их делу моральную поддержку. В своих столкновениях с тиранией Фуртвенглер проявил себя как слабый противник, тайком сговориться с которым почти ничего не стоило. Музыкой своей он говорил о гуманности, однако те, кто ее оплачивал, издевались над этой гуманностью и чинили надругательство над нею. Его исполнительское наследие вполне можно считать одним из самых значительных в анналах дирижерского мастерства, но то, как он повел себя в условиях политического давления, скомпрометировало профессию, на формирование которой Фуртвенглер оказал столь значительное влияние.

* * *

В советском блоке роль дирижера отдельным предметом рассмотрения никогда не была: марксизм не потерпел бы на подиуме никаких властных фигур и потому обратил музыкального директора в нуль, в подобие суфлера. В отличие от своего коллеги-тирана Гитлера, система которого была основана на сети гауляйтеров, руководствовавшихся иерархическим «принципом вождизма», Великий Вождь и Учитель сокращал любой альтернативный символ власти. Дирижеры стали безликими техниками. Если Сталин в

один прекрасный день решал, что финал бетховенской Девятой это «нужная массам музыка», так этот финал, оторванный от предшествующих ему частей симфонии, и исполнялся по всей стране до бесконечности. Работа дирижера состояла в том, чтобы отбивать ритм; личность его значения не имела. Единственными музыкантами, коим дозволялось обладать различной собственной личностью, были заплатившие за это в пору ждановских чисток немалую цену композиторы да горстка певцов и инструменталистов, которых отправляли за границу — добывать твердую валюту.

Советское дирижерское искусство оправиться от сталинской паранойи так и не смогло. В 1980-х официальная политика состояла в том, чтобы принижать значение дирижера в сравнении с музыкантами экспортного качества. Ко времени смерти Леонида Брежнева попытки приобрести международное имя дозволялись лишь четырем дирижерам. Один из них был хроническим алкоголиком, которого приходилось поддерживать на подиуме, чтобы он не упал, другой — зятем члена Политбюро.

Лучшего из советских дирижеров, Евгения Мравинского, за пределы страны выпускали редко. Побывав с Ленинградским филармоническим на Западе всего пять раз за свою полувековую карьеру, он сумел показать, что уникальность стиля все-таки удастся каким-то образом сохранить и в России. Сделанные им в 1956-м записи Чайковского это вехи на линии аутентичности, идущей еще от санкт-петербургских откровений Никиша. Мравинский выжил благодаря тому, что держал свои чувства, как музыкант и как личность, под спудом. «Он обладал сердцем, которого никому не показывал» — сказал Курт Зандерлинг, двадцать лет проработавший под началом Мравинского. На репетициях Мравинский оставался холодно отстраненным, уведомляя музыкантов о том, что ему требуется, лишь проявлениями силы своей личности. «Видно было, как люстры дрожат» — говорили они о мгновениях, в которые Мравинский бессловесно извещал их о мощи владеющих им чувств. Даже с Дмитрием Шостаковичем, пять симфоний которого он исполнил первым, Мравинский обсуждал лишь «тонкости оркестровки, интерпретации и симфонической структуры».

Он мог проводить в деревне месяцы кряду, вглядываясь в ровный пейзаж, слушая пение птиц. По словам Мариса Янсонса, избранного Мравинским в наследники сына одного из его ассистентов, он явным образом избегал вступления в партию и бойкотировал ее праздничные октябрьские концерты. «Он никогда не шел на компромиссы, — говорит Янсонс. — Для многих отказ от участия [в таких концертах] мог стать опасным. Однако он понимал, что создание необходимых художественных условий на них невозможно». Когда в 1970-х эмигрировала вся его струнная группа, Мравинский просто восстановил оркестр, сохранив его уровень.

Оркестранты предпочли бы видеть его наследником Янсонса, однако Партия назначила таковым Юрия Темирканова, который никогда с этим оркестром не работал и к тому же стремился вытеснить из него Мравинского. «По-моему, многие просто не понимают, что в последние десять-пятнадцать лет у Филармонического, по сути дела, не было руководителя» — заявил он. Назначение Темирканова, хоть он и говорил западным журналистам, что в партии никогда не состоял, показало, насколько малы изменения, происшедшие в состоянии советской музыки в пору перестройки Михаила Горбачева.

Большая часть лучших дирижеров покинула страну, и первыми среди них стали члены внутреннего круга Дмитрия Шостаковича. Сын композитора, Максим, осел в Новом Орлеане; его ближайший друг-музыкант, Мстислав Ростропович был радушно принят вашингтонским Национальным симфоническим оркестром; Кирилл Кондрашин, первым исполнивший симфонию «Бабий Яр», нашел прибежище в «Консертгебау», где вскоре и умер прямо после концерта от сердечного приступа. Единственный сохранившийся в СССР и обладающий подлинной харизмой дирижер, Геннадий Рождественский, многие годы подумывал о том, чтобы покинуть страну, но каждый раз воздерживался от самого последнего шага.

В более молодых социалистических государствах, контроль сталинистов над дирижерским подиумом

был не настолько строгим, и Польша, Венгрия, Чехословакия продолжали давать миру талантливых дирижеров. В 1989-м, в пору крушения европейского коммунизма, именно дирижер нанес завершающий удар не желавшей идти на компромиссы Германской демократической республике. Правивший этой страной режим содержал, несмотря на изголодавшуюся по кредитам экономику, три дюжины оперных театров и 88 оркестров — якобы на потребу своего всего лишь шестнадцатимиллионного населения, а на деле, из соображений внешнего престижа. ГДР изображала себя колыбелью музыкальной цивилизации, хранительницей мест, в которых появились на свет Бах, Гендель, Вагнер и Шуман. Ее брехтовские театры экспортировали «революционных» оперных режиссеров, добившихся преобладания на сценах западных театров. Артистические усилия придавали вид национальной законнорожденности неуверенно чувствовавшему себя государству.

Когда режим построил стену вокруг Берлина, чтобы остановить бегство своих граждан и оградить их от искушения материальными благами, он вызвал из Ленинграда Курта Зандерлинга и поручил ему обратиться никому не известный Берлинский симфонический оркестр в ровню оставшемуся по другую сторону стены Филармоническому. Выдающимся музыкантам ГДР вменялось в обязанность вступление в партию и участие во лжи по поводу двух Германий — одна, искупившая все грехи, сияла совершенством, другая так и уходила корнями в презренное нацистское прошлое. Музыканты подыгрывали системе и получали место в ее элите. Лейпцигский дирижер Курт Мазур ходил в любимцах у главы партии Эриха Хонеккера, построившего для него новый концертный зал.

Скрытое напряжение, все-таки существовавшее между музыкантами и партийными мегаломанами, выплеснулось наружу, когда реформист Горбачев прибыл в ГДР на сороковую годовщину страны, праздновавшуюся 7 октября 1989 года, что породило волну открытого массового неповиновения властям. Демонстрации, состоявшиеся той ночью в нескольких городах страны, были жестоко разогнаны. На следующий день на улицы Лейпцига вышло четверть миллиона людей. Хонеккер, выступая по телевидению, посоветовал своему народу «помнить о случившемся на площади Тяньаньмэнь», где в том же году войска расстреляли демонстрацию студентов. Он привел вооруженные силы в состояние боевой готовности и отдал им приказ открыть огонь, если лейпцигские демонстранты снова соберутся на площади Карла Маркса, между государственным оперным театром и возведенным Хенеккером «Гевандхаузом».

На следующий день, 9 октября, Курт Мазур созвал в своей квартире совет из трех партийных функционеров, священника и артиста кабаре, чтобы обсудить меры, которые позволили бы избежать насилия. Когда вечером на площадь начали стекаться колонны протестующих, Мазур принял решение открыть настежь двери концертного зала и пригласить в него демонстрантов, чтобы те смогли — впервые за сорок лет — открыто высказать свое недовольство. Порожденное репрессиями молчание было нарушено. Хонеккер пал, Берлинскую стену разрушили, а Мазур стал национальным героем и, ненадолго, кандидатом в президенты страны. «Разве я такой плохой дирижер, что должен подаваться в политики?» — саркастически спрашивал он.

Вопреки опасениям Мазура, героизм, им проявленный, лишь усилил его артистическое обаяние. Мазур был широко известен как весьма умелый исполнитель романтической музыки, лишенный однако же своеобразия и гибкости, блеск которых обращает музыканта в звезду. Теперь же он, буквально за одну ночь, обратился в претенденты на очень высокие посты и вскоре принял под свое начало Нью-Йоркский филармонический — за царское вознаграждение в семьсот тысяч долларов, — богатство, о котором в сокрушенном ныне раю всеобщего равенства нечего было и мечтать.

Впрочем, проявленная им отвага сказалась не на одной лишь дирижерской карьере Мазура. Бросив вызов танкам, Мазур напомнил людям о пребывавшем в забвении нравственном измерении его профессии. Несколько поколений главных дирижеров послушно уступали политическому давлению и вдруг

один-единственный человек встал во весь рост и показал, как должен вести себя настоящий лидер. Курт Мазур, возможно, не останется в истории музыки такой уж приметной фигурой, однако его всегда будут помнить, как дирижера, отказавшегося от компромиссов и угодничества в пору, когда многие его коллеги старались получше укрыться за партитурами. «По сути дела, — сказал он однажды, — я лишь руководствовался теми принципами, которые старался утвердить, когда дирижировал воплощением надежд Бетховена, его Хоровой симфонией».

* * *

Под конец 1989-го, года, в который на лице Европы начали затягиваться оставленные двумя мировыми войнами раны, можно было услышать, как одна очень крупная фигура из мира звукозаписи сетует на нехватку хороших дирижеров. «Среди четырех миллионов людей, сгоревших в печах Освенцима, — сказал этот человек за легким завтраком из копченой семги и изысканного „Шабли“, — наверняка имелось с полдюжины потенциально великих дирижеров, плюс множество тех, кто способен был возглавить оркестры второго ряда. Еще большее их число замерзло до смерти в Гулагах. Вот почему их так мало сегодня».

Гитлер и Сталин совместными усилиями уничтожили питательную почву, традиции и устремления, которые вскармливали дирижерское искусство. Отсутствие дирижеров может иметь и иные причины, однако нельзя отрицать, что казавшийся неиссякаемым приток талантов изрядно оскудел в десятилетия, следовавшие за 1945 годом. А новые дирижеры пытались восполнить недостаток внутреннего богатства, имитируя манеры последних из монолитов, Тосканини и Фуртвенглера, в надежде что это как-нибудь да скажется на исполняемой ими музыке. На какое-то время мы получили множество клонов Тосканини и копий Фуртвенглера, а затем накатилась следующая волна, соединившая их несоединимые черты в гибридном «Тосквенглере».

Отцом этой уродливой помеси был, скорее всего, Герберт фон Караян. Оппортунист до мозга костей, он преклонялся перед безупречной гибкостью и пылкой одухотворенностью Фуртвенглера, но при этом «пытался привить» Берлинскому филармоническому неукоснительный перфекционизм Тосканини, дабы стереть из музыкальной памяти оркестра все следы своего предшественника. В течение двух десятилетий, прошедших после смерти Фуртвенглера, дирижер этот существовал лишь как пункт эзотерических коллекционеров, обменивавшихся пленками с пиратскими записями его концертов. Коммерческая репутация официальных записей Фуртвенглера была настолько низкой, что одному из английских предпринимателей удалось поставить собственную торговую марку на его пластинки, с которыми крупные компании дела иметь не желали.

Маятник памяти потомков начал возвратное движение ближе к концу жизни Караяна, когда по ступенькам карьерной лестницы стали подниматься дирижеры, слышавшие Фуртвенглера в годы своей впечатлительной молодости. Поклонение Фуртвенглеру обратилось в символ веры для клики «не-караянцев», возглавлявшейся Дэниелем Баренбоймом, Зубином Мета и Владимиром Ашкенази. «Это не культ, — пояснял, оправдываясь, Мета. — Это клан. И ничего дурного тут нет». Людей в полку Фуртвенглера все прибывало и даже потенциальные Тосканини наподобие неаполитанца Риккардо Мути начали отзываться о немецком мастере с большим почтением. Колесо завершило полный оборот, когда новейшая игрушка созданной Тосканини индустрии, компакт-диск с его записью, весьма и весьма уступил по числу проданных копий диску его антагониста, презиравшего звукозапись, как проявление низменного материализма.

Эра Тосканини закончилась самым печальным образом, когда во время транслировавшегося по радио концерта непогрешимая память вдруг подвела его — по причине преходящего нарушения мозгового

кровообращения (ПНМК), — неврологического состояния, не известного в ту пору медицинской науке. Тосканини сбился посреди произведения Вагнера, Америка, слушавшая его, в ужасе замерла, а милосердные операторы «Эн-Би-Си» пустили в эфир запись музыки Брамса. Тосканини ушел из «Эн-Би-Си», корпорация эта с неприличной поспешностью распустила его оркестр, а за этим последовало полное исчезновение классической музыки из американского массового вещания. Аудитория, которую уповал создать Тосканини, равнодушно переключилась на игровые шоу и мыльные оперы. Никогда больше серьезная музыка не сможет обратиться в жрицу (или храмовую проститутку) эрзац-религии, способную на равных конкурировать с тамбуринами и серпантинном телевизионных проповедников.

«Я думаю, что воздействие мистера Тосканини на музыкальные верования и нормы Америки губительно» — писал в 1947 году лишенный иллюзий производитель записей. Он загнал репертуар в единственную, узкую колею, где тот и застрял. Система звезд, которую Тосканини отстаивал как средство возвышения музыки, неуклонно пожирала саму музыку — и будет пожирать, пока люди платят за то, чтобы услышать Паваротти, а не Верди, и Перлмана, а не Прокофьева. На пластинках самого Тосканини имя его печаталось шрифтом, куда более крупным, чем имя композитора, — все претензии на смиренное служение были давно забыты.

Вследствие своевольного выверта судьбы, фундаментализм, который проповедывал Тосканини, был взят на вооружение теми музыкантами, которых он ценил менее всего — академическими исполнителями средневековой, барочной и ранней классической музыки. Будем играть, говорят эти ученые мужи, в точности то, что написал композитор: на инструментах, которые он имел в виду, с оригинальными тембрами и в оригинальном стиле. Эта «революция ранней музыки» создала приливную волну самодовольных буквалистских интерпретаций, в которых аутентичность ставится выше красоты и духовной глубины. Когда Роджер Норрингтон записал бетховенские симфонии на оригинальных инструментах, один из американских критиков уподобил его Тосканини — за «вдохновенный буквализм», который этот критик предпочитает неточной «изменчивости» Фуртвенглера.

После кончины Тосканини дирижеры еще многие годы продолжали терроризировать американские оркестры, храня уверенность в том, что именно так и должен вести себя великий дирижер. Джордж Сэлл, известный за его аналитическое ухо как «химик среди дирижеров», представлялся оркестрантам страшилой-надсмотрщиком, способным различить, настроен ли инструмент на 420 вибраций в секунду или на 424. «Чего мы боялись больше всего, так это его жуткой компетентности» — говорит один из его ассистентов. Во время гастролей он заставлял своих кливлендцев носить исключительно костюмы-тройки.

Артур Родзинский, едва появившись в Нью-Йоркском филармоническом, с ходу уволил 14 музыкантов, а единственный свой сезон в Чикаго провел в состоянии непрестанной войны с оркестром. Чикагские оркестранты девять долгих лет прожили в ненависти к Фрицу Райнеру. Георг Шолти, и сам-то учившийся у Тосканини, облегченно вздохнул, когда музыканты «избавились от внушенного Райнером страха перед музыкальным директором, как перед своим естественным врагом». Тот факт, что этим тиранам пришлось в свое время бежать, спасаясь от политического насилия, сообщал их свирепости оттенок безумия.

После смерти Тосканини прошло три десятка лет, а он и поныне остается дирижером, чье имя известно каждому. Для Тосканини слава была средством достижения власти, а власть — средством, с помощью которого он яростно добивался нужного ему звука и обращал музыку в коммерческую и политическую силу. Он научил дирижеров тому, что их влияние вовсе не обязательно должно ограничиваться пределами подиума. Человек лично безупречный, Тосканини обратил музыку в жертву безжалостной эксплуатации со стороны его преемников, куда менее принципиальных, чем он.

Глава 5

Дело Караяна

Беда Караяна в том, что одной только музыки ему всегда было мало.

Зубин Мета

Немецкое искусство следующего столетия будет героическим, пронизанным стальной романтикой, несентиментально практичным; оно будет нести в себе великий пафос национального начала; оно будет связано с общими интересами и будет предано им — или его просто не будет.

Йозеф Геббельс

Я должен быть диктатором.

Герберт фон Караян, Зальцбург, 1955

Во второй половине понедельника 20 января 1946 года на перрон западного вокзала Вены вышел из вагона первого класса полноватый англичанин в очках. При нем были купленные в цюрихском баре фальшивые американские документы, по-немецки он говорил превосходно, без какого-либо акцента. В своем мешковатом пальто, с сигаретой в губах и еще несколькими сотнями таких же в багаже, он быстро смешался с людьми, спешившими по разбомбленным, окутанным дымкой мрачноватой порочности улицам, столь превосходно изображенными в написанном Грэмом Грином сценарии фильма «Третий человек». Не отличавшийся наивностью гриновского героя, наш англичанин тоже приехал сюда на поиски нужного ему человека.

Англичанина звали Уолтером Леггом, он не был ни шпионом, ни наемным убийцей — всего лишь продюсером музыкальных записей, выдававшим себя за швейцарского бизнесмена потому, что он задумал совершить преступление. Война закончилась восемь месяцев назад, однако для граждан стран-союзниц любые сделки с недавним врагом оставались более чем незаконными. И это не было глупостью со стороны закона. Многие из толкшихся в Вене демобилизованных военных и лишившихся работы чиновников совсем недавно участвовали, так или иначе, в массовых убийствах. Для того, чтобы очистить страну от худших из них, был задействован процесс «денацификации». Процедура эта была несовершенной, ненадежной и запутанной, и все-таки, в западной Германии она давала возродившейся демократии возможность не подпускать запятнавших себя злодеяниями людей к государственной службе. В Австрии же, если не считать широко разрекламированных случаев, для которых отыскивались козлы отпущения, денацификация выглядела фарсом.

Вена ранней послевоенной поры оказалась для беглых нацистов истинным раем — смешаться с ее населением им не составляло труда, да и бежать из нее, если потребуется, тоже. Через три недели после падения города был открыт, по приказу советского военного коменданта, решившего отпраздновать таким образом 1 мая, Венский оперный театр — «Свадьбой Фигаро». Поскольку возведенное при Франце-Иосифе на Рингштрассе здание оперы обратилось в груды перекореженных обломков, спектакль был дан в историческом «Театре Вены», где еще Моцарт ставил «Волшебную флейту». Дирижировал Йозеф Крипс, опытный исполнитель Моцарта, проведший войну промышленным служащим, поскольку из

Государственной оперы его уволили за примесь еврейской крови.

Новость о музыкальном возрождении Вены пронеслась по разрушенной Германии и в оперную труппу начали стекаться звезды прекратившего существование Рейха. Ее украсила любимица гитлеровского Берлина Мария Чеботари, прекрасно знающий свое дело тенор Юлиус Патцак, превосходный бас-баритон Ганс Хоттер, Люба Велич, поразившая Рихарда Штрауса на праздновании его восьмидесятилетия исполнением партии Саломеи. На вторых ролях в театре выступали Ирмагд Зэфрид, Зена Юринац и Хильде Гюден. В октябре 1945 возобновил, под управлением Крипса, концерты Венский филармонический, и полугодный город вновь получил полный музыкальный календарь, привлекая к себе мировое внимание.

Легг приехал в Вену не для того, чтобы слушать певцов, хоть он и подписал дюжину контрактов с лучшими из них и в конечном счете женился на прекрасной, расчетливой Элизабет Шварцкопф, блиставшей следующие двадцать лет в колоратурных партиях. Оркестры его тоже интересовали мало. Легг искал дирижера, человека, который возглавил бы супероркестр, создаваемый Леггом в Лондоне, чтобы наладить массовое производство музыкальных записей и гарантировать тем самым владычество его компании на расширяющемся послевоенном рынке.

Едва успев вселиться в отель, он столкнулся с оставшимся без места Вильгельмом Фуртвенглером и прицепился к нему с разговорами о контракте. Однако уставший от многолетних конфликтов Фуртвенглер хотел лишь одного — вернуться в Берлинский филармонический. Леггу требовался человек помоложе и поголоднее, способный подавить своей личностью неуправляемых лондонских музыкантов и произвести на демобилизовавшихся самоучек впечатление настолько сильное, что они станут покупать его записи. И всего за четыре дня он такого человека нашел — на репетиции Венского филармонического. «Я совершенно ошеломлен тем, что умеет делать этот малый, — записал он. — От его колоссальной энергии и витальности волосы встают дыбом».

Герберт фон Караян загадочным образом объявился в Вене после того, как исчез под конец войны в Италии. В предыдущую субботу он исполнил с Венским филармоническим Первую симфонию Брамса, и один из присутствующих в зале американских офицеров нашел это исполнение «незабываемым». В то же самое время, офицер этот понимал, что «нам придется надолго поместить его в черный список». Дирижер находился в розыске. В культуре гитлеровской Германии он был витринным украшением, восхваляемым пропагандистскими листками Геббельса как «*Das Wunder Karajan*»[\[*****\]](#) и объявленным олицетворением арийского превосходства.

За несколько часов до начала следующего концерта Караяну запретили выступать перед публикой до тех пор, пока не будет принято решение по его делу. Легг, через несколько минут после того, как он услышал эту новость, уже стучался в дверь Караяна — с бутылками виски, шерри и выражениями сочувствия:

Он жил в условиях до крайности неудобных, на восьмом этаже многоквартирного дома, в комнате, которую делил с чужими людьми. Мы разговорились. Я пытался поставить нашу беседу на деловые рельсы, однако ему явно хотелось просто поболтать. По-видимому, он давно уже ни с кем не разговаривал.

В описании самого Караяна тогдашнее его положение выглядит не столь отчаянным:

Мое знакомство с Уолтером Леггом состоялось в Вене 1946 года, при обстоятельствах не самых обычных. Американские оккупационные власти разрешили мне дать концерт с Венским филармоническим. Концерт этот по необъяснимым причинам [так!] был отменен за полчаса до его начала.

В 4 часа того же дня мистер Легг пришел ко мне домой и поинтересовался, не можем ли мы

поговорить. Я описал ему мое положение, и он заверил меня, что все это скоро пройдет. Самое важное, сказал он, чтобы нам с вами удалось вместе записывать музыку.

Самое важное, чтобы нам с вами удалось вместе записывать музыку. Легг своих приоритетов не скрывал. Амбициозное стремление выпускать хорошие пластинки было для него важнее, чем политика и законность, демократия и человеческое достоинство, прибыльность и простой здравый смысл, важнее даже, чем сама музыка. Человек властный и хвастливый, нелюбимый в собственной компании и внушавший страх соперникам, Легг называл себя первым профессиональным продюсером и говорил, что его записи создадут стандарт, по которому будут оценивать музыку. И в ту холодную венскую пятницу самонадеянность Легга задела в его собеседнике нужную струну. «После того первого, долгого разговора стало совершенно ясным одно, — говорил Караян, — наши с ним мысли о музыке пребывают в полной гармонии». Спустя несколько месяцев Легг, «махнув рукой на военные власти Франции и США», убедил британское командование в том, что установленный Союзниками запрет на дирижирование не лишает Караяна возможности делать записи. И ко времени, когда Караяну разрешили концертную деятельность, записи уже успели обратить его в мировую знаменитость.

«Он, в большей мере, чем любой другой дирижер — за исключением, быть может, Стоковского — был, в сущности, создан граммофонными записями» — бахвалится в своих мемуарах Легг, хотя в то время возможные последствия тревожили его настолько сильно, что он обратился к культурным властям Британии с вопросом, разрешат ли они продажу записей Караяна. «В Соединенном Королевстве денацификация не проводится, — прямо ответили ему, — но что касается [британской зоны в] Германии — дело безнадежное».

Легг перевез Караяна в Лондон и в следующие десять лет тот сделал 150 записей, в число которых вошли потрясающие бетховенский и брамсовский циклы, ослепительный «Кавалер розы», концерты Моцарта, музыка Бартока, Бриттена и Брукнера. «Филармония», составленный из звезд оркестр «И-Эм-Ай», вышел из студии «Эбби-Роуд», чтобы установить новые нормы концертного исполнения музыки, — как и предсказывал Легг. С появлением долгоиграющих пластинок и стереофонического звука записи окончательно закрепили свое главенство над живым исполнением. Родилась массовая аудитория, и Караян обратился в главную ее фигуру.

В последующие годы он старался умалить значение оркестра, с которым записывался, говоря, что «Филармония» играет в концертах не лучше, чем на репетициях, — «как и любой молодой оркестр». Не желая признавать чье бы то ни было участие в своем возвышении, Караян не выказывал своему спасителю никакой признательности. Когда в 1963-м «И-Эм-Ай» уволила Легга, один из коллег застал его изнывающим в венском офисе Караяна. «*Ich bin drei Tage ante-chambriert*, — жаловался Легг. — Я прождал в приемной три дня». Караян, ныне всесильный в том, что касалось музыки, не пошевелил даже пальцем, чтобы помочь ему, и Легг никогда уже не смог получить работу.

Роль Легга в эволюции Караяна была важной вдвойне. Он внушил дирижеру мысль о том, что будущее музыки сокрыто в студиях звукозаписи, и что международный закон не есть препятствие для честолюбивых устремлений художника. Разумеется, Легг не был единственным, кто охотился за талантливыми нацистами. Среди его конкурентов была компания «Декка», сумевшая, прибегнув к помощи ортодоксального еврея Мориса Розенгартена, подписать контракт с Венским филармоническим, некоторые из музыкантов которого еще недавно носили на рукавах повязки со свастикой и остались в оркестре, когда шестеро их коллег отправились в газовые камеры. Пластинки «Дойче Граммофон» шли у любителей музыки нарасхват, между тем как ее материнской компании, «Сименс», были предъявлены обвинения в использовании рабского труда в Освенциме, Бухенвальде и Равенсбрюке. Леггу было все равно, происходит ли его музыкант из квакеров-пацифистов или из палачей СС, — лишь бы он делал хорошие

записи. Когда коллеги обвинили его в заигрывании с бывшими нацистами, он ответил им гневной памятной запиской:

Задача нашей компании — продавать записи. Предъявлять артисту или члену нашего штата обвинения в симпатиях к нацистам это саботаж. У этих пользующихся наибольшим спросом художников не было выбора в отношении того, в каком из лагерей им придется коротать время.

Аргумент ложный, и Легг это знал. Выбор имелся у каждого музыканта нацистской Германии, и выбор этот требовал, быть может, простейшего из нравственных решений, с необходимостью которых сталкивается художник. Многие повели себя с честью и покинули страну, не желая сотрудничать с нацизмом. Другие строили свои карьеры на фундаменте жестокости.

* * *

Третий Рейх захватил контроль над музыкой, сделав два молниеносных хода. 7 апреля 1933 принятый им Закон о государственной службе изгнал всех евреев из правительственных учреждений. Тысячи живших на жалованье музыкантов, учителей и администраторов были уволены из оперных театров, оркестров и музыкальных учебных заведений без выходного пособия. Арнольд Шёнберг, профессор Берлинской академии искусств, остался буквально без гроша и бежал за границу; другие, менее известные люди впали в нужду и податься им было некуда. 15 ноября 1933 Йозеф Геббельс объявил, что всякий, кто желает работать в какой-либо сфере искусства, обязан зарегистрироваться в его Имперской палате культуры. Этот простой маневр наделил режим властью над плодами художественного творчества к какому бы жанру таковое ни относилось. Без членского билета «*Kulturkammer*» немецкий художник не мог ни напечатать стихотворение, ни выставить картину, ни снять фильм, ни играть в оркестре.

По немецким стандартам, Палата была «учреждением весьма хаотичным», и в конечном счете, Геббельс передал руководство ею высокопоставленному генералу СС оберфюреру Гансу Хинкелю, который демонстрировал в роли государственного комиссара музыки, похвальное рвение, проверяя расовую и идеологическую благонадежность «представителей культуры». Хинкель завел на художников Третьего Рейха 250 000 досье, каковые и попали целыми и невредимыми в руки англичан — вместе с самим комиссаром, которого они отпустили как «второстепенного преступника». Подававшим заявления в Палату музыкантам надлежало заполнять анкету, отвечая на вопросы об их расовой чистоте и профессиональном статусе и указывая двух рекомендателей, готовых подтвердить их компетентность (Рихард Штраус написал: «Моцарт и Вагнер»). Евреям и левым хода не давали, однако большинство заявителей утверждалось, если, конечно, на них не доносил кто-нибудь из коллег или соседей. После происшедшего в 1933-м массового исхода художников особая разборчивость была Палате не по карману. Ее членский билет гарантировал право на труд и помогал получить освобождение от военной службы. Однако для того, чтобы работать музыкантом, *необходимости* вступать в нацистскую партию не было.

Вступление в нацистскую партию было привилегией, но отнюдь не обязанностью. Геббельсу донесли из Голландии, что дирижер Ганс Кнаппертсбуш задал немецкому дипломату зловерный вопрос, состоит ли тот в нацистах, и если да, то не является ли он *Мив*-нацистом, то есть, нацистом по необходимости. «Таких просто не существует» — гневно парировал чиновник. И немедля доложил в Берлин, что «К. не является другом Новой Германии». Кнаппертсбуша должным порядком изгнали с поста музыкального директора Баварской государственной оперы, хоть он и продолжал появляться в ней как приглашенный дирижер.

До начала войны выбор у немецких музыкантов имелся, и довольно широкий. Они могли покинуть страну или остаться в ней; а оставшись, могли вступить в НСДАП или воздержаться от этого. Большинство

носителей громких имен эмигрировало. Из оставшихся ни один нацистом не стал. Композиторы Рихард Штраус и Ганс Пфицнер, первоначально питавшие расположение к гитлеризму, от вступления в партию воздержались. Штраус был назначен Президентом Палаты культуры и требовал, пребывая на этом посту, ставить больше иностранных опер и повышать качество курортных оркестров; в конце концов, его уволили за переписку с беглым либреттистом Стефаном Цвейгом; ярый националист Пфицнер лишился государственных почестей после сделанного им сардонического предложения сочинить «пипфонию», посвященную одному из нацистских вождей.

Ведущие дирижеры — Фуртвенглер, Кнаппертсбуш и Клеменс Краус держались от нацистов в стороне. Что касается представителей нового поколения, Рудольф Кемпе, не пожелав подчиниться приказу нацистов — уволить лучшего его скрипача, — оставил оркестр и пошел служить в армию. Ойген Йохум, которому во время прихода Гитлера к власти было 30 лет, стал в 1934-м музыкальным директором Гамбургской оперы и занимал этот пост до 1949-го, однако партийного билета даже в руках ни разу не держал. Его вторые дирижеры, Ганс Зваровски и Ганс Шмидт-Исерштедт, также нацистами не были, как не были ими и 87 процентов всех подчиненных Йохума. «Вопрос о том, принадлежит ли ценный им художник... к партии национал-социалистов, [Гитлера] не интересовал совершенно, — писал министр вооружений Альберт Шпеер, — он считал их, всех до единого, людьми в политическом отношении слабоумными». Гитлер говорил Шпееру: «Нам не следует судить о художнике по его политическим взглядам. Воображение, которого требует их труд, лишает художников способности мыслить реалистически».

Те, кто вступал в НСДАП, были либо ярыми расистами, либо отчаянными оппортунистами. К первой категории принадлежали такие второразрядные композиторы, как Пауль Гренер и Макс Трапп, историк музыки Ганс Йоахим Мозер, ведущий специалист по Листу Петер Рааб, пианист Элли Ней и группа вокалистов и инструменталистов, которые в 1933-м выползли из своих щелей, чтобы возглавить учреждения, в которых они давно и бесславно работали. Перед музыкантами честолюбивыми и беспринципными партийная принадлежность открывала в 1933-м быстрый путь к доходным местам, неожиданно освобожденным обратившимися в парий евреями. Тысячи вакансий вдруг оказались открытыми и любой чистокровный немец мог претендовать на одну из них, при этом членство в партии вполне могло произвести на будущего работодателя хорошее впечатление, а нацизм еще не совершил к тому времени непростительных жестокостей, способных оттолкнуть от него человека чувствительного. Многие вступали в партию, потому что их несла волна эйфории, охватывающей немцев на важнейших поворотах их истории, хотя лишь очень малому числу этих людей не ударил в нос дым горящих книг, которые 10 мая того года сжигались на *auto da fé*, происходившем на площади каждого университетского города страны.

Герберт фон Караян подал заявление о приеме в партию нацистов, гостя у своих родителей в Зальцбурге, 8 апреля — в день, когда был опубликован гитлеровский Закон о государственной службе. На его партийном билете стоял номер 1 607 525. Три недели спустя, 1 мая, возвратившись в Германию, он подал заявление о приеме еще раз. Дата заслуживает того, чтобы быть отмеченной — именно в этот день партия, дабы умерить лавинообразный приток новых членов, объявила о приостановке приема. Караян получил новый номер: 3 430 914. Двойное партийное членство Караяна привело к канцелярской путанице и, в конце концов, почетного первого номера его лишили, возможно, в виде наказания. [+++++] Партийный билет Караяна и его личное дело члена НСДАП попали в руки военнослужащих США и оказались в архиве берлинской Миссии США. Факсимильная копия их была опубликована в 1982 году, несмотря на угрозы судебного преследования со стороны Караяна, объявившего их фальшивкой.

Споры идут не о том, состоял ли Караян в партии, а о том, когда он в нее вступил. Караян упорно твердил, что сделал это лишь в 1935-м, дабы получить пост музыкального директора в Ахене. За три дня до

вступления в эту должность, дружески настроенный к дирижеру чиновник напомнил ему «об одной последней формальности». «Передо мной лежал лист бумаги, отделявший меня от почти безграничной власти... я сказал себе: какого черта? — и подписал его». Караян сравнивал это со вступлением в Альпийский клуб, позволяющим горнолыжнику получить разрешение на спуск по особо сложному склону: пустяковой уступкой, открывающей путь к желанной цели.

Удовлетворительно разрешить этот спор вряд ли когда-нибудь удастся, поскольку все, кто был причастен к той истории, уже мертвы, а соответствующие документы, хранящиеся в Ахене, защищены строгими немецкими законами о тайне личности. Караян явно пытался изобразить себя мифической фигурой, *Miv*-нацистом, однако относительно того, что в 1933-м, в Зальцбурге, он лично подал просьбу о приеме в партию, сомнений почти не существует, поскольку делать это через посредников не разрешалось. Впрочем, если Караян присоединился к партии из соображений карьерных, его постигла весьма драматичная неудача. К концу того сезона он лишился контракта в Ульме и рассказывал потом о тяжелых месяцах безработицы в Берлине, завершившихся, лишь когда на него обратил внимание искавший талантливых людей художественный директор Ахена и деятельный член СС Эдгар Гросс.

В скрупулезно детальном жизнеописании Караяна, которое обнародовал его офис, на этот период приходится загадочное белое пятно. Чем он занимался в Берлине, что сказал нацисту Гроссу, чтобы убедить его в своей приемлемости? И как он сумел обзавестись в Берлине агентом, бывшим одновременно оберштурмфюрером СС? Если Караян и был когда-либо причастен к какой-то шпионской деятельности, а такие предположения после войны высказывались, то именно в 1934–1935, в возрасте 26 лет. Когда именно он вступил в партию, не так уж и важно. Важно — чем он занимался в качестве нациста.

О его причастности к тогдашним официальным делам известно только одно — 1 июня 1934 года он подал заявление о членстве в «Рейхмузиккамер», — что ему, как австрийцу, делать было не обязательно, — и отказался, ради получения членского билета, посетить свою заболевшую бабушку. Ясно, что поступок этот был добровольным, и цель его состояла в том, чтобы продемонстрировать хозяевам немецкой музыки политическую солидарность с ними. «Чтобы занять этот пост, я пошел бы на любое преступление» — говорил он о своем назначении в Ахен, самый западный из городов Германии, обладавший тысячелетней музыкальной историей, оркестром из семидесяти музыкантов и великолепным оперным ансамблем. Благодаря некоему загадочному процессу, Караян вдруг обратился в самого желанного из музыкантов Рейха, дирижера, за услуги которого спорили Берлин и Карлсруэ. О том, чтобы вынужденно подписывать компрометирующий его документ, не шло и речи, напротив, Караян получил возможность диктовать собственные условия и потребовал жалования, большего, как он похвалялся, чем у мэра. Получив пост оперного дирижера, он обратился в генерального музыкального директора целого города — в 27 лет, более молодого генералмузикдиректора в Рейхе не было. Ему не пришлось заменять беглеца — Пауль Пелла удалился в Португалию еще два года назад, — Караян занял место архи-нациста, идеолога Петера Рааба, посредственного исполнителя, вознагражденного президентством в «Културкамер» после устранения из нее Рихарда Штрауса.

Как только Караян оказался в Ахене, слава его начала быстро разрастаться. К 1937-му он уже дирижировал «Тристаном» в Венской государственной опере; в апреле 1938-го состоялось его дебютное выступление с Берлинским филармоническим. 30 сентября, пока Гитлер решал в Мюнхене участь Чехословакии, Караян с огромным успехом продирижировал «Фиделио» в Берлинской государственной опере. Три недели спустя, его «Тристан» был провозглашен едва ли не чудом:

In der Staatsoper: Das Wunder Karajan

(В Государственной опере: чудо Караяна)

восторженно ревел занявший всю полосу заголовков официальной «*Bild-Zeitung am Mittag*», под

которым размещалась рецензия, уверявшая, что у этого молодого человека могут многому научиться и пятидесятилетние дирижеры.

Выпад против Фуртвенглера был преднамеренным. Государственная опера представляла собой вотчину министра-президента Пруссии Германа Геринга, пришедшего в восторг от появления музыканта, способного бросить вызов Фуртвенглеру, которому протезировал его враг Геббельс. Геринг приказал своему театральному директору Хайнцу Титьену быстро продвинуть молодого дирижера. Агент Караяна, оберштурмфюрер СС Рудольф Веддер, обеспечивал дополнительную поддержку, пользуясь своими связями со страшным Генрихом Гиммлером. В следующие четыре года нацистские вожди разыгрывали, используя своих ручных дирижеров, покерную партию, ставкой в которой была власть.

Поначалу Караян делал все, чего от него желали: талантливый и послушный музыкант дирижировал музыкальными приношениями ко дню рождения Гитлера, дал, чтобы отпраздновать Аншлюс, специальное представление «Фиделио» и исполнял одиозные сочинения, числившиеся по разряду музыкальной пропаганды, такие как «Прославление нового фронта» Рихарда Транка с хоровой финалом, построенном на страшной «Песне о Хорсте Весселе», в которой «Кровь евреев брызжет с наших ножей». Его посылали дирижировать операми в «Ла Скала» и концертами в Риме — превосходным культурным послом одной фашистской нации в другой. Он выступал с плененными оркестрами захваченных немецкой армией стран, сделал с «Консертгебау» яркую запись Штрауса, и исполнив гимн о Весселе в Париже.

Ухудшаться дела его начали в 1941-м. После бомбежки союзниками Берлинской государственной оперы, Караян обнаружил, что одна из его постановок передана Фуртвенглеру. Ему сказали, что Гитлер держится о его работе «невысокого мнения», предположительно потому, что он дирижирует без партитуры, что, по словам Фуртвенглера, попросту невозможно. Караян отправился к дантисту и словно бы между прочим сообщил его секретарше, племяннице Геббельса, что уходит служить в военную авиацию. Геббельс, стремясь сохранить музыкальное дарование, остановил его. Фуртвенглер продолжал тем временем жаловаться на перевозносящие Караяна газеты, и министр пропаганды «положил этому конец». «В конце концов, он [Фуртвенглер] величайший из наших дирижеров» — заявил Геббельс. Писавший о «Wunder» рецензент, Эдвин ван дер Нулл, был отправлен на фронт и Фуртвенглера многие винили потом в его гибели.

Дирижируя в Италии, Караян узнал, что Ахен, недовольный его долгим отсутствием, отдал принадлежавшее ему место какому-то голландцу. Он попытался занять в Дрездене место, освобожденное Карлом Бёмом, однако столкнулся с препятствиями, которые чинил ему скользкий Титьен. Посты, которые стремился занять Караян, стали недоступными, поскольку маятник власти качнулся в неблагоприятную для него сторону. В 1942-м он женился на Аните Гутерманн, богатой женщине, дед которой был евреем. НСДАП завела на Караяна дело, которое Геббельс втихомолку замял. Караян продолжал выступать за границу, возглавил в Линце, родном городе Гитлера, Брукнеровский ансамбль, давал в Берлине концерты с оркестром Государственной оперы. В апреле 1944-го он провел рискованную премьеру Концерта для оркестра Готфрида фон Айнема, наполненного джазовыми темами сочинения, которое было запрещено после первого же исполнения. И сам композитор, и его мать успели к тому времени посидеть в тюрьме, будучи арестованными гестапо. Караян, хоть он и обратился в подобие бунтаря, все еще заканчивал письма словами «Хайль, Гитлер!». Он жил в отеле «Адлон» близ Бранденбургских ворот и одной августовской ночью, во время воздушного налета, некий государственный служащий узнал его, увидев в убежище. «Караян, обычно столь щеголеватый и подтянутый, был бос, в накинутой на плечи шинели, и волосы у него стояли дыбом». Привыкший к комфорту, он вскоре перебрался в загородный замок швейцарского посла.

Берлинские концерты его продолжались до февраля 1945-го, предпоследний был дан в память о тысячах соотечественников, погибших в Дрездене от бомб Союзников. Ни до этого, ни после он ни разу не

оплакал миллионы других своих соотечественников, сгоревших в печах Освенцима. За шесть недель до падения Берлина Караян, вот уж три месяца как планировавший побег, втайне от всех сел вместе с Анитой в самолет, летевший в Милан, намереваясь перебраться оттуда в Швейцарию или Испанию. Когда начались бои между партизанами и уходящими частями Вермахта, он укрылся в коттедже друга, стоявшем на берегу озера Комо. И несколько месяцев, в течение которых его разыскивал следственный аппарат Союзников, прожил у озера, обучаясь итальянскому языку.

* * *

В изматывающей неразберихе, последовавшей за поражением и победой, разыскиваемому нацисту было относительно легко спрятаться в Европе или эмигрировать из нее вместе с семьей и начать новую жизнь на другом континенте. Однако для беглого дирижера оба эти пути были закрыты. Его профессия требует внимания публики и, поскольку возможности самореализации в Южной Африке или Сирии весьма и весьма ограничены, все причастные к делам нацистов дирижеры оказались на учете уже через несколько месяцев. Караян отыскан был последним. В сентябре 1945 его нашел директор театра в Триесте, который направил к нему майора британской армии, чтобы тот привез дирижера для выступления перед солдатами. Он получил удостоверение личности и право свободного проезда домой, в Зальцбург — «нас везли в грузовиках, точно скот», вспоминал Караян. До конца года он тихо просидел в родительском доме — после концерта в Вене его подвергли долговому и дотошному допросу.

Обвинения, выдвинутые против него, были самыми серьезными из всех, что предъявлялись нацистским музыкантам. Мало того, что Караян играл в империи зла ведущую музыкальную роль, его обвиняли еще и в принадлежности к СД, тайной полиции нацистов, шпионстве за коллегами-музыкантами и выдаче замаскировавшихся евреев и левых. Подозрения эти документально не подтвердились и, в конце концов, были сняты. Караян отрицал все, подтверждая лишь, что он вступил в 1935-м в НСДАП да и то не по собственной воле.

«Я придерживался того мнения, — говорил он впоследствии, что определенные судебные органы были готовы действовать, не имея права принимать какое ни на есть решение на мой счет. Только что закончилась война, применительно к которой никто не мог так просто взять да и вынести приговор. А люди, которые по долгу службы решали, имею ли я право дирижировать или не имею, — я знал их слишком хорошо, чтобы считать достойными представителями власти».

Одним из следователей, с самого начала пытавшихся затянуть разбирательство, был Отто де (фон) Пасетти, венский тенор, который в 1933-м отбил Лотте Ленья у Курта Вайля, а после таскался за воссоединившейся четой по Америке. Пасетти, как говорили, получал удовольствие, терзая подозреваемых лживыми обещаниями о том, что все ограничения их свободы будут в скором времени сняты; Карла Бёма он промучил неизвестностью целых 18 месяцев — сладкая профессиональная месть со стороны серенького экс-певца. Другой следователь США, бывший австрийский писатель Эрнст Лотар, требовал надолго запретить выступления Караяна. «Предположение, что такой умный человек совершенно не понимал смысла и последствий принадлежности к партии, представляется абсурдным» — доказывал он.

Пока американцы пререкались, городские власти попросили Караяна организовать Зальцбургский фестиваль 1946 года. Он собрал музыкантов и начал репетировать с тремя оркестрами сразу, но тут американские офицеры приказали ему покинуть «Фестивальный дом». На роли дирижеров были взяты Крипс, Зваровски и Феликс Прохазка, Караян же прятался в суфлерской будке, помогая певцам. Еще до того, как запрет был отменен, Караяна ангажировал Люцернский фестиваль нейтральной Швейцарии, а «Общество друзей музыки», управлявшее концертными сезонами Вены, назначило его своим пожизненным художественным директором.

Всего Караян провел в состоянии вынужденного безделья тридцать месяцев — больше любого другого музыканта. При всяком выступлении в Нью-Йорке ему приходилось сносить демонстрации, а в 1989-м Министерство юстиции США провело в отношении Караяна расследование, основанное в точности на тех же обвинениях, какие предъявлялись ему в 1946-м. Если бы он был лично причастен к казням и высылкам, за десятилетия его славы наверняка отыскались бы люди, могшие дать против него показания, однако их не было. Затянувшееся «Дело Караяна» основано на внешних, не относящихся к существу дела уликах, которых ни один суд к рассмотрению не принимает.

Существовали музыканты, хоть и не вступившие в партию, однако имевшие куда более тесные связи с нацистами. Ганс Пфицнер пользовался покровительством своего тезки Ганса Франка, палача Польши, любовницей которого была прославившаяся после Первой мировой певица-сопрано. Рихард Штраус опирался на поддержку Бальдура фон Шираха, который гнал венских евреев в лагеря смерти, а после и сам едва избежал нюрнбергской виселицы. Хайнц Титъен, наполовину англичанин, зловещий управляющий театрами Пруссии в пору Веймарской республики и Третьего Рейха, нес, вместе с англичанином по рождению Уинифредом Вагнером, ответственность за переработку опер Вагнера в духе нацистской идеологии. Уинифреда пожизненно отстранили от управления Байройтским фестивалем, однако Титъен вскоре всплыл на поверхность, приняв на себя в 1948-м руководство Берлинской городской оперой, — два года спустя он уже дирижировал Вагнером в «Ковент-Гардене».

А был еще удивительный случай Карла Бёма, который в партию не вступил, однако нацистам симпатизировал с первых же их шагов. Еще будучи вторым дирижером труппы Бруно Вальтера в Мюнхенском национальном театре, он в ноябре 1923-го покинул репетицию, чтобы понаблюдать за попыткой Гитлера совершить «путч». Когда колонна путчистов попала на улице под ружейный огонь полиции, сердце Бёма разрывалось от жалости к раненым громилам.

В 1930-м во время франкфуртской премьеры оперы Шёнберга «С сегодня на завтра» он разъярился, услышав от своей темноволосой жены Теа, что демонстранты в коричневых рубашках обозвали ее еврейкой. «Я Гитлеру буду жаловаться!» — кричал он. Коллеги Бёма погрузились в неверящее молчание. «Вы знаете Гитлера?» — поинтересовался Карл Эберт, его режиссер. «Да кто же в Мюнхене не знает Гитлера? — легко ответил Бём. — И вообще, нацисты не так уж и страшны — они, например, хотят убрать из политики женщин». Вновь наступило потрясенное молчание. «Конечно, и среди женщин встречаются люди стоящие, — тут же поправился Бём, — та же Райнер Мария Рильке сочинила несколько хороших стихотворений...». Явное невежество Бёма по части половой принадлежности великого поэта — или его неуклюжие потуги на остроумие, — потрясло утонченное общество даже сильнее, чем признание в бесславном знакомстве.

Будучи музыкальным директором Дармштадта и Гамбурга, Бём жаловался на то, что в его театрах «слишком много евреев». Среди первых назначений, сделанных Гитлером в сфере культуры, был перевод Бёма в Дрезден — Фриц Буш покинул этот театр после угроз со стороны нацистов. Бём продолжил дрезденскую череду премьерных исполнений Штрауса, однако скромно отошел в сторонку, когда у композитора начались неприятности, и не воспротивился приказу Геббельса ограничиться всего четырьмя представлениями «Молчаливой женщины». Впоследствии Бём хвастался своей великой дружбой со Штраусом.

Не имея возможности вступить в партию нацистов, пока она была незаконной в его родной Австрии, он в виде компенсации дирижировал оркестрами на партийных торжествах в Германии. А поспешив после Аншлюса на родину, приветствовал публику Венского филармонического, вскинув руку в гитлеровском салюте, — чем, впрочем, нарушил нацистский этикет, согласно которому «германское приветствие» в концертных залах было неуместным. В день, когда австрийцы проголосовали за ратификацию Аншлюса,

Бём заявил: «всякий, кто не одобряет этого деяния нашего Фюрера на сто процентов, не имеет права носить почетное звание немца!». Назначенный директором Венской оперы, он пролил единственную свою за всю нацистскую эру слезу, когда огромное здание театра бомбили, между тем как внутри него находилась жена Бёма. По счастью, Теа Бём уцелела и бежала вместе с семьей в Зальцкаммергут еще до прихода русских. Бём носил мантию коллективной невинности Австрии — «первой жертвы нацизма», — то была официальная фикция, скрывавшая и радостные еврейские погромы, и тот прискорбный факт, что среди эсэсовцев, служивших в охране лагерей смерти, австрийцев было в пять раз больше, чем немцев. Жалость Бёма к своей особе звучит и в интервью, которое он дал в 1978 году:

Я отчетливо слышу вопрос, который с удовольствием задают мне англичане, американцы и русские: «Если вы были противником нацизма, герр Бём, почему же вы не эмигрировали?». Им легко говорить. Я должен был кормить семью, а контрактов в Лондоне или Америке никто мне не предлагал. Как бы я там зарабатывал на жизнь? Другие, те, кто эмигрировал, были обеспечены куда лучше, чем я, голодавший на родине. Им не пришлось переносить бомбежки; и у них была работа.

«Другие» бежали, спасая свои жизни, навстречу жалкой нищете, между тем как Карл Бём вил себе гнездышко сначала под опекой друзей-нацистов, а после в возродившейся Австрийской республике. Когда в Вене отстроили Оперный театр, Бёма назначили его музыкальным директором, однако провел он в этом качестве всего четыре месяца, — работа в театре становилось препятствием для его разраставшейся международной карьеры. Он перепархивал с немалой для себя прибылью из одного оперного театра в другой, из оркестра в оркестр, приобретая всемирное признание хорошо сколоченными интерпретациями Моцарта и Шуберта, которые выглядели антитезисами дисциплинированного исполнения музыки Караяном. Даг Хаммаршельд попросил Бёма в 1960-м управлять в здании ООН концертом в честь Дня прав человека; Вилли Брандт вручил ему в Берлине орден свободы; Лондонский симфонический оркестр назначил его своим пожизненным президентом. Он стал завсегдаем в «Метрополитен-Опера» и никого его присутствие в Нью-Йорке не возмущало. Желтая пресса требовала учинить бойкот, лишь когда в этот город приезжал Караян.

Улыбчивый, круглолицый, уютный Бём никаких ассоциаций с трубами крематориев и убийством детей не вызывал, а вот Караян, с его точеными чертами, безжалостным честолюбием и нежеланием произнести хотя бы слово сожаления по поводу нацистских зверств, представлялся публике вполне похожим на злодея. «Мы все были нацистами — Фуртвенглер, Бём, я...» — говорил он, однако только его одного из дирижеров (заодно с сопрано Элизабет Шварцкопф) Рудольф Бинг не пустил в «Мет» — потому, что он, «как мне сказали, делал больше того, что было необходимо» (при нацистах).

Бруно Вальтер великодушно оправдывал своего «дорогого друга Бёма», как, впрочем, и большинство знакомых ему австрийцев. Пабло Касальс публично простил своего ставшего коллаборационистом пианиста Альфреда Корто. Иегуди Менухин вел кампанию по восстановлению доброго имени Фуртвенглера. У Караяна не было ни одного знаменитого сторонника, а между тем Фуртвенглер безжалостно интриговал против него. От одного лишь предположения, что Караян может снова дирижировать в Зальцбурге, лицо Фуртвенглера потемнело. В конце концов, он сказал: «Если этот человек, К. — он даже имени Караяна произносить не желал, — если этот человек, К., окажется здесь, я покажу им программу, от которой они на стену полезут».

Если бы Караяна удалось изобразить решительным нацистом, Фуртвенглер предстал бы в их конфликте героем, а все Бёмы этого мира выглядели бы не так постыдно. Вся эта междоусобица в сочетании с безупречно арийской внешностью Караяна в раннюю послевоенную эру очерняли его в сознании публики. Восприятие более глубокое, подсознательное, питаемое последовательностью его позиции и стремлений, создало надолго сохранившееся мнение, согласно которому Караян видел себя в

музыке подобием фюрера. «Сам того не желая, — говорил продюсер компании „Декка“ Джон Калшоу, — он заполнял пустоту, оставленную смертью Гитлера в той части немецкого сознания, которая жаждала вождя. Его поведение более чем отвечало этой роли. Он был непредсказуем, беспощаден и прям. Человек исключительно умный, Караян очень и очень следил за своей внешностью; иными словами, его окружала аура, которая, будь она намеренно культивируемой или расчетливо продуманной, производила бы впечатление отталкивающее».

Караян определенно обладал общими с Гитлером чертами: замечательной способностью к сосредоточению, абсолютной преданностью своим долгосрочным целям и аскетической асексуальностью, которая равно влекла к нему и женщин, и мужчин. Особым женолюбием он не отличался, хоть и был три раза женат, не говоря уж о том, что ему приходилось, совершенно как поп-звезде, отбиваться от множества сомнительных исков по установлению отцовства. Его американский биограф описывает случай, когда красивая любовница одного богатого человека, войдя в свой гостиничный номер, обнаружила там лежавшего в ее постели Караяна. Он торопливо поднялся и покинул номер. «Ему вовсе не нужна была интимная близость с нею. Он сказал, что видит ее душу. Она была его романтическим идеалом».

Эту потребность в чарующей «возлюбленной» обнаруживает собрание любовных писем, которое через год после его смерти было продано на аукционе «Сотбис» за 7000 фунтов. Письма свидетельствуют о его страсти к журналистке из «Вог» Мэри Робли, которая в 1955-м (Караян состоял тогда во втором своем браке) брала у него интервью перед первыми гастролями в США. Концерт в «Карнеги-Холле», говорил Караян, был дан им исключительно для «моей дорогой Мэри». Когда она слушала его записи, он ощущал себя богом, спустившимся с Олимпа, чтобы посетить нимфу. Было несколько случаев, когда они оставались наедине, однако письма Караяна не содержат ни малейшего намека на плотские желания. Его отношения с женщинами были, по существу, бесполовыми.

Он окружал себя плотным кольцом мужчин-геев, возглавляемым долго прослужившим у Караяна «секретарем» Андре фон Маттони, полным достоинства и аристократизма бывшим актером, который, согласно Калшоу, «никакой особой работы, насколько мы могли судить, не выполнял». Отношения их были, предположительно, товарищескими. Недоброжелатели утверждали, что «в Караяне очень сильна гомосексуальная сторона натуры, не признав это, невозможно даже приблизиться к его пониманию».

Сама его внешность свидетельствовала о глубоко укоренившемся нарциссизме. Те, кто сидел в первом ряду «Фестивального дома» Зальцбурга, видели за ушами Караяна сами за себя говорящие следы многочисленных косметических подтяжек. В оперных и концертных залах он организовывал овации, выходя на сцену в момент наивысшего напряжения и удаляясь за миг до того, как оно начинало спадать. Когда Караян дирижировал, с лица его не сходило выражение «контролируемого экстаза», — отличительный знак, столь яркий, что он стал заглавием посвященного Караяну льстивого юбилейного сборника. В Байройте он пожелал прорезать в знаменитом прикрытие над оркестровой ямой дыру, чтобы публика могла видеть дирижера. У него состояли на службе собственные фотографы, и каждый его снимок, сделанный во время работы или на отдыхе, становился достоянием публики лишь после того, как Караян его утверждал. Перед выходом на подиум, он облачался в безукоризненно чистый свитер с высоким воротом, так что открытыми оставались лишь минимальные участки его тела. Кожа на кистях его рук была оттерта почти до прозрачности, он был маниакальным чистюлей.

Караян напоминал Гитлера и своей отстраненностью, дистанцией, которую он выдерживал между собой и прочими смертными. В среде, где поцелуи и объятия составляют приятную часть повседневного общения, Караян неизменно держался особняком. Глаза у него были льдисто-голубые, смех никакой заразительностью не отличался. Музыканты оркестра «Филармония» находили его «холодным и лишенным чувства юмора», считая, что музыке Караяна недостает теплоты. Берлинские оркестранты чтили

Караяна за то, чего он сумел достичь, однако особой привязанности к нему, как к человеку, не питали, даром что он заботился об их личном благополучии — вплоть до того, что посещал семейные торжества своих музыкантов и устраивал на лечение их заболевших матерей и жен. И эта заботливость представляла собой составную часть гитлеровского мифа — *«der Führer, der für uns sorgt»*, вождь, который, подобно богу, печется о каждом из граждан.

Он гордился своей тесной связью с оркестром, который унаследовал от Фуртвенглера и которым руководил до самой своей смерти. Берлинцы говорили о них: *«ein Herz und einer Seele»* — одно сердце и одна душа, — однако способы, которыми Караян демонстрировал это единство, выглядели странно. Существует его рассказ о репетиции, на которой все шло плохо. «Знаете, чего мне хочется, господа? — поинтересовался Караян. — Обвязать вас всех веревкой, облить бензином и поджечь». Наступила жуткая тишина и, наконец, один из музыкантов произнес тонким голосом: «Но тогда вы нас лишитесь». «Ах да, — ответил Караян. — Об этом я забыл». Разговор тем более жуткий, что происходил он в городе, который Гитлер хотел перед своей гибелью сравнить с землей. Тем не менее, Караян в снятом о нем фильме повторил этот анекдот в доказательство своей близости к оркестру.

Работать с Караяном можно было, только смирившись с его абсолютной властью. «Думаю, самое большое негодование внушало мне во время представлений „Кольца“ [„Мет“, 1968], то, — говорила его Брунгильда, Биргит Нильсон, — что мы были вынуждены постоянно находиться в его распоряжении. График репетиций оставался нам не известным, хоть как-то планировать, исходя из него, нашу жизнь мы не могли. Нам следовало появляться всякий раз, как он нас вызывал. Иногда мы дожидались этого часами. Как-то я предложила всем уйти... однако мы слишком боялись его». Он, говорила Нильсон, «просто использовал нас». Агнес Бальца ушла из его «Кармен», для ее греческого темперамента такие испытания оказались непомерными. Молодым сопрано приходилось надрываться в огромных партиях, превосходивших их деликатные способности, — партиях, с исполнением которых они могли бы справиться лишь в студии звукозаписи. Хельга Дернеш, Катя Риччарелли и другие расплачивались за его высокомерие тем, что срывали на сцене голоса и освистывались публикой.

Те певцы, что покрепче, сумевшие выжить, в музыкальном отношении обогащались. «Работая с Караяном, вдруг начинаешь слышать музыку словно другими ушами» — писал Пласидо Доминго. «Его умение вылепливать артиста, направлять певца, не имеет себе равных» — признавала Бальца. «Если он принимает тебя, то доверяет тебе полностью» — говорила Зена Юринац. Но даже пожизненным его фаворитам приходилось сносить внезапные наскоки Караяна, подрывавшие их веру в себя и заставлявшие трепетать, надеясь лишь на его милосердие. «У вас карие глаза, глаза предателя» — ни с того, ни с сего прилюдно рявкнул Караян, обращаясь к своему художнику сцены Гюнтеру Шнайдер-Симсену. За 27 лет совместной работы художник ни разу не слышал от Караяна дружеского «ты». Караян, роптал его многострадальный управляющий оркестра, «похож на погоду». Он видел в себе руку судьбы, едва ли не природную стихию. «Мое время придет наверняка, и я жду его, спокойно и уверенно» — написал он после войны одному из друзей.

«В собственном его сознании он и *был* Гитлером» — считает один из руководителей индустрии звукозаписи. «Нечего и сомневаться, — говорит его американский биограф, которого Караян свозил на экскурсию в Берхтесгаден, логово Гитлера, — в том, что Караян был большим поклонником Гитлера». *«Führer Prinzip [+++++]*» каждодневно воплощался в жизнь музыкантом, любившим, чтобы его называли *«Der Chef»*. Когда он в Берлине входил в здание «Филармония», служащим полагалось выстраиваться на лестнице — по одному на каждой ступеньке, — держа перед собой бумаги, которые Караян величаво подмахивал, поднимаясь. Машину его надлежало ставить прямо перед служебным входом, в отрицание установленных полицией правил. Он сбрасывал свое пальто на руки продюсера звукозаписей, показывая, кто из них хозяин, а кто слуга.

Караян разделял с Гитлером обидчивость чужака, провинциального австрийца в космополитичной Германии — да и не вполне австрийца, к тому же. Его предками с отцовской стороны были греки, носившие фамилию Караяннис, мать была словачкой. Аристократическое «фон» представляло собой украшение недавнее — дворянское достоинство семья получила от одного из незначительных дворов, после 1918-го оно утратило в Австрии силу. При крещении ему дали имя «Гериберт», однако еще в начале публичной карьеры отбросил лишнюю героичности среднюю букву. Впоследствии Караян судился со старшим братом, дабы не позволить ему, направлявшемуся со своим органным ансамблем в турне по США, использовать их общую фамилию. Миру надлежало знать лишь одного Караяна.

Он вырос в горном городке, где отец его был главным врачом. Музыкальная искра, угасшая здесь, когда Князь-Архиепископ изгнал Моцарта, вновь разгорелась благодаря летним фестивалям, на которых господствовали Макс Рейнхардт, Тосканини и Бруно Вальтер. Ребенком Караян забирался на органные хоры, чтобы последить за тем, как репетируют итальянцы. Он признавал раннее влияние на него всех трех художников, однако годы, в которые сам Караян сформировался как дирижер, прошли в Третьем Рейхе, где идола его отрочества стали изгоями.

Караян был воспитан в католической вере, похоронен сельским священником и удостоился панегирика кардинала, однако — хоть он и заклеивал во время фестиваля витрины зальцбургских магазинов фотографиями, на которых пожимал руку Папе, — соборования не получил. «Музыка была для него откровением более высоким, нежели мудрость философии» — сказал во время посвященной ему официальной заупокойной мессы кардинал Франц Кёниг. Он исповедывал фаталистическую веру в дзен-буддизм, ища успокоения в медитациях и обещании непрременной посмертной жизни. Его религиозные взгляды были сформированы языческой аморальностью национал-социализма, а следом — блестящими достижениями прогрессивной технологии. Он обожал спортивные машины и новые изобретения, водил собственный реактивный самолет и в под конец жизни заключил союз с магнатами японской технократии. Своей любовнице он сказал, что возится с дорогими игрушками, чтобы скомпенсировать бедность, которую знал в детстве.

Гитлер и Караян принадлежали к разным общественным слоям, поколениям и сферам существования: один голодал на чердаке и сражался в окопах, другой скудной жизни не изведал. Караян получил хорошее музыкальное образование; Гитлер был самоучкой. Караяну было 24 года, когда Гитлер стал канцлером, и всего 37 лет в пору его крушения. Методы и устремления Третьего Рейха пустили в личности Караяна глубокие корни, а затем он стал яростно прилагать их к незащитному искусству.

Сущность нацистской идеологии все еще вызывает споры ученых. Существовал ли с самого начала какой-то связный генеральный план или следует говорить лишь о разномастных обидах и горестях, из которой слепили лоскутное учение, пущенное в ход, когда представилась такая возможность? Но, хотя понять, что делают нацисты, было легче, чем понять, за что они выступают, определенные составные части их политики сомнений не вызывали: покорение и уничтожение низших рас, континентальные захваты, индустриальное превосходство и возрождение средневековой концепции вождя. Этот «*Führer Prinzip*» запечатленный в темных углах народного сознания, стал темой предостерегающей проповеди, которую через два дня после прихода Гитлера к власти зачитал по радио пастор Дитрих Бонхоффер. Он еще продолжал осыпать громами «вождя, который обращает себя и свой пост в идола, насмехаясь тем самым над Богом», когда его отключили от эфира.

Гитлер культивировал миф о Фюрере для того, чтобы перекинуть мост через пропасть, которая отделяла официальный оптимизм от жестокой реальности. И в сознании многих немцев это освобождало самого его от критики по адресу созданного им режима. «Если бы только об этом знал Фюрер...» — таково было в ту пору общее стенание, вызывавшееся насилием, половина которого совершалась по его же

приказу.

Меру эксплуатации Караяном роли вождя можно понять, приглядевшись к его житийным описаниям и беззастенчивой рекламе, представленной на конвертах пластинок. «Крайняя скромность», идеализируемая составителями его рекламных проспектов, соседствовала с явственной надменностью и восхвалениями «величайшего дирижера мира», «величайшего истолкователя Бетховена» и «выдающегося интерпретатора музыки Верди и Пуччини». Только лишенный и принципов, и какой-либо самоиронии человек мог разрешить издание глянцевого фотоальбома, в предисловии к которому объявлялось: «трудно представить себе человека, который испытывал бы перед камерой большее стеснение...». В бетховенских фильмах, которые он создавал совместно с мюнхенской фирмой «Юнител», на Караяна падают сверху лучи света, похожие на те, что извещали (идея Шпеера) о появлении Гитлера на нюрнбергских митингах.

Еще одно правило правления, перенятое им у нацистов, было таким: разделяй и властвуй. Караяну довольно было понаблюдать за тем, с какой сноровкой Гитлер настраивает Геббельса против Геринга и их обоих против Гиммлера, чтобы понять технику выживания на самом вершине. Он неизменно работал в одно и то же время с двумя, по меньшей мере, компаниями звукозаписи и двумя оркестрами. «Ни одному человеку не удавалось еще достичь такого мастерства в искусстве стравливать одну группу людей с другой» — ворчал Уолтер Легг. В студии он обращался с техническими вопросами к продюсеру и с музыкальными к инженеру, намеренно сея обиды и замешательство. «Держа всех в неопределенности, он получал возможность сосредоточить все решения, всю власть в своих руках», — говорит один его продюсер. Чтобы показать свое господство приглашаемым на репетиции людям, Караян провоцировал в оркестре вспышку музыкального хаоса. Затем он одним волшебным взмахом палочки восстанавливал гармонию, демонстрируя свою божественную власть над толпой смертных. Пока Караян был жив, в музыкальном мире существовал только один вождь, один символ власти.

Его нацизм не доходил до степеней догматического антисемитизма «*Der Schtürmer*» [\$\$\$\$\$\$\$\$]. Расистские настроения Караян облакались в чисто австрийские эфемизмы. В 1934-м он отказался выступить на открытии венского «Фолькс опер», поскольку там, похоже, собралась «вся Палестина», а он смешиваться с этой публикой не желает. Тем не менее, жена его была наполовину еврейкой, а после войны Караян подрядил себе в помощь целый выводок доверенных лиц, и все они тоже оказались евреями. Среди них присутствовал его венский агент Эмиль Юккер, личная секретарша Рита Кёлер, близко знавший Караяна биограф Эрнст Хаузерман, помощник по записям Михаэль Глоц, берлинский концертмейстер Михаэль Швальбе и протеже Караяна, дирижер Джеймс Ливайн. Однако с евреями своими Караян обращался особенно надменно, постоянно напоминая им об их происхождении, дабы поддерживать их в состоянии неуверенности. Он шокировал Джорджо Стрелера, между делом сказав этому итальянскому режиссеру, когда тот присоединился к зальцбургской команде: «Больше чего бы то ни было вам сейчас требуется первоклассный личный секретарь. *К сожалению*, на эту роль годится только еврей».

Теми, кто его окружал, Караян правил так твердо, что даже выходить из себя ему никогда надобности не было. «Если я не повышаю голоса, они вслушиваются в произносимое мной, — объяснял он — а чем меньше я говорю, тем большую ценность приобретает каждое слово». Когда ему требовалось кого-то уволить, он делал это без разговоров с увольняемым. Оркестр «Филармония» узнал о том, что Караян порывает с ним, из письма его доверенного; расставшись с Берлинским филармоническим, он отказался принять делегацию старейших музыкантов оркестра и послал своего приспешника, чтобы тот выставил ее из дома. Он уклонялся от необходимости демонстрировать какие-то чувства, и был счастлив более всего, когда сидел один в подземном бункере своего оборудованного воздушными кондиционерами дома и играл, точно всемогущий властелин, с электронным пультом управления этим домом.

Пуще всего мечтал он о власти над миром — то была гитлеровская амбиция, возникшая поначалу как защитная реакция на санкции Фуртвенглера, лишившие Караяна возможности участвовать в лучших австро-немецких и американских фестивалях, однако быстро ставшая для него главным побудительным мотивом. «Это человек патологически алчущий власти, — говорит один из биографов Караяна, — и цель его в том, чтобы создать свой собственный Рейх». После того, как в его кармане оказался Берлин, за этим городом последовали и другие цитадели музыкального мира. В 1956-м Караян возглавил Венскую государственную оперу и сразу же взял на себя немецкий репертуар «Ла Скала»; он принял руководство в Зальцбурге и получил на выбор список выступлений с оркестрами Вены, Лондона, Парижа — да, практически, и любого города, который Караян согласился бы посетить.

Он поговаривал о «давно вынашиваемом плане сплавить воедино шесть главных оперных театров», чтобы его постановки могли плавно и непрерывно перетекать из одного в другой. В то время по Вене ходил такой анекдот: Караян садится в такси и на вопрос водителя: «Куда?» отвечает: «Не важно — куда ни приедем, я что-нибудь да получу». Страшно думать о том, как близко подошел он в 1960-м к достижению полной гегемонии в музыкальном мире.

Восемь лет, проведенных им в Вене, стали для театра наиболее престижными со времен Малера, их отличала блестящая труппа и сильное чувство цели. Чего Караяну не хватало, так это управленческого нюха Малера и его ревностной преданности театру. Караян не мог позволить себе часто дирижировать в Вене и признавал, что в его отсутствие «по меньшей мере 100 даваемых в каждом сезоне спектаклей были совершенно ужасными». То был не золотой век, но его позолоченная имитация.

Как режиссеру, ему не хватало воображения, умения организовывать сцену так, чтобы она вдыхала жизнь в статичные постановки. Освещение у него было неизменно приглушенным — недостаток, который рабски копировался другими режиссерами; он всю жизнь не расставался с неподвижной идеей о том, что свету надлежит падать на певцов, когда те открывают рот, а в прочее время их и видно-то быть не должно. Каждая мелкая частность его постановок выглядела прекрасно, однако все бурные эмоции в них приглушались. Мрачная трагедия тонула в ошеломляющем блеске звучания. Агония Тристана и Изольды проходила по разряду «красоты». Караяновские оперы впечатляли зрителей, однако о потрясении тут и речи идти не могло.

Понукаемый ощущением этого своего недочета, придирками критики и непрерывным вмешательством со стороны правительства, Караян, проработав в Вене шесть лет, подал в отставку, был возвращен обратно, когда персонал театра из сочувствия к нему забастовал, а спустя два года ушел снова «по причинам, связанным со здоровьем», приведя в ярость в том числе и австрийский Кабинет министров, который из мести попытался наложить вето на его включение в дирекцию Зальцбургского фестиваля. Столь же резким оказался и разрыв Караяна с Италией. Через четверть века после разрыва, когда Зубин Мета попытался уговорить Караяна выступить на открытии флорентийского «Музыкального мая», дирижер ответил, что после того, как его враг по «Ла Скала» возглавил государственное радиовещание и наложил запрет на передачу в эфир его записей, он поклялся никогда не возвращаться в эту страну. Караян потребовал извинений со стороны итальянского правительства. Мета получил официальную бумагу, которую посол Италии в Австрии и доставил Караяну на дом. Мало, сказал Караян. Он желал, чтобы министр иностранных дел извинился перед ним лично.

В результате всех этих свар и капризов, финансируемая государством культурная эмблема Западного Берлина за двадцать лет царствования Караяна ни разу не появилась в Италии, Израиле, Австралии, Южной Африке или какой-либо из стран Третьего мира. Зато оркестр что ни год навещал Японию, помогая продажам записей Караяна на его втором по величине рынке. Караян дал Берлину то, чего жаждали немцы: икону, блеск которой затмевал все, что могли предложить сидевшие за стеной тусклые

коммунисты. Однако он никогда не жил в этом городе, никогда не провозглашал: «*Ich bin ein Berliner!*» [*****]. Он останавливался в номере, на самом вершине отеля «Кемпински», обедал на туристский манер в его угловом ресторане (собственная цитадель Караяна была построена в Анифе, в десяти минутах езды от Берхтесгадена). Чувство общности и солидарности, которое вселил в Филармонический Фуртвенглер, было отброшено, теперь каждый здесь думал лишь о себе. «Я играю с оркестром, каждый музыкант которого надеется затмить всех остальных», — заявлял Караян.

Он поддерживал в музыкантах довольство, используя репетиции как коммерческие сеансы звукозаписи — умный фокус, позволявший удвоить заработок оркестрантов и понизить стоимость создания записей. «Многие годы Караян делал жизнь этого оркестра более легкой, — сказал один берлинский трубач, — чудесное было время». К профессиональному жалованию, которое его музыканты получали от города, добавлялся такой же по величине заработок, создаваемый предприимчивостью Караяна. Они разъезжали на «мерседесах». Некоторые покупали себе вторые дома в Зальцбургских Альпах. Как-то раз, во время ранних гастролей в США, они пожурили Караяна за то, что он потребовал слишком большой для приглашенного дирижера оплаты — 3000 долларов (до того, как он покинул страну, плата эта возросла десятикратно). Караян парировал их жалобы:

- Скажите, по-вашему, если я приму гонорар поменьше, оркестру заплатят больше?
- Нет.
- Кто выиграет, если я получу меньше?
- Распорядитель гастролей.
- Так кого вам сильнее хочется лишиться денег — меня или распорядителя?

Берлин и Зальцбург были двумя неколебимо охраняемыми твердынями его империи. Он заключил с Филармоническим пожизненный контракт, взявшись за выполнение лишь половины концертного графика Фуртвенглера. На подписание соглашения ушло восемнадцать месяцев, при этом Караян так никогда и не смирился с тем, что ему было отказано в почетном титуле Фуртвенглера — «*künstlerischer Leiter*» (художественный директор). Берлин с удовольствием купался в славе своего оркестра и рекламировал себя под лозунгом «*Wie harmonisch Berlin ist*».

Зальцбург предоставил своему сыну полную свободу исполнения музыки на потребу упитанных завсегдатаев фестиваля, облаченных в бальные платья и смокинги и украшенных дуэльными шрамами — они платили по 250 фунтов за кресло концертного зала и оставляли целые состояния в отелях и сувенирных магазинах города. Четыре года (1956–1960), которые он провел здесь как художественный руководитель, были отмечены взрывами в ближних горах, сопровождавшими строительство «Большого фестивального дома» (и оставившими без стекол, похвалялся Караян, «все окна старого города»), — помимо этого, хоть он и не занимал никакого официального поста в дирекции летнего фестиваля, место в правлении позволяло Караяну в течение 35 лет руководить его работой. Пышный концертный зал фестиваля был создан его воображением: на редкость удобный, напичканный сложной электроникой и с приподнятым подиумом, позволявшим видеть дирижера из любого угла.

К летним сезонам в Зальцбурге Караян добавил Пасхальный и приуроченный к празднованию Троицы фестивали, на которых его оркестр играл, а его компании звукозаписи наматывали бобину за бобиной магнитной ленты. Фестивали эти финансировались самостоятельно и были полностью независимыми от города и государства. Пасхальные празднества 1967 года начались с представления «Кольца», который репетировался за счет «Дойче Граммофон» и был показан сначала в Женеве, а затем в «Мет», где состоялось лишь два спектакля — дальнейшие отменила забастовка. Прибыли эта затея принесла немного, однако обратила маленький город нейтральной страны, с всего лишь семью миллионами населения в

центр внимания оперной Америки.

С точки зрения Зальцбурга, Караян просто не мог быть не правым. Когда ему требовались статисты для массовых сцен, местный военачальник присылал в театр взвод новобранцев. Он набирал закадычных друзей в правление летнего фестиваля, на котором особым влиянием пользовался его биограф Хауссерман, исполнявший по слухам роль Купидона, сновавшего между пузатыми политиками и грудастыми молодыми певицами. Контрактами исполнителей целиком и полностью распоряжались личные агенты Караяна — Юккер, Глоц и в особенности его американский менеджер Роналд Уилфорд. Отношения с Юккером строились на том, что оба были хорошо осведомлены о состоянии счетов друг друга в швейцарских банках. Предполагалось, хотя никакими документами это доказано так и не было, что Караян владел частью агентства Уилфорда, КАМИ. Если так, он должен был опосредованно получать малую долю заработка каждого певца, солиста и дирижера КАМИ, какие появлялись в Зальцбурге или выступали в Берлине.

Врагам, настоящим и воображаемым, любые пути перекрывались самым решительным образом. Караян годами не подпускал Леонарда Бернштейна к Берлину и препятствовал осуществлению венских записей Георга Шолти, заранее ангажируя услуги Филармонического оркестра. Шолти, никогда с Караяном не встречавшийся, не мог понять причин такой враждебности. Николаусу Арнонкуру, знатоку ранней музыки и профессору зальцбургского «Моцартеума» путь на фестиваль был заказан после того, как ему приписали появившиеся в «Шпигеле» критические замечания по адресу Караяна. «Весь Зальцбург знал об этом, — сказала жена Арнонкура после двадцати лет, в течение которых приговор этот сохранял силу, — однако ни мы, ни кто-либо еще поделаться ничего не могли».

Зальцбург обратился в «Слизбург», город алчности и коррупции. Художественные идеалы основателей фестиваля сменились сделками со средствами массовой информации, мега-звездами и всепроницающей заботой об удобствах сверхбогачей. Байройт, Глайндбёрн и фестиваль Россини в Пезаро не в меньшей мере зависели от богатых покровителей, однако нигде служение мамоне не было столь вопиющим, как в Зальцбурге в пору правления Караяна. Рекламное пространство в центре города могли покупать только фирмы звукозаписи, связанные с Караяном; только их музыканты выступали на его фестивалях и получали за это гигантские гонорары.

Пока богатые наслаждались музыкой, богатели и сами музыканты. Чреватые всеобщей инфляцией размеры их заработков, сведения о которых просочились в требовательную немецкую прессу, заставили венского Министра культуры начать независимое расследование финансовой деятельности подотчетного обществу фестиваля, который на одни только осветительные установки потратил в 1988-м 600 000 фунтов. Тем временем, берлинский Сенат проводил расследование разоблачительных заявлений, указывавших на то, что КАМИ намерено использовать предполагаемые гастроли Филармонического на Тайване для продажи видеофильмов о Караяне. В тот год Караяну исполнилось восемьдесят лет, и КАМИ, сняв льстивый документальный фильм «Зальцбург Караяна», продавало его легковверным телесетям всего мира. Скептический «Шпигель» изобразил на своей обложке Караяна, помахивающего свернутой из долларов волшебной палочкой.

Скандалы начались лишь в последние годы жизни Караяна (и были сравнительно пресными по австрийским меркам продажности, позволившим правительству пережить истории с экспортом отравленного вина и множеством взяток, полученных министерствами при строительстве Дунайской плотины). Караян, какие бы анекдоты ни ходили о его корыстолюбии, поддерживал собственные берлинские и зальцбургские гонорары на относительно скромном уровне, а то и вовсе от них отказывался. Ему не было нужды поворовывать из кассы магазина, которым сам же он и владел.

Подобным же образом, в Третьем Рейхе Геринг грабил художественные музеи, а Гиммлер обирал

конфискованные банковские счета, однако Фюрер был выше всего этого и грязной наживой себя не пятнал. Состояние Фюрера складывалось из отчислений от продажи каждой несшей его портрет немецкой почтовой марки и экземпляров его символа веры, книги «Майн кампф», преподносившихся в подарок всякой новоиспеченной супружеской чете. Вот так же и состояние Караяна основывалось на отчислениях от продаж почти 900 его записей, разошедшихся в количестве 115 миллионов копий, сделав «Дойче Граммофон» лидером глобального рынка, отвечавшим за треть всей продаваемой на нем продукции. Какое-то время он также владычествовал в «И-Эм-Ай», сотрудничал с «Декка» и заигрывал с «Си-Би-Эс», выпустив альбомов вдвое больше, чем любой другой дирижер.

Успех его вознаграждался роскошно. Он пилотировал собственный реактивный самолет, держал в Сен-Тропезе 77-футовую гоночную яхту, водил развивавшие немислимую скорость автомобили и, когда ему хотелось порадовать свою кокетливую третью жену, французскую модель Элиетт Муре, покупал ей «сначала Пикассо, потом Ренуара, а после Беллини — и самые красивые драгоценности. Муж дает мне, — мурлыкала она, — все, что я захочу». Ее любительские живописные работы украсили издание «ДГ», носившее название «100 шедевров Караяна». В сопровождавшей его повсюду свите состояли боксер-тяжеловес, «императорский кортеж» телохранителей и какие-то не поддающиеся точному определению помощники. Разумеется, такого рода развлечения и потворство серьезного музыканта своим слабостям выглядели отчасти смешными, однако ничего по существу своему дурного и позорного в них не было. «Они принесли великие плоды, — заметил он однажды о своих записях и поспешно добавил: — я имею в виду плоды духовные, не финансовые».

Ослепительные размеры земного богатства Караяна выявились через несколько недель после его смерти. Завещание дирижера, вскрытое 1 августа 1989-го его швейцарским поверенным, доктором Вернером Куппером, показывало лишь верхушку умело припрятанной груды сокровищ. Все сделки без какой-либо шумихи проводились Караяном через Швейцарию еще с 1947 года, в котором он стал гостем Люцернского фестиваля; его первым адвокатом был президент фестиваля доктор Стерби, которого сменил доктор Фишер из Женевы (тут перед нами мелькает тень Грэма Грина[+++++]), а затем и умевший держать рот на замке доктор Куппер. Основным местом жительства Караяна был избран — из налоговых соображений — не отличающийся особой любознательностью кантон Граубюнден; дом в Анифе, одно из четырех его официальных владений, считался собственностью компании «Мьюзик Интернэшнл Истеблишмент», зарегистрированной в свободном от вмешательства государства в экономику раю Лихтенштейна. Фильмы Караяна принадлежали фирме, созданной им в Монако. Разместив все свои активы в свободных от налогообложения прибежищах, он лишил налоговых отчислений страну, в которой родился и жил.

Куппер сдержанно оценил его состояние в 500 миллионов немецких марок (163 миллиона фунтов). Сумма решительно непонятная. Ни один музыкант не умирал еще мультимиллионером, не говоря уж — наполовину миллиардером. Составить ее, даже за полвека, из концертных гонораров и отчислений за продажу записей было невозможно. Как мы уже говорили, заработки Караян в Берлине и Зальцбурге были относительно скромными, никогда не превышавшими пятнадцать тысяч марок (5000 фунтов) за концерт, — по большей же части, они были в течение его жизни еще и намного меньшими. Гастролируя за рубежом, он зарабатывал больше, однако постоянных разъездов по миру за ним не числилось. Что до продаж записей, Караян получал отчисления, меньшие десяти процентов, которые с появлением весьма прибыльных компакт-дисков были, по взаимному согласию, понижены до менее чем пяти. Чтобы заработать многие миллионы на долгоиграющих пластинках, их нужно было продать столько же, сколько продали «Битлз». Более того, многие из его проектов по части звукозаписи оказались дорогостоящими неудачами, да и умер он, задолжав «И-Эм-Ай» неотработанные авансы на сумму порядка миллиона фунтов (почти два миллиона долларов).

Но раз состояние Караяна было скоплено не за счет невеликих отчислений от продаж его записей и крох концертных гонораров, так откуда ж оно взялось? Если оставить в стороне возможность присвоения чужих денег, — а Караян был слишком благоразумен, чтобы ввязываться в преступную деятельность, — его могла принести лишь ничем не ограниченная власть. Он управлял величайшими оркестрами мира, ведал богатыми фестивалями и значительной частью торговли звукозаписями, ничем извне не ограничивавшейся. «Я должен быть диктатором» — с самого начала предупредил Зальцбург Караян, — и он стал им, более милостивым, чем политические тираны, однако не менее властным и вечно высматривавшим любые финансовые выгоды, какие могут ему подвернуться. Абсолютная власть и была тем главным уроком, который он получил от Третьего Рейха, она-то и стала главной целью его жизни. Стоит лишь овладеть ею и возможности обогащения и расширения посредством прямых захватов и тактических альянсов становятся безграничными.

Контролем над индустрией звукозаписи Караян овладел уже к 1960-м и затем начал изыскивать возможности расширения производства, — тут-то и состоялось его знакомство с Акио Морита, основателем «Сони». В том, что касается техники, Морита был перфекционистом, готовым пожертвовать скорее коммерческими преимуществами, чем превосходством по части качества. Он мог лишиться рынка, лишь бы не понизить свои стандарты, отчего и потерпел жестокое поражение в войне видео записей, пытаясь противопоставить свою блестящую систему «Бета» тусклой, но недорогой «Ви-Эйн-Эс», которую отстаивали «Джей-Ви-Си» и «Панасоник».

Морита представлял собой фанатика классической музыки, не способного обходиться без нее, где бы он ни находился. Он приказал своим инженерам создать лично для него кассетный плеер, основываясь на прототипе, разработанном ими для космической программы НАСА; в итоге возник «Уолкмен», который показался Морите настолько необходимым всем и каждому, что он пустил это устройство в производство и продал 100 миллионов штук. Заместитель Мориты, Норио Ога, когда-то учился в Берлине пению, да так с тех пор рта и не закрыл. Его музыкальных талантов хватило на исполнение баритональной партии в «Реквиеме» Форе, запись которого выпустила «Сони». Эти двое стали гостями Караяна в Зальцбурге и решили, что он способен открыть для них кратчайший путь в Валгаллу.

Всегда увлекавшийся техническими достижениями Караян лишь обрадовался возможности попасть на передний край прогресса. Интересы этих людей особенно сблизилась в начале 1970-х, когда продажи и аудио техники, и записей уменьшились по причине как спада в торговле нефтью, так и растущего недовольства потребителей пощелкивающими долгоиграющими пластинками, шипящими магнитофонными лентами и бог весть какими по счету версиями бетховенской Пятой. Возглавляемое США движение к квадрофонному звуку (использованию четырех колонок) потерпело провал в шумной драке форматов звукозаписи, развалив заодно и последние укрепления американской техники высококачественного воспроизведения звука. Пришло время, когда японцам полагалось выдвинуть свежую идею, а между тем идеи-то у них и не было.

Проблемы нужного решения замерцали в Голландии, где инженеры компании «Филипс» обращали элементарные частицы звука в компьютерные цифры. Это позволяло им записывать и воспроизводить музыку без каких-либо внешних изъянов и ухудшения качества с ходом времени. Теоретически, цифровой звук превосходил по чистоте родниковую воду. Уяснив суть этой техники «Сони» рвалась в бой, однако ее удерживала осторожность голландцев. И японцы обратились к Караяну, которого новая идея просто пленила. В 1981 году, созвав вместе с Моритой пресс-конференцию, он благословил цифровой звук, сказав, что «все остальное это газовое освещение», в итоге «Филипс» на партнерских началах владевшая в группе «ПолиГрам» маркой «ДГ», начала испытывать давление и с его стороны, и со стороны публики и вынуждена была разработать необходимый процесс за три года до того, как компания эта (и технические средства тоже) оказались вполне готовыми к его использованию. «ДГ» потратила кучу денег на

строительство в Ганновере завода, которому предстояло штамповать компакт-диски.

Итогом стал быстрый расцвет индустрии звукозаписи — компакт-диски возобладали над дефектными долгоиграющими пластинками. Ога рассыпался в «особых благодарностях Маэстро, который помог нам в развитии цифровой звукозаписи», и оборудовал дом Караяна в Анифе техническими новинками. «Сони» построила через луг от этого дома фабрику по производству дисков, воспользовавшись добытой Караяном двадцатипроцентной субсидией австрийского правительства. «Профессор фон Караян был здесь нашим экономическим и культурным атташе» — заявил посол Японии в Австрии Яцухико Ятабе.

Караян, в свой черед, получил возможность заново записать свою любимую музыку в цифровом формате. Его связь с Моритой приобретала для обоих семидесятилетних старцев все большее значение — даром, что каждый старательно избегал в своих автобиографиях упоминаний о другом. По мере того, как возрастало влияние Караяна на развитие записывающей и воспроизводящей аппаратуры, Морита захватывал средства записи, прибирая к рукам и «Си-Би-Эс Рекордс» и «Коламбия Пикчерс». Объединившись в совершенной гармонии, Морита и Караян применили формулу компакт-дисков для создания видео дисков, получивших название «компакт-видео», или «лазерный диск». «У меня мурашки пошли по коже, когда я это увидел» — задышался от восторга дирижер.

Новый носитель был словно нарочно создан для осуществления его последних мечтаний. Начиная испытывать стесненность в движениях, он с удовольствием проводил целые дни перед видео экранами, отдав десять лет, оказавшихся последними в его жизни, съемкам своего основного репертуара, в котором Караян видел «музыкальное истолкование мира». Зачарованный фильмами, Караян именно из них узнавал о некоторых из самых изобретательных режиссеров мира, наблюдая за работой Макса Рейнхардта в Зальцбурге, за постановкой берлинской «Волшебной флейты» с Густафом Грюндгенсом, позмеинному гибким Мефистофилем из знаменитого романа Клауса Манна, и сотрудничая с Франко Дзеффирелли и Жан-Пьером Поннеллем. Еще начиная с 1940 он хватывался за любую возможность ставить оперы самостоятельно, строго придерживаясь традиционных начал. «Нынешние сценографы либо сумасшедшие, либо идиоты, либо и то, и другое» — сказал он Ингмару Бергману.

Оперы, заснятые на пленку в середине карьеры Караяна, пользовались у зрителя наибольшим успехом, когда к созданию фильма привлекался независимый режиссер, — как это было с живой версией «Сельской чести», сделанной Дзеффирелли для «Юнител», — собственные постановки Караяна были, по меньшей мере, далеко не такими привлекательными. Караяновское «Кольцо» 1980-го продержалось на экране мюнхенского кинотеатра всего лишь три дня. Чтобы преодолеть визуальную невзрачность оркестрантов, инструментов и дирижера, отличающую симфонические фильмы «Юнител», он выстраивал оркестр сомкнутыми рядами, отчего тот обретал сходство с колонной штурмовиков из фильма Лени Рифеншталь. Снимая для собственной фирмы «Телемондиал» последнее изложение своего кредо, он не жалел средств и потратил 20 миллионов фунтов на попытки создать оригинальный образ. Караян использовал пятнадцать камер, он репетировал сцены фильма, снимая под всеми углами студенческий оркестр, и лишь после этого начинал снимать свои Берлинский и Венский филармонические оркестры. Конечная надежда его состояла в том, что ему удастся заменить сидение в концерте намного превосходящим его музыкальным переживанием, которому никакой кашель в зале помехи составлять не будет. «Люди, которые *действительно* хотят сосредоточиться на музыке, будут сидеть дома, у экранов» — сказал он интервьюеру. Чтобы сохранить максимально возможную близость к музыке, он никогда не позволял операторам, желавшим снять средний план или панораму, отъезжать от оркестра дальше, чем на пять метров.

«Моя цель — показать само устройство произведения, приливы и отливы напряжения, шествие музыки, множество ее голосов...» — объяснял он. Однако в фокусе внимания пребывал, разумеется,

дирижер. «Музыкальный фильм наконец-то позволяет показать дирижера должным образом, — говорил Караян. — И делая это, вы не только исполняете желание части публики, но также помогаете ей понять музыку, при условии, конечно, что зрительные образы используются правильно». В этих лихорадочных фантазиях он был уже не просто дирижером оркестра, ни даже «Генералмузикдиректором» Европы, но аранжировщиком мыслей и чувств всего сидящего у телевизоров мира.

Он поговаривал о том, чтобы заснять восемьдесят лучших симфоний, погрузить фильмы в его реактивный «Фалькон» и летать по свету, демонстрируя их совершенство. Караян, как одержимый занимался монтажом, однако в канун летнего фестиваля 1989-го смерть остановила его. Морита пришел в ужас. «Сони» рассчитывала на то, что Караян сможет дать стартовый толчок «Лазердиску» и привлечь внимание зрителей и вещательных корпораций к ее телевизионным экранам с разрешением в 1125 строк. Огу, бывшего в день смерти Караяна в его анифском доме, два дня спустя свалил удар, и он оказался в палате интенсивной терапии. «Сони» возложила на могилу Караяна самый большой венок из всех.

Вокруг 43 законченных им видео фильмов разразилась яростная борьба. «Сони», перекупившая Гюнтера Бриста, караяновского продюсера в «ДГ», чтобы тот возглавил развитие торговой марки, под которой «Сони» собиралась продавать классическую музыку, пришлось потратиться и на то, чтобы перебить и так уже очень высокую цену, предложенную «ДГ» за услуги доктора Куппера, и заключить с ним многомиллионную сделку. Дабы окупить все эти затраты, требовалось продать двенадцать миллионов копий караяновских фильмов. «Желтая марка» ответила ударом на удар, организовав массовый выпуск фильмов с Караяном, снятых в прошлом компанией «Юнител». Рынок внезапно оказался заваленным караяновской продукцией, выпущенной на носителях, даже еще не завоевавших доверие публики, причем заваленным в первые посмертные мгновения, в которые любая репутация резко идет на спад. Две медиа-группы, выступив на поле боя, каждая с изображением Караяна на своих знаменах, всего лишь подорвали его влияние, уничтожив привлекательно элитарную окраску караяновского наследия.

Караян дождался до того, чтобы увидеть, как начинает разваливаться его империя, как две его крепости рушатся вследствие вспыхнувших в них мятежей. Первая трещина появилась в 1982-м, когда Берлинский филармонический отказался принять в свои ряды кларнетистку, которую Караян объявил гениальной. В великолепии Сабин Майер никто не сомневался, однако оркестранты твердили, что тон ее игры вступает в противоречие со всей остальной группой духовых, да и личные ее качества их тоже не устраивали.

Несмотря на то, что оркестр еще в 1933 году отказался от самостоятельности, обратившись в коллектив получающих жалование государственных служащих, он ревностно контролировал допуск в свои ряды новых людей. Караян и прежде пытался навязывать ему новых музыкантов, однако, столкнувшись с сопротивлением, отступал. Ни одна из сторон не хотела раскачивать столь роскошный лайнер. Теперь же, мучимый болями в спине и приближением старости, Караян потребовал, как художественный директор, права самому выбирать оркестрантов. Забудьте, ответили ему, Фуртвенглер и вправду был нашим *künstlerischer Leiter*, однако и он никогда не навязывал нам музыкантов. Вы же — всего лишь главный дирижер. Караян ответил открытым письмом, в котором согласился «читать мои обязательства перед Берлином», однако отменил все гастролы, записи и зальцбургские концерты. Ему было на что опереться — на Венский филармонический. Однажды он уподобил свою работу с двумя оркестрами полету на двухмоторном самолете: наличие их удваивало ощущение безопасности.

Пока мисс Майер играла в оркестре по временному контракту, а сам оркестр работал с враждебными Караяну дирижерами и компаниями звукозаписи, — в частности с израильтянином Дэниелем Баренбоймом, — караяновские приспешники из прессы изображали его как поборника прав женщин в клубе, куда допускаются только мужчины. Однако симпатии публики оставались, по преимуществу, на стороне музыкантов и свобода маневра оказалась у Караяна ограниченной. Он все еще нуждался в

оркестре, чтобы закончить съемки видео фильмов, имевшие для него первостепенное значение.

Примирение было отпраздновано в 1984-м исполнением баховской Мессы си-минор — после того, как кларнетистка ушла, а оркестр, в виде искупительной жертвы, отправил в отставку своего генерального директора Петера Гирта. Чтобы восстановить прежние отношения, город назначил на его место уважаемого управляющего Вольфганга Стресемана, которому было уже за 80, однако вернуть прежнюю теплоту ему не удалось. Караян больше не посещал свадеб и похорон своих оркестрантов; а когда сердечный приступ убил одного из скрипачей оркестра, родные его возложили вину за это на нервную обстановку, сложившуюся на работе покойного. Дирижер отпускал на репетициях ядовитые замечания, музыканты были мрачны и обидчивы. Караян потребовал увольнения ехидного трубача, музыканты восстановили его через суд. Во время празднования 750-летия города, Караян дал всего лишь шесть выступлений; с концерта, на котором присутствовал глава государства, его увезли с «желудочным гриппом», — через день он выздоровел и улетел в Японию. «Он больше не главный дирижер, а приглашенный» — сказал Гельмут Стерн, одна из первых скрипок и глава анти-караяновского сопротивления.

От Берлина ему теперь требовалась только одна награда: принадлежавший Фуртвенглеру титул художественного директора, а с ним и право назначить своего преемника. Честь эту могло даровать ему христианско-демократическое правительство города, лидеров которого Караян давно уже обхаживал. Когда в декабре 1989-го их победила на выборах коалиция социалистов и «зеленых», он приветствовал нового сенатора по культуре коротким письмом с уведомлением о своей отставке.

Этот последний габмит был рассчитан по времени так, чтобы он сыграл на руку протее Караяна Джеймсу Ливайну, который как раз собирался приступить к напряженной работе в Берлине. На оркестр Ливайн большого впечатления не произвел. Оркестр прождал несколько месяцев — до смерти Караяна, а затем избрал главного дирижера настолько противоположного Караяну, насколько сам он отличался от своего предшественника. Клаудио Аббадо был человеком фуртвенглеровского склада: нерешительным от природы и уважающим права личности. Несколько недель спустя рухнула Берлинская стена и Филармонический играл для объединившегося города под управлением Баренбойма и Бернстайна. Караян, символ прежнего разделения, был задвинут в дальний угол памяти. Через два года после его смерти в зале Филармонического, который он помогал проектировать, воцарилась жутковатая пустота, — зал закрыли на ремонт по причине ставшей для всех неожиданностью хрупкости материалов, использованных при его строительстве.

Да и в Зальцбурге разгул коррупции привел в итоге к свержению диктатуры. Во главе летнего фестиваля были поставлены трое директоров, возглавляемых доктором Хансом Ландесманом, который руководил недавним правительственным расследованием состояния здешних дел. В художественные директора был приглашен из брюссельской оперы Жерар Мортье, открыто нападавший на превалировавшие при Караяне «мафиозные условия». Последняя здешняя постановка Караяна показала, похоже, что старый маэстро испытывает нечто вроде стагнации. По завершении «Дон Жуана», когда Караяна окружили лизоблюды, старавшиеся превзойти один другого в восхвалениях, микрофон, висевший над головой дирижера, поймал его негромко сказанные самому себе слова: «Фуртвенглеру не понравилось бы».

Он любил вспоминать, что, когда Берлинский филармонический сообщил ему о кончине Фуртвенглера и его избрании, оркестр использовал при этом формулу: «Король умер, да здравствует король!». Ныне союзники Караяна с изумлением взирали на быстрый распад его империи. «Король умер, — мрачно произнес Роналд Уилфорд, — Боже, храни республику».

Все, что осталось навеки, это записи, сотни и сотни не стирающихся дисков, которые будут крутиться

и звучать, пока человечество слушает западную музыку. В ту холодную венскую пятницу, полжизни назад, Уолтер Легг обратил дирижера в свою веру, провозглашавшую превосходство записей, и Караян начал с безжалостной сноровистостью распространять ее. С ходом лет он привел свой музыкальный стиль в соответствие с желаниями потребителей. Отвага и пламенность его ранних записей, бурные атаки «заставлявшие музыку звучать угрожающе», вскипающая энергия первого бетховенского цикла — все это понемногу сгладилось, обретая однородность, которая стала известной как «прекрасный звук Караяна». Люди, слушавшие музыку посреди уютных гостиных или в четырехместных семейных автомобилях, никаких угроз с ее стороны отнюдь не желали. Им требовался продукт без недочетов и своеобразия, вечное совершенство ценой в несколько фунтов. Караян был для них гарантией качества. Они поверили в то, что само его имя даст им своего рода техническую надежность, ассоциируемую с автомобилями немецкого производства — великолепная плавность хода и никаких поломок.

Риккардо Шайи, молодой итальянский дирижер симфонического оркестра западно-берлинского радио, наблюдал скрупулезное внимание к деталям, до самого конца отличавшее Караяна на его репетициях и при записях:

Каждодневное, глубокое проникновение в качество звучания оркестра производило сильнейшее впечатление. Проведя почти тридцать лет в главных дирижерах Берлина, он относился к разным группам своего оркестра, как к школьникам, отчаянно, изо всех сил старающимся добиться определенного эффекта. Он не позволял им просто создавать естественное для них звучание, но что ни день поправлял их, манипулируя звуком и формируя его, пока не добивался нужного ему эффекта. Он ласкал средним пальцем левой руки воздух, чтобы достичь гладкости, бархатистости, — и вы ее слышали.

Когда он в четвертый раз записывал симфонию Бетховена, с которыми уже объездил весь мир, — он все равно такт за тактом добивался на репетициях точности и блеска.

Однако в музыкальном отношении результат получился не таким интересным, как его предыдущие циклы. Если последние выступления Клемперера, Вальтера, Стоковского и других состарившихся мастеров обретали мудрость и величие, записи Караяна, продолжавшего добиваться непрерывного совершенствования качества звука, что отвечало его представлениям о красоте, становились поверхностными и пресными. «А вы предпочли бы их некрасивыми?» — спрашивал он, когда оспаривались его интерпретации.

Легга поражала его способность взрываться мгновенным фортиссимо «без какого-либо предупреждения: каждая фраза, которая могла начинаться красиво, начиналась настолько красиво, насколько то было ему по силам». Не для него было содрогание фуртвенглеровского вступления, шаткость адажио Клемперера или живость аллегро Никиша. Он жаловался на то, что оркестры «играют ноту за нотой», когда ему требуется от записи полнота сияния, плавность линий. Это отдающее гляцевым журналом представление о музыкальной эстетике — своего рода перенос в нее безупречного вида, открывавшегося из окон его дома в Альпах, — было наиболее действенным и наименее спорным в произведениях описательных, таких как симфонические поэмы Рихарда Штрауса и «Планеты» Густава Холста. Трудно представить себе более захватывающее и блестящее изложение «Картинок с выставки» Мусоргского и «Шехеразады» Римского-Корсакова. Выпадали случаи, когда, по выражению одного из критиков, «произведение, казалось, приобретало свою окончательную форму».

В способности придавать композиторам второго ряда звучание мастеров равных Караяну не было. Артур Онеггер обязан своим местом, пусть и боковым, в концертном репертуаре ошеломляющей караяновской передаче завершающего разрешения его «Литургической симфонии» — «*dona nobis pacem*», «Даруй нам мир». Его интерпретации славянской и французской музыки нередко были чарующими, им не хватало лишь жестких и пикантных акцентов, отличающих эту музыку от любой другой. Стравинский

высмеивал его «*tempo do hoochie-koochie*» [#####] в предпоследнем пассаже «Весны священной»; а подступиться к перекрестным ритмам Яначека или Айвза он никогда и не пытался.

Плавность, к которой стремился Караян, сообщала его записям цепенящую монотонность. Вивальди исполнялся Караяном во многом так же, как Моцарт или Чайковский. Разошедшийся огромными тиражами альбом популярных барочных произведений производит впечатление уморительной пародии, грегорианского хорала, спетого поп-группой. Он чрезвычайно гордился великолепием своего исполнения Шёнберга и Веберна, хотя сами композиторы писали музыку довольно рваную. И тем не менее, Караян считал свое исполнение вершиной исторической подлинности. «Я принадлежу к другому веку, — размышлял он под конец жизни. — И то, что я стремлюсь сохранить для себя и для вечности, также принадлежит к другому веку».

Подход Караяна терпел крушение, когда дело доходило до передачи трагических чувств. В 1982, перенеся опасную операцию на позвоночнике, он обратился к Девятой симфонии Малера, в которой композитор противопоставляет собственной надвигающейся смерти. Эта интерпретация была провозглашена одним из высочайших достижений Караяна и, по словам видного критика Ганса Хайнца Штукеншмидта, величайшим исполнением любой музыки, какое он когда-либо слышал. Запись, сделанная во время концерта, завоевала в тот год все мыслимые призы и награды. Однако люди, чья преданность Малеру превосходила чувство благодарности сохранившей Караяну жизнь судьбе, ощущали себя совершенно сбитыми с толку. Каждая нота симфонии стояла на месте, каждая была сыграна безупречно, и тем не менее исполнение ее выглядело на удивление пустым. Казалось, что оно выявляет скорее сноровку его участников, чем наполняющие симфонию страдания и гнев. Эндрю Портеру, услышавшему повторение концерта в Нью-Йорке, показалось что ужас и безумие скерцо «подчинены демонстрации старательно сбалансированного, превосходно отделанного оркестрового колдовства». Питер Дэвис писал о Караяне в «Нью-Йорк мэгэзин» как о «жреце культа звукозаписи, изгоняющем из музыки сам ее дух».

Именно элемент духовности и вызывает в музыке Караяна особую озабоченность. Какой «дух» удастся вызвать, когда атеист исполняет мессу Моцарта или нераскаянный нацист дирижирует Малером? Вынося одно из своих глубоких суждений о философе Мартине Хайдеггере, профессор Йейла Ричард Порти говорит о том, что роль Хайдеггера в нацистскую эру могла бы нас больше и не волновать, «если бы не его послевоенное молчание относительно холокоста». В случае Караяна, молчание было не менее оглушительным, упорство, с которым оно хранилось, порождало неприятные вопросы касательно творимой им музыки. Сама по себе, музыка, разумеется, стоит вне морали, а личные недостатки ее создателя удается порой отделить от возвышенности его творения. Музыка Вагнера и стихи Брехта бесконечно человечнее, чем их заскорузлые личности. Караян, однако же, творцом не был — он был лишь передаточным звеном. Каналом, по которому доходит до нас музыка. Если этот канал искривляется или забивается чем бы то ни было, песком либо золотом, все, сквозь него проходящее, будет нести на себе отпечаток собственных убеждений канала, особенностей его личности, — что и дает нам ключ к разрешению загадки Караяна.

«Тоталитарный элемент в характере Караяна проявлялся в отрицании непредвиденного» — в исключении из музыки элемента случайности, вдохновения, — писал кембриджский философ Майкл Таннер. Все, что исполнял Караян, отвечало предустановленному порядку, а порядок этот определялся идеями, которые он усвоил в темную эру, и соображениями коммерческого толка. «У Караяна нет борьбы, — заявил нью-йоркский журналист Эдвард Ротстайн. — Вернее, ко времени, когда мы слышим музыку, борьба уже завершается. Перед нами просто представление музыки человеком, который претендует на абсолютную власть». Солистов он избирал, исходя из их сговорчивости. Очень редко случалось, чтобы пианист выползал из своего угла и вступал в борьбу с Караяном — как сделал Святослав Рихтер, исполняя с ним Концерт си-бемоль минор Чайковского, или Кристиан Циммерман, исполняя

концерт Грига. С молодыми, не склонными противоречить ему талантами вроде Анне-Софи Муттер он явно чувствовал себя намного уютнее.

«Как всякий диктатор, он не терпел несогласия, — писал крупный британский критик Дэвид Кэрнз, — однако несогласие есть источник жизненной силы бетховенской симфонической мысли. Исполнение же Караяном „Героической“... было своего рода маскировкой». Кэрнз признается в своем «активном неприятии» Караяна: «Красота без формы, звук без значения, власть без разума, разум без души — такова смертоносная логика высококачественной записи. В один прекрасный день, говорят нам, машины станут сочинять симфонии. Сегодня они их просто исполняют».

Те критики, что преклонялись перед Караяном, были по преимуществу — вне Берлина и Вены, где у него имелась собственная, хранившая ему неколебимую верность пишущая братия, — скорее рецензентами музыкальных записей, чем музыкальными аналитиками. Различие это существенно не только потому, что этими критиками правили соображения, связанные с аудио техникой и никакого отношения к собственно музыке не имевшие, но и потому, что сам их заработок зависел от индустрии звукозаписи, считавшей Караяна первейшим из своих капиталов. Повторявшиеся раз за разом утверждения этих идолопоклонников, что «Караян дал классической музыке немыслимую до сей поры аудиторию», были попросту несостоятельными. Послевоенный аппетит к классической музыке определялся множеством никак не связанных факторов, и немалое число других дирижеров могло бы обрести аудиторию более широкую, когда бы не агрессивная монополистичность Караяна.

В том, что преемником его стал не немец, ничего удивительного нет, поскольку соплеменных ему дирижеров, как особый вид, он практически истребил. До тех пор, пока господствовал Караян, ни единый немец, за вычетом покладистого Бёма и лишённого обаяния Шмидта-Иссерштедта, шансов получить международное признание не имел. Всех прочих он старался держать на скудном пайке, очерняя в частных разговорах интерпретаторов старой школы вроде Ойгена Йохума и набивая каталоги записей собственной продукцией. У немецких дирижеров было не много шансов записать симфонии Бетховена, когда в музыкальных магазинах уже продавались три караяновских версии.

Поколение, следующее за ним, обрекалось на провинциальную безвестность. Вольфганга Заваллиша и Кристофа фон Донаньи за пределами государственных оперных театров Мюнхена и Гамбурга практически не знали — пока не наступила пора окончательного упадка Караяна и они не смогли, наконец, делать собственные записи. Донаньи, сыну одного из последних мучеников гитлеровской эпохи и племяннику пастора Бонхоффера, единственному среди его коллег хватало отваги противостоять двойному табу немецкой музыки — эгоизму и меркантилизму Караяна — еще при жизни диктатора. Тщательно выбирая слова, Донаньи говорил: «Я не думаю, что Караян вообще принадлежит к немецкой традиции. Караян — представитель совсем особой породы. Его способность добиваться нужного ему результата поразительна. Можно, конечно, сомневаться в качествах этого результата, однако к немецкому дирижерскому стилю все это отношения не имеет. К тому же, он — человек, который распоряжается коммерческим развитием музыкального бизнеса, властвует в империи музыки, а мне это чисто немецким подходом не кажется. Это продукт, скорее, международный».

Дирижеры, которых Караян опекал, принадлежали к приверженцам его верховного идеала красоты звучания. Первыми среди них были Джеймс Ливайн из «Метрополитен-Опера», заявлявший: «Караян — мой идеал», и Сейдзи Озава из Бостона, много лет совершавший паломничества, дабы засвидетельствовать свое почтение «маэстро фон Караяну» и воспринимавшийся берлинскими музыкантами как копия мастер-записи. Закройте глаза, шутили они, и вы услышите Караяна. Хотя ни Озава, ни Ливайн не копировали статичной позы, которую старик принимал на подиуме, их музыкальные вкусы и рафинированность, которую они практиковали, имели образцом именно его предпочтения. Озава был

одним из первых выпускников созданных Караяном в Берлине дирижерских курсов, назначение которых, как и назначение учрежденных им дирижерских конкурсов, состояло в том, чтобы создать поколение мини-Караянов. Странно, но ни один из их выпускников и победителей особенно многого не достиг. Имена Окко Каму, Дмитрия Китаенко, Даниеля Хмура, Эмиля Чакарова и Даниеля Орена остаются относительно неизвестными. Похоже, миру хватило одного Караяна.

Научное подразделение, на создание которого в Зальцбургском университете он пожертвовал средства, имело задачей исследование воздействие физического напряжения на исполнение музыки и должно было выяснить, почему «из трех моих [умерших] коллег двое скончались, дирижируя одним и тем же, практически, местом третьего акта „Тристана“». Сколько бы ни сожалел Караян о смерти Феликса Мотля и Йозефа Кайльберта, его интересовало прежде всего то, как сохранить жизнь, дирижируя требующей особого напряжения музыкой. Как и почти у всех его начинаний, главный мотив этого был связан прежде всего с ним самим. Да и любые его — редкие — проявления щедрости имели оттенок двусмысленности и самовозвеличения. Риккардо Шайи вспоминает, как в 1980 году перед самым началом его дебютного выступления в Берлине с британским оркестром за пять минут до начала концерта, вторая дверь дирижерской комнаты отворилась и появился он — подобный видению Бога. Я сказал: Маэстро, вы хотите, чтобы у меня закружилась голова. Он ответил, на безупречном итальянском: мне захотелось прийти, послушать вас, чем вы сегодня дирижируете? Я ответил: Маэстро, я исполняю истинного любимца Караяна, «Дон Жуана» Штрауса, пожалуйста, не появляйтесь в зале. Он ответил: я буду слушать из-за кулис.

Когда служители увидели, что пришел Караян, они открыли с левой стороны сцены большие двойные двери — и публика заметила его. Раздались громкие аплодисменты. Он подал знак, двери закрылись. Все это походило на явление Банко в «Макбете». Не знаю, как мне хватило смелости выйти на сцену и начать концерт.

Караян поверг молодого дирижера в трепет и сделал его вечным своим должником. От музыкантов, которым он помогал в их личных затруднениях, ожидалось, что они будут отвечать ему совершеннейшей преданностью. Один намек на несогласие с ним — и они лишались доступа к Караяну, а на телефонные их звонки к нему никто не отвечал. Обаяние его было значительным и влекущим, однако Караян умел включать и выключать оное по собственному усмотрению и никто никогда не мог питать полной уверенности в его приязни. Он разрыдался, услышав от Шварцкопф по телефону о смерти Легга, хотя не сделал ничего, что помогло бы Леггу жить и дальше. Личные отношения, как и все его великие дарования и все, чем он владел, всегда предназначались для достижения высшей цели — полной и вечной власти.

Стоявшие у власти политики обожали его без зазрения совести. «Этот человек всегда меня зачаровывал» — признавался канцлер Западной Германии Гельмут Шмидт. Маргарет Тэтчер, премьер-министр Великобритании, сказала, что «завидует моему положению, при котором люди неизменно делают то, о чем я прошу». Однако в сознании Караяна его власть и слава никогда не были защищены достаточно. Он не стал, подобно Тосканини, человеком, чье имя известно всем, не обратился в икону интеллектуалов, как Фуртвенглер, или в возлюбленного идола, как Никиш. В Америке он был известен меньше, чем Леонард Бернштейн, во Франции — чем Пьер Булез, в Англии — чем Томас Бичем, даром, что записей его было продано больше, чем у всех троих вместе взятых. И это его слабое место явно не давало Караяну покоя. «Когда я умру, — сказал он, оправдывая свое увлечение видео записями, — люди будущего спросят: что он делал? Музыку его мы в записях слышали, но что он *делал*? А так они смогут это увидеть, если захотят».

То были слова печального, чувствующего поражение человека. Муссолини незадолго до своего краха сказал: «Мы с Гитлером, точно парочка сумасшедших, отдались во власть наших иллюзий. Теперь у нас осталась одна надежда — создать иллюзию заново». Караян создавал свою с помощью записей и фильмов

и на пороге смерти страшился, что этого не хватит, что он может просто исчезнуть.

«Я считаю, — сказал Кристоф фон Донаньи, окинув бесстрастным взглядом оставшийся после Караяна ландшафт, — что музыканта или политика судят по результатам. Не важно, сколько времени ему требуется, чтобы изучить партитуру — две минуты или два года. Меня волнует лишь то, что у него получилось. Взгляните на Зальцбург, взгляните на Берлин. Это и есть результат... О Караяне написано много книг. Но нет пока ни одной о человеке, который, в определенном смысле, поставил под угрозу всю европейскую музыку».

Глава 6

«Голодающее население и отстранившаяся аристократия»

Караян нанес традиции еще один серьезный удар, когда отстранился и от оркестра, и от города, на службе которого он состоял. Караян принадлежал лишь Зальцбургу и ничего другого не желал; самовольные отлучки, вследствие которых он попал под увольнение в Ахене, были прямым показателем его дальнейших намерений. В Берлине он потребовал пожизненного дирижерского поста, ограничившись при этом оговоренными в контракте двенадцатью концертами в год, что составляло меньше половины фуртвенглеровской квоты. В качестве «генералмузикдиректора» всей Европы, он использовал созданную реактивным веком техническую возможность стоять во главе четырех оркестров одновременно, получая полное жалование и оvationи целого полушария. Колоссальное состояние и вопиющие амбиции Караяна отдаляли его от оркестрантов, недовольство которых лишь усугублялось его весьма нечастыми появлениями. Караян создал прецедент, позволивший другим дирижерам сводить к минимуму исполнение ими обязанностей музыкального директора. Если Малер за один сезон дирижировал Венской оперой 111 раз, Клаудио Аббадо ограничивался в той же должности всего двенадцатью выступлениями. Будучи музыкальным директором Лондонского симфонического оркестра, Аббадо не появлялся на подиуме по девять месяцев кряду — ему было чем заняться и в других местах. В определенном смысле он персонифицировал смахивающего на пульт дистанционного управления дирижера караяновской эпохи.

Главными жертвами этого явления стали ведущие американские оркестры, которым пришлось обменять преимущества, связанные с наличием живущего в одном с ними городе дирижера, на высокооплачиваемые, требующие перелетов однодневные выступления на другом континенте. В Филадельфии Риккардо Мути получал в виде жалованья музыкального директора 400 000 долларов, непосредственно работая с оркестром всего шестнадцать недель в году. Его предшественник, Юджин Орманди, за 44 года работы из города практически не выезжал. Поначалу Орманди дирижировал 100 концертами в год, получая за это 55 000 долларов, и роскошный звук Филадельфийского оркестра стал результатом его повседневных усилий — как и усилий Леопольда Стоковского, проведшего с этим оркестром 26 лет. Они-то и были подлинной «Филадельфийской историей» [§§§§§§§§§§]. Под руководством Мути этот оркестр звучал обычно так же, как десяток других первых оркестров Европы и Соединенных Штатов.

Когда в 1988-м Роберт Шоу покинул Атлантический симфонический оркестр, это событие отмечалось как знак наступления печальных времен, ибо он был одним из последних «дирижеров крупных оркестров, живших со своим ансамблем в одном городе». За 21 год Шоу обратил полупрофессиональную группу работавших на полставки страховых агентов в исполнительский коллектив, масштабные записи которого заслужили международное признание.

Впрочем, утрата живущего поблизости дирижера вовсе не обязательно сказывается на техническом уровне оркестра. Работая с целой палитрой приглашенных дирижеров, оркестранты просто становятся более гибкими, — другое дело, что в сознании их стирается связный, последовательный образ своего оркестра. Новое племя «арт-менеджеров» берет на себя заботу о повседневных делах оркестра, а его музыкальный директор обращается в фигуру по преимуществу витринную. Его имя в пресс-релизах обеспечивает и кассовые сборы, достаточные для поддержки сезона, проводимого «вторыми по качеству»

дирижерами, и довольство спонсоров. «В американской симфонической музыке, — пишет ведущий чикагский критик Роберт К. Марш, — первое, за что отвечает музыкальный директор или генеральный менеджер, это чтобы оркестр его производил хорошее впечатление».

Американский оркестр был объявлен одним из наиболее уважаемых его управляющих покойником и кончина его открыто обсуждалась на ежегодных съездах. Симптомами утраты принципов и упадка морали стали забастовки, роспуски оркестров и уменьшение количества продаваемых абонементов. По преимуществу, уцелевшие оркестры Америки обратились в музеи древней культуры, представляющие для современной жизни и большинства населения примерно такую же ценность, как городские кладбища.

Дирижерам удалось каким-то образом уклониться от ответа за беды, в которых они же, в основном, и были повинны. Даром что эта их коллективная ответственность становится особенно внятной, когда нынешние немочи крупных оркестров сравниваются, без особой, впрочем, ностальгии, с не таким уж и давним временем, в которое дирижер жил рядом с оркестром и надзирал за ним всеведущим оком.

Главные оркестры Америки создавались немцами, которые уезжали на запад и оседали там, где им удавалось собрать аудиторию, — людьми вроде Фрица Шеля, основавшего Филадельфийский оркестр и Сан-Францисский симфонический, и Теодора Томаса, который дирижировал Нью-Йоркским филармоническим, создал Бруклинский филармонический и, наконец, сформировал Чикагский симфонический. Первым дирижером Бостона, самого культурного из городов США, был друг Брамса, Джордж Хеншель, а оркестр для него собрал ветеран Гражданской войны майор Генри Ли Хиггинсон — в зале, построенном на манер лейпцигского «Гевандхауза». За Хеншелем последовала череда его соплеменников — Вильгельм Герике, Никиш, Эмиль Паур, снова Герике и Карл Мук, чье пребывание здесь было прервано его высылкой во время войны, как немецкого шпиона. Предполагалось, что его партитуры содержат зашифрованные сведения военного характера.

С 1881-го и до смерти филантропа Хиггинсона в 1919 году оркестр старался угождать вкусам довольно реакционным. «Брамс считался слишком сложным, — вспоминает бостонский композитор Эллиотт Картер. — Когда я рос, говорили, что таблички „ВЫХОД“ в Симфоническом зале означают: „Услышав Брамса, бегите в эту сторону!“».

После войны Бостон заигрывал с французами. Анри Рабо продержался здесь всего год, Пьера Монте отправили в отставку с уверениями, что политика оркестра состоит в том, чтобы «менять дирижеров каждые пять лет». Монте твердой рукой провел парижский оркестр через бурный скандал, вызванный «Весной священной» Стравинского и, как штатный дирижер Дягилева, руководил премьерами балета Дебюсси «Игры» и «Дафниса и Хлои» Равеля. Работая в Бостоне, он импортировал сюда европейских музыкантов и европейский репертуар и был, в конце концов, изгнан прогневавшимися местными деловыми кругами. Человек, пришедший ему на смену, был сделан из материала покрепче. Он оставался в Бостоне четверть века, обратив его в рай модернизма и создав аристократа среди оркестров Америки.

Сергей Кусевицкий был обязан своей репутацией самоокупавшейся серии концертов в Париже, где он посягал на мантию Дягилева, как поставщика новейших изысков, и занимал прочную позицию на периферии круга Стравинского. В среде русских изгнанников он представлял собой аномалию, поскольку не принадлежал ни к лишившимся прежних владений дворянам, ни к сознательным антикоммунистам. Он был нищим контрабасистом оркестра Большого театра, когда ему удалось привлечь внимание Натальи Ушковой, дочери богатейшего в России чаеоторговца. Быстро порвав и с первой женой, и с еврейской родней (его дальний родственник, Мозес, был легендарным синагогальным кантором), Кусевицкий забросил контрабас и отправился в Берлин, брать уроки дирижирования у Никиша, чьи карточные долги он оплатил из приданного жены. Наталья попросила отца купить Сергею — в виде свадебного подарка — оркестр.

Он дебютировал как дирижер в Берлине и основал там на деньги Натальи издательство, имевшее целью пропаганду русских композиторов, и прежде всего, эксцентричного Скрябина. Среди более поздних его открытий числятся Прокофьев, Стравинский и Метнер. После революции Кусевицкий три года оставался в Петрограде, дирижируя государственным оркестром, пока обобществление собственности не убедило его в том, что пора улепетывать, унося то, что еще уцелело от семейного состояния, в Париж, где он продолжал меценатствовать, помогая достойным того композиторам. Его опыт, как повитухи новой музыки, сослужил Бостону хорошую службу. В 1931-м, юбилейном году оркестра, он заручился правом исполнения мировых премьер Четвертой симфонии Прокофьева, Первой симфонии Онеггера, Третьей — Альбера Русселя и, самой главное, бессмертной «Симфонии псалмов» Стравинского, «сочиненной во славу Божию и посвященной Бостонскому симфоническому оркестру по случаю 50-й годовщины его существования». Кипучая творческая атмосфера, созданная Кусевицким в Бостоне, позволила этому городу занять прочное место на музыкальной карте мира. Между тем, Кусевицкому далеко не всегда удавалось разбираться в партитурах, и он просил композиторов проигрывать их на фортепьяно, пока не ухватывал смысл музыки. Арнольд Шёнберг обвинял его в «общем невежестве — и музыкальном, и просто человеческом». А Стравинский сказал одному из его коллег-дирижеров:

В доме Кусевицкого нет фортепьяно(!). Удивляться тут нечему, у этого контрабасиста никогда не возникало нужды научиться играть на нем, он стал американской звездой благодаря своей дирижерской палочке. Одаренность избавляет его от необходимости изучать за инструментом партитуры, до исполнения которых он снисходит. Всегда находится человек, готовый проделывать черную работу, — наигрывать музыку до тех пор, пока эта звезда не пропитается ею по самую задницу.

Подчиненным, которому было поручено выполнение этой задачи, был Николас Слонимский, будущий старейшина музыкальной лексикографии, рассказывающий в своих мемуарах, как он отстукивал по клавишам стоявшего в гостиной пианино какую-нибудь симфонию, а Кусевицкий размахивал палочкой, управляя воображаемыми инструментами. Когда выяснилось, что Кусевицкому не удастся усвоить перекрестные ритмы «Весны священной», его ассистент переписал эту музыку, изменив расстановку тактов, чтобы помочь дирижеру прорваться сквозь сложные ритмы в 5/8 и 9/8 (эту упрощенную партитуру использовал в концертах и протезе Кусевицкого Леонард Бернштейн).

Дирижерская компетентность Кусевицкого внушала большие сомнения, и потому он приглашал дирижировать оркестром видных композиторов, вряд ли способных подчеркнуть его недостатки — Равеля (чью оркестровку «Картинок с выставки» Мусоргского Кусевицкий некогда оплатил), Глазунова, Респиги и Стравинского. Монтё, пока Кусевицкий возглавлял оркестр, никогда больше в Бостон не звали, а ослепительному Дмитрию Митропулосу путь туда после его блестящего дебюта был заказан. Безжалостный к музыкантам и служащим, которых он увольнял без предварительного извещения, Кусевицкий вел себя на подиуме, как тиран. «Почти каждая репетиция была кошмаром и каждый концерт — щекочущим нервы переживанием, — писал его ассистент. — На 105 оркестрантов БСО приходилось 106 язв (у одного имелось сразу две)». Музыканты последнего в Америке не состоящего в профсоюзе оркестра приходили на работу с дрожью под ложечкой, а дирижера называли «царем».

Доведенный до отчаяния публикой — «старые леди хотя бы вязать перестали», сказал он одному из солистов, — Кусевицкий насильно посадил ее на диету из новой музыки и, в конечном счете, эта музыка пришлась ей по вкусу. Никто не оказывал большей поддержки изгнанным нацистами композиторам, и именно благодаря Кусевицкому элегантные симфонии Богуслава Мартину получили всеобщее шумное одобрение, а Барток воспрянул духом настолько, что смог создать свой Концерт для оркестра. Когда умерла Наталья, Кусевицкий основал в память ее музыкальный фонд, оплативший революционную оперу Бенджамина Бриттена «Питер Граймс» и все еще продолжающий подкармливать нуждающихся композиторов. Даже Стравинский, называвший его «лицемером с манией величия», а бывало, и словами

похуже, с уважением вспоминал о «том, что делал для других Сергей Кусевицкий, никому об этом не говоря... и за эти его тайные поступки да будет он вознагражден во веки веков».

Пока он работал в Бостоне, начали серьезно притязать на международное признание такие американские композиторы, как Рой Харрис, Аарон Коупленд, Уильям Шумен и Леонард Бернштейн. В летней школе, которую Кусевицкий учредил в своем поместье Тэнглвуд, прошла выучку пятая часть всех оркестровых музыкантов Америки; она стала образцом для Шлезвиг-Гольштейнского фестиваля в Германии и Тихоокеанского в Японии. Бернштейн неизменно именовал Кусевицкого своим «учителем и великим другом». И хотя Кусевицкий был человеком высокомерным и аристократичным, совершенно невежественным по части обыденных мелочей туземной жизни и неспособным освоить хотя бы начатки местного языка, он создал в Америке цветущий уголок музыкального творчества и дал ей ансамбль, которым мог бы гордиться любой город Европы.

Повторить все это было просто невозможно. Бостон заменил его мирным эльзасцем, Шарлем Мюнхом, благодушно руководившим оркестром в течение тринадцати лет. Затем оркестр перешел на военное положение, поддерживаемое двумя немецкими, взявшими себе в образец Тосканини ревнителями строгой дисциплины, — Эриком Лайнсдорфом и Уильямом Штайнбергом. Нирвана новизны уступила место цепенящей рутине, прерываемой лишь ежегодными Тэнглвудскими фестивалями молодых исполнителей. Стремясь вернуть себе утраченный блеск, правление оркестра искало наиболее привлекательного из дирижеров молодого поколения.

Сейджи Озава преподавал в летнее время в Тэнглвуде, школе, которую он и сам недавно закончил. Ему было 37 лет, он работал музыкальным директором в Сан-Франциско. Получив предложение из Бостона, он решил управлять двумя оркестрами сразу, выступая, кроме того, как приглашенный дирижер, в Европе и удерживая прочную базу в Японии. Озава щеголял прической «под Битлз», цветастыми рубашками и ковбойскими ботинками, а на концертах появлялся не в белых крахмальных сорочках, но в водолазках. Его назначение явно имело целью омолодить состав владельцев абонементов Симфонического зала. Избежавшие отправки во Вьетнам студенты Восточного побережья были в то время помешаны на восточной мистике — Озава, говорили они, это «нечто особенное». Уроженец оккупированной японцами Маньчжурии, он был после войны репатриирован в Токио и попал под крыло Хидео Сайто, получившего образование в Германии музыканта, старавшегося оживить в стране вкус к классической музыке. (Еще в 1930-х оркестр, которым управлял принц Хидемаро Конойе сделал первую в Японии запись Четвертой симфонии Малера, а Клаус Прингшайм, при Малере служивший в Вене педагогом-репетитором, возглавил Императорскую консерваторию.)

Не имея возможности оплачивать учебу, Озава провел, подобно Иакову, семь лет, прислуживая в доме Сайто; в последующие годы он организовал оркестр, названный в честь учителя. Когда ему было 24 года, телесеть «Эн-Эйч-Кей» назвала Озаву «выдающимся талантом» японской музыки, а одна из местных компаний преподнесла ему в подарок мотороллер. На нем Озава и добрался вместе с занимавшей заднее сиденье студенткой-пианисткой до Парижа, где женился (не на долго, впрочем, на своей пассажирке). Он отправился в Безансон, на провинциальный дирижерский конкурс и привлек там внимание одного из членов жюри, Шарля Мюнха, — тот привез его на тэнглвудский Конкурс Кусевицкого, который Озава и выиграл. Бернштейн взял его ассистентом в Нью-Йоркский филармонический, затем он провел восемь месяцев в Берлине у Герберта фон Караяна, в дальнейшем поручившего Озаву заботам своего могущественного американского менеджера Роналда Уилфорда.

Талантом он обладал замечательным и соответственно быстро рос. В течение десяти лет Озава поднялся, пройдя через Торонтский симфонический, чикагский «Равиния-фестиваль» и Сан-Франциско, к вершине — Бостонскому симфоническому оркестру. На Западном побережье он продемонстрировал

своеобразие и целеустремленность, исполнив за три года всего три симфонии Бетховена, но зато четырнадцать Гайдна, две Айвза и практически все, что написал для оркестра Шёнберг. В Бостоне он начал со считавшейся фирменным блюдом Кусевицкого скриabinской «Симфонии огня», при исполнении которой свет в зале выключался, а по сцене и потолку разливалась целая галактика красок. Все это весьма отвечало духу Хайт-Эшбери [*****], духу 1972 года. «Публике нравилось наблюдать за ним, — рассказывала Мерилу Спикер Черчилль, возглавлявшая группу вторых скрипок, — в визуальном плане он был очень хорош». БСО начал рекламную компанию под девизом: «Впустите в вашу жизнь немного Озавы!».

В течение пяти лет он сновал между двумя оркестрами, расположенными на противоположных краях Америки, отдавая каждому из них лишь малую часть себя. «Дирижеры у нас теперь преходящие, — жаловался „Нью-Йорк Таймс“ оркестрант из Сан-Франциско. — Они летают по всей стране, и работают здесь всего по десять-двенадцать недель в году. Привозят с собой всех звезд, каких найдут, выгоняют из оркестра кого хотят, а потом, фюить, и исчезают. Через пару лет они находят себе место получше, а вы остаетесь с тем, что осталось, если, конечно, вы остались и сами». Незадолго до своего сорокалетия Озава покинул Сан-Франциско, сославшись на усталость от выполнения чрезмерных административных обязанностей. До этого времени он появлялся в Бостоне десять из 22 расписанных в абонеентах недель, что составляло меньше половины сезона. И хотя теперь он стал проводить с оркестром больше времени, семена раздора уже успели пустить корни, и в оркестре образовалась твердая оппозиция. В те десять с лишним лет, в которые Озава руководил Бостонским симфоническим, постоянно шли разговоры о том, что оркестр подыскивает для него замену. Назвать устоявшимися отношения Озавы с оркестром было нельзя никогда.

Критики роптали на то, что он становится понемногу все менее интересным, музыканты обвиняли его в чем угодно — от тусклости до половой дискриминации. Ведущая музыкальная газета интересовалась: «Когда же Бостон наведет порядок в своем симфоническом доме?», — а оркестранты осыпали Озаву в бостонской прессе гневными упреками. «Наш оркестр это, быть может, лучшее в мире собрание инструменталистов, однако по звучанию его ничего подобного не скажешь» — заявила скрипачка Дженни Шеймс. «Мы отчаянно нуждаемся в ком-то, кто придет будет дирижировать нами, пользуясь немецкой музыкальной литературой, человека *способного вдохновлять*» — брюзжала Мерилу Спикер Черчилль. Другая скрипачка, Сесилия Арзевски, заявила, что Озава проводит с оркестром слишком мало времени, а качество этого времяпрепровождения весьма не высоко. «Он прилетает самолетом из Парижа и начинает репетировать, и когда он раскрывает партитуру симфонии, выясняется, что он не заглядывал в нее с тех пор, как в последний раз исполнял эту музыку — год, а может быть, и четыре. Очень часто он повторяет куски партитуры, которые и репетировать-то не нужно, просто для того, чтобы проверить, правильно ли он их понял. Когда он с нами, мы называем это временем паники. И если выясняется, что времени не хватило, а завтра концерт, знаете, какими словами он нас утешает? „Вы стараетесь; я стараюсь“». Арзевски вскоре уволили. «Если эти женщины так говорят, — отозвался Озава на донесение по поводу еще одной инакомыслящей, — они сами роют себе могилы».

Оркестры выступали против того, в чем видели нерешительность Озавы, его неуверенность в себе. Он мог назначить первую трубу, а на следующий год уволить ее — после чего она возвращалась назад через суд. Он непрестанно проводил пробы новых музыкантов, на целый сезон оставляя важные для оркестра места пустующими. Некоторых музыкантов особенно гневило его нежелание выдвигать на видные места талантливых женщин. Он же винил себя в том, что был слишком демократичен и слаб с музыкантами, которые видели в нем новичка — «Я не могу сказать: „Довольно!“, потому что я здесь что-то вроде ученика». Его исполнение музыки было скрупулезно отделанным, однако концерты и записи произведений поздних романтиков оставляли впечатление некоторой отстраненности. Прославленные коллеги восхищались его колоссальной памятью и безупречной манерой. «На концертах он служит для

меня источником великого вдохновения, — сказал привередливый польский пианист Кристиан Цимерман, — его твердое понимание того, на что он способен, производит на меня огромное впечатление. Я очень верю в его мастерское владение концертной ситуацией, — он изменяет какие-то вещи от одного концерта к другому, не говоря об этом оркестру, просто зная, что сможет ясно показать, что ему требуется. Это фантастика!».

Казалось, что Озава приберегает силы для гала-конcertов и выступлений в Европе. Он дал в Париже историческую премьеру единственной оперы Оливье Мессиана «Святой Франциск Ассизский». И напротив, сочинения, заказанные им в 1981 году для празднования столетия БСО, оказались не весьма значительными произведениями американских композиторов, двумя ничем не выдающимися симфониями композиторов, живущих в Британии, плюс экзотической ораторией Майкла Типпетта, которую исполнил его персональный дирижер Колин Дэвис. Украшением этой неяркой компании стал Дивертисмент для оркестра Леонарда Бернстайна.

Расхождение с тем, как Кусевицкий отбирал лучшие произведения величайших из живших в его время композиторов, просто бросалось в глаза. Великая музыка, которой дал жизнь Бостон — симфонии Мартину, Онеггера и Хиндемита, — при Озава из программ оркестра исчезла, а сам оркестр отступил от передней линии творческого фронта в тылы. В отличие от Кусевицкого, Озава никогда в Бостоне не жил. У него имелся дом на Стокбридж-Маунтин, но то было просто удобное временное пристанище. Его вторая жена Вера жила с их детьми в Японии и навещала Бостон только в пору школьных каникул. Жалованье Озава, достигшее в 1986 году 381 000 долларов, переводилось на счет компании «Вероза» (анаграмма имени жены) — вполне законная уловка, позволявшая платить поменьше налогов Дяде Сэму.

Да и вообще связи Озава с Японией все это время оставались нерушимыми, — если не считать забастовки оркестрантов в 1971 году, вызванной его «неуважительным отношением» к старшим музыкантам оркестра. Япония оставалась опорной базой Озава, а величайшим триумфом бостонского дирижера стало дальневосточное турне 1979-го, когда оркестр из США впервые посетил Китайскую народную республику.

Озава отвергает прозвище «реактивный дирижер», хоть и уделяет возглавляемому им оркестру далеко не все свое внимание. Друзья называют его скромным, обаятельным человеком, который не ищет ни врагов, ни очевидных атрибутов власти. Его странствования это результат феноменальной энергии и физической крепости, хотя в 1990-м он и слег от переутомления, отменив на три месяца все назначенные выступления. Бостонский артистический администратор Озава согласен с тем, что он путешествует больше, чем кто-либо из его коллег, и что Озава «единственный дирижер подобного уровня, живущий на трех континентах» — в Азии, Европе и Америке. Во многих отношениях он — дитя своего времени, использующее информационные технологии и межконтинентальные перелеты для достижения личных целей и удовлетворения от своей работы. Выигрыш, который получает при этом музыка, не столь очевиден — это относится и к студийным записям Озава, и к концертным записям его оркестра.

В 1990-х Бостон вряд ли удерживал место в «Большой Пятерке» оркестров США. Если бы Озава отдавал всего себя интересам оркестра, как это делал Кусевицкий, — живя поблизости и присматривая за повседневными нуждами музыкантов, его несомненный талант мог бы вернуть оркестру прежнее выдающееся положение. И подобным же образом, если бы он окончательно возвратился в Японию, то смог бы создать основу первоклассной концертной деятельности, которая избавила бы любителей музыки этой страны от необходимости полагаться на дорогостоящих импортных знаменитостей.

Никто не взял бы на себя смелость обвинить Леопольда Стоковского в стремлении к самоограничению. Подписав в 94 года шестилетний контракт с фирмой звукозаписи, он сказал репортерам: «Я всегда хотел быть первым. Я, что называется, эгоцентрик». Вскоре после этого смерть унесла его, не дав

дирижеру достичь последней честолюбивой цели. Проведя за дирижерским пультом времени больше, чем кто бы то ни было, он сознательно вносил в свое дело элемент мухлеза. Всегда очень заботившийся о впечатлении, которое он производит на публику, Стоковский был отчасти шоуменом, отчасти шаманом, отчасти мошенником. В нем все было поддельно: возраст, выговор, сексуальность — все, кроме музыкальности, бросавшейся в глаза настолько, что мало кто понимал, зачем ему нужна дымовая завеса лжи, которая лишь затемняла его по-настоящему значительные достижения.

Кокни по рождению и воспитанию, он говорил с аффекированным среднеевропейским акцентом и уверял, будто родился в Кракове или где-то в Померании, причем на несколько лет позже 1882-го — года, указанного в свидетельстве о его рождении, выписанном в Марилебоне, Лондон. Он ушел с интервью, которое давал «Би-Би-Си», когда ему предъявили неопровержимые факты, свидетельствующие о скромности его происхождения: Стоковский был первенцем поляка-столяра и неграмотной ирландки, поставившей в его метрике крестик вместо подписи. Как-то он заявил, что отец его был палеонтологом; Стоковский громоздил одну ложь на другую, что привело к появлению широко распространенной, хоть и неверной молвы, согласно которой настоящая его фамилия вовсе и не Стоковский, а Стоукс.

Еще мальчиком он посещал оркестровые концерты, предпочитал Ганса Рихтера Артуру Никишу, поступил в Королевский музыкальный колледж в возрасте всего 13 лет, а в двадцать получил место органиста в известной и модной церкви Св. Иакова на Пиккадилли и поселился на другой от нее стороне улицы, над пользовавшимися дурной славой турецкими банями, среди ее «мужчин и безнравственных женщин». В одно из воскресений игра его до того понравилась оказавшемуся в Лондоне священнику богатого, манхэттенского прихода Св. Варфоломея, что тот предложил Стоковскому место музыкального директора своей церкви с жалованьем в 3500 долларов и бюджетом в 13 000 долларов, предназначенным для исполнения баховских Страстей. В числе весьма обеспеченных прихожан церкви (основателем прихода был Корнелиус Вандербилт) состояла молодая светская дама и поклонница музыки Мария Деон, которая представила Стоковского первым из двух его будущих жен — пианистке из Техаса Ольге Самарофф (урожденной Люси Хикенлупер) и наследнице фармацевтической империи Евангелине Брюстер Джонсон.

Наделенный красотой, которую он сохранил и на девятом десятке лет, Стоковский казался женщинам неотразимым. Гибкий, шести футов росту, с вьющимися волосами и пронзительными синими глазами, он умел быть необычайно внимательным и заботливым. «он покоряет женщин лестью и готовностью порыцарски рассыпать самые чарующие комплименты самым некрасивым из них, убеждая каждую, будь то принцесса или пария, что, по крайней мере, в эту минуту она — единственная, кто для него существует», — отметил продюсер его записей. Ольга, которой парижский 1908 года дебют с Никишем открыл дорогу в звезды первой величины, была очарована будущим дирижером и помогла ему с устройством концерта в Париже и получением оркестра в Америке. Мобилизовав своих влиятельных кузенов — генерала Александра Хикенлупера, возглавлявшего в Цинциннати газовую и электрическую компанию, и окружного судью Смита Хикенлупера, она дала 27-летнему новичку возможность обойти таких почтенных кандидатов, как Бруно Вальтер, и возглавить заново созданный в столице обладавшего немалыми культурными традициями штата ансамбль немецких музыкантов.

Стоковский, который, благозвучности ради, произносил в Огайо свою фамилию через «в» — вместо «Стокоффский», — провел в Цинциннати три года и привлек внимание всей страны качеством и программами своих концертов, на одном из которых состоялась и американская премьера Второй симфонии Элгара (Стоковский уверял, что английский композитор открыл ему амурную тайну «Вариаций на тему „Загадка“»). Он подружился с Рахманиновым, а журнал «Мюзикл Америка» напечатал интервью с ним под заголовком «Леопольд Стоковский — мыслитель, философ, музыкант»; сопроводительная статья была написана Артуром Джадсоном, ставшим впоследствии концертным агентом Стоковского и управляющим его оркестра.

Жениться на много разъезжавшей с концертами Ольге он собрался лишь в апреле 1911 года — новость эта всколыхнула всю Америку, а новобрачная заявила сент-луисскому репортеру: «Мистер Стоковский — величайший дирижер в мире». Медовый месяц они провели в Мюнхене, городе, в котором оба любили коротать летнее время, впитывая новые течения в музыке. По настоянию Стоковского Ольга отказалась от своей международной карьеры, чтобы играть в обществе роль жены дирижера и воспитывать их дочь Соню. Брак этот продлился двенадцать лет, дав честолюбивому режиссеру дополнительные карьерные возможности.

Цинциннати Стоковский покинул в 1912 году после публичной ссоры с правлением оркестра. Он устремился в Европу, однако задержался в Филадельфии, городе, где у Ольги были хорошие связи, и где имелся также оркестр, умученный его дирижером, ядовитым, распущенным немцем Карлом Полигом. Стоковский занял его место, а Полиг, обратившийся по поводу нарушения контракта в суд, удовлетворился в итоге суммой, равной его годовому жалованию. Договоренности удалось достичь с помощью денежного вклада, негласно сделанного подругой Ольги мисс Деон. Тем временем, обиженный управляющий оркестра Цинциннати информировал видного нью-йоркского музыкального критика Генри Эдуарда Кребила, что Стоковский — «нервный, истеричный молодой человек» ничего особенного не обещающий. Кребил, главный мучитель Малера, назвал Стоковского «молодым ничтожеством». В Америке начала века музыкальные диалоги сильно походили на кулачные драки. Обстановка была самая дарвиновская — люди принципиальные гибли, а обладатели податливой морали обращались в богачей.

Прибыв в Филадельфию, Стоковский сместил свой выговор на несколько градусов долготы к востоку, а Ольга принялась щебетать в обществе о «славянине, который кроется в моем муже». Он взял на себя руководство деморализованным оркестром, набрав несколько новых музыкантов и введя строгую дисциплину. Слишком учтивый и стеснительный, чтобы прибегать к открытой жестокости, он мог быть суровым до садизма. Миша Мишакофф, ставший впоследствии концертмейстером тосканиниевского оркестра «Эн-Би-Си», вспоминал, как Стоковский, недовольный тембром струнных, заставил каждого скрипача сыграть нужное место в одиночку:

Никто даже вообразить не мог, что он велит сыграть и концертмейстеру. Это было бы слишком большим унижением. Нельзя же было рисковать тем, что концертмейстер испортит пассаж на глазах у всего оркестра.

Он подошел к моему стулу и сказал: «Мишакофф, будьте любезны, сыграйте». Я сыграл, безупречно, разумеется, и он повернулся к оркестру. Я сказал: «Извините, маэстро, вам понравилось, как я сыграл это место?». Он ответил: «Да, вы сыграли прекрасно, Мишакофф». Я сказал: «Очень рад, что вам понравилось, маэстро, потому что больше вы от меня ни звука не услышите». Я уложил скрипку в футляр, ушел из зала и покинул Филадельфию ближайшим же поездом.

За три года Стоковский создал оркестр, ставший предметом зависти соседнего Нью-Йорка. Звук его был богатым и пышным, с опорой на безостановочное, непрерывающееся течение музыки. Стоковский не скупился на расходы, набирая в оркестр добавочных духовиков, чтобы одни играли, пока другие восстанавливают дыхание. И при этом разрешал скрипачам играть так, как им больше нравится, не требуя столь любезного поборникам строгой дисциплины единообразия. Свобода выражения, говорил он, позволяет моим музыкантам продемонстрировать их фантазию и страстность.

Усовершенствовав оркестр до неузнаваемости, он принялся за публику — начал читать ей лекции о дирижерстве и должном поведении на концертах. В программах стала появляться такая новая и странная музыка, как камерная симфония Шёнберга, «Венецианская рапсодия» Флорана Шмитта и «Поэма экстаза» Скрябина — то были провозвестники будущего репертуара Стоковского. Когда зазвучали непривычные диссонансы Шёнберга, в зале поднялся шум. Стоковский остановил оркестр и ушел со сцены, — тишина

восстановилась, он вернулся, и продирижировал этой вещью с самого начала. Впрочем, глаз с ложи прессы Стоковский не спускал никогда.

Присущий ему эгоцентризм внушал Стоковскому желание славы большей, нежели та, какую могла дать музыка. Изучая характер американцев, он обнаружил в нем слабость к броским эффектам. И в марте 1916-го предложил им зрелище, которым мог бы возгордиться и Барнум. Летом 1910-го, в Мюнхене, Стоковский стал свидетелем триумфа недолгой жизни уже совсем больного тогда Малера — исполнением гаргантюанской Восьмой симфонии, прозванной за огромный состав ее исполнителей «Симфонией тысячи». Стоковский приобрел права на первое ее исполнение в Америке и объявил своим ошеломленным филладельфийским хозяевам, что трижды продирижирует ею здесь, а в четвертый раз — в Нью-Йорке. Шесть недель ушло на строительство сцены для целой армии исполнителей, и шесть месяцев на репетиции с разными хоровыми группами. Стоковский собрал 110 оркестрантов, три хора общей численностью в 950 хористов и восемь солистов-вокалистов — всего в исполнении симфонии участвовало 1068 человек. Предварительная реклама породила лавину ожиданий, вследствие чего билеты стоимостью в пятьдесят центов продавались с рук по цене в 200 раз большей. Число исполнений пришлось увеличить до девяти, но и этим спрос насытить не удалось.

Премьера завершилась бурей оваций. «Каждый из тысячи присутствовавших в зале слушателей уже стоял, свистя, восторженно вопя и аплодируя, когда Леопольд Стоковский с измокшим воротничком и ослабевшей правой рукой, но улыбающийся своей мальчишеской улыбкой, наконец, повернулся к залу...» Не меньшие восторги ожидали его и в Нью-Йорке. Сообщения о концерте вытеснили с первых страниц газет новости из Вердена и обратили Стоковского в национальную знаменитость. Теперь он мог получить любой оркестр (и любую поклонницу музыки) страны — некоторые из первых обратились к нему с предложениями, однако он еще двадцать с лишним лет оставался верным Филадельфии (если не Ольге).

За этим триумфом в том же году последовало исполнение огромной «Альпийской симфонии» Рихарда Штрауса, малеровской «Песни о земле» и — первое в мире — концерта Макса Бруха для двух фортепиано. Он делал собственные транскрипции музыки Баха, популяризируя их у молодых слушателей. Перед исполнением на детском концерте «Карнавала животных» Сен-Санса на сцене появились, к бурному восторгу зала, три живых слона, осел, тройца пони и верблюд. В тот вечер дирижер обратился в директора цирка.

Однако за его стремлением к сенсациям и аршинным заголовкам газет крылась миссионерская преданность пропаганде классической музыки в среде новых слушателей и новой музыки в среде публики уже устоявшейся. Списанием данных Леопольдом Стоковским мировых и американских премьер не может похвастаться ни один из других дирижеров мира. В отношении алфавитном этот список простирается от Амфитеатрова до Цемахсона, а в отношении поколенческом — от симфоний Сибелиуса до резких поэм Хенце. Ни один дирижер не сделал большего для современных ему композиторов. Живший в бедности и в изгнании Стравинский получил от Стоковского, действовавшего якобы от имени анонимного жертвователя, три чека на 1000 долларов каждый. На сей раз обошлось без мисс Деон: подарки эти были сделаны из собственных средств дирижера. Когда Анджей Пануфник бежал из сталинистской Польши, Стоковский отправил к нему посланца, чтобы тот привез композитора в Америку и, несмотря на полученный отказ, не раз и не два исполнял его музыку. В возрасте 83 лет он открыл слушателям буйную и чудесную Четвертую симфонию Чарльза Айвза, а в 91 год — 28-ю симфонию английского затворника Хавергала Брайена. Его музыкальное любопытство не ослабевало никогда, а способность привлекать внимание публики не иссякала. И хоть славы Стоковский искал для себя, он беззаветно делился ею с близким его сердцу делом. Он избегал как тесной близости, так и конфликтов с коллегами, и резко обрывал дружеские отношения, когда они исчерпывали свою полезность. Он был одиночкой. В профессиональной его среде Стоковского лучше, чем кто бы то ни было другой, понимал Глен Гульд, блестящий канадский пианист, рано оставивший

концертную деятельность ради уединенных ночных бдений в студии звукозаписи.

Жены Стоковского редко представляли себе, где его можно найти. Он укрывался от мира за двумя филаделфийскими женщинами, которые прилепились к нему душой, как школьницы к рок-звезде, и готовы были защищать его ценой собственных жизней. Всегда маниакально заботившийся о своем публичном образе, Стоковский строжайшим образом защищал свой личный покой от чужого вмешательства; ночами, у его постели лежали на столике два заряженных «кольта» 45-го калибра. Два своих развода он провел с крайней деликатностью, а путанная тяжба из-за детей, которым закончился его третий брак — со склонной к сутяжничеству Глорией Вандербильт (героиней ставшей бестселлером биографии, озаглавленной «Бедняжка Глория — наконец-то счастлива»), — явно причиняла ему страдания. Перед публикой предстал лишь Стоковский, сам по себе. «Леопольд Стоковский был для Америки полубогом», — отметил виолончелист Григорий Пятигорский, и само его существование бросало вызов Тосканини, который был богом, причем единственным. Итальянец терпеть не мог его записи, завидовал популярности Стоковского у радиослушателей и при любой возможности совал ему палки в колеса. Однако, пока Стоковский оставался в Филадельфии, он был неуязвим. В конечном счете, ненасытная жажда славы и любви вынудила Стоковского покинуть ее. Способность удовлетворить эту жажду один-единственный город не мог, несмотря даже на то, что Стоковский вывозил свой оркестр — первым в США, — на трансконтинентальные гастроли.

Открыв Америке современную оперу — премьерой берговского «Воццека», — он попытался создать оперный театр, однако Великая депрессия помешала собрать нужные средства. Спонсоры оркестра прогневались, когда выяснилось что Стоковский учил организованных в «Детскую лигу» слушателей-детей петь гимн коммунистов, «Интернационал». А в один прекрасный день он дал на центральной площади города состоявший только из вальсов концерт, в котором участвовали две сотни исполнителей, — Стоковский попытался таким образом привлечь внимание публики к их бедственному положению.

В 1936-м он разделил дирижерское возвышение с Юджином Орманди, а два года спустя, когда его поманил соблазн всенародной славы, передал Орманди оркестр окончательно. Кинодебют Стоковского состоялся в эстрадном представлении «Большая программа 1937 года», затем последовал полнометражный музыкальный фильм «100 мужчин и одна девушка», а вершиной этой карьеры стала «Фантазия» Уолта Диснея, в которой Микки Маус весело дергает дирижера за фалды. Серьезная музыка никогда еще не пересказывалась и не изображалась в виде привлекательном, ее фрагменты, вошедшие в «Фантазию», сделали Бетховена, Чайковского и Стравинского притягательными для подростков.

Дисней, когда он заметил в лос-анджелесском ресторане Стоковского и предложил ему сотрудничество, как раз заканчивал «Белоснежку и семь гномов». Несмотря на разделявшую этих мужчин — во всем, что касалось интеллектуальности и вкуса, — пропасть работа у них пошла на удивление гладко, и все благодаря ангельской выдержке, которую Стоковский проявлял на сценарных совещаниях:

Дисней: Что такое токката и fuga?

Стоковский: Это мотив или декоративный узор, который постепенно развивается все в большей и большей мере. И в конце концов, получает полную свободу. Тема, которая звучит в начале, разрастается и разрастается, с использованием все большего числа голосов и инструментов. Она растет примерно так же, как дерево из семечка.

Дисней: Нужно будет использовать лицо Стоковского... пусть освещение и краски меняются с изменениями музыки. По-моему, здесь в музыке проходит вторым планом тема, которая потом выдвигается на первый и становится главной.

Стоковский: [Нет.] Это контрапункт...

Когда в 1940 году фильм вышел на экраны, Стоковский второй раз в жизни попал на обложку «Таймс», мультипликационный магнат заработал огромное состояние, а неблагодарный Стравинский начал ворчать что-то об «отвратительном» исполнении его музыки и «неотразимом идиотизме» фильма. Сейчас, полвека спустя, звучание «Фантазии» все еще поражает зрителя ошеломляющей живостью.

Стоковский остался в Голливуде, чтобы дирижировать концертами в знаменитой «Чаше», в том числе и праздничным, — в «Ночь ветеранов», с участием Фрэнка Синатры, — однако после «Фантазии» предложить кино ему было нечего. Он отдал все, что имел, единственному эпическому фильму, впрочем, по всем свидетельствам, занятый он для себя и так нашел предостаточно. Экранная слава была не единственным, что позвало его в «город мишурного блеска». «Стоковский мечтал о романе с [Гретой] Гарбо, потому-то он и приехал на побережье», — говорила сценаристка Анита Лоос, в чьем доме он познакомился с ледяной шведкой, которую обожал с тех пор, как увидел первый ее звуковой фильм. Она стала единственной женщиной, за которой Стоковский когда-либо активно ухаживал.

Во все одиннадцать лет его второго брака поклонницы осаждали Стоковского постоянно, и разумная Евангелина закрывала на это глаза. Когда в колонках светских новостей появились слухи о нем и Гарбо, Евангелина не обращала на них внимания, пока две ее и Стоковского маленьких дочери не возвратились однажды из школы с вопросом: «Кто такая Грета Гарбо? В школе все говорят, что у папы роман с Гретой Гарбо». Евангелина выдвинула ультиматум: сделай так, чтобы, пока дети не выросли, ничего в газеты не попадало, иначе... «Мне это не по силам» — ответил Стоковский. «Хорошо, милый, — сказала его жена, — тогда нам придется развестись, и если я найду мужчину, который станет девочкам хорошим отчимом, то выйду за него». В ноябре 1937 года она получила в Рино решение суда о разводе по причине «крайне жестокого обращения», а два месяца спустя вышла за русского князя, Стоковский же обрел полную свободу ухаживать за Гарбо. Ему было 55, ей 32.

Он отправился по фальшивым документам в Рим и там сказал дирижеру Массимо Фреччия, что ожидает приезда «очаровательной знакомой, мисс Густафсон». Фреччия не знал, кто она такая, пока на влюбленных не начали охоту ищейки из прессы. Пара бежала на виллу в Равелло и провела там, словно в осаде, месяц, охраняемая свирепыми сторожевыми псами и полицией Муссолини. По утрам можно было слышать, как они занимаются под руководством Гарбо шведской гимнастикой: «Раз, два, раз, два, мистер Стоковски, ви что, ритм выдерживать не умеете?». Чтобы избавиться от орды преследователей, они устроили пресс-конференцию, на которую явились по отдельности. Наличие брачных планов Стоковский отрицал. Гарбо сказала: «Я хотела увидеть красивые места с моим другом, мистером Стоковским, который был для меня очень много [так]». Сфотографировать себя они не позволили. Единственный общий их снимок, сделанный паппараци, изображает Гарбо, с укрытым под широкополой шляпой лицом и Стоковского, идущего в нескольких шагах за нею. «Я хочу только одного — чтобы меня оставили в покое» — повторяла она. После поездок на Капри и в Помпеи, оба улизнули от прессы и исчезли. Два месяца спустя происшедшая в Швеции автомобильная авария вернула их в заголовки газет. Машиной правил Стоковский, и он, и Гарбо отделались царапинами.

Стоковский возвратился в Нью-Йорк в августе 1938-го, Гарбо в октябре, — здесь они зажили раздельно. О том, что между ними произошло, оба молчали. «Я о моих личных делах никогда не рассказываю» — повторял дирижер в многочисленных интервью; Гарбо и вовсе их не давала. Друзья говорили, что она была единственной женщиной, какую он когда-нибудь любил. Обоими владела страсть к выставлению себя напоказ, находящая выражение и в загорании голышом, и в их профессиях, и оба, в то же самое время, жаждали уединения. Гарбо провела половину жизни, укрываясь во мраке. Стоковский уволил самого доверенного из своих менеджеров за то, что тот разрешил кому-то пронести на репетицию строго-настрога запрещенный фотоаппарат.

Вообще весь их роман, включая и физическую его составляющую, остается окутанным дымкой неопределенности. «Гарбо была лесбиянкой, — говорит друг и биограф Стоковского Оливер Даниэль. — Я очень и очень сомневаюсь, что их соединяло что-либо, помимо дружбы». Менеджер оркестра Джером Тубин, спросив Стоковского о Гарбо, услышал в ответ: «Джерри, вы когда-нибудь любили лесбиянку? Это чудо что такое...». Другой его биограф, Абрам Чазинс, обратился даже, чтобы разобраться во всем, к Зигмунду Фрейдю. И тот пришел к заключению, что Стоковский был не способен ни давать, ни получать сексуальное удовлетворение и, вероятно, ни разу даже пальцем не притронулся к «Ледяной королеве». Его успех у женщин, писал еще один коллега Стоковского, ограничивался «победами в гостиных». Сексуальная привлекательность была лишь одной из химер, за которыми он укрывался. На восьмом десятке лет Стоковский обедал в доме Даниэля, стоявшем в двух шагах от жилища Гарбо. «После обеда я проводил его до машины, — говорит Даниэль. — И вдруг из подъезда своего многоквартирного дома вышла Гарбо. Они даже не узнали друг друга». В жизни Гарбо этот эпизод оказался прелюдией к домашнему затворничеству; в жизни Стоковского — началом бессвязных блужданий.

В последнюю треть своего мафусаилова века Стоковский переходил из оркестра в оркестр и от проекта к проекту, распространяя новую музыку, но почему-то нигде не оседая и не находя удовлетворения. Он создал два новых ансамбля, вдохнув в 1962-м жизнь в Американский симфонический оркестр блестящим исполнением Второй Малера. Он поочередно работал с симфоническим оркестром «Эн-Би-Си», Нью-Йоркским филармоническим, Хьюстонским симфоническим и Нью-Йоркской городской оперой, прежде чем провести свое бабье лето с Лондонским симфоническим, давая концерты и записываясь в стране, где он родился и где в 1977-м умер и был похоронен на приходском кладбище Мерилебона.

«Мне представляется сомнительным, — написал продюсер его записей, — что он знал хотя бы мгновение счастья после того, как покинул Филадельфийский оркестр». Мир видел в Стоковском стареющего плейбоя, голливудского неудачника, великие достижения его выцветали в дальних закоулках памяти. А приговор критики нес на себе отпечаток элитаристских предрассудков. «Интерпретации мистером Стоковским классических сочинений порой бывают великолепными, — писал в 1940-м одному из своих читателей Вёрджил Томсон. — И тем не менее, нередко возникает ощущение, что он пытается тебя обмануть. Или всучить тебе второсортный товар в упаковке первосортного. За попытки обмануть меня я Стоковского не виню, однако, думаю, я выражу мнение большого числа музыкантов и беспристрастных поклонников музыки, сказав, что основной вклад Стоковского в музыкальную традицию имеет характер чисто технический. Разумеется, я совершенно согласен с вами в том, что его умение создавать театральные эффекты служило благородной цели распространения его вклада в нашу музыкальную жизнь — каким бы этот вклад ни был».

Новая музыка, продвижению которой он способствовал, позволила выдвинуться исполнителям куда менее ярким, между тем как его премьерные записи просто вышли из употребления. Людям высоколобым имя Стоковского ныне особого почтения не внушает. И все же оркестры, им созданные, живут и остаются столпами музыкальной жизни Америки, а его влияние на музыкальный климат этой страны оказалось необратимым. Одно из любимых его присловий было таким: «Существует музыка хорошая и музыка плохая, не существует музыки старой и музыки новой». Оно обратилось в клише, помогшее смягчить сопротивление, которое оказывал новой музыке Тосканини. Даже Фьорелло Лагуардиа, итальянский мэтр Нью-Йорка, который насвистывал за своим рабочим столом арии Пуччини и дирижировал на бейсбольных матчах государственным гимном, счел нужным с ним согласиться. «Стоковский прав, — сказал он, — совершенно прав».

* * *

Стигматы Голливуда пристали к Андре Превену еще в детстве и больше уже не отставали. Беженец из гитлеровского Берлина, он оказался в Париже, а после на Западном побережье, где его отцу, преуспевавшему в прошлом юристу, пришлось давать уроки игры на фортепиано. Тройродный брат Превена, «дядя Чарли», музыкальный директор киностудии «Юниверсал», предоставил одаренному Андре прибыльную работу — аранжировать музыку для третьеразрядных фильмов, а временами и дирижировать ее исполнением. Андре брал частные уроки композиции и вскоре начал сочинять киномузыку сам, получив в итоге четыре «Оскара» за адаптацию чужой музыки для фильмов — в частности, для «Нежной Ирмы» и «Моей прекрасной леди». Он также играл в барах джаз с Оскаром Питерсоном, Диззи Гиллеспи и Бенни Гудменом, писал аранжировки для Фрэнка Синатры и Джуди Гарленд и причудливые, отдающие Сондхаймом песенки для своей первой жены, джазовой певицы Бетти Беннет, и второй, меланхоличной Дори Превен (обнародовавшей секреты их развода в ставшей хитом балладе и в автобиографии).

Как ни старался Превен забыть о своем европейском прошлом, детские воспоминания о Фуртвенглере и Берлине преследовали его, а врожденная серьезность побуждала искать новые пути. Проходя в Сан-Франциско военную службу, он познакомился с Пьером Монте и поступил на его дирижерские курсы. Многие из музыкантов, с которыми он работал на киностудии, были прежде ведущими исполнителями симфонических оркестров, привлеченными в Калифорнию солнцем и плавательными бассейнами. По уик-эндам они играли в пустых школьных залах Моцарта и Брамса, иногда разрешая Превену дирижировать собой. Там его и услышал глава отдела классической музыки «Си-Би-Эс» Шайлер Чаплин, сведший Превена с отличавшимся немалой проницательностью агентом Роналдом Уилфордом. Превену уже перевалило за тридцать, на счету его имелось несколько «Оскаров», а сочиненная им популярная музыка приносила доход, которого хватило бы на то, чтобы всерьез заняться коллекционированием произведений искусства. «Не могу сказать, что я сожалею о работе в кино, — говорил он впоследствии. — Она позволила мне вернуться к тому, для чего меня изначально готовили, что всю жизнь оставалось моей целью».

Уилфорд предложил ему на выбор «любой струнный оркестр страны». Если он сумеет улучшить звучание одного из них, можно будет подумать о дирижерской карьере. Уилфорд подавал Превена как голливудскую звезду, влюбленную в классическую музыку, и наконец, после семи лет тяжелого, скудно оплачиваемого труда Превен встал во главе Хьюстонского симфонического. В Голливуде ему приходилось камуфлировать черты европейца, — теперь оказалось необходимым скрывать свое происхождение из шоу-бизнеса. Сделанные «Си-Би-Эс» концертные записи подтверждали его пианистическое мастерство. В качестве дирижера он привлек к себе внимание благодаря записям русской музыки в Англии, на «Ар-Си-Эй», — из-за всякого рода профсоюзных сложностей оркестры США обходились компаниям звукозаписи слишком дорого. Проработав без малого год музыкальным директором Хьюстонского оркестра, Превен был принят Лондонским симфоническим в главные дирижеры.

На ЛСО, который в то время значительно отставал в неофициальной таблице первенства от других лондонских оркестров — и по художественным достоинствам, и по оплате его выступлений, — Превен оказал воздействие гальванизующее. Оркестр этот всегда отличался строптивым характером, а среди его музыкантов числились такие личности как будущий дирижер Невилл Мэрринер и солисты Барри Такуэлл и Джеймс Гэлзуэй. Не лишен он был и чрезмерной самоуверенности — Джозефа Крипса оркестр выставил обратно в родную Австрию; последнего своего дирижера, Иштвана Кертеса, прогнал, после бурной ссоры по вопросу о том, кто должен составлять программы, разорвав заодно и контракт на записи с «Декка»; а Эрнесту Флейшману, великому мастеру коммерческого возрождения, пришлось уйти из оркестра в

результате заговора членов правления.

Выбор нового дирижера диктовался главным образом размерами его контракта на запись музыки и рекламным потенциалом Превена. Что же касается деятельности концертной, первый год его оказался «весьма сомнительным». Он мотался между Хьюстоном и Лондоном, заучивая симфонии во время ночных перелетов и исполняя их на следующий вечер. Однако нехватка музыкальной основательности более чем восполнялась публичным имиджем Превена. Лондон переживал в 1968-м очередную «свинговую» пору. Быть американцем, моложавым да еще и женатым на кинозвезде Мие Фэрроу, — все это представлялось «клевым». Превен стал любимцем журналистов и телевизионных продюсеров.

Он появлялся в комедийных шоу с не лезущим за словом в карман дуэтом Моркама и Уайза, снялся в серии популяризовавших музыку учебных фильмов, образцом для которых стали лекции Бернштейна. Сатирический журнал «Прайвит ай» («Соглядатай») наградил его прозвищем «мистер Превью[+++++】», — казалось, что перед камерой он чувствует себя уютнее, чем где бы то ни было. Как только в телестудии загоралась красная лампочка, этот тускловатого обличия человек преображался, обращаясь в истинный фонтан остроумия и добродушия. Телевидение пьянило Превена — настолько, что он даже снялся в тридцатисекундном ролике, рекламируя «лучший телевизор мира», который производился, по чистой случайности, компанией, делавшей его записи, «Торн-И-Эм-Ай». «Станете ли вы покупать у этого человека подержанные симфонии?» — поинтересовался заголовок воскресного номера одной из газет. Многие покупали — записи Превена расходились хорошо.

ЛСО наслаждался его популярностью, привлекавшей на концерты публику заметно помолодевшую. На музыкальном рынке Превен занимал нишу, отведенную симфониям русских и английских романтиков с присущей им открытой эмоциональностью. «Пристрастие к британской музыке я питал еще со студенческих лет; наверное, я исполнил ее больше любого из ныне живущих дирижеров» — говорил Превен. Приверженцы «Малой Англии» превозносили Превена за то, что Воан-Уильямс приобретает в его исполнении глубину звучания Чайковского, а после гастролей в России он заслужил немало похвал, восстановив купюры во Второй симфонии Рахманинова. «Одно из самых незабываемых переживаний моей музыкальной жизни это слезы, которые, не таясь, проливали во время концерта московская публика, — написал он на конверте пластинки с записью этой музыки. — Симфония получилась в итоге несомненно длинной, однако я считал, что ее честность, мощь и прочувствованный лиризм способны это выдержать».

Кое-кто из критиков находил его перворазрядным исполнителем третьеразрядной музыки, однако Превен сумел завоевать безусловную преданность одного из ведущих обозревателей звукозаписей, а уж с тем, что ему удалось вдохнуть новую жизнь в ЛСО, спорить не взялся бы никто. В Англии, сказал один телепродюсер, «Превен это и *есть* музыка». Он покинул Хьюстон, купил дом в Суррее и постарался изгнать из своей речи все следы американского жаргона. Превен часто выезжал с ЛСО в континентальную Европу, дал на Зальцбургском фестивале 1973-го австрийскую премьеру Восьмой симфонии Шостаковича и выступал, как приглашенный дирижер, с главными оркестрами континента, а Венский филармонический и вовсе попросил Превена что-нибудь для него сочинить. Ближайшим другом его стал покинувший Советский Союз импозантный пианист Владимир Ашкенази.

Судьба Превена стала меняться к худшему, когда в Лондоне началось возвышение двух других оркестров — Лондонского филармонического под управлением Бернарда Хайтинка и «Филармония» под управлением Риккардо Мути. Оба исполняли Бетховена и Брамса с чистотой и целостностью, которым ЛСО противопоставить было нечего. Превен проводил теперь в полетах столько времени, что ему разрешили давать в Лондоне всего десять концертов за сезон, — случалось, что оркестр не видел его месяцами. ЛСО понимал, что ему необходим дирижер, способный исполнять романтический репертуар в большей полноте

и в 1975 году члены его правления решили избавиться от Превена, недооценив, однако, его умение держать удар. Узнав, что договор с ним собираются разорвать, он организовал бунт оркестрантов — в итоге менеджер оркестра был уволен, а в правление избрали новых, преданных Превену людей. Этот стремительный контрзаговор дал ему еще четыре спокойных года, по истечении которых Превен, прослуживший в ЛСО дольше, чем какой бы то ни было другой режиссер, элегантно ушел в отставку, уступив место Клаудио Аббадо. Примерно в то же время он лишился и Мии Фэрроу, ушедшей к Вуди Аллену, однако смог выстроить свою жизнь заново — с Питсбургским симфоническим и женой-англичанкой, Хитер.

Его девятилетнее пребывание в Питсбурге выглядело респектабельно, но не более того. Служившая приятным довеском к контракту программа, которую делала телесеть «Пи-Би-Эс», была приостановлена после восьми выходов в эфир, и Превен остался один на один со скучным городом с его пищевой промышленностью и мелочными политиканами. С новым своим менеджером он не поладил и, узнав, что тот заигрывает с Лорином Маазелем, чья семья жила в городе, ушел из оркестра на два года раньше срока. Все было сделано без особого шума. «Лишиться работы дело неприятное, — сказал Превен, — однако и при этом следует сохранять хорошие манеры».

Питсбург Превен покинул с явственным облегчением и мигом вернулся к двум магнитным полюсам своего компаса, Лондону и Лос-Анджелесу. Заключив договоренность с лондонским менеджером Превена, Джаспером Парро, Королевский филармонический, последний оркестр Бичема, избрал Превена в музыкальные директора, наделив его властью над всей своей деятельностью, как концертной, так и связанной с записью рекламных мотивчиков. В Лос-Анджелесе Превен воссоединился с Эрнестом Флейшманом, менеджером, который обеспечил первые его контакты с ЛСО, — возвращение Превена в Филармонический придавило последние смешки по поводу его низкого голливудского происхождения. Возраст Превена близился к шестидесяти, годам, в которые дирижеру пора уже накладывать свой отпечаток на всю музыкальную культуру. Прежде он воздерживался от записей бетховенских симфоний, говоря: «Если кто-то приходит в музыкальный магазин, спрашивает „Героическую“ и ему выдают список всех записавших ее дирижеров, начиная с Никиша [так!], он наверняка выберет интерпретацию одного из гигантов». Теперь Превен готов был подняться на самую вершину и надеялся, управляя двумя прекрасными оркестрами, добиться звания «великого дирижера».

Неудача его стала очевидной уже через два года, а через пять обрела характер просто постыдный — к этому времени Превен покинул оба своих поста. Катастрофа произошла у всех на глазах и представлялась, если рассматривать личностную ее сторону, не очень понятной. Превен был талантливым музыкантом, коллеги-профессионалы очень его любили. Принеси он в два своих оркестра хотя бы отблески огня, коим озарил когда-то ЛСО, ему удалось бы подкрепить миф, над созданием которого он работал столь неутомимо. Однако Превен, возвратившись в Лос-Анджелес и Лондон, был вял, тускл да еще и прихрамывал от артрита. «Он слаб физически, — говорил Флейшман. — Нам следует оберегать его». Но ведь были же дирижеры, страдавшие болезнями куда более серьезными и тем не менее с блеском исполнявшие музыку. Проблема Превена выглядит скорее духовной, чем телесной: он походил на пустую, выгоревшую изнутри оболочку. О его концерте, на котором исполнялась музыка Элгара, одним из тех, в каких он так блистал раньше, критик лондонской «Таймс» написал, что Превен «просто двигался вслепую, подобно пассажиру кареты, едущей по городу с опущенными оконными шторками». Его новые, цифровые записи Рахманинова выглядят бледными в сравнении с полными накала оригиналами ЛСО. Лондонские оркестранты говорили, что Превен расплачивается за прежнюю перегруженность работой и чрезмерные разъезды. Привычка быстро заучивать партитуры привела к тому, что, когда стали убывать физические силы, музыкальных запасов у него не оказалось. Позже он уверял, что «тратит на изучение партитуры около месяца», прежде чем исполнить ее. «Я прогуливаюсь по лесу, но это лишь для того, чтобы перебрать

ее строка за строкой — увериться в том, что я помню все слова... И если это музыка, которая исполнялась мной много раз, я стараюсь придумать, как сделать это по-новому». Однако и дополнительные усилия, и работа воображения приметным образом его музыку не обогатили.

Трагедия Превена, ибо это и вправду трагедия, опечалила и озадачила прежних его оркестрантов. Один из наиболее перспективных исполнителей группы струнных ЛСО пришел к выводу, что виной всему склад личности Превена. «Андре один из самых талантливых музыкантов, каких я знаю, — сказал этот, пожелавший остаться неизвестным, человек. — Беда в том, что он слишком легко удовлетворяется. Он мог работать с нами над какой-то вещью, мы достигали определенного уровня, давали действительно хороший концерт. Потом возвращались к себе, чтобы продолжить работу, а ему это было уже не интересно. Великие дирижеры всегда испытывают неудовлетворенность, всегда пытаются пойти дальше. У Андре же, если вещь сделана, она сделана. Для меня этим его упадок и объясняется. В нем не осталось движущей силы, и потому он ослабел и обмяк».

Если оставить в стороне возможные причины медицинского характера, крушение Превена было симптомом болезни, которая поражает в его профессии каждого десятого. Как бы эффектно ни изображали Превена средства массовой информации, он никогда не отдавал ни оркестру, ни публике значительной части своей личности. В Лондоне Превен давал всего десять концертов в год, в Питсбурге проводил не больше 16 недель да и те с частыми перерывами, вызванными поездками домой. Лос-Анджелес его появлениями далеко не упивался, поскольку появления эти были нечасты. Через год после поступления в Королевский филармонический он уступил место музыкального директора Владимиру Ашкенази, удовлетворившись меньшим постом главного дирижера. «Мне не хочется устраивать скандал всякий раз, как я встречаю в нашем плане имя дирижера или солиста, которому, если честно, не место на одной с нами сцене» — объяснял он, признавая свою неспособность контролировать всю работу оркестра. Он обещал, что его и Ашкенази дуэт создаст «на музыкальной сцене Лондона новую эру», однако прогноз этот не оправдался.

В Лос-Анджелесе Превен попал в западню противоположного рода — сильный менеджер просто освободил его от принятия каких-либо решений. Флейшман и сам был некогда дирижером, и Превен называл его человеком, способным «выдвигать наилучшие идеи и составлять лучшие программы, какие я когда-либо видел. Ему известно каждое из загадочных музыкальных произведений. И он знает, сработает ли та или иная вещь и в сочетании с чем она сработает». Обнаружив, что Флейшман приглашает дирижеров-гостей, не консультируясь с ним, Превен не стал поднимать шума и просто наблюдал, как ухудшается его положение, пока менеджер не разорвал с ним контракт. «Эрнест, — заявил Превен в редкой у него вспышке раздражения, — не заслуживающий доверия интриган и ублюдок».

«Оркестру все это шло во вред, — объяснял Флейшман. — Вот посмотрите, изумительный музыкант, одаренный во всем. Он заслужил уважение всего музыкального мира. И все же, что-то всегда удерживало его. Я надеялся, что возвращение к нам сможет высвободить скрытый в нем особый огонь». Лишившись двух оркестров, Превен оказался в состоянии неопределенном, он работал с оркестрами как приглашенный дирижер и записывался не меньше прежнего, однако постоянной работы не имел, а «охотники за дирижерами» обходили его стороной. «Ему пошла бы роль престарелого мэтра», — говорят друзья Превена, предлагая самые разные объяснения его раннего упадка.

Для того, чтобы ущерб, наносимый оркестрам вечным отсутствием музыкальных директоров, стал очевидным, потребовалось долгое время, и причину этого составляет поразительная компетентность профессиональных оркестров, способных работать почти с любым из тех, кто встает за дирижерский пульт. Разрыв с оркестрами оказался наиболее сокрушительным для самих дирижеров. Превена и Озаву поразило музыкальное переутомление. Куда менее приметны жертвы более молодые, успевающие

перетрудиться и потерять ориентацию еще до того, как они обретают известность. Разрезанная Караяном пуповина, которая связывала некогда музыкального директора и его оркестр, захлестнула шею самой профессии дирижера и начала душить ее.

Глава 7

Призрак оперы

«Говорить „дирижеры не делаются, дирижеры рождаются“ очень легко, но пытался ли кто-нибудь всерьез *сделать* дирижера?». Этот сердитый вопрос Эдуард Элгар задал в 1905 году, когда английская музыка вышла из 200-летней творческой пустыни и обнаружила, что управлять ею некому. На симфонических концертах напыщенные профессора продирались сквозь Брамса, точно загонщики гусиной охоты; визиты Никиша или Рихтера выглядели островками чистоты посреди грязной лужи. Не было традиции, не было почвы, на которой могли бы произрасти местные композиторы. После смерти Мендельсона и ухода Берлиоза концертной жизнью Британии правили эстрадные увеселители вроде Жюльена или якобы знаменитые капельмейстеры. Главными приманками концертных и оперных залов стали вокалисты, качество аккомпанемента имело значение третьестепенное. Должное отдавалось симфонической музыке только в Манчестере, где Чарлз Халле создал для общины немецких экспатриантов названный его именем оркестр. Халле и сам происходил из Вестфалии, и когда он, проработав полвека, подал в отставку, оркестр недолгое время поэкспериментировал с дирижером-англичанином, а затем обратился, надежности ради, к Рихтеру. Местных дарований явно не хватало.

И потому можно считать лишь чудом то обстоятельство, что тридцать лет спустя Британия уже могла похвастаться четырьмя дирижерами с мировыми именами и немалым числом других, получивших пусть менее широкое, но признание. Семена, давшие эти всходы, посеяла индустрия звукозаписи, студия которой была создана в Лондоне еще в царствование Виктории и которая распространяла пластинки по городам, стоявшим на торговых путях мира. Концертная инфраструктура развивалась как сопровождение этой деятельности — концерты давались в виде рекламы записей либо только еще выходящих, либо уже поступивших в продажу. В итоге имена британских дирижеров стали привычными и в Европе, и в Америке, где их уважали за элегантность и разносторонность.

Открытых конфликтов между ними удалось избежать, проведя демаркационные линии между областями их личных предпочтений. Томас Бичем был признанным владыкой Гайдна и Моцарта, а также французского и русского репертуара; Генри Вуд распоряжался поздними романтиками и ранними модернистами; Адриан Боулт ведал Брамсом, современной английской музыкой и берговскими головоломками, а Джон Барбиролли держал в своих руках итальянскую оперу и английские пасторали. И тем не менее, за этим внешне цивилизованным фасадом бурлил целый котел возмущения и обид, подогреваемый решимостью одного человека добиться господства над всеми разновидностями исполняемой в столице империи музыки.

Бичем не был скорым на расправу тираном вроде Тосканини, не стремился, подобно Малеру, к недостижимому совершенству, он был очень английским аристократом, правившим с отеческим шармом, а зубы показывавшим, лишь когда ему совали палки в колеса. Томас Бичем был человеком мягким, благодушным и воздействие его на музыку оказалось во многих отношениях благотворным. Но при этом он оставался несомненным диктатором и даже после его смерти присутствие злодейской эспаньолки Бичема еще долгое время ощущалось как во множестве лондонских концертов, так и в сходящей на нет счастливой фортуны созданного им оперного театра.

Когда Бичем только еще выходил на сцену, опера оставалась чисто сезонным развлечением, а единственную серию концертов составляли «Променадные», полностью руководимые Генри Вудом, который ограничивался, в этих случаях, минимальными утренними репетициями. Концертный зал был

всего один — «Куинз-Холл» на Аппер-Риджент-Стрит, — а оркестров два: ансамбль самого «Куинз-Холла» и его отпрыск, Лондонский симфонический, шайка бунтарей, не желавших удовлетворять более чем понятное желание Вуда видеть на вечернем концерте тех же музыкантов, что и на утренней репетиции. Музыкантов в Лондоне было много, платили им мало и они яростно отстаивали свои освященные временем свободы.

Бичем за столетия своей карьеры учредил четыре новых оркестра и несчетное число оперных трупп. Ко времени его последнего концерта Лондон подавал себя как музыкальный центр мира и мог похвастаться круглогодичным репертуаром, более богатым, чем в любой другой мировой столице. То был щедрый дар, поднесенный Лондону Бичемом. Впрочем, наследие этой капризной личности, старавшейся раздавить любого конкурента и бросавшей в час испытаний свой оркестр и свою страну, содержало и равную меру семян будущей порчи. «Он был творцом музыки, который ни перед кем не преклонял колен, — писал один скрипач, — и которому должен был прислуживать каждый, кто хотел с ним работать».

Рожденный в богатстве — отец его был производителем популярного слабительного и мэром расположенного в графстве Ланкашир города Сент-Хеленс, — он впервые встал за дирижерский пульт, когда «Халле-оркестру» нужно было выступить на официальном введении мэра в должность, а маститый Рихтер оказался в отлучке. Молодой Бичем, честолюбивый, начинающий пианист, вызвался дирижировать им. «Я переключился на дирижерство, потому что мне оно нравится. Для меня это самое упоительное из музыкальных занятий. Сольную игру я терпеть не могу» — сказал он местной газете. В Лондоне ему пришлось гораздо труднее. Завоевать доверие столичных патронов музыки он не смог, и сам оплатил свой дебют с оркестром «Куинз-Холла», музыканты коего, пребывали в тот вечер в игривом настроении и намеренно саботировали все его усилия. Для второй попытки Бичем просто собрал собственный Новый симфонический оркестр.

Предполагалось, что финансовую поддержку ему будет оказывать фармацевт-отец, чей личный годовой доход оценивался в 85 000 фунтов (больше трех миллионов фунтов по нынешним меркам), однако Бичем поссорился с ним из-за того, что он поместил свою жену и мать Бичема, страдавшую «нервными припадками», в сумасшедший дом. Судебная борьба за освобождение матери и ее развод оставили Бичема, что называется, без гроша, и ему пришлось искать для оркестра другие источники финансирования. Он поселился в Кенсингтоне, у богатых американских дипломатов, и в 1903-м женился на их дочери Ютике. Восемь лет спустя, произведя на свет двух сыновей и оказавшись замешанным в шесть великосветских скандалов, он оставил жену. Формально они оставались мужем и женой еще тридцать лет, по прошествии которых Бичем, собравшийся жениться вторично, добился в США быстрого развода по причине «крайне жестокого обращения». Ютика говорила: «Я самая несчастная женщина Англии. И самая счастливая. Собственно, это и означает — быть женой Томаса Бичема».

Как ни скверно вел себя Бичем в первом браке, ко второй своей жене, молодой пианистке Бетти Хамби, пристрастившейся к наркотикам, которые привели к страшным изменениям ее личности, он относился с нежной преданностью. Выполняя ее безрассудные и нередко расистские требования, Бичем увольнял верных ему музыкантов и порывал с давними друзьями, однако, что бы ни вытворяла Бетти, не желал повторить совершенное его отцом преступление. «Сэр Томас противился любым попыткам поместить ее в лечебницу, — вспоминает его ассистент. — Она погибла, попытавшись забраться по стене буэнос-айрессского отеля в свой номер. Только после ее смерти он смог завершить эпическую запись „Кармен“, к участию в которой она не желала подпускать диву, Викторию де Лос-Анхелес». В последние годы Бичема за ним ухаживала третья жена, Ширли Хадсон, работавшая в бухгалтерии его оркестра.

Если история его супружеств выглядит достаточно нешаблонной, то и в отношениях с любовницами он никакого постоянства не проявлял. Пока его довольно некрасивый роман с миссис Мод Христиан

Фостер, ветреной супругой американского домостроителя (то время отличалось обилием перекрестных браков между британскими и американскими денежными классами), разбирался в суде и до последних пустяковых деталей освещался желтой прессой, он успел одержать новую и важную победу над Эмеральдой, леди Кунард, женой судового магната и «одной из самых интересных женщин Лондона». Почти сорокалетняя Эмеральда, опять-таки, американка, была на восемь лет старше Бичема — английских дам он явно побаивался, чувствуя себя более уверенно в непринужденном мире «Века наивности» Эдит Уортон.

В течение тридцати лет Бичем хранил, по-своему, верность Эмеральде, в ответ она обеспечивала финансовую и светскую поддержку его замыслов. В обществе они держались сдержанно, никогда не обращая друг к другу по именам, однако в близости их сомневаться не приходилось. Узнав в 1943 году из газеты о его тайном втором браке, Эмеральда была потрясена, — дочь ее в первый и единственный раз увидела мать плачущей.

Бичем делал вид, будто не ставит женщин ни во что, — ни одна из них, сказал он, «не заслуживает бессонной ночи», — и презирает американцев. Однако в представителях и того, и другого вида он нуждался в гораздо большей, чем готов был признать, степени, и с обоими терпел редкие для него поражения. Его 1930 года концертное выступление с Нью-Йоркским филармоническим обернулось катастрофой, когда такой же дебютант, как и сам он, русский пианист Владимир Горовиц, взял, исполняя концерт Чайковского темп, совершенно отличный от заданного дирижером. Профсоюзным сердцам американских исполнителей Бичем оказался не близок, журналисты не воспринимали его шуток, и единственным, что он смог получить в этой стране, было место дирижера в не сулящем ничего хорошего здоровью Сиэтле. «Многие музыканты считали его дарования несомненными, но ограниченными... „талантливый любитель“», — сообщал один из крупнейших в США продюсеров звукозаписей. «Что касается какой-либо „культуры“, — презрительно ухмылялся возвратившийся на родину Бичем, — им понадобится лет пятьдесят, чтобы понять значение этого слова, и, вероятно, еще столько же уйдет у них на уяснение того, что в этом отношении они пользуются наследием Европы».

А вот на взгляд британских музыкантов, Бичем был безупречен. Они никогда еще не видели дирижера, который относился бы к ним, как к равным, разыгрывал их, точно школьник, платил им из собственного кармана и относился к своим периодически проявлявшимся недочетам с бесценным юмором. «А теперь, джентльмены, покажите *худшее*, на что вы способны!» — произносил он, поднимая палочку, и ответом ему неизменно служило воодушевление музыкантов. «Исполняя эту вещь, — предупреждал он их, прежде чем приступить к освоению изысканной структуры симфонической поэмы Сибелиуса „Лемминкяйнен“, — вы, возможно, обнаружите, что усидеть на стуле вам удастся с трудом. Думаю, у вас возникнет впечатление, что вас со страшной скоростью везут куда-то... Мой совет прост: Держитесь крепче, старайтесь не падать на пол. Гарантировать, что помогу вам снова забраться на стулья, я не могу». Внушая своим музыкантам чувство совместно переживаемого приключения, он добивался и того, что они работали с величайшим рвением, и их любви и верности; а вот с отличавшимися строгой дисциплиной американскими оркестрами такого рода игры не проходили.

«Он вызывал воодушевление, ощущение пробегающего по спине холодка, которое черствеющий с годами оркестровый музыкант переживает все реже и реже. С ним я испытывал это ощущение неизменно, до самого конца» — вспоминал один из его ветеранов. Исполняя музыку, близкую его сердцу — Гайдна, Моцарта, Штрауса, Сибелиуса и французов, — он появлялся на репетициях скрупулезно подготовленным, а оркестранты обнаруживали, что ноты их испещрены его указаниями. Исполнение произведений не столь им любимых могло оказываться поверхностным. «Что ж, дорогой мой, по крайней мере, закончили мы вместе!» — громогласно утешил он солиста, Уильяма Примроуза, после того, как напрочь потерял его, исполняя скрипичный концерт Уолтона. Элгар выступил с публичным протестом, узнав, что Бичем сильно

укоротил его Пятую симфонию, с которой разъезжал по стране, — заставить его вернуть на место более чем пятую часть партитуры удалось только силой.

Как-то ночью Бичем, перебрав спиртного, провел своих оркестрантов по лучшему из отелей Ливерпуля, вывинчивая по пути электрические лампочки, каковые затем с большой высоты спускались в лифтовую шахту. Он изводил теноров — один из них обнаружил, что расхаживает по театру с прицепленным к спине плакатом «Я — тенор», — обрушивал на обладавших приятной внешностью солистов и солисток лавины намеков сексуального толка, однако его уважение к оркестрам всегда оставалось неукоснительным и очевидным. Музыканты могли неделями дожидаться жалованья, однако многим из них, попавшим в трудное положение, он тишком оказывал помощь. Было бы до крайности неразумным дурно отзываться о «Томми» в обществе людей, чью преданность он завоевал, людей, которые готовы были идти за ним, когда он создавал новые оркестры и вдыхал в них жизнь, хоть на край света.

На первом выступлении Нового симфонического оркестра, исполнившего мало кому известные произведения французских композиторов, «Куинз-Холл» был заполнен менее чем на треть, однако в числе этих немногих слушателей был композитор Фредерик Дилиус, который и подрядил оркестр для исполнения своей музыки, наделив при этом дирижера всей полнотой власти. «Простой факт состоит в том, что написанную Дилиусом музыку мог воссоздать только один человек» — отметил дирижер. Еще одним композитором, привлеченным концертами Бичема, была Этел Смит, мужеподобная воинствующая суфражистка и близкий друг королевской семьи. «Никогда еще в Англии, — отметила она, — да, собственно, и нигде, кроме малеровской Вены, не слышала я музыки, отрепетированной до такого уровня совершенства». Она уговорила Бичема продирижировать ее оперой «Морские разбойники» и, представив, после того, как опустился занавес, отца дирижера королю Эдуарду VII, вернула Бичему и благосклонность, и состояние родителя.

Теперь Бичем мог позволить себе нанимать самых лучших оркестрантов и вскоре покинул свой НСО: «Он был ненадежен, как блуждающий огонек» — писал следующий дирижер этого оркестра, — чтобы собрать «Симфонический оркестр Бичема», получивший за создававшийся им блестящий коктейль красок и звуков, прозвище «оркестр-фейерверк». Бичем хвастался тем, что всегда может заручиться услугами наилучших музыкантов: «по одной простой причине — там, где они работают, им *до смерти скучно*».

Оркестр-фейерверк пал жертвой вспыхнувшего вдруг в Бичеме увлечения оперой и больше оркестра у него не было до середины мирного промежутка между двумя мировыми войнами, когда он пожертвовал деньги на спасение «„Халле-оркестр“ а» и ЛСО, ошибочно решив при этом, будто заработал право диктовать их будущее. После учреждения постоянного радиовещания Бичем попытался возглавить симфонический оркестр, состоявший на жаловании у «Би-Би-Си», однако предпочтение было отдано флегматичному бирмингемскому дирижеру Адриану Боулту. В отместку разгневанный Бичем создал Лондонский филармонический, переманив в него лучших музыкантов ЛСО, «Халле-оркестра» и самого оркестра «Би-Би-Си». «Ничего столь же потрясающего концертные залы Лондона не слышали за многие годы» — написал о первом выступлении этого оркестра ведущий критик Эрнест Ньюмен.

Впрочем, ансамбль Боулта показал, что он ничем не хуже, и Тосканини, приехав в Лондон, предпочел дирижировать именно оркестром «Би-Би-Си». Бичем проникся презрением к итальянцу и завязав союзнические отношения с его антиподом, Вильгельмом Фуртвенглером, получил возможность несколько раз продирижировать Берлинским филармоническим. Он взял на работу изгнанную нацистами помощницу Фуртвенглера Берту Гайссмар и, когда Лондонский филармонический получил приглашение выступить перед Гитлером, в пику нацистам привез ее в Германию. Бичем руководил этим оркестром в течение семи лет, закрепив его связь с Королевским филармоническим обществом и подрывая для своих оперных

сезонов в «Ковент-Гардене». А в самом начале войны надменно распустил его — оркестр сформировался вновь, уже как независимая организация, — и объявил о своем отъезде в Америку и Австралию.

«Моя страна ввела чрезвычайное положение, вот я на него и перехожу» — сострил Бичем. Других художников, покинувших осажденный остров, разносили в пух и прах, но Бичем своей доли позора избежал. История была к нему ненатурально добра, имя его нередко упоминалось рядом с именем человека, возглавившего страну в пору войны, хотя один спасал нацию, а другой всего лишь собственную шкуру. «За всю мою жизнь я видел двух великих людей, — сказал некий трубач, — одним был Черчилль, другим Бичем».

Впрочем, вернувшись в 1944-м домой, Бичем обнаружил, что стал персоной нежелательной. Лондонский филармонический принять его обратно не пожелал, а Джон Барбиrolли, возглавлявший «Халле-оркестр», в котором Бичем сохранил пост почетного президента, повел себя непримиримо. «Если вы подпустите этого человека к моему оркестру, то не увидите моей задницы до скончания века» — предупредил он. Бичему уже исполнилось 65, он ощущал горечь и разочарование. Уолтер Легг, бывший когда-то его ассистентом в опере, пригласил Бичема дирижировать на торжествах по случаю создания Филармонического оркестра «И-Эм-Ай», однако поспешил избавиться от него, когда Бичем попытался изменить название оркестра и захватить контроль над ним. Исполненный решимости идти собственным путем, Бичем собрал, на сей раз под патронажем Букингемского дворца, еще один оркестр. Королевский филармонический стал последним его созданием, этим оркестром он и дирижировал до конца своих дней. В той или иной мере Бичем был связан со всеми пятью уцелевшими в Лондоне оркестрами, он оставил городу такое количество музыки, какое тот не в состоянии был переварить. Укоренившуюся в этих оркестрах привычку злословить по поводу каждого из прочих, также следует считать наследием Бичема. Все добронамеренные попытки придать этой индустрии вид рациональный разбивались о камни неизменного соперничества, порожденного Бичемом.

В городах своего родного северо-запада, вдали от Лондона, в котором дела его пришли в такой беспорядок, Бичем по-прежнему удерживал позиции самые прочные. «В Ливерпуле существовал неписанный закон: право первого выбора приглашаемых дирижеров принадлежит Бичему» — признавался менеджер оркестра. В Манчестере он «отвергал каждого, кто рассматривался в качестве кандидата на место постоянного дирижера, а сам тем временем дирижировал „Халле“». Он пришел в ярость, потеряв «Халле-оркестр», отдавший предпочтение «этой выскочке Барбиrolли», которого сам же Бичем и принял некогда на работу — сначала виолончелистом, а затем вторым оперным дирижером.

Успех любого британского коллеги был для Бичема что нож острый. Еще в начале своей карьеры он ухитрился рассердить невозмутимого Генри Вуда настолько, что тот закрыл ему доступ к «Променада-концертам», — пока Вуд был жив, Бичему удалось продирижировать на них всего лишь раз. Ни один из этих пионеров британского дирижерского искусства даже не упомянул другого в своих автобиографиях. Обманчиво сдержанного Адриана Боулта Бичем достойным своего язвительного остроумия не считал, по большей части приберегая его для Малколма Сарджента, склонного к внешним эффектам дирижера, которого он прозвал «Шикарным Гарри», но при этом расчетливо использовал в качестве приманки для публики. Сарджент, женолюб и щеголь, который сумел навредить в глазах любителей музыки современным ему композиторам намного больше, чем любой другой обладавший сравнимой с его известностью дирижер, оставался бессловесным союзником Бичема, занимая с его одобрения видные посты. Сменивший Боулта в оркестре «Би-Би-Си», Сарджент едва не сгубил его. С Бичемом же он сохранял отношения самые дружеские и каждую неделю обедал у него дома.

Барбиrolли определенно был человеком совсем иной складки, и когда этот кокни, бывший виолончелист, сменил Тосканини в Нью-Йоркском филармоническом, Бичем отреагировал на случившееся

с безмерной желчностью. Он осыпал менеджера оркестра Артура Джадсона полными клеветнических измышлений письмами, а в праздничное воскресенье 1942-го продирижировал в «Карнеги-Холле» Нью-Йоркским симфоническим сразу вслед за послеполуденным выступлением Барбиrolли и его Филармонического. Вынужденный бороться с твердокаменными консерваторами, оставленными Тосканини в правлении его оркестра, и сражаться за внимание прессы с оркестром «Эн-Би-Си», Барбиrolли ощутил себя преданным соотечественником и бывшим другом вдвойне. «Он оказался еще большей скотиной, чем я полагал» — сказал Барбиrolли жене.

В 1942-м у Барбиrolли начались неприятности с нью-йоркской критикой, а профсоюз музыкантов потребовал, чтобы он принял гражданство США. Отчаянно тосковавший по дому, Барбиrolли добился особого разрешения Черчилля отплыть в Англию в составе конвоя из 75 пяти судов, 32 из которых были дорогой потоплены, и за один месяц дал с ЛСО и Лондонским филармоническим 32 укрепивших боевой дух англичан концерта. Лос-Анджелесский филармонический обратился к нему с очень выгодным предложением, однако Барбиrolли предпочел Англию и низкооплачиваемую должность главного дирижера «Халле-оркестра».

Приехав в Манчестер, он обнаружил обанкротившийся оркестр, в котором музыкантов осталось всего ничего — большая их часть оказалась призванной в армию или перешла в более надежный северный оркестр «Би-Би-Си». Барбиrolли, вернувшийся сюда из богатейшей концертной организации мира, засучил рукава и приступил к ежедневным прослушиваниям новых кандидатов. «Мне все равно, страдают они плоскостопием или нет, были бы пальцы хорошие» — шутил он. Большую часть ночей он просиживал, корпя над партиями струнных. Всего за несколько недель Барбиrolли собрал новый ансамбль, в котором бросалось в глаза присутствие молодых оркестранток. И через несколько месяцев воскрешенный им оркестр обратился в легенду, а игра его разносилась радиоволнами по всему миру. Во время последнего отчаянного наступления немцев в Арденнах Барбиrolли вывез «Халле-оркестр» в Бельгию, к самой линии фронта и выступал перед войсками, играя по двенадцать часов в день: «Ночами же Барбиrolли не ложился спать, не убедившись, что все его музыканты должным образом расквартированы».

Человек прямой и порядочный, — Барбиrolли порвал с Тосканини, услышав от него оскорбительные слова в адрес Бруно Вальтера, — он выпестовал в «Халле» дух семейственности и не покидал оркестра до конца своих дней, все последующие 27 лет. На репетициях он работал напряженно, входя в мельчайшие детали — одни объясняли это глубоко коренившейся неуверенностью в себе, другие потребностью виртуоза практиковаться в игре на своем инструменте, оркестре. Он мог обижать на репетициях оркестрантов — «похоже на то, что этим утром большинство из вас *окретинилось*», — однако пил вместе с ними кофе во время перерывов и предлагал обиженным подвезти их до дома в своей машине. Он просил оркестрантов, чтобы те приводили к нему своих музыкально одаренных детей, и присматривал за их образованием, а затем брал в оркестр. Майкл Дэвис, нынешний концертмейстер «Халле-оркестра» и сын его прежнего скрипача, не может вспоминать о Барбиrolли без слез на глазах. Родни Френд, еще одно его манчестерское открытие, стал концертмейстером Нью-Йоркского филармонического.

Несмотря на провинциальность местонахождения оркестра, программы его были космополитичны и постоянно варьировались, чего, собственно, и следовало ожидать от лондонца франко-итальянского происхождения со вкусом к культуре во всех ее проявлениях — и не в последнюю очередь кулинарных. Он предпочитал густые соусы и плотную музыкальную ткань, противопоставляя Элгара и Воан-Уильямса бичемовскому Дилиусу, а «Море» Дебюсси французской мишуре своего антагониста. Бичему очень хотелось прибрать «Халле-оркестр» к рукам, однако Барбиrolли наложил на этого дирижера пожизненный запрет.

Барбиrolли был единственным английским маэстро, сравнимым с Бичемом по воздействию на

слушателей и музыкантов — и не только своей страны. Пожилые оркестранты Берлинского филармонического и сейчас еще помнят, как звучала у Барбиrolли Девятая Малера, какие бы дирижеры не исполняли ее с тех пор с этим оркестром. Придя к Малеру довольно поздно, Барбиrolли потратил на репетиции Девятой пятьдесят часов, прежде чем исполнил ее с «Халле-оркестром», и испытал изумление, узнав в 1964-м, что берлинцы не исполняли ее со времен Гитлера. Реакция на его тамошнее исполнение этой симфонии оказалась фантастической.

В 1960-х он дал в Западном Берлине 70 концертов — первый и единственный дирижер, сумевший наложить на Филармонический отпечаток своей личности. «Джон Барбиrolли жил только для музыки» — сказал менеджер этого оркестра.

«К чему бы ни прикасался Барбиrolли, он получал Божье благословение, — говорит итальянский дирижер Риккардо Шайи. — В 1970-м мне посчастливилось присутствовать на его репетициях малеровской Седьмой в „Ла Скала“. Я был слишком молод, чтобы понять все величие этого человека, однако его теплота и гуманность показались мне уникальными. Он собирался записать эту симфонию в Берлине, но вскоре умер. То было его последнее исполнение Малера. Я обшарил весь театр „Ла Скала“ в поисках магнитофонных записей тех репетиций, однако найти их никто не смог».

Так или иначе, Барбиrolли не обрел ни популярности Бичема, ни его ауры магической личности. Ему не хватало аристократичной наружности, яркого остроумия и, несомненно, нравственной гибкости своего соотечественника — а, возможно, и его грубого честолюбия. Он был человеком мягким, нередко меланхоличным: скромным, домашним и по темпераменту моногамным. Среди тех, кто собрался у его смертного ложа, был уличный продавец цветов, киоск которого стоял под окнами Барбиrolли и который каждое утро обменивался с ним веселыми приветствиями. Он был в огромной степени тем, что называется «человеком из народа». Воан-Уильямс прозвал его — за великолепие исполнений — «Блистательным Джоном», однако, человеком Барбиrolли всегда оставался непритязательным и в большой степени недооцененным. Он сторонился преувеличенного романтического ореола, которым осеняет своих героев, в частности, опера и который в таком избытке получил Бичем.

* * *

Английская опера, в той мере, в какой она вообще существовала, предназначалась для людей особенно состоятельных. Оперы ставились хитроумными импресарио для богатых энтузиастов, и ставились в разгар лондонского сезона, когда поместные дворяне представляли дочерей двору и бражничали друг с другом. Главным украшением этих опер были бесценные залетные соловьи, носительницы таких имен, как Нильсон или Патти, послушать которых сбегались все. Немецкие и французские оперные театры так или иначе сумели обзавестись на рубеже столетий ревностными приверженцами, однако попыткам насадить в «Ковент-Гардене» художественную связность, подобную той, что существовала в Вене и Милане, сопротивлялись высокородные дамы, составлявшие комитет, который правил этим театром. Так называемый «золотой век оперы», предположительно установившийся перед Первой мировой войной, сводился к нескоординированным появлениям в Лондоне, с мая по июль, живших в то время звезд вокала — Карузо, Мелбы, Дестин, Тетраццини.

Бичем эту косную традицию разрушил. В феврале 1910-го он, пользуясь финансовой поддержкой отца, показал публике написанную всего год назад «Электру» Рихарда Штрауса, устранив из нее по требованию королевского гофмейстера библейские аналогии, — и пошел еще дальше, дав до кануна Нового года 190 представлений более чем 30 опер, — страна получила таким образом первый за всю ее историю полный оперный год. Попеременно с ним дирижировали Штраус и Бруно Вальтер, все это стоило огромных денег, но в итоге сделало Бичема и оперу неотъемлемой частью жизни британского общества.

Премьер-министр страны, лорд Асквит, лично занимался частичным смягчением цензуры, которой подверглась «Саломея», а композитор Этел Смит позаботилась о том, чтобы на торжественных премьерах присутствовали члены королевской семьи. Постановкам не доставало прочности, исполнение многих опер оставляло желать лучшего. «Мне не хватало опыта или неопытности, чтобы оценить способности либо неспособности моих артистов, — признавал Бичем, — и нередко я ставил оперы скорее потому, что хотел сам услышать их, чем для удовольствия публики».

Тем не менее, Оскар Хаммерстайн из Нью-Йорка, воодушевленный возможностями лондонской аудитории, построил в двух шагах от «Ковент-Гардена» собственный оперный театр. Театр этот закрылся спустя восемь месяцев, успев потерять миллион долларов. «Там где Оскар Хаммерстайн потерпел неудачу, преуспевает Бичем, — таково было мнение одного дирижера. — Последнее его смелое предприятие доказало, что опера способна приносить доход». Ну, почти.

Не имея возможности позволить себе такие же траты в течение еще одного года, Бичем привез из Парижа блестящий балет Дягилева, а затем отправился со своим оркестром в Берлин, чтобы аккомпанировать там выступлениям этого балета. Вершиной их сотрудничества стала, в 1913-м, вторая постановка «Весны священной» Стравинского, вызвавшей в Лондоне скорее уважительное недоумение, чем реакционный скандал, который она породила в Париже. В «Ковент-Гардене» Бичем показал «Кавалера розы», а затем, сочтя управляющий театром синдикат недостаточно понимающим, поставил «Ариадну на Наксосе» в «Друри-Лейн» и перенес туда же «Русские сезоны». Кроме того, он, спасая пораженные бедностью провинциальные оперные труппы, объехал всю страну с исполнением «Кольца».

В начале лета 1914-го состоялся последний раунд этой игры в русскую рулетку — были показаны три оперы, в которых пел изумительный бас Федор Шаляпин, и не менее пятнадцати балетов. «То был не первый сезон такого рода, однако он стал апогеем — писал один молодой горожанин.

Лондон еще не видел ничего столь же блестящего: Шаляпин в лучшей его форме, балет в лучшей его форме, чудесный хор и великолепный оркестр (собственность Бичема) с декорациями и костюмами, разговоры о которых шли по всей стране. Все [включая и нас] сорили деньгами, приобретая билеты; зал представлял собой зрелище, равного которому не было в Европе; хозяйки лондонских салонов, больших и малых, оставляли двери своих домов открытыми едва ли не на всю ночь. Казалось, мы, сами того не ведая, отмечаем конец эпохи. Ибо после короткого июльского антракта сцена для постановки безумной трагедии августа была уже готова...»

Во время Первой мировой войны «Ковент-Гарден» реквизируют и обратили в мебельный склад (во время Второй он служил танцзалом). Бичем возил свою труппу и тридцать ее опер по стране. После пышного финала 1919–1920 годов, когда в «Ковент-Гардене» были проведены премьеры опер Равеля, Пуччини и Массне, все это предприятие лопнуло по причине накопившихся долгов, смерти отца Бичема и самоубийства его делового партнера. Оказавшийся перед угрозой банкротства, представший перед «официальным ликвидатором» предприятия, дирижер торжественно, нараспев произнес: «И за все, что ему предстоит претерпеть, да содеет его Господь воистину благодарным».

Реквизит отошел Британской национальной оперной труппе, которая продолжала исполнять постановки Бичема, хотя из «Ковент-Гардена» ее выселили, заменив короткими сезонами немецкой оперы, коими руководил Бруно Вальтер. Бичем, оправившись от удара, организовал на средства леди Кунард и ее друзей недолго просуществовавшую Имперскую оперную лигу, а в 1930-х вернулся к руководству международными сезонами «Ковент-Гардене», усадив в оркестровую яму свой Лондонский филармонический. В дополнение к двум циклам «Кольца», обилию Моцарта и памятным для многих исполнениям Россини, он экспериментировал с местными операми Дилиуса, Юджина Гуссенса и Джорджа Ллойда, привлекая к концертам сливки континентального дирижерского мира: Фуртвенглера,

Вайнгартнера, Эриха Клайбера, Райнера и Кнаппертсбуша. Штраус приезжал с Дрезденской оперой, чтобы исполнить «Ариадну на Наксосе» — на спектакле посол Германии Иоахим фон Риббентроп приветствовал королевскую ложу гитлеровским салютом. Бичем обращал к политическим сложностям слепой, как у Нельсона, глаз, игнорируя натянутые до безобразия отношения между немецкими беженцами его труппы и нацистскими певцами, которых он регулярно приглашал для выступления.

«Ковент-Гарден» снова стал центром культурного внимания, несмотря на конкурирующие с ним инициативы «Садлерз-Уэллз» и Глайндбёрна, а Бичем — несомненным творцом его воскрешения. «В сотне случаев я испытывал искушение встать и возблагодарить Провидение за Бичема, — писал Эрнест Ньюмен, — да, вероятно, и сделал бы это, будь я уверен в том, что благодарность за явление столь демоническое должно приносить именно по этому адресу!». Однако при всем своем блеске, опера обладала привлекательностью чисто сезонной, а существование ее опиралось скорее на каприз высшего класса, чем на широту спроса. Круглогодичной особенностью жизни Лондона она стала лишь в послевоенные годы, когда экономист Мейнард Кейнс предложил правительству лейбористов организовать государственную поддержку искусства, которое в противном случае так и останется обреченным на скудость и аскетизм. «Ковент-Гарден» получил нового менеджера, бывшего директора универсального магазина Дэвида Уэбстера, коему было поручено создать, начиная с нуля, британскую труппу, в состав которой входили бы певцы, хор, оркестр и постановочная группа. И хотя правление театра осталось по преимуществу плутократическим, с небольшим вкраплением оксбриджских профессоров — высший свет, высшие финансовые круги и «высокий стол» профессуры, — цели перед театром были поставлены решительно популистские и совершенно новые: исполняемая на английском языке опера при ценах на билеты, приемлемых для широкой публики.

«Ковент-Гарден» мог получить в музыкальные директора Бруно Вальтера или Джорджа Сэлла, однако театр не хотел, чтобы в оркестровой яме его появился еще один склонный к интригам искатель власти. Вместо них Уэбстер остановил выбор на Карле Ранкле, ученике Шёнберга и бывшем помощнике Клемперера, обладавшем солидным оперным опытом, но лишенным явного блеска, — человеке, который мог бы заняться подготовкой и обучением певцов и оркестрантов, не предаваясь при этом себялюбивым фантазиям. В течение следующих пяти лет мастерство Ранкля позволило создать британскую труппу, которая поднялась из ничтожества до международного уровня. Почти все оперы пелись по-английски, с чем приходилось мириться даже зарубежным гостям калибра Кристен Флагстад и Элизабет Шварцкопф. Режиссером постановок стал молодой талант по имени Питер Брук, декорации «Саломеи» создал Сальвадор Дали, «Травиату» поставил Тирон Гатри. Начало было на редкость многообещающим, отмеченным немалым блеском, — все это при довольно скудных субсидиях в 120 000 фунтов.

«В том, что касается музыки, труппу создал Ранкль, — подтверждает один из певцов театра, — Ранкль вдохнул в нее жизнь и создал музыкальный организм, которому нет износа». Увы, дирижировал он далеко не на том же уровне. Нажим на него возрастал, он становился истеричным, хватался то за одно, то за другое, что было отражением его полной неуверенности в себе, лишенной чувства юмора личности. «Да чем же вас можно разбудить сегодня?» — как-то прорычал он, обращаясь к концертмейстеру своего оркестра. «Пилюлями Бичема» — последовал жестокий ответ.

Появление Эриха Клайбера и подчеркнуло, и затмило достижения Ранкля. Клайбер доказал, что «Ковент-Гарден» способен ныне на выдающееся исполнение «Кавалера розы» и «Воццека» — был бы хороший дирижер. Однако Клайбер потребовал за свои услуги слишком больших денег и наступила трехлетняя интерлюдия, во время которой Ранкля без зазрения совести сослали в Шотландию (а потом и в Австралию), между тем как в качестве его возможных преемников рассматривались кандидатуры Барбиролли, Рудольфа Кемпе и Бенджамина Бриттена. Уэбстер вывозил театр на гастроли, а зимой 1954–1955 в нем состоялись три премьеры: первой оперы Майкла Типпетта «Свадьба в Иванову ночь»,

«Поворота винта» Бриттена и «Троила и Крессиды» Уильяма Уолтона — последнюю загубил не удосужившийся как следует подготовиться к ее исполнению Малколм Сарджент. Британские композиторы завоевывали ныне доверие публики, а молодых певцов труппы можно было услышать по всему миру — достигались цели, о которых Бичем никогда и не помышлял. Не принадлежа к числу тех, кто аплодирует, когда другие добиваются успеха на месте, коего домогался он сам, Бичем брюзгливо уверял иностранных журналистов: «В Англии не может быть национальной оперы, потому что в ней нет ни композиторов, ни певцов. Разговоры о национальной британской опере это надувательство». Война, которую Бичем повел с теми, кто возродил «Ковент-Гарден», обнаружила самые грубые стороны его маккиавелевской натуры. Лишенный какой-либо роли в делах театра, который когда-то наполовину принадлежал ему, Бичем для начала подал иск, требуя чтобы ему вернули его реквизит. Юристы заверили труппу, что она ничего Бичему не должна, и истец от претензий своих отказался.

Следующая атака Бичема оказалась более вероломной. Он повел разговоры о том, что «Ковент-Гарден» развращается кликой педерастов, возглавляемой Уэбстером, которого Бичем именовал «гомосексуалистом-галантерейщиком» — каждый из чертовой дюжины слогов произносился с нескрываемой злобой. Сам театр стал у него «оперой педиков». Выдающийся композитор Бриттен награждался прозвищами наподобие «гом, милый гом» и иными безбожными эпитетами. Выпады эти были не только несдержанными, но и просто опасными. Гомосексуальное поведение по-прежнему оставалось, как и в те времена, когда Оскара Уайльда посадили в Редингскую тюрьму, поводом для взятия под стражу, смягчения закона предстояло дожидаться еще несколько лет. Уэбстеру, спокойно жившему в одном доме с его пожизненным партнером, пришлось отвечать на вопросы правления директоров театра, заверяя их в своей благопристойности. Впоследствии один из этих директоров подал в отставку, сопроводив свой поступок обещаниями искоренить в «Ковент-Гардене» сей противоестественный порок. Развязанная Бичемом охота на ведьм начала приносить плоды.

Еще одним его оружием стала ксенофобия. Бичем, сделавший когда-то столь многое для популяризации французского, русского и немецкого искусства, прибежал теперь к риторике узколобого шовинизма. «Я хочу сказать, что итальянцы, французы, немцы и уроженцы других стран не должны даже пальцем прикасаться к нашим национальным учреждениям, — заявил он на состоявшемся в Лондоне завтраке литераторов. — Мы демонстрируем миру нашу неспособность управлять собственными национальными институтами. „Ковент-Гарден“ обратился для всего мира в посмешище!». В 1949-м, на конференции Объединенного общества музыкантов, он обрушился на «странные, неанглийские методы ведения дел» в «Ковент-Гардене», прибавив: «Думаю, слово „рекет“ не будет здесь неуместным».

Уэбстер, питавший определенное сочувствие к искренней обиде отодвинутого в сторону Бичема — «они ко мне даже не обратились ни разу!», жаловался тот, — протянул ему, прекрасно рассчитав время для этого, оливковую ветвь: он предложил Бичему продирижировать на «Фестивале Британии» 1951 года «Майстерзингерами» и любой другой оперой по его выбору. Бичем выбрал «Цыганочку» Майкла Балфа — давно забытую да и легко поддающуюся забвению оперу, имевшую шумный успех в девятнадцатом веке. Со временем Бичем явно был не в ладах.

Ярость его на время улеглась, когда «Ковент-Гарден» избрал в музыкальные директора еще одного чужеземца. Эмигрировавший после коммунистического переворота выдающийся чешский дирижер Рафаэль Кубелик искал прибежища в Лондоне. Идеалистичный до наивности и безмерно одаренный — любимый сын блестящего, но недалекого скрипача Яна Кубелика, — он был человеком принципиальным и чуждым компромиссов. «Если музыкант не борется за свободу, — сказал однажды Кубелик, — значит он трус, дезертир из семьи человечества. Музыка есть сила добра. Малеру была поручена миссия — сражаться за благо людское. Я играю лишь то, что считаю важным для общества, для людей». Он отказался от возможности занять место Боулта в оркестре «Би-Би-Си», предпочтя ему гораздо лучший, Чикагский, —

и лишь затем, чтобы провести три года в борьбе со всемогущим городским критиком Клаудией Кассиди, которая не переваривала его пристрастия к современной музыке.

Кубелик возвратился в Лондон и исполненная им в «Садлерз-Уэллз» «Катя Кабанова» открыла Яначеку дорогу в британский репертуар, заслужив Кубелику доверие «Ковент-Гардена», хоть многие и с опаской полагали, что он слишком простодушен и добр для работы в этом театре. Опираясь на заложенный Ранклем фундамент и на Кемпе с Джулини как на приглашенных дирижеров, Кубелик довел театр до устойчивого международного уровня, сравнимого с уровнем «Мет». «Рафаэлю Кубелику принадлежит заслуга постановки в 1955 году „Отелло“, по сути дела изменившей мнение и публики, и критики о возможностях молодой оперной труппы» — писал один из тех, кто работал тогда в театре. Кубелику хватило уверенности в себе, чтобы убрать из «Отелло» опоздавшую на представление итальянскую звезду Тито Гобби и заменить его талантливым членом своей труппы, он дал старт карьере Джоан Сазерленд, выведя ее на сцену в «Диалогах кармелиток» Пуленка. Его постановка «Троянцев» — первое полное исполнение шедевра Берлиоза, — позволило завоевать признание и канадскому тенору Джоу Викерсу, и местной сопрано Эми Шюард.

Слабость Кубелика проявлялась, когда возникала необходимость принять какое-то решение — его описывали как «бархатную руку в бархатной перчатке», и человека сверхчувствительного. Бичем подождал, пока обнаружится его ахиллесова пята, а затем со свирепой точностью ударил в нее.

Статьи в прессе, посвященные первому десятилетию работы театра, уязвили Кубелика, и он послал в «Таймс» совершенно ненужную реплику, призвав критиков «не обращать внимания на снобов, но бороться за достижение общности британской публики с британскими композиторами и певцами». Этот призыв дал Бичему повод направить в газету письмо, словно вышедшее из-под пера сварливейшего из отставных полковников и пропитанное ядом, который Бичем копил целых десять лет.

«Вопреки здравому смыслу [„Ковент-Гарден“] подрядил в музыкальные директора иностранца, — начал он, не забыв куснуть Ранкля. — За удалением этого джентльмена с лондонской сцены последовало междуцарствие, которое дало заблудшей дирекции театра массу времени и возможностей для выбора какого-нибудь англичанина, обладающего хорошим знанием музыки и общей культурой, в коих до крайности нуждался этот театр. Однако теперь им ведает еще один иностранец...»

Оскорбленный Кубелик направил прошение о своей отставке и в «Ковент-Гарден», и в «Таймс»: «Мне стало известно, что иностранная принадлежность может рассматриваться как препятствие на пути создания британской национальной оперы. Чувствуя, что моя особа способна серьезно помешать достижению этой благородной цели, я предпочитаю оставить пост музыкального директора». Уверения правления о полной его поддержке остановили Кубелика и письмо его в печати не появилось, однако мошенническая выходка Бичема лишила Кубелика нужного для работы энтузиазма и возобновить контракт с театром он отказался. «Не помню, почему я оттуда ушел, — сказал он многие годы спустя. — Возможно, я совершил ошибку. Судьба — вещь странная».

Он взялся за управление превосходным оркестром Баварского радио, а вскоре после этого, в 1973-м, занял пост музыкального директора «Мет». В последние свои годы Кубелик обратился в одного из самых желанных для множества оркестров приглашенных дирижеров, однако артрит и заболевание сердца принудили его, 70-летнего, уйти на покой. «Верните меня назад, я хочу умереть там!» — умолял он, когда его уносили с мюнхенской сцены, где он свалился с сердечным приступом, дирижируя Девятой Брукнера. «Бархатная революция» Гавела заставила Кубелика махнуть рукой на немощи и в день первых свободных чешских выборов продирижировать в центре Праги «Моей родиной» Сметаны. «Рождают великое искусство, — сказал он однажды, — может лишь совесть».

После ухода Кубелика Бичем, с типичной для него веселой беззаботностью предложил отдать ему

осиротевших «Троянцев», и дирекция театра с притворной радостью приветствовала его возвращение. Жизнь Бичема близилась к концу, теперь он предпочитал не столько рвать отношения, сколько налаживать их. На завтраке в честь его восьмидесятилетия Уэбстеру выпала обязанность зачитывать поздравительные телеграммы артистов и благодарных композиторов. «Что, от Моцарта ничего нет?» — сухо осведомился Бичем.

Последние его слова, обращенные к жене, были такими: «Никогда меня не забывай». В «Ковент-Гардене» жизнь его продолжается, украшенный бородкой бюст Бичема возвышается над театральным буфетом, как обращенное к проходящим сюда в антракты театралам вечное напоминание о недолговечности славы и нынешних изъянах театра. Обретя, наконец, мировую известность, «Ковент-Гарден», возможно, утратил и так уж поблекшие воспоминания о своих временных сезонах и глядит теперь только в будущее. И все же, чем больше расцветает он как театр международный, тем с меньшим желанием общество расходует огромные, забираемые из налоговых сборов суммы на какого бы то ни было рода исполнительское искусство. К 1990-му «Ковент-Гарден» получал десятую часть всего отведенного на поддержку искусства национального бюджета и неуклонно требовал большего. Стоимость содержания набитого звездами театра вышла, буйно возрастая, из разумных пределов.

«Не станет ли Королевская опера работать лучше, если вернется к ограниченным ежегодным сезонам международной оперы?» — поинтересовалась редакционная статья журнала «Опера»: вопрос до той поры немыслимый, однако и опера в Лондоне переживала самый бледный свой со времен войны сезон. Через тридцать лет после смерти Бичема, фантастическая, трепетная греза старого греховодника о национальной опере международного уровня так и остается неосуществленной, ибо «Ковент-Гарден» все глубже погружается в трясины, которую сам же этот мечтатель отчасти и сотворил.

* * *

Оставленное Кубеликом место музыкального директора «Ковент-Гардена» занял свирепый надсмотрщик, прозванный музыкантами «Крикливым черепом». Он уничтожил все мечтания об опере, исполняемой на английском, постоянно сравнивал своих певцов с первейшими вокалистами мира и дал театру лучшее в его жизни — да и в своей собственной — десятилетие.

Георг Шолти никогда эту работу получить не стремился. В течение 15 лет он руководил оперными театрами Мюнхена и Франкфурта и намеревался начать хорошо оплачиваемую симфоническую карьеру в Лос-Анджелесском филармоническом. Однако, прибыв на Западное побережье, он узнал, что правление оркестра само, не посоветовавшись с ним, назначило вторым дирижером Зубина Мета, и мгновенно подал в отставку. Перед тем, как вернуться в Европу, Шолти нанес визит вежливости восьмидесятилетнему Бруно Вальтеру и тот, по существу, приказал ему вернуться к опере. «Вы должны сделать это, — сказал Вальтер. — Если за нашим поколением не последует новое, сохранить оперную традицию не удастся. Вы должны».

Чувство долга, приведшее Шолти в «Ковент-Гарден», было оскорблено обнаруженной здесь дирижером атмосферой беззаботной праздности. «Я пришел из немецкого театра, в котором *Generalmusikdirektor* это царь, — вспоминал он. — Никто не говорил мне „нет“. Я прихожу сюда, и вдруг выясняется, что этого делать нельзя и этого тоже нельзя. Я желал дисциплины, точности. Опера есть военная операция. Они называли меня „пруссак“ — меня, венгерского еврея». Они называли его именами и куда менее лестными. В один из вечеров на сцену полетел кочан капусты, на котором было написано: «Шолти должен уйти!». Такая же надпись появилась на ветровом стекле его машины. Среди тех, кто желал ему зла, имелись и антисемиты; благодушный штатный дирижер Реджиналд Гудолл оказался сторонником Мосли, фашистом, и его пришлось уволить.

Среди правящих оперным театром представителей английских высших классов Шолти чувствовал себя не в своей тарелке, и его швейцарке-жене, Хеди, приходилось обучать мужа тонкостям процедуры чаепития. При всей его внешней самоуверенности, Шолти нуждался в непрестанных ободрениях лорда Дрогеда, издателя газет, жена которого брала уроки игры на фортепиано у одного из венгерских друзей дирижера. Дрогед оберегал Шолти от равнодушия Уэбстера и ворчания театрального персонала. «Время от времени, — говорил этот председатель правления театра, — кому-то приходилось давать по носу, но, по мне, лучше это, чем видеть, как все опускается несколько — а то и не несколько — ниже достойного уровня».

«Моя жизнь в Англии это целиком и полностью дело рук лорда Дрогеда» — подтверждал Шолти. Только решительность председателя правления помешала ему, недовольному отсутствием благоприятных для работы условий, враждебной обстановкой и тем, что «Ковент-Гарден» мало что делает для прославления его имени, уйти, проработав в театре три года, в отставку. Шолти мучила ненадежность положения человека вечно бездомного.

Жизнь его, жизнь кочевника, представляла собой череду превратностей. Не имеющий гроша за душой коррепетитор Будапештской оперы, он в 1937 году, в самый разгар эпидемии гриппа, приехал в Зальцбург с рекомендательным письмом к Тосканини. «Вы знаете „Волшебную флейту“?» — просил маэстро и, усадив его за фортепиано, принялся дирижировать одним пальцем. Через некоторое время Тосканини сказал: «Vene[#####]», — и с этого началась карьера Шолти.

Месяц спустя, во время второго акта его дебютного исполнения «Свадьбы Фигаро» он вдруг обнаружил, что будапештская публика его не слушает — до театра только что донеслась весть о вторжении Гитлера в сопредельную Австрию. Из театра Шолти, в соответствии с расистскими законами адмирала Хорти, уволили, и перед самым началом войны он поехал в Швейцарию, попросить работы у Тосканини, да так и застрял там на все военные годы. Тенор по имени Макс Гирцель «разрешил мне поселиться у него, чтобы я помог ему выучить партию Тристана, и я провел с ним полтора года. Он спас мне жизнь. Я Тристана выучил, он нет». Швейцарская полиция приказала Шолти вернуться в Венгрию, однако он не смог получить немецкую транзитную визу и ухитрился, тем временем, победить в Женеве на конкурсе пианистов и получить разрешение на работу. «Это было окончательным унижением — мне разрешили держать *пять* учеников, ни единым больше. Я выжил, кое-как сводя концы с концами. Как музыкант, я имел возможность говорить на понятном всем языке». В игре на фортепиано он продолжал упражняться — просто на всякий случай, — и долгое время после того, как стал дирижером, а в свои семьдесят вернулся за инструмент, играя в концертах дуэты Моцарта с Марри Перайя. «Сэр Георг недооценивает свои технические возможности, — говорил Перайя. — Он играет очень хорошо. Он человек на редкость храбрый».

Война закончилась, Шолти узнал, что бывший венгр, Эдуард Килени, отвечает за музыкальную жизнь оккупационных войск США в Баварии, и направил ему заявление с просьбой назначить его главным дирижером разбомбленного государственного оперного театра в Мюнхене. Он не стал упоминать о том, что оперой дирижировал только однажды — прерванным будапештским «Фигаро». «В Мюнхене лишь через несколько лет обнаружили, что каждой оперой я дирижирую в первый раз» — со смехом вспоминал Шолти. Рихард Штраус, присутствовавший на его репетициях «Кавалера розы», дал Шолти несколько профессиональных советов. «Вы слишком наслаждаетесь музыкой, — предостерег он дирижера, — пусть *они* ею наслаждаются, а не вы». Сберегайте энергию, сказал Штраус, относитесь ко всему полегче. «Почему вы всегда дирижируете *обеими* руками?». Однако поздно, уже на четвертом десятке лет, начавший Шолти слишком спешил, чтобы обращать на эти советы внимание. Он был безжалостно строг и к себе собой, и во всем, что касалось музыки; пулеобразная голова его совершала в оркестровой яме рывки вперед, напоминая стенобитное орудие.

Кристоф фон Донаньи, бывший коррепетитором на мюнхенских репетициях Шолти и присоединившийся к нему как дирижер во Франкфурте, вспоминает его как «очень внятного и прямого, бескомпромиссного, жесткого. Как руководитель Шолти был попросту гениален. Он отличался строгостью, требовательностью и очень много работал. Если он обращался к вам с просьбой, у вас никогда не возникало ощущения, что он просит о том, чего не смог бы сделать сам». «Во всей моей жизни я не могу вспомнить человека, который *работал* бы больше, чем Шолти, чтобы получить в зрелом уже возрасте орации, — да, собственно, и человека, который заслуживал бы их в большей мере» — признает продюсер его записей. Густав Малер любил повторять: «Художник-еврей походит на пловца с одной да и то еще короткой рукой, — чтобы доплыть до берега, ему приходится прилагать вдвое больше усилий».

Появившись в «Декка» как пианист, Шолти потребовал признания и в качестве дирижера и за десять лет записал там все «Кольцо» — подвиг, оказавшийся не по силам ни единому из великих дирижеров. За веру в него Шолти оплатил «Декка» пожизненной преданностью, оставаясь на ее этикетках во всю пору нерушимого сотрудничества с этой компанией, единственного в анналах звукозаписи. Имя ему сделали записи, а его записи, в свой черед, революционизировали живое исполнение музыки. «Благодаря граммофонным записям — не только моим, многих моих коллег, — вы вдруг обрели возможность услышать такой хороший состав исполнителей, что даже в каком-нибудь Крефельде театр уже не может позволить себе каждый вечер выпускать на сцену [без репетиций] новый состав». Записи стали подобием катализатора, необходимого, чтобы получать лучше подготовленное, согласованное исполнение музыки.

В «Ковент-Гардене» он насаждал строжайший профессионализм. «Кто бы и что бы ни думал о Шолти как об интерпретаторе, — сказал педагог-репетитор Ричард Армстронг, — неоспоримо одно: музыкальным директором оперного театра он был фантастическим. Он знал все трюки, все, на чем зиждятся приоритеты». «Что в мое время пуще всего грело сердце, — говорил Шолти, — так это выход на международную сцену нового поколения английских звезд, и все они, от Джоан Сазерленд до Гуинет Джоунс, мои дети. Если у меня и были заслуги перед этим театром, так вот вам одна: поначалу публика не желала платить за возможность услышать английского певца. Мы пусть и медленно, но изменили это положение, поскольку выяснилось, что молодое поколение англичан ничем не хуже любого европейского, если не лучше. В последние 25 лет почти все наилучшие певцы рождались в Англии и Америке».

Некоторые из его вокалистов выдвинулись еще при Кубелике, а Сазерленд была, что ни говори, австрийкой; однако именно Шолти напитал исполнителей своей уверенностью в их способностях и довел их до полного блеска. Изгнанная Бичемом из состава, с которым он записывал «Мессию», Сазерленд завязала отношения с компанией, в которой записывался Шолти, и с удовольствием пела там, если не с мужем, дирижером Ричардом Бонингом, то со своим музыкальным директором, блеснув в его «Кольце» в партии «Лесной птицы».

Певцы, поначалу смущенные резкостью и варварским выговором Шолти, смягчались и начинали даже подшучивать над ним. «Джон, дорогой, я же показал здесь двенадцатый ритм» — напомнил он на репетиции Джону Ланигану. «Не волнуйтесь так, маэстро, — ответил австрийский тенор, — я все равно на дирижера никогда не смотрю». Еще с одним шутником Шолти поквитался во время гастролей в Тель-Авиве, направив к нему раввина, который рассыпался перед охваченным ужасом певцом в благодарностях за то, что он якобы согласился спеть свою партию на иврите. Трогательная человечность Шолти уравновешивала безжалостную суровость, которую он проявлял, когда дело доходило до исполнения музыки. Он никогда не проходил мимо музыканта, попавшего в бедственное положение, и многие из них, заболев или выйдя из строя, обнаруживали у себя в почте присланные Шолти чеки. Он хорошо знал, что такое «впасть в отчаяние».

«В Шолти присутствовала черта величавого эгоизма, — писал один из его певцов. — Ничто не значило

для него так много, как его исполнение музыки, всему остальному приходилось отступать на второй план». Если совершенства достичь не удавалось, он предпочитал скорее отменить исполнение, чем пойти на компромисс. Он непримиримо прервал запись «Бала-маскарада», после того, как Юсси Бьёрлинг отказалась внести в нее исправления, сказав дирижеру: «Идите домой и заучите вашу партию — я свою знаю».

Только письмо от философа Исаяи Берлина заставило его продолжить работу над оперой «Моисей и Аарон» Шёнберга, обратившейся в один из триумфов целой эпохи. Поставленная Питером Холлом оргия преклонения обнаженных артистов Золотому тельцу, стала предметом множества непристойных шуточек и исторгла вопль: «Грязные скоты!» из уст известного своими распутными похождениями старого издателя Виктора Голланца. Впрочем, Шолти и сам женского общества не чурался. Первый его брак в Лондоне распался, и Шолти женился вторично — после «бурного романа» — на Валерии Питтс, девушке из «Би-Би-Си», которая пришла взять у него интервью, да так с ним и осталась. Ему было 52 года, ей 27.

Бездомность его подошла концу, теперь у Шолти был большой дом в Хэмпстеде, где главным украшением увешанного наградами кабинета было заключенное в рамочку письмо от мелкого государственного служащего, сообщавшее, что все ограничения, касающиеся проживания Шолти в Соединенном Королевстве, сняты. В 1971-м премьер-министр Эдвард Хит побывал на его прощальном «Тристане», а затем вручил Шолти знаки отличия, причитающиеся рыцарскому достоинству. Дирижер, обративший «Ковент-Гарден» в космополита, парадоксальным образом стал англичанином. Его записанное на едином дыхании изложение Второй симфонии Элгара, было названо концертмейстером Шолти «самым безупречным» из сделанных когда-либо. Покинув оперный театр, Шолти возглавил Лондонский симфонический.

Впрочем, главным предметом его привязанности стал на следующие двадцать лет Чикагский симфонический оркестр, который он обратил в сильнейший музыкальный инструмент Америки, дав с ним более 900 публичных концертов и сделав больше ста записей. Записи эти принесли ему 29 наград «Гремми», Шолти неустанно прослушивал новых музыкантов, однако не проводил в Чикаго, где для него держали номер в «сверх-роскошном» отеле «Мейфэйр-Риджент», ни одной ночи сверх совершенно необходимых. Он сократил один из сезонов, чтобы попасть в Лондон на празднование дня рождения дочери, а в год столетия оркестра ограничил свою работу с ним всего шестью неделями. Шолти не то, чтобы уваливал от работы, просто собственные приоритеты всегда стояли у него на первом месте. «Это я им нужен — они мне не нужны» — так он относился к Чикаго. Журнал «Тайм» изобразил его на обложке с подписью: «самая быстрая дирижерская палочка Запада».

«Самое главное — деньги, — ответил он на просьбу дать формулу своего успеха. — Здесь музыкантам платят хорошо. *Очень* хорошо». Шолти обратился в миллионера и виртуозно играл на бирже. Музыка его стала мягче, хотя честолюбия в нем нисколько не убавилось. Достигнув возраста, в котором даже дирижеры подумывают о том, чтобы сбавить обороты, он начал активно участвовать в делах нацелившейся на реформы Венгрии и — последняя из обретенных им почестей — получил от Зальцбурга немалую часть караяновских регалий после того, как спас фестиваль в то лето, когда скончался его соперник.

Приближаясь к восьмидесятилетию, он сохранял поразительную энергию. Человек, умудрившийся, репетируя «Парсифаль», проткнуть самого себя дирижерской палочкой, все еще перелистывал изучаемую им партитуру с такой силой, что через несколько дней ее приходилось отправлять к переплетчику. В Вене он начал репетировать со звездным составом самую дорогостоящую из когда-либо предпринимавшихся постановку «Женщины без тени»; выступления в Зальцбурге и Чикаго были у него расписаны до конца столетия; к тому же он часто возвращался в «Ковент-Гарден», чтобы продирижировать новой постановкой и лишний раз показать, каких вершин он достиг.

Во время одного из таких появлений он сказал труппе: «Я желаю лишь одного: обратиться „Ковент-Гарден“ в лучший оперный театр мира». При том разладе, что воцарился в Вене после завершения эры Караяна, при финансовой неразберихе в «Мет» и с «Ла Скала», в тревоге отыскивающим спасителя, «Ковент-Гарден» имел все основания претендовать на звание ведущего оперного театра мира. Театр обладал певцами, уверенностью в себе и способностью ставить через регулярные промежутки времени выдающиеся спектакли. Назначив своим художественным руководителем Питера Холла из «Королевской шекспировской компании», он словно бы оседлал поднявшуюся в британском театре волну изобретательности. Казалось, что театр этот стоит на самом пороге давно предсказанного золотого века, — но тут по сцене его снова начал разгуливать озлобленный призрак Бичема.

«Мы все считали, что необходимо назначить британского дирижера, — решили после ухода Шолти члены правления „Ковент-Гардена“. — Если бы мы назначили четвертого [иностранца], это было бы равносильно признанию, что несмотря на годы приобретенного нами со времен войны оперного опыта, в нашей стране так и не появилось достойного этого места дирижера». Посеянному Бичемом семени островной изолированности предстояло вот-вот расцвести пышным цветом, и в 1971-м музыкальным директором театра назначили англичанина, а уж годился ли он для этой работы лучше всех прочих, то был вопрос второй.

Кандидатур рассматривалось пять. Гудолла отвергли по причинам личного свойства. Трудолюбивого оперного дирижера Эдуарда Даунса сочли лишенным харизматичности, и он отправился в Сидней, руководить — довольно неудачно — тамошним новым оперным театром. Чарлз Макеррас, австралиец, завоевавший признание в несопоставимых мирах Яначека и Гилберта с Салливенем, был слишком тесно связан с театром «Садлерз-Уэллз» (обратившимся вскоре в Английскую национальную оперу). Джон Притчард, гей и любимец Уэбстера, был вполне доволен своим положением в Глайндбёрне. В итоге остался Колин Дэвис, которого превозносили, когда он в 1959-м взял на себя после всего лишь нескольких репетиций руководство «Дон Жуаном», как «лучшее, что появилось у нас со времен Бичема». Женатый на сопрано Эприл Кантело, Дэвис поступил в «Садлерз-Уэллз» и стал его музыкальным директором. Тогда-то с ним и произошел первый из нескольких его личностных кризисов: «Я решил, что все в моей жизни мне не нравится. А потому взял да все и разрушил» — рассказывал он.

Дэвис влюбился в иранскую девушку, которая присматривала за его детьми, и ужасно страдал, когда иранцы не позволили ей вернуться к нему. Лондонским симфонический оркестр взял его в свои азиатские гастроли, намереваясь затем назначить главным дирижером. Дэвис выступил плохо и получил при голосовании всего шесть «за». Счастливый второй брак и поддержка директора музыкальной службы «Би-Би-Си» Уильяма Глока вернули его в строй. Он начал дирижировать оркестром радио и делал это с блеском, достаточным, чтобы обеспечить себе долгосрочный договор на записи с компанией «Филипс». Многие все еще находили его достижения спорными, однако «Ковент-Гарден», который кооптировал в свое правление Глока, питал уверенность, что личные причуды Дэвиса удастся контролировать, а таланту его еще предстоит расцвести.

Дэвис, которому было тогда 44 года, ошеломил своих приверженцев тем, что, едва приступив к работе, попытался уйти из театра. Он был очарован Питером Холлом и страшно расстроился, когда тот переметнулся в Национальный театр. Преемник Холла, немецкий режиссер Гёц Фридрих, околдовал его в не меньшей мере, но тоже вскоре оставил. В жизни Дэвиса, родившегося в спальном пригороде Лондона сына мелкого банковского служащего, не было ничего, что могло бы научить бы его справляться с преемником Уэбстера, Джоном Тули, холодным выходцем из офицеров гвардии. Эти двое не поладили почти сразу, однако при всей их бросавшейся в глаза неприязни друг к другу проработали вместе полных пятнадцать лет.

Реакция Дэвиса на прессу бывала порой чрезмерно эмоциональной. «Они решили уничтожить меня?» — причитал он, просматривая в первые месяцы своей работы газетные рецензии, а разговаривая по телефону с автором посвященной ему статьи в «Санди», и вовсе разрыдался. На своей ежегодной пресс-конференции он сидел, наполовину отвернувшись от Тули, и вспыхивал, выслушивая вопросы вполне безобидные. «Почему бы вам не поработать на моем месте полгода, а потом посмотреть, хватит ли вас на то, чтобы лезть с критикой?» — огрызнулся он. Когда же приязненно относившийся к нему рецензент, подводя итоги сезона, в который целиком исполнялась «Лулу», назвал результат «отчасти старым/отчасти новым/отчасти позаимствованным/отчасти скабрёзным», Дэвис взъярился: «Вы обвиняете нас в порнографии?».

Мистик, интеллеktуал, человек, склонный к затворничеству и самокопанию, он не годился для этой все больше переполнявшейся проблемами оркестровой ямы. Избавившись от строгостей Шолти, оркестр при Дэвисе облегченно вдохнул. Власти у Дэвиса было больше, чем у Берлиоза и Типпетта, вместе с которым он по неразумию выступил на открытии «Барбикена», второго концертного центра Лондона. Однако кассовые сборы оказались столь посредственными, что ЛСО провел следующие пять лет, борясь с банкротством. В оперном же театре Дэвис вполне почтенным образом справился с «Кольцом» и в 1972-м был приглашен в Байройт — он оказался первым выступившим там английским дирижером. Правда, больше его туда не приглашали. В Америке он стал основным приглашаемым дирижером Бостонского симфонического Озавы, оркестранты которого обожали Дэвиса за умение добиваться нужного ему звука, «не оскорбляя наших умственных способностей».

Дирижировать, говорил он, это примерно то же, что «держат в ладонях живую птицу: сожмешь слишком крепко, она умрет, будешь держать неплотно — улетит». Столь деликатное и расплывчатое отношение к жизни плохо сочеталось сумбуром оперного театра. И хотя один из комментаторов гиперболически описал эру Дэвиса как «лучшую со времен малеровской Вены», за долгий срок его службы в театре «Ковент-Гарден» утратил ясность направления, став жертвой тирании певцов и постановщиков. Опорой его программ стала череда звезд, испарился сам дух театра. Моральный уровень его понизился, а оркестр пристрастился к забастовкам.

Дэвис откладывал свой уход, давая театру возможность найти для него замену. Театр уже лишился прежнего обаяния, пост его главного дирижера давал меньше влияния и денег, чем таковой же в «Ла Скала», Вене или в «Мет». Правление, предчувствуя недоброе, обратилось к девяти обладателям прославленных имен, в том числе, к Аббадо, Мути и Баренбойму, и все наотрез ему отказали. Бернард Хайтинк отказывал трижды, прежде чем уступить мольбам, обращенным к лучшим сторонам его натуры. «Я не думал, что гоюсь для этого места, — говорил впоследствии голландец. — Оно могло довести меня до сумасшествия, риск был огромен. Но мне было 55 и эта работа могла стать последней пробой моих сил».

Уроженец безоперного Амстердама, Хайтинк ни одной оперы в детстве не видел и не слышал, а первой своей продирижировал, когда ему было уже за сорок. Большую часть жизни он провел в «Консертгебау», зачарованный звуком этого оркестра еще в девять лет и ставший главным его дирижером в 31. Когда урезавшее расходы правительство надумало сократить число музыкантов оркестра, Хайтинк пригрозил покинуть Голландию, если хоть один из них будет уволен. «„Консертгебау“ это семья, — сказал он, — нельзя отрезать одному из ее членов руку или ногу». Он возглавлял оркестр 25 лет, — пока не покинул его в приступе раздражения, поссорившись с новым менеджером.

В начале 1960-х он также взял на себя управление и Лондонским филармоническим и в течение одиннадцати лет был «катализатором изменений, происшедших в судьбе оркестра» — по слова вице-председателя его правления. В Лондоне Хайтинк был фигурой известной и, хотя звездой никогда считался,

музыканты очень его любили. «Когда он впервые исполнил „Жизнь героя“, я с огромным удовольствием поработал с ним как солист, — вспоминал концертмейстер Лондонского филармонического, Родни Френд. — А потом кто-то из оркестрантов сказал мне, что он только что записал эту вещь с „Консертгебау“. Я почувствовал страшную ревность. После концерта я сидел кое с кем из коллег, и вдруг вошел Бернард. Я вскочил и сказал что-то, наполовину в шутку, об этой записи. Он ужасно расстроился. На следующей неделе я заглянул в наше расписание и увидел, что нам предстоит записать „Шехеразadu“ [Римского-Корсакова]. Прежде он никогда ею не дирижировал и выбрал лишь в виде компенсации, поскольку знал, что я обижен».

Что делало Хайтинка наиболее впечатляющим из записывавшихся дирижеров, так это его полная надежность. Каждое его исполнение было мастерским, отделанным. Слушателя его записей не раздражали ни чрезмерное своеобразие интерпретации, ни показные эффекты. Хайтинк был склонен приглушать эмоции, в особенности у Малера, однако уравновешенность его оказалась бесценной в передаче Шостаковича, музыка которого сильно настрадалась от персональных и политических фантазий прежних дирижеров. Несмотря на присущий ему подход мастеровитого трудяги и прозаичность делавшихся им оркестру замечаний, работа Хайтинка над музыкальным произведением отличалась по временам удивительной страстностью. «Он даже не понимал, — говорил Френд, — насколько был хорош».

Оперное крещение Хайтинк получил в 1972 году в Глайндбёрне, где и стал музыкальным директором, работая с Питером Холлом в спокойной, лишенной споров и несогласия обстановке. Холмистый ландшафт и социальные привилегии фестиваля, проводимого в суссекском сельском поместье, ничем не могли подготовить его к пропыленному офису и скардным казначеям, которых он получил в «Ковент-Гардене». Друзья предупредили его, что он, вероятно, роет себе профессиональную могилу. Быть может, это и заставило его решиться: внутренней храбрости Хайтинку было не занимать. В «Ковент-Гардене» он появился, еще не успокоившимся после разрыва с «Консертгебау» и завершения долгого супружества с ним. Обращение Хайтинка к труппе было прямым и откровенным. Он не потерпит прилетающих на одно выступление звезд, а основой новых постановок станет «семья певцов и постановщиков, которые рады работать здесь и готовы репетировать».

Он стремился демократизировать аудиторию, сделать цены на билеты более приемлемыми, а оперу более доступной: «Не в моей природе брать *что бы то ни было* с людей за то, что они слушают музыку». Он дал понять, что театр возвращается к изначальным ценностям и выбрал для своего дебюта «Енафу», поставленную русским режиссером Юрием Любимовым, — опера исполнялась на чешском языке, а над сценой бежали титры, позволявшие каждому понять, что на ней происходит. Возражения против этого новшества поступили лишь от небольшого числа ворчунов.

Любимова подрядили для новой постановки «Кольца», с которой театр собирался отправиться по стране, однако после вызвавшего разочарование «Золота Рейна» режиссер от дальнейшей работы отказался. С этого момента учрежденные Хайтинком порядки начали утрачивать силу. Для восстановления «Кольца» вновь был призван Гёц Фридрих, — вариант надежный, но почти ничего волнующего не суливший. Новый генеральный директор, Джереми Исаак, безвылазно сидел в своем кабинете, пытаясь справиться с отрицательным финансовым балансом театра.

Вместо того, чтобы обходиться без звезд, «Ковент-Гарден» в разгар довольно бледного сезона широко разрекламировал возвращение Паваротти. Младшие дирижеры выступали без репетиций. Цена на билеты подскочила до 120 фунтов — в 1949-м самые дорогие стоили девятнадцать шиллингов (90 пенсов). 140-кратное увеличение цены за сорок лет да еще в сочетании с двенадцатикратной, в среднем, инфляцией, было связано с непомерными гонорарами приглашаемых со стороны певцов, художников, постановщиков — и дирижеров, которые за одну ночь в «Ковент-Гардене» получали теперь почти в сто раз

больше, чем во времена Ранкля.

Неудовлетворенность Хайтинка проявляла себя во вспыльчивом поведении, породившем слухи о его неизбежном уходе. Он стал одним из претендентов на место Караяна в Берлине и начал работать с Роттердамским филармоническим, главным в Голландии соперником «Консертгебау». Когда Хайтинк помогал планировать закрытие «Ковент-Гардена» на трехлетний ремонт, кое-кто начал открыто высказывать сомнения в том, что театр сможет затем вернуться к круглогодичной работе. Театр ушел от своих изначальных принципов слишком далеко, а Хайтинку не хватало огня, чтобы вдохновить его на новое чудотворное воскресение.

Георг Шолти старался, как мог, избавить своих преемников даже от тени вины за неудачи театра. «Возглавлять оперный театр сегодня намного труднее, чем в мое время, — говорил он. — Получить по-настоящему первоклассных певцов сложно. К тому же, оперных дирижеров так мало — от силы десятков среди тех, кто относится к высшему классу, — а за всю историю оперы никогда еще не исполнялись в столь многих городах. Я очень доволен тем, что мне не приходится сейчас руководить оперным театром».

Конечно, недомогание коснулось не одного только «Ковент-Гардена», оно поразило множество трупп с ограниченными ресурсами. В надежде собрать побольше денег кейнсианская «опера для всех» существование свое прекратила, и теперь кресла партера резервировались для круга богатых спонсоров и их деловых гостей, которых привлекала исключительно возможность услышать эффектный вокал, — для все той же аудитории, что стекалась послушать Карузо или Мелбу до того, как в начале века Бичем приступил к осуществлению своей революции.

Бичем с готовностью перебежал от международной оперы к английской и обратно — в зависимости от настроений публики и доступности фондов. Не став твердым приверженцем ни той, ни другой, он оставил после себя не ростки будущего, но лишь намек на возможность получать, от случая к случаю, удовольствие. Мечта послевоенных идеалистов, британская опера международного калибра, оказалась доведенной до крайней нужды. «Ковент-Гарден» же стал погребальной конторой, и молодые музыканты обращаются в поисках творческого удовлетворения в места совершенно иные.

Глава 8

Крах дирижирующего композитора

Композиторы покинули ряды музыкальных директоров еще в начале века, когда два эти занятия начали необратимо удаляться одно от другого. Первое воспринималось как духовное, «не от мира сего», другое очевиднейшим образом принадлежало к миру власти и богатства. Жреческая составляющая пребывания на подиуме, в той мере, в какой она смогла уцелеть, отзывалась воскресными телепроповедниками, толкующими о святости, между тем как сами они смердят богатством, а то и пороком.

Композиторы допускались к дирижерскому пульта в разного рода торжественных случаях или когда они оставались без гроша, или переживали период творческого бесплодия. Рахманинов, Хиндемит, Стравинский и Бриттен заслужили уважение своим владением дирижерской палочкой, даже не занимая сопряженных с властью постов. Двойное призвание композитора-дирижера изжило себя со смертью Малера и Штрауса. Горстка музыкальных директоров по временам предавалась сочинению музыки, однако ни Фуртвенглер, ни Де Саббата, ни Кубелик, ни Превен не представляли на нотной бумаге интереса, хотя бы отдаленно схожего с тем, какой они возбуждали, вставая за дирижерский пульт. Для композитора стало невозможным днем руководить делами оркестра, ночью управлять исполнением музыки, а творческие порывы приберегать до времени летнего отдыха. Летнее их время отдавалось теперь фестивалям, на которых маэстро зарабатывали самые большие свои деньги. Музыка стала разновидностью предпринимательства, и дирижерам пришлось прилаживать творческие фантазии к финансовой реальности.

Как это ни парадоксально, последнее свое становище композитор-дирижер разбил, — перед тем как исчезнуть окончательно, — в двух шагах от Уолл-стрит. Между 1958-м и 1977-м Нью-Йорк обратился, единственный раз за всю его историю, в мекку серьезных музыкантов — после того как двое творцов проверили на податливой публике свои радикальные теории. Один свято верил в то, что музыку — то есть его — можно научить любить всякого. Другой питал не меньшую убежденность в том, что интеллигентного человека можно избавить от пристрастия к мелодии и убедить в необходимости соблюдения аскетических правил — составленных им самим. Оба наложили на новое поколение слушателей неизгладимый отпечаток и оба в конечном счете обнаружили, что, став музыкальными директорами, они загубили свою бесценную музу.

Самому старому из оркестров Америки, Нью-Йоркскому филармоническому никогда не удавалось надолго стать центром внимания нации. Минуты славы, пережитые им с Малером и Тосканини, блекли в людской памяти, поскольку на смену им тут же приходили долгие периоды властвования дирижеров куда более слабых. Филармонический сохранял место в «Большой Пятерке» благодаря скорее своей корпоративной значимости, чем художественным достоинствам.

С 1922 по 1956 им руководил виднейший из концертных агентов Америки, который использовал оркестр скорее как витрину, в коей он выставлял своих солистов и дирижеров. Артур Джадсон брал с музыкантов, которых подряжал для работы с Филармоническим, от десяти до пятнадцати процентов их заработков — в дополнение к жалованию менеджера, которое он получал. С 1915 по 1935 Джадсон руководил также делами Филадельфийского оркестра Стоковского. Приметную роль играл он и в индустрии средств массовой информации — Джадсон стал сооснователем и вторым по величине держателем акций радиостанции «Коламбия бродкастинг систем» («Си-Би-Эс»), музыкальные программы

которой он прилаживал к интересам своих клиентов. Для того, чтобы избавить Америку от мертвой хватки Джадсона, решавшего, какую музыку должна слушать страна, понадобилось целое расследование вашингтонской антитрестовской комиссии.

Оркестранты Нью-Йоркского филармонического не имели права голоса, когда решалось, что и с кем они будут исполнять. Решения принимались состоявшим из дилетантов правлением директоров и проводились в жизнь назначенным ими же администратором. Разочарованные и недовольные настолько, что дело временами доходило до вспышек насилия, оркестранты приобрели устрашающую репутацию людей, способных съедать дирижеров, что помягче, заживо. «Мужества, потребного для того, чтобы выставить на всеобщее обозрение чью-то посредственность, у них намного больше, чем у европейцев» — сдержанно отметил покинувший оркестр концертмейстер. Грубость оркестра приходилось сносить не одним лишь свежеепеченным или пока только многообещающим дирижерам, а многие и вовсе старались обходить Манхэттен стороной. Джону Барбиролли пришлось там до того туго, что он предпочел всерьез рискнуть встречей с немецкими подводными лодками и уплыл навстречу относительному спокойствию осыпаемой бомбами Британии. Вспыльчивый Артур Родзинский уволил, едва появившись в оркестре, четырнадцать музыкантов и, как уверяли, ни на минуту не расставался с револьвером, который носил в заднем кармане брюк; самого его уволили после учиненного им разгрома кабинета Джадсона — не без провокации со стороны последнего. Отто Клемперера оркестр просто раздавил; Бруно Вальтер сбежал от него на Западное побережье; Дмитри Митропулос раньше срока сошел из-за него в могилу.

Манхэттенское гетто высокой культуры, защищаемое вооруженными охранниками от прочего населения острова, привычно считало этот оркестр — как и кишевший людьми в смокингах «Метрополитен-Опера», — культурной ценности не имеющим. Филармонический, говорил композитор и критик Вёрджил Томсон, не принадлежит к центрам интеллектуальной жизни. За без малого 120 лет существования он ни разу не работал с дирижером-американцем и не стремился вовлечь в свою крохотную базу слушателей представителей сливавшихся здесь в плавильном котле культур, которые и создали Нью-Йорк.

К 1957 году оркестр, как исполнительская единица, начал попросту разваливаться, потеряв изрядную часть слушателей. Требовались отчаянные меры и правление бросилось в поисках способной привлечь публику звезды на Манхэттен. Выбор пал на молодого эрудита, некогда изгнанного все тем же правлением из Филармонического по причинам, связанным с некоторыми особенностями его личности. Леонард Бернштейн был ныне главной кассовой фигурой Бродвея, добившейся большого успеха мюзиклом «В городе» и оскандалившейся с «Кандидом», — ему предстояло вот-вот побить все рекорды своей «Вестсайдской историей», пересадив Ромео и Джульетту в среду латиноамериканских уличных бандитов, от которой «Карнеги-Холл» казался далеким, как от Луны. Однако честолюбивые устремления Бернштейна сохраняли направленность интеллектуальную, и когда к нему, еще разъезжавшему по стране с «Вестсайдской историей», обратились директора Филармонического, он ухватился за их предложение обеими руками. «В первые за нашу историю у нас появился крепкий мост, связавший Филармонический с молодым населением страны» — радовался один из скрипачей оркестра.

Тридцатидевятилетний и элегантный, Бернштейн быстро приобретал известность на телевидении, рассказывая о музыке в выражениях самых простых, однако оркестровый опыт у него был наималейший. Он провел несколько разрозненных сезонов с Нью-Йоркским городским симфоническим оркестром и с пострадавшим от войны Израильским филармоническим, появлялся то там, то здесь в качестве приглашенного дирижера, однако получить постоянное место так и не смог. Прошедший строгую выучку Райнера и Кусевицкого, он вышел на музыкальный рынок Америки в пору маккартистской охоты на ведьм, в которую его левые симпатии, гомосексуальные наклонности и расовая принадлежность не могли не сделать Бернштейна человеком практически безработным. Кусевицкий умолял его сменить имя, жениться и

вести себя поскромнее, однако Бернштейн шел своим путем, и нежелание что-либо скрывать лишило его каких бы то ни было шансов унаследовать Бостонский симфонический или подняться в Нью-Йоркском филармоническом до положения более высокого, чем ученическое.

Бернштейн был продуктом манхэттенской эры, давшей миру романы Нормана Мейлера и Гора Видала, полотна Марка Ротко и Джэксона Поллока, театр Теннесси Уильямса и концертные сочинения Аарона Коупленда и Сэмюэла Барбера. «Ленни был частью нью-йоркского поколения, считавшего, что все идет к лучшему» — сказал его ученик Майкл Тилсон Томас. Родившийся в Массачусетсе, он был по самой сути своей нью-йоркским евреем: полным кипучего энтузиазма, щедрым, несдержанным, грубым на язык и саркастичным, как Вуди Аллен.

«Он отождествляет себя с Нью-Йорком, — говорил Иегуди Менухин. — Ленни это воплощение, кристаллизация много из того, что отличает жизнь Нью-Йорка, и не только еврейского ее выражения, но и других основных особенностей и качеств этого города». В конце концов, это же он написал песню «Нью-Йорк, Нью-Йорк, прекрасный город».

В 25 лет Бернштейн попал на первую страницу «Нью-Йорк Таймс» — молодой стажер, заменивший без репетиций слегшего с гриппом Бруно Вальтера в транслировавшемся на всю страну воскресном концерте 14 ноября 1943 года. «Мистер Бернштейн должен обладать начатками гениальности, которые позволили ему с такой полнотой использовать эту возможность» — утверждалось в редакционной статье «Нью-Йорк Таймс» да и прочая пресса осыпала его похвалами. Однако, прежде чем он получил собственный оркестр, — все тот же Нью-Йоркский филармонический, — прошло пятнадцать не суливших больших надежд лет.

Музыканты этого оркестра знали его как «Ленни» — скромного ассистента дирижера, сумевшего ухватить удачу за хвост, — и вести их за собой ему предстояло, скорее добиваясь согласия и убеждая в своей правоте, чем применяя силу. «Я не знаю больше ни одного дирижера, которого называли бы по имени — да еще и по уменьшительному, — как-то заметил он. — Разумеется... в этом нет абсолютно ничего позорного. Многие этого не понимают, им кажется, будто тут присутствует неуважение, будто музыканты словно бы не принимают меня всерьез. Но если это правда, как же нам удалось провести вместе больше одного сезона?».

Его бесхитростная неофициальность приводила в замешательство традиционную концертную публику, которой нравилось, когда маэстро облачается в ореол загадочности. Ей были совсем не по душе и прыжки Бернштейна по сцене, и вступительные замечания перед концертами. Рафинированный главный критик «Нью-Йорк Таймс» Гаролд Шонберг раз за разом указывал на его технические недостатки, в особенности когда Бернштейн дирижировал концертами, сидя за фортепиано, инструментом, в отношении которого Шонберг считался видным авторитетом. Шонберг вспоминал:

в начале его карьеры в Филармоническом можно было, не особенно греша против истины, сказать, что, кроме публики, никто его особенно не любит. Создавалось впечатление, что мистер Бернштейн просто не способен получить хорошую рецензию. Над экстравагантностью [его] поведения на подиуме посмеивались. Интерпретации нередко называли вульгарными. Его обвиняли в склонности к дешевым внешним эффектам.

Поскольку симфонии Бернштейн заучивал в процессе их исполнения, интерпретации у него получались, показные и поверхностные — зато молодежь его обожала. Число продаваемых Филармоническим абонементов при Бернштейне утроилось. Энергичный, обаятельный, красивый, словоохотливый и богатый, он принадлежал к когорте людей, о которых мы читаем в глянцевах журналах и которых видим в шоу Джонни Карсона. Бернштейн обрел респектабельность, женившись не лишенной экзотичности актрисе Фелиции Монтеалгри Кон, и создав образцовую семью из трех человек. Он обратился

в идола профессиональных, молодых, норовивших сделать карьеру супружеских пар.

Бернстайн открыл генеральные репетиции для публики и начал рекламировать местных композиторов — в особенности себя. «Когда я появился в оркестре, у него не было с публикой вообще никаких отношений, — говорил Бернстайн. — Публика чувствовала себя отстраненной, отодвинутой в сторону». В своих «молодежных концертах», которые «Си-Би-Эс» транслировала по телевидению из «Карнеги-Холла», Бернстайн брал на себя роль проповедника и учителя, фигуры, хорошо знакомой нам по еврейской мифологии, в которой неписанные законы Божии изустно передаются сменяющимися один другого маститыми мудрецами. Впрочем, стиль Бернстайна был антисхоластическим. Объясняя, что такое сонатная форма, он напевал мотивы «Битлз»; взаимоотношения в оркестровой яме описывались им с помощью бейсбольных метафор; музыка становилась доступной всем и каждому. Бернстайн утверждал, что продолжает традицию, полученную им от Кусевицкого, который учился у Никиша, который, в свой черед, играл Девятую симфонию Бетховена, повинувшись дирижерской палочке Вагнера. Лучшего наследия музыкант, каковы бы ни были его методы, получить не мог.

Американцы, узнавшие о Бетховене из мультфильма, сделанного Диснеем и Стоковским, наблюдали за тем, как их дети, вникая в телевизионные откровения Бернстайна, обращаются к классике. Его еженедельная аудитория составляла, по некоторым оценкам, десять миллионов человек. «Мы не всегда понимаем, какое большое значение имеют учителя, — так начал он одно из своих выступлений, — и в музыке, и в чем угодно. Учительство это, быть может, благороднейшая в мире профессия — самая бескорыстная, трудная и почетная. И также самая непонятая, недооцененная, плохо оплачиваемая и не слышащая в свой адрес похвал». Педагогический подход Бернстайн распространял и на свой оркестр. «Учительство это, возможно, самая суть моей работы как дирижера, — говорил он. — Я делюсь всем, что знаю о музыке, что чувствую в ней. Стараюсь, чтобы и оркестр почувствовал ее, узнал и понял... вся радость дирижерства состоит для меня в том, что мы дышим вместе. Как в любви».

Этот симбиоз интеллектуального и эмоционального оплодотворения и определял его отношения с музыкантами, из которых лишь немногие оставались на его репетициях равнодушными. Восторгаясь их достижениями, он целовал оркестрантов обоих полов в губы и умело пользовался своим сексуальным обаянием для подчинения их своей музыкальной воле. Он очень любил общаться со студентами, много лет приезжал в Тэнглвуд, чтобы преподавать там, и учредил пару фестивалей-близнецов в Германии и Японии. «Вы возвращаете молодость старикам вроде меня» — заявил он в Саппоро молодым оркестрантам. «Мне все равно, с кем он спит, как одевается и что говорит, — сказал один из выпускников Тэнглвуда. — Когда он выходит на подиум, я вспоминаю, почему захотел стать музыкантом».

Для лишенных сантиментов профессионалов Нью-Йоркского филармонического Бернстайн снова обратил музыку в живое существо. «Я помню, как мы ездили на гастроли, играли Первую Малера. Исполнять ее на гастролях это вечная головная боль — раньше половины десятого никак в ресторан не попадешь. Однако каждый вечер, когда Ленни дирижировал этой вещью, нам хотелось, чтобы она продолжалась, и продолжалась, и продолжалась...» — рассказывал концертмейстер оркестра.

Уверенность оркестрантов в себе возрастала, и они дважды объявляли забастовки, требуя повышения платы и гарантий занятости. Бернстайн лично добился для них дополнительной 1000 долларов в год и гарантированных отчислений от продажи записей. За те одиннадцать лет, что он провел с Филармоническим, технические недостатки Бернстайна постепенно исправлялись — или их просто переставали замечать по мере того, как он обращался в дирижера, обладающего внушительными достоинствами. Шонберг в конце концов вынужден был признать, что Бернстайн, берясь за крупные вещи, демонстрирует «исполнение, обладающее формой, равно как и красками, структурной целостностью, равно как и свободой в пределах фразы». Стравинский, услышав его «Весну священную», воскликнул:

«Оу!», а Бернстайн, между тем, облегчил возвращение старого греховодника в Россию, впервые за тридцать лет исполнив «Весну» в Москве.

Музыку Малера он воспринял с восторгом первооткрывателя — Бернстайн подружился с вдовой композитора, впервые записал весь цикл его симфоний и проводил не отличающиеся скромностью параллели между собой и покойным титаном, время которого, наконец-то, пришло. «Малер был разорван на две равных половины, — писал он в посвященном звукозаписи журнале, — и с тем удивительным результатом, что какое бы качество мы ни обнаруживали и ни определяли в его музыке, в ней тут же выявляется и прямо противоположное». О самом же Бернстайне один бостонский музыкант отозвался так: «Почти все, что он нем можно было бы сказать, оказалось бы правдой».

Он был человеком чувственным и головным, любящим и нарциссичным, моралистом и гедонистом, скромником и тщеславцем, американцем и космополитом. Он демонстрировал «глубокую любовь к жизни и отвращение к ней» — двойственность, которую Бернстайн также приписывал Малеру. «Я начал ощущать прямой контакт с мыслями Малера» — объявил он, и ощущение этой близости к композитору понемногу обращалось у Бернстайна в подобие гиперболизированного самообмана. Когда коллега-дирижер попросил у него совета относительно Девятой Малера, Бернстайн открыл партитуру, по которой дирижировал ею, и показал ему страницы, исчерканные пометками и исправлениями. «Малер был великим дирижером, исполнившим восемь своих симфоний и показавшим нам, как это следует делать, — пояснил Бернстайн. — Продирижировать Девятой он не успел. Ее он написал *для меня*».

В лекциях, которые Бернстайн в 1973 году читал в Гарварде, Малер предстает визионером, боровшимся с торопливым устремлением человечества к самоуничтожению. «Наш век — век смерти, а Малер — музыкальный пророк его» — провозглашал он, надеясь, что и сам сможет сыграть схожую роль. Стать придворным в Камелоте Кеннеди ему не удалось: Бернстайн несколько оскандалился, когда он, еще обливающийся после концерта потом, поцеловал безупречную Первую леди. Гибель братьев Кеннеди он оплакивал безутешно. После убийства Роберта Бернстайн поддержал на президентских выборах кандидатуру выступавшего против войны Юджина Маккарти и язвительно осмеял режим Ричарда Никсона в своей «Мессе», написанной к открытию вашингтонского «Кеннеди-Центра». На свой 65-й день рождения он разослал друзьям, жившим во всех уголках мира, полоску небесно голубой ткани, присовокупив просьбу надеть ее в знак любви к нему и выражения поддержки «взаимного и контролируемого замораживания гонки ядерных вооружений». И кинозвезды, коридорные отелей, пляжные бездельники и целый венгерский оркестр провели весь день в синих нарукавных повязках.

Еще двумя начинаниями, которые поддерживал Бернстайн, было движение «Эмнести» за освобождение политических заключенных и право государства Израиль на существование — при этом положение палестинских заключенных в израильских тюрьмах его нисколько не занимало. Он поддерживал также движение за гражданские права на сегрегированном юге Америки и с отвращением относился к режиму апартеида в Южной Африке, однако принял в Филармонический только одного чернокожего музыканта. Какое бы качество мы «ни обнаруживали и ни определяли» в Бернстайне, в нем тут же выявлялось и прямо противоположное.

Одно из проявлений его общественного сознания попало под огонь критики после коктейля, который он и Фелиция устроили в своей квартире на Пятой авеню в одну из январских ночей 1970 года. Почетными гостями их стали представители «Черных пантер», созданной в гетто организации, которая проповедовала насилие как метод борьбы за личные свободы, поддерживала Мао, Кастро и ФОР, а средства на свою деятельность собирала главным образом тем, что облагала данью белых и еврейских лавочников, живших в одних с «Пантерами» районах. У Бернстайна им удалось получить тысячедолларовые пожертвования от кинорежиссеров, торговцев мехами и властителей моды — сам дирижер пообещал отдать свой

следующий гонорар. Увы, на эту приятную встречу пробрался репортер светской хроники Том Волф, напечатавший в «Нью-Йорк Таймс» статью, введшую в обиход выражение «щеголять радикализмом», которое с тех пор применяют к богатым людям, заигрывающим с разного рода склонным к насилию отребьем.

Редакционная статья «Нью-Йорк Таймс» была беспощадна:

Описанный во вчерашнем номере нашей газеты состоявшийся в доме Леонарда Бернштейна сеанс групповой терапии в сочетании с суаре для сбором средств, представляет собой разновидность посещения богатыми господами трупп, унижающего и покровителей и покровительствуемых. От него можно было бы отмахнуться, как от порожденного чувством вины развлечения, окрашенного в тона социальной сознательности, если бы не его воздействие на тех черных и белых людей, что проводят серьезную работу, добиваясь полного равенства и социальной справедливости. Это насмешка над памятью Мартина Лютера Кинга младшего, день рождения которого торжественно отмечался вчера нашей страной. «Черные пантеры», возведенные на пьедестал Пятой авеню, это лишь еще одно искажение образа американских негров.

Бернштейн, которого принялись осаждать рассерженные американцы всех рас и цветов кожи, поначалу обвинил «Пантер» в безответственности, а затем и вовсе стал отрицать, что устроил такой прием: то был никакой не прием, а митинг в защиту гражданских прав. Десять лет спустя он назвал главного виновника всего случившегося:

У меня имеются серьезные доказательства, которые я ныне могу предъявить кому угодно, что в ФБР существовал заговор, направленный на разжигание ненависти и чреватого насилем несогласия среди черных и евреев и в отношениях между черными и евреями. Я и моя покойная жена оказались одними из многих марионеток, которые использовались для этой цели в контексте так называемого «приема», устроенного для «Пантер» в 1970-м... За ним последовала организованная ФБР травля, в которой использовались все средства, от обрушившегося на меня дождя писем с выражением ненависти и подписанных, как теперь стало ясно, выдуманными людьми, до едва завуалированных угроз, содержащихся в анонимных посланиях, которые поступали в газеты и журналы, редакторских и репортерских диатриб в «Нью-Йорк Таймс» и попыток разрушить мои давно сложившиеся отношения с государством Израиль — всех грязных трюков не перечить.

Америка обратилась против него, и он решил подать в отставку. Утрата иллюзий, говорит Майкл Тилсон Томас, ставший в то время конфиденнтом Бернштейна, «началась, когда убили Джона Кеннеди. За этой смертью последовали убийства Мартина Лютера Кинга и Роберта Кеннеди, Вьетнам и усиление в Америке правых идейных течений». Оптимизм поколения 1945 года потерпел прискорбное поражение.

Причины для того, чтобы покинуть Нью-Йоркский филармонический, у Бернштейна имелись самые разные. Он не мог смириться с увольнением престарелых музыкантов и ощущал себя человеком, лишившимся жизненной цели. «Мне некого защищать и отстаивать, — жаловался он. — Я вспоминаю о времени Кусевицкого, о том, как он с гордостью исполнял одну за другой симфонии Коупленда, сочинения Роя Харриса, Билла Шумена, Прокофьева, Стравинского! Все эти великолепные вещи были в его распоряжении. То время закончилось. Приходя в Филармонический, я ожидал чего-то похожего, а ничего по-настоящему не произошло, и это стало для меня ужасным разочарованием. Мне нечего и некого защищать — у меня нет ни движения, ни группы композиторов, ни школы».

Он забыл упомянуть о разочаровании еще более значительном — разочаровании в себе. Дирижируя Нью-Йоркским филармоническим, Бернштейн, как композитор, остановился в росте. В 1965-м он взял годовой отпуск, чтобы заняться сочинительством, и вернулся из него с «Чичестерскими псалмами», самым наивным и наиболее часто исполняемым из его хоровых произведений. Бернштейн считал себя обязанным

защитить эту простую гармоническую идиому в приторном стихотворении, опубликованным им в «Нью-Йорк Таймс». Шагать в ногу с авангардом Бернштейн не мог и в отчаянии обратился к двенадцатитональному ладу — просто чтобы показать, что и он может писать такую музыку не хуже, чем любой из так называемых модернистов. Во всех его вещах с очевидностью проступают сомнения в себе. Вечно испытывая разочарование, он с тоской говорил о своем желании отдать все время сочинению музыки, которая пережила бы его, симфоний, подобных малеровским, способных «объять весь мир» и изменить склад его мышления.

Еще одним поводом для расстройств было отсутствие признания на континенте Малера — в Европе. Бернштейну очень хотелось завоевать Старый свет. Ради этого он и прервал в 1969-м, в годовщину смерти Малера, самое долгое музыкальное директорство из значившихся в анналах Нью-Йоркского филармонического. Оркестр подарил ему на прощание моторную яхту, на которой он ни разу никуда не сплавал. Он так и продолжал жить на Пятой авеню, время от времени вставая за дирижерский пульт. Когда еще двадцать лет спустя оркестр снова приступил к поискам музыкального директора, дверь Бернштейна была первой, в которую он постучался.

В преемники Бернштейна Нью-Йоркский филармонический выбрал его противоположность. Не было на свете музыкантов столь же не схожих, как чувственный экстраверт Бернштейн и аскетичный Пьер Булез, и сочинения и личность которого кажутся, в сравнении, суровыми и однотонными. Один был громогласным, другой тихим; один требовательным, другой лихорадочным; один дирижировал всем телом, другой кончиками пальцев; Бернштейн наслаждался роскошными мелодиями, Булез презирал их как проявления «ностальгии». Довольно лишь взглянуть на их партитуры, чтобы почувствовать разницу. Бернштейн исписывал крупным почерком всю страницу, что-то комментируя, вставляя и вычеркивая; Булез писал между нотонаосцами — крохотным, старательным почерком.

Общим в них было только одно — стремление сочинять, дирижировать и учить, неотразимое обаяние личности и устрашающего интеллекта, способного объять все основания западной мысли. Оба могли позволить себе пускаться в захватывающие слушателя рассуждения о Шопенгауэре и Кандинском, Платоне и Эдгаре Аллане По. Бернштейн проявлял склонность сыпать, рассуждая о формирующих влияниях, именами и названиями, ничего ослепленной аудитории не говорящими. Булез, по словам преклоняющегося перед ним ассистента, «знал о живописи больше, чем живописец, а о литературе больше, чем писатель». Оба были людьми в культурном отношении всеядными, совершавшими при создании самых амбициозных своих произведений набеги на иные сферы деятельности, Булеза пропитывала современная живопись и поэзия, Бернштейна — философия и поп-музыка.

Освобожденный от жарких объятий общительного Бернштейна Нью-Йорк изготвился к встрече с замкнутым, лысеющим Булезом, который ни с кем не целовался и исхитрялся непостижимым образом держаться особняком. «Ледяной дирижер» — предупреждала «Нью-Йорк Таймс». Более теплую сторону его личности наблюдали лишь оркестровые музыканты, чье мастерство он негромко хвалил. Наиболее общительным Булез выглядел в перерывах между репетициями, когда обменивался с музыкантами слухами над пластиковыми чашками с кофе. Он был хорошим рассказчиком, однако ему сильно не хватало юмора, и смеющимся от всей души его случалось видеть не часто. Женат Булез никогда не был. У него имелся компаньон-австриец, Ганс Мессмер, занимавший отдельную квартиру в одном с Булезом квартале и иногда представлявший его камердинером.

На подиуме Булез славился слухом, способным различить одну неверную интонацию в аккорде, взятом сотней инструментов. Ригористом он был не меньшим, чем Джордж Сэлл, который и рекомендовал его Филармоническому, тем не менее Отто Клемперер называл Булеза «единственным человеком его поколения, который является и выдающимся дирижером, и музыкантом». Булез дирижировал с

безжалостной точностью, под его управлением игра Филармонического достигла завораживающей ясности. «Для шедевра важно, чтобы из него убрали весь мусор» — любил говорить он. Булез был идеальным проповедником модернизма, с ним оркестр обрел сноровку, которая позволяла передавать мерцающее звучание Дебюсси и озадачивающую расплывчатость Вареза, — и даже полюбил это занятие. Буйная импульсивность бернштайновских концертов, на которых исполнялась музыка Стравинского, сменилась дисциплинированной демонстрацией Булезом ритмической изобретательности современных мастеров.

Поклонники Бернштейна не приняли Булеза, как и многие из пожилых держателей абонементов. На их место пришли длинноволосые личности из Вудстока, которые стекались на построенные Булезом на манер викторин «концерты для бедных» в Гринвич-Уиллидж и пытались выяснить у него в чем состоит смысл жизни. Он поговаривал о том, чтобы перестроить программы Филармонического на манер легендарного манхэттенского Музея современного искусства (МОМА), в котором «Герника» Пикассо оказывается начальной, а не конечной, как мы привыкли считать, точкой в исследовании пластического искусства. «Мы изменили аудиторию, — радовался Булез. — Мне хотелось, чтобы людей интересовали концерты, а не только общественная жизнь».

Он отказывался исполнять Чайковского, отвергал Брамса как музыканта «буржуазного и самодовольного», осмеивал Прокофьева, говоря о его «весьма незначительном даровании», и наложил запрет на Бриттена и Шостаковича, считая их непростительно «консервативными». Любопытнейшим образом, не ощущавший «необходимости» двенадцатитоновой системы Шёнберга, был для него просто «поверхностным». На взгляд Булеза, основное течение музыки шло от Баха через Бетховена к Вагнеру и Малеру, затем к Шёнбергу с Веберном и, наконец, к нему самому. Однако от использования своего положения для исполнения собственной музыки он воздерживался, показав за шесть нью-йоркских сезонов только два своих произведения и одновременно сделав несколько уступок композиторам местным.

«В Америке нет никого, кто превосходил бы Ганса Вернера Хенце, — провозгласил он, — а это не самый высокий уровень. Композиторов масштаба Штокхаузена здесь просто не существует». Заявления столь высокомерные — впоследствии видоизмененные в угоду высокоумной музыке Эллиотта Картера, — противоречили глубоко укоренившейся скромности, которая выражалась его беззаветным служением идеалу. Булез никогда не стремился обратиться в звезду первой величины. Он стал музыкальным директором не в поисках славы, но ради того, чтобы способствовать революции. «В политике это называют „внедрением в чужую партию“, — объяснял он. — Нельзя вечно сидеть в сторонке и таять на собачий манер. Вот я и занял столь ответственный пост, стремясь переменить не весь мир, но хотя бы часть его». Булез называл это «изменением порогового значения одного периода».

Бунтовать он начал сразу после войны, когда появился на парижской сцене, — прервав концерт Стравинского шумной прошёнберговской демонстрацией. Следом Булез прогневал другой фланг модернизма, похоронив Цезаря вместо того, чтобы восславить его, — в безжалостном надгробном слове, озаглавленном «ШЁНБЕРГ МЕРТВ». Он попытался обрести собственный голос в компании устрашающих юных демонов Дармштадта, вступивших в заговор, который имел целью изменить язык музыки, который по их мнению оказался неоспоримо причастным к падению Европы в объятия тоталитаризма. Музыка будущего надлежало преобразовать в духе серийных кодов Веберна и сделать это предстояло людям подобным Карлхайнцу Штокхаузену и итальянцам Бруно Мадерна, Луиджи Ноно и Лучано Берно. Булез разделял их стремления и писал свои ранние сонаты, прибегая еще и к дополнительным строгим наставлениям схоластического католика Оливье Мессиана.

Он поработал музыкальным директором маленькой театральной труппы, отколовшейся от «Комеди

Франсез», а в 1954 году создал серию концертов новой музыки «Домен мюзикаль», которыми руководили по преимуществу иностранцы. «Думаете, моя главная идея в том, чтобы вечно дирижировать? — спрашивал он. — Ничуть. Я занялся этим по необходимости, так как все, кто дирижирует современной музыкой, были, прежде всего, немцами — [Ганс] Росбауд, [Герман] Шерхен, — и принадлежали к старшему поколению. А музыка моего поколения нуждалась в ком-то, непосредственно связанном с нами, вот я и стал дирижером».

Ему было уже больше тридцати, когда он впервые выступил за пределами Парижа, заменив умиравшего Росбауда на Донауэшингенском фестивале. В 1958-м, в Баден-Бадене Булез управлял — вместе с композитором и Бруно Мадерна — премьерой последнего дормштадского творения Штокхаузена «Группы», требующего для трех его отдельных оркестров трех дирижеров. И хотя Булез принял пост в оркестре местного радио, дирижером он себя никогда не называл, палочкой не пользовался — «она замораживает мне руки» — и всегда работал с открытой партитурой, в которую никаких собственных пометок не вносил.

По возвращении домой Булез так и остался *enfant terrible* [\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$], требовавшим уничтожить Мону Лизу и спалить «Опера» — метафорически, подчеркивал он. Булез порвал со своим мелкобуржуазным происхождением и писал статьи без заглавных букв и знаков препинания — в стиле американского поэта э э каммингса, имя которого было упомянуто в заглавии одной из этих статей. Каждое преподнесенное таким манером слово равнялось по весу другому — так же, как равны все ноты в двенадцатитоновой шкале Веберна и все люди — согласно Марксу и Энгельсу. Подобная ортодоксальность представлялась чрезмерно яркой большинству авангардистов, которые, подобно греческому партизану Яннису Ксенакису, отвергали законы Дармштадта как «разновидность фашизма». Да и французские политики вскоре обвинили Булеза в применении «методов фюрера» и попытках подорвать основы демократической власти.

После того как Булез при помощи «Воццека» штурмом взял «Опера», Андре Мальро, деголлевский министр культуры, считавший музыку «вторичным искусством», попросил его представить план реформирования французской музыки. План этот Мальро, опиравшийся на крепкую поддержку старой гвардии, отринул и назначил заведовать музыкальными делами страны Марсея Ландовски, «тусклую, непоследовательную личность», по словам Булеза. Булез, который энергично противился подчинению музыки какому бы то ни было композитору — кроме него самого, разумеется, — ответил организацией «стачки, направленной против всей французской музыкальной бюрократии». Он опубликовал непримиримую диатрибу «*Pourquoi je dis non à Malraux*», отменил все свои выступления, запретил французским оркестрам исполнять его музыку и поселился в Баден-Бадене, среди немцев, на языке которых изъяснялся безупречно.

Годы изгнания Булез провел, расширяя свой исполнительский репертуар и изыскивая возможности «внедрения». К тому времени издатель, напечатавший некогда его антишёнберговский некролог, — Глок — стал главой музыкальной редакцией «Би-Би-Си» и в 1969-м назначил Булеза главным дирижером симфонического оркестра этой радиостанции. Булез стал первым иностранцем, который когда-либо дирижировал «Променад-концертами», и привлек толпы молодежи в заброшенный железнодорожный ангар Кэмден-тауна, где исполнял новейшие диссонансы и до поздней ночи обсуждал их с публикой. Целая волна британских композиторов, во главе с Харрисоном Бёртуистлом, Питером Максвеллом Дэвисом и Александером Гёром, получила, благодаря поддержке Булеза и созданного им климата, мощный творческий импульс.

Он продирижировал «Парсифалем» в Байройте и был избран Уиландом Вагнером для исполнения «Кольца» в столетнюю его годовщину, — что стало формальным отречением от франкофобии Вагнера.

Цикл 1976 года, осуществленный в скупых декорациях Патрис Шеро, был заснят телевидением и показывался сериями — по одной в неделю, точно мыльная опера, — наделив Вагнера огромной — всемирной аудиторией. Джордж Сэлл, услышавший Булеза в Баден-Бадене, привез его в Кливленд, как своего предположительного наследника, и представил Нью-Йорку. Когда Булез взялся руководить вторым оркестром, Глок встревожился, а Клемперер отозвался об этом презрительно, однако Булеза, получившего возможность командовать в двух столицах англоязычного мира, остановить было уже невозможно. Задним числом можно сказать, что Булез потерпел поражение: едва он покинул Нью-Йорк и Лондон, как оба города вернулись к традиционным музыкальным диетам. Однако Булез верил, что оставил на них серьезную отметину: «подобную следу яда в привычном блюде», и через правильные промежутки времени возвращался, чтобы добавить к этой отметине новый штрих. Оркестры всегда с удовольствием прибегали к «услугам Булеза», помогавшим стряхнуть пыль с их ушей.

Ко времени, когда он добрался до Америки, внимание Булеза было направлено совсем в другую сторону («В 1970-м я уже знал, что покину Нью-Йорк в 1976-м») — к достижению высшей его цели. Серийная техника начала пробуксовывать, язык музыки не смог заметно продвинуться за пределы дармштадского вокабулярия. В Булезе вызревало убеждение в том, что решение кроется в компьютеризированном колдовстве, способном создать электронный звуковой ландшафт, который послужит добавлением к уже существующим тонам. «Понимание работы компьютера так же необходимо сегодня композитору, как и знание фуги и контрапункта, — заявлял он. — Другого пути вперед я не вижу».

Неискусные электронные посягательства Штокгаузена впечатления на него не произвели, Булез считал, что ему требуется большой компьютер — такой мощности, что он сможет решить головоломку, над которой Булез бился всю свою трудовую жизнь. Его обуревала вагнерианская мечта о замке, в котором музыканты и ученые трудятся вместе, создавая кольцо для ключей от будущего. Создание примерно такого института планировалось в Мюнхене, однако Булезу требовалась организация, которая была бы у него под рукой и могла реализовать его музыкальные идеи, пока они еще не выдохлись.

В 1969-м Булез проводил отпуск у жившей в Провансе сестры, там-то его и отыскали по телефону. «Это из Елисейского дворца» — сказала сестра. «Запиши номер и скажи Говарду, что я ему перезвоню» — ответил Булез, решивший, что имеет дело с розыгрышем своего английского агента. Когда телефон зазвонил снова, Булез получил приглашение отобедать с Жоржем Помпиду. Президенту хотелось выяснить, что нужно сделать для возвращения Булеза во Францию. Булез на скорую руку обрисовал свой замок, Помпиду немедля отдал распоряжение; строительство обошлось в девяносто миллионов франков. *Institut de recherche et coordination acoustique/musique* [*****], известный как IRCAM, был выстроен под землей — вблизи от культурного комплекса, которому еще предстояло получить имя Помпиду — на месте прежнего рыночного квартала «*Les Halles*» [+++++].

Точно так же, как Байройт занимал, с того дня, как он был задуман, все мысли Вагнера, IRCAM с самого начала сопровождал Булеза, куда бы тот ни направлялся. Америку он покинул с явным облегчением — впереди его ждало будущее главы набитого новейшей техникой бункера, огражденного от наружного воздуха, света, звука и заразы инакомыслия.

Бернштейна Булез избегал — и в Нью-Йорке, и после (хоть оба и пали жертвой одного и того же снедаемого похотливой любознательностью биографа), и все-таки эти двое войдут в историю как вдохновители самой блестящей эпохи Филармонического. Их достижения рассматривались многими как триумф художника-творца, который по-прежнему сохраняет способность доказать, если его посетит такой каприз, свое Богом данное превосходство над простыми интерпретаторами. Однако это всего лишь романтическое заблуждение, оно не учитывает цены, которую приходится платить ударяющимся в дирижерство композиторам. Возможно, время для объективной оценки творчества обоих еще не пришло,

однако по мере того, как годы их сочинительской плодовитости близятся к концу, начинает казаться, что музыкальное директорство лишило и Бернштейна, и Булеза всей полноты их творческих потенциалов.

Оба маэстро были по собственному их признанию дирижерами по необходимости. Булез говорил: «Я дирижер не профессиональный. Я всегда занимался этим делом с определенной целью и всегда с желанием вернуться к сочинению музыки». Глок ощущал вину «за то, что я сделал его дирижером», а Клемперер предупреждал: «по моему мнению, для него важно развиваться в качестве композитора. А то, что он великолепно дирижирует — мой бог, не следует придавать этому чрезмерно большое значение».

Главным для него было сочинение музыки, и все же, хронологический список произведений Булеза с началом его дирижерской карьеры сильно прореживается. Почти все его значительные вещи были написаны Булезом до того, как он приступил к работе в «Би-Би-Си». Даже при маниакальной его склонности к переделкам, Булез не стал трогать «Молоток без мастера» (1955) и «Складку за складкой» (1962) — оркестровые сочинения, которые создали ему имя и позволили такое сохранить. Работы сравнительно индивидуальные среди последних его вещей встречаются редко. Энергией этого рода обладают лишь «Ритуал», вырванный из души Булеза воспоминаниями о рано скончавшемся Мадерне, и «Респонсорий», написанный на огромном компьютере для того, чтобы отразить критические нападки на бесплодие IRCAM. В IRCAM Булез получил условия и созданное по собственным его указаниям оборудование, позволявшие творить музыку будущего. Это в буквальном смысле было претворившейся в реальность мечтой. Однако все, что пока удавалось создать Булезу, сводилось к трижды пересмотренному «Респонсорию», который оказался столь крепко связанным с огромным компьютером «4X», что исполнение его где-то вне бункера было вряд ли возможным. Получив идеальную рабочую среду, Булез, тем не менее, жаловался на помехи, чинимые ему административными и официальными обязанностями. Он поговаривал о том, чтобы оставить пост директора и спокойно заняться композиторством, однако не решался сделать это, пока эксперимент его не начнет оправдывать свое дорогостоящее существование.

Пятнадцать миллионов франков, которые тратились ежегодно на стерильные концерты IRCAM и его штат из шестидесяти человек, начинали вызывать негодование. IRCAM проглатывал половину того, что государство выделяло на создание новой музыки, а состоявший при нем «Ансамбль Энетрконтампорен» съедал три четверти средств, отводимых на концерты современной музыки. И лишь очень немногие, пока что, композиторы смогли обрести вдохновение в подземных лабиринтах института — вот разве Бёртуистл, использовавший его электронику в своей «Маске Орфея». IRCAM оказался в осаде, а представляемому им монотонному авангардизму приходилось плыть против течения, и сильного. Завязший в проблемах, забуксовавший в творческом отношении, Булез начал чаще выступать в качестве приглашенного дирижера, — то было последнее средство спасения его подпорченной репутации. «Остерегайтесь влияния публики, — говорил он тем, кто утрачивал веру в себя. — Если у вас есть, что сказать, говорите не смотря ни на что. Сумеете достучаться до нее, тем лучше, не сумеете добиться этого сразу — ждите и сохраняйте терпение. Цельность вашей, так сказать, проповеди, намного важнее ее немедленного понимания».

Во Франции любой каприз Булеза пока что оставался законом, а его размещенный в театре «Бастилия» небольшой оперный зал с перестраиваемой электронными средствами акустикой еще мог показать себя. Президент Миттеран строил для Булеза новый концертный зал, а сам он занимал в посвященных реформистам консерваторских учебных программах больше места, чем кто-либо другой. «Конечно, он получил слишком большую власть, — соглашался один из его помощников, — но кому еще ее здесь отдавать?». После Булеза потопа во Франции не предвиделось — только пустыня.

Бернштейн никогда и не думал о том, чтобы подобным образом изменить окружавший его ландшафт. Его цели были более скромными и, в то же самое время, более тщеславными. «Я не всегда оказываюсь очень хорошим дирижером, — признавал он в предисловии к собранию его записей, — да и просто

хорошим тоже. Слово „великий“ слишком заезжено и, на мой взгляд, слишком часто произносилось не по адресу, чтобы даже вспоминать о нем всерьез. Правда состоит в том, что я Музыкант, предававшийся самым разным музыкальным занятиям — от сочинений музыки до преподавания, — а среди них и тому, что известно в коммерческом мире звукозаписи как „дирижирование“».

Овладев репертуаром, Бернштейн наложил на него отпечаток собственного стиля, растягивая симфонии далеко за пределы их обычных размеров. «Патетическая» Чайковского, записанная им для «ДГ», оказалась в полтора раза длиннее, чем у кого-либо из прочих дирижеров; его «Вариации на тему „Загадка“» кажутся бесконечными; его третий Малеровский цикл полон невиданного прежде своеволия. «Вероятно, то обстоятельство, что я и сам композитор, очень много работающий (и в самых разных стилях), дает мне преимущественную возможность в большей мере отождествлять себя с Моцартами, Бетховенами, Малерами и Стравинскими этого мира, — заявлял он, — и в какие-то мгновения (обычно это происходит, когда я напряженно изучаю некое произведение в моем кабинете) я могу ощутить, что *обращаюсь* в того, кто стал на этот день или неделю моим *alter ego* [!!!!!!!!!!!!]. По крайней мере, мне временами удается связываться с тем или иным из них по нашей частной горячей линии».

Музыканты готовы были подчиняться его композиторской воле, в особенности, когда исполняли собственные его произведения. Польский пианист Кристиан Цимерман вспоминал, как он играл сольную партию во Второй симфонии Бернштейна «Век тревог»:

Вечером он вошел в мою артистическую и произнес: «В эту ночь 25 лет назад умер Кеннеди. О Боже, я так подавлен». Мы вышли на сцену, и он начал «Век тревог» в темпе, почти вдвое более медленном, чем на репетициях! То был искренний отклик на глубокую эмоциональную потребность. Вот что делало его честным музыкантом.

Однако это не делало его незабываемым композитором. В смысле популярности, карьера Бернштейна завершилась «Вестсайдской историей» — в тот месяц, когда он принял под свое руководство Филармонический, — а музыка, которую он сочинял, покинув оркестр, неизменно попадала мимо цели. После достойного сожаления «Каддиша», посвященного Джону Ф. Кеннеди, он сочинил наполовину театральную мессу, оскорбившую католиков своей банальностью и святотатственными заверениями, будто все, что нам нужно это любовь и мир. У «Битлз» это высказывание получилось более убедительным. Впрочем, с католиками Бернштейн помирился, дав в Ватикане концерт для папы Павла VI.

Если не считать балета «Диббук» и оперы «Спокойное местечко», ставшей продолжением более ранней, «Волнения на Таити», почти все им созданное сводится к бравурным увертюрам и разрозненным частям не законченных произведений. Два вокальных цикла — «Песенный праздник», написанный в 1976-м к двухсотлетию Америки, и «Арии и баркаролы» — стали отражением все нараставшего разочарования и в своей стране, и в себе самом, — жалобами стареющего, измученного бессонницей человека. «В „Ариях и баркаролах“ присутствует практически все, что не давало ему покоя в бессонные ночи, присутствует его неверие в себя» — подтверждает Тилсон Томас. Темы этого произведения простираются от шубертовской пастиши («*Nachspiel*») до подобию супружеского диалога из тех, что Стивену Сондхайму удавались намного лучше; увы, другие композиторы в который раз опережали Бернштейна.

Он бросил жену и предался разгулу с представителями собственного пола, а в 1978-м вернулся домой, — чтобы ухаживать за ней, умиравшей от рака, и поправить свою репутацию, показав всем, что раскаивается в содеянном. Чем меньше давалось ему сочинительство, тем чаще он брался за дирижерскую палочку. А после выступлений проводил со стопочкой виски и сигаретой в руке часы, подписывая пластинки и пожимая руки. Никогда Бернштейн не испытывал большего счастья, чем после концерта, в кругу обожателей.

Он жаждал не власти, но любви: и искал ее с такой одержимостью, с какой Караян — власти. «Наша с

вами беда вот в чем, — сказал он композитору Неду Рорему, — нам хочется, чтобы каждый человек в мире любил нас, лично. Разумеется это невозможно: нельзя же *познакомиться* с каждым из живущих на свете». Впрочем, Бернштейн таких попыток не оставлял — и во плоти, и с помощью записей. В его контракте с «Дойче Граммофон» оговаривались нерушимые «гарантии неизменного представления Леонарда Бернштейна, как звезды первой величины... обеспечение ему наилучшей рекламы и иной поддержки». Все, что писала о нем пресса, он отслеживал, точно начинающая кинозвезда. Копии каждой статьи о нем, в каком бы уголке света она ни появлялась, присылались в частную компанию Бернштейна «Эмберсон Энтерпрайзес», персонал которой вел «черный список» непочтительных авторов, коих в дальнейшем к Бернштейну не допускали.

Еще одно проявление публичной любви измерялось деньгами. Бернштейн получал самые большие в мире дирижерские гонорары, базовый составлял 40 000 ДМ (13 000 фунтов) за одно выступление. Сам чек для мультимиллионера, нередко отдававшего гонорар на благотворительные цели и скопившего столько, что дети его могли бы вечно жить в комфорте, большого значения не имел. Важны были не деньги, но чувства, ими обозначаемые. Если Бернштейн — самый высокооплачиваемый дирижер мира, значит мир любит его и желает больше, чем любого другого.

Этого «Бернштейна суетного» всюду, где он появлялся, окружала толпа обожателей. Фанатичные поклонницы пролезали в его артистическую, короли и президенты приглашали к обеду. Для рядового человека Бернштейн был самым прославленным из живущих музыкантов. В Нью-Йорке и Иерусалиме его почитали как живого бога. А в индустрии звукозаписи — как мудреца и главную фигуру посткараяновской эры. У него было все, чего может желать музыкант — кроме признания написанный им серьезной музыки. Он разъезжал по миру, сам исполняя ее, иногда обращая такую возможность в условие своего выступления. И все же, в бессонные ночи его и сокращающиеся в числе дни Бернштейн терзался страхами, что всей славой и овацями, им получаемыми, он обязан своему дирижерству и «Вестсайдской истории», серьезные же произведения, которые он хотел дать миру, остались недоразвившимися, не услышанными, а то и вовсе не написанными. Смерть, постигшая Бернштейна в возрасте 72 лет, была воспринята с ошеломленным неверием повсюду, где когда-либо звучала его музыка. Несмотря на то, что он нарушал все до единого правила самосохранения — курил, как паровоз, пил виски бочками и спал с любыми представителями обоих полов, какие приходились ему по вкусу, — Бернштейн казался огражденным от любых грозящих смертному опасностей. Убивший его рак сделал свое грязное дело быстро и тайно, а реакцией на него стал повсеместный взрыв горя. Когда годом раньше умер Караян, скорбели корпорации. Когда умер Бернштейн, во всех столицах западного мира плакали мужчины и женщины — стоило им припомнить его сумасбродные выходки или насвистеть самим себе мелодию из «Вестсайдской истории». «Он был первым, кто умер ради того, чтобы труд его обрел свободу» — так было сказано о Малере, и весь музыкальный пейзаж начал меняться еще до того, как охладел его труп.

Живой, Бернштейн подвергался насмешкам за вопиющее выставление им напоказ своих недостатков, за ненасытимую потребность привлекать к себе внимание публики. Назвав себя человеком, добившимся «самого большого со времен Иисуса Христа успеха», он лишил некрологов возможности восхвалять его и облегчил работу своим обличителям. Мертвый, он обретал ореол мученика по мере того, как критики осознавали, что, сосредоточившись на очевидных его недостатках, они проглядели размер личности этого человека. Музыканты из оркестров Нью-Йорка, Лондона, Вены, Амстердама и Рима, с которыми он выступал, облачившись в черное, сошлись, чтобы попрощаться с ним, в «Карнеги-Холл», подиум которого казался пустым и мрачным, как никогда прежде. Бернштейн во плоти был одновременно и неотразимым, и несносным. Бернштейна ушедшего ожидала скорая канонизация, как последнего из дирижеров-титанов, оставивших после себя преемников бесцветных и неубедительных.

Глава 9

Удивительные сказки Венского леса

Венский филармонический есть закон в себе. Более полутора столетия его существования отмечены и решительностью, и нерешительностью, — как художественной, так и управленческой, — из тех, что обрекли на вымирание бронтозавров. Оркестр, тем не менее, уцелел, сохранив величайшее свое достояние: непрерывность исполнительской традиции, которая каким-то образом пережила падение двух империй и утрату ее окраинных земель — Трансильвании и Чехии, из которых происходили лучшие его музыканты.

Набранный Отто Николаи из оркестрантов оперного театра, Венский филармонический был создан для того, чтобы скудно оплачиваемые музыканты могли зарабатывать — в свободные их вечера — дополнительные деньги. Первые шесть концертов принесли небольшое состояние — восемь тысяч флоринов — и Филармонический обратился в сезонную принадлежность богато украшенного и акустически совершенного «Musikvereinsaal»[\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$]. Репутация оркестра росла вместе с калибром исполнителей, проводивших какое-то время в его рядах, а среди них числились дирижеры Рихтер и Никиш и композиторы Франц Шмидт и Франц Шрекер. Из «выпускников» времени более позднего можно назвать скрипача-виртуоза Вольфганга Шнайдерхана и дирижера Вальтера Веллера. Другие оркестранты составляли прославленные струнные квартеты и преподавали в Венской консерватории. Основные посты и традиции Венского филармонического передавались от отца к сыну.

«Чем бы ни занимался Венский филармонический, для всего имеется свой, особый ритуал, — отмечал в 1930-м распорядитель гастролей. — Великолепная самоуверенность каждого из членов оркестра, их бросающаяся в глаза гордость своей принадлежностью к этому прославленному коллективу совершенно уникальны. В сущности, каждый музыкант Венского филармонического ощущает себя богом и ожидает, что именно так к нему и будут относиться».

То был оркестр, работавший с Брамсом, Брукнером и Рихардом Штраусом (не говоря уж об Иоганне). Он видел свою задачу в том, чтобы радовать публику и приносить доход, однако не чурался сентиментальной снисходительности и ошеломил некогда Брукнера, позволив ему дирижировать собою. (Симфонист простоял несколько минут на подиуме, сияющий и неподвижный. «Мы готовы, герр Брукнер, начинайте» — напомнил ему молодой концертмейстер Арнольд Розе. «О нет, — отозвался Брукнер, — после вас, господа».) Такая поддержка оркестром живущих рядом с ним творцов сохранилась вплоть до нынешнего столетия — последний его жест этого рода состоял в избавлении восьмидесятилетнего Ганса Пфицнера от послевоенной нужды и помещении его в зальцбургский дом престарелых. Что же касается содержания музыкального, концерты Венского филармонического стали самыми консервативными в Европе, пусть и отмеченными наилучшим исполнением.

И этот же самый оркестр уволил из дирижеров Густава Малера, стоило тому серьезно заболеть, прислав, тем не менее, самый большой из венков на его похороны. Розе, 57 семь лет проработавшего в нем скрипачом, в 1938 бросили на растерзание волкам, и он уцелел лишь чудом. Шестеро других музыкантов погибли в концентрационных лагерях, между тем как оркестранты нацепили, демонстрируя восторженное приятие нацизма, нарукавные повязки со свастикой и отказались от самостоятельности, предложив себя Гитлеру как «прекраснейший из даров Восточной провинции великому Германскому Рейху».

Все это не сказывалось ни на уровне исполнения, ни на методах работы оркестра, остававшихся неизменными независимо от режима или дирижера. Типичным для Венского филармонического является ответ, данный одним из его оркестрантов другу, спросившему, чем будет дирижировать сегодня приезжий маэстро: «Не знаю я, чем он будет дирижировать. Мы будем играть „Пасторальную“». Дисциплинированность оркестрантов становилась очевидной лишь при исполнении музыки. Фуртвенглер однажды покинул, кипя от возмущения, дирижерское место из-за того, что скрипач первого ряда слишком ослабил, удобства ради, поясной ремень и, наклоняясь, дабы перевернуть нотную страницу, бесстыдно показывал подиуму голую задницу. Отто Клемперер, которому Венский нравился больше, чем Берлинский филармонический, признавал, что «среди его оркестрантов встречаются люди весьма неприятные».

Нанимая дирижеров, оркестранты предпочитали иметь дело скорее с умелой посредственностью, чем с маниакальным мастерством. Ригористов подобных Клемпереру сюда приглашали редко, новичкам приходилось довольствоваться минимумом репетиций — а то и вовсе обходиться без них, как с большим огорчением обнаружил Герберт фон Караян. После того как биржевой крах 1929 года сократил кассовый успех, титул «*Ständiger Dirigent*» (постоянный дирижер) вышел из употребления, теперь финансовый баланс поддерживался чередой дирижеров-звезд, каждый из которых мог гарантировать полные сборы. В число этих избранных входили Фуртвенглер, Кнаппертсбуш, Вальтер и Штраус, сказавший: «Только тот, кто дирижировал Венским филармоническим, знает, что такое этот оркестр, — и пусть это останется нашей тайной!».

Быстро оправляясь от последствий войны и оккупации, Филармонический разбогател, заключив эксклюзивный контракт на записи с компанией «Декка», которая несколько раньше, в виде предварительной «благодарности», подписала договор с «Венским октетом», руководитель которого по чистой случайности оказался председателем правления оркестра. Контракт предусматривал отчисления Филармоническому гонорара за каждую проданную пластинку, между тем как другие оркестры получали плату за запись и никаких доходов с продаж не имели. Что до хваленой эксклюзивности контракта, она не мешала Венскому филармоническому появляться — и под собственным именем, и под разного рода псевдонимами, — записываться у конкурентов «Декка» с их, конкурентов, исполнительскими светилами.

Наиболее тесные отношения связывали оркестр с Караяном и Карлом Бёмом, выходящим на подиум не часто, что позволяло оркестру приглашать для участия в своих сезонах, состоявших из шестидесяти, примерно, концертов, с десятков других дирижеров. Это право контроля над подиумом давало оркестрантам определенную власть над теми, кто управлял ими в государственной опере, — ибо каждый дирижер считал за честь выступить с Венским филармоническим, — однако не улучшало их отношений с фирмами звукозаписи. Оркестр не делал секрета из своей нелюбви к Георгу Шолти, которого «Декка» подрядила для исполнения бетховенского цикла и полного «Кольца», а с его соотечественниками-венграми Ференцом Фричаем и Иштваном Кертесом дела и вовсе иметь не желал. У оркестра, жаловался один продюсер записей, находилось «мало времени на любого из дирижеров за исключением мертвых или полумертвых».

В зальцбургское лето 1988-го оркестр объявил забастовку, не желая работать с молодым итальянцем Риккардо Шайи, осмелившимся покритиковать царившие в нем порядки. От приглашенных дирижеров ожидалось, — если им желательно было вновь получить приглашение, — что они будут льстить Филармоническому. Зубин Мета, приглашаемый ежегодно, знал, как это делать: «Когда думаешь о музыке, думаешь о Вене, — сказал он местным журналистам. — Любой главный дирижер любого оркестра стремится получить от своих оркестрантов звучание того же качества, какое создает Венский филармонический». Мета получил в награду Новогодний концерт 1990-го, разнесенное телевидением по всему земному шару собрание штраусовских вальсов, которое Филармонический до 1979-го исполнял под управлением собственного концертмейстера, — однако затем сообразил, что именитый маэстро позволит

собрать больше денег. Выбор оркестром дирижеров направлялся стремлением сохранить хрупкое равновесие между финансовой реальностью и персональным фаворитизмом. С помощью одних только денег получить право работать с Венским филармоническим невозможно, однако и музыкальной магии без коммерческих перспектив оказывается недостаточно. Если дирижер хочет поладить с Венским филармоническим, ему необходимо хорошо проявить себя в обоих названных отношениях.

Существует, однако же, и поразительная аномалия, сказавшаяся в разрекламированных «романах» оркестра с тремя современными дирижерами, чьи главные качества оскорбляют сами основы предпочтений венских оркестрантов. Все трое — американские евреи, эксцентричные и бескомпромиссные. Каждому присущи некоторые из черт, которые обусловили изгнание Малера и неприязнь к Шолти. Их отношения с Веной, как феномен, представляются, с какой стороны ни взгляни, необъяснимыми. И все же подспудную причину этих союзов составляет практическая взаимная стратегия соблюдения собственных интересов. В конечном счете, оркестр тяготеет к расширению своего рынка и улучшению международного имиджа, а дирижеры — к тому, чтобы укрепить связанную с ними мифологию, поднявшись на подиум, освященный бессмертными. Венским филармоническим правят доллары и честолюбие, дирижерами — фрейдистские грезы.

* * *

Самая распространенная из всех легенд, сочиненных о Леонарде Бернштейне и Вене, такова:

История о том, как Леонард Бернштейн открыл для Венского филармонического оркестра Книгу Откровения, хорошо известна. Попросту говоря, эти музыканты никогда не исполняли Малера, — пока Бернштейн не убедил их, что музыка его вовсе не плоха. Теперь они его исполняют ее, и делают это чудесно.

Я процитировал здесь не пустые комплименты, украшающие конверт пластинки, а начало концертной рецензии, напечатанной в лондонской «Таймс». Далее рассказывается, что первый кларнет оркестра Питер Шмидт сидит в нем на том же месте, какое занимали его отец и дед, а самого первого Шмидта принял в оркестр лично Малер. Смешивая выдумки с историческими фактами, критик подкрепляет свои фантазии следующим заявлением: «Венский филармонический, собственный оркестр Малера, не мог и не хотел исполнять его музыку, пока из Америки не прибыло живое воплощение композитора, показавшее оркестрантам, как это делается».

Бернштейн из кожи вон лез, чтобы сообщить этой газетной утке достоверность, в чем ему помогали и сами оркестранты. Стоя среди них во время гастролей в Израиле, он сказал австрийскому тележурналисту: «Я ощущаю некоторую ответственность за Малера. До моего появления они (Филармонический) не могли сыграть ни единой его страницы». «Есть лишь один человек, отвечающий за международное признание Малера, и это Бернштейн» — подтвердил председатель правления оркестра.

Перед нами не просто гипербола, но ложь, причем настолько заведомая, что возникает желание разобраться в породивших ее мотивах поосновательнее. От неизвестности и непонимания Малер в Вене никогда не страдал, скорее наоборот. До января 1938-го его музыка исполнялась Венским филармоническим множество раз, этот же оркестр сделал под управлением Бруно Вальтера первые — исторически — записи «Песни о земле» и Девятой симфонии. Правда, отношение к его симфониям было двойственным, иногда до крайностей.

В течение семи лет гитлеризма музыка Малера находилась под запретом, а между 1945-м и 1960-м она вышла из моды во всем мире, и как-то продвинуть ее старались лишь отдельные энтузиасты вроде министра культуры сталинистской Праги Зденека Нейдли да сохранивших верность Малеру стареющих

Клемперера и Вальтера. Однако и в это время в Вене было сделано немало премьерных записей Малера — там это и обходилось дешевле, и саму его музыку знали лучше. Вальтер привез в Вену Кэтлин Ферриер, чтобы записать с ней — и с Филармоническим, ради особой аутентичности — «Песни об умерших детях» и «Песнь о земле». Оркестр записал также Первую симфонию с Рафаэлем Кубеликом и дважды «Песни странствующего подмастерья» с Дитрихом Фишер-Дискау и Кирстен Флагстад. Герман Шерхен записал четыре симфонии с оркестром Государственной оперы — другое название Филармонического, — а Ф. Чарльз Адлер продирижировал тремя другими с Филармоническим оркестром Вены — еще один очевидный псевдоним.

Качество этих записей отрицает любое предположение относительно того, что до Бернштейна Филармонический был неспособен сыграть «ни единой страницы» Малера. Вальтер, прощаясь с Филармоническим, продемонстрировал яркую версию Четвертой симфонии, Клемперер исполнил с этим оркестром Девятую. Ко времени появления Бернштейна в Вене — к середине шестидесятых — Малер присутствовал в каждом сезоне Филармонического (смотри прилагаемую таблицу). Аббадо, Мета и другие дирижеры следующего поколения исполняли Малера в «Musikverein» и до него. Бернштейн был парвеню, а не первооткрывателем. «Он появился в Вене в футболке с надписью „Я люблю Малера“» — вспоминает один из оркестрантов. Его революционный малеровский прорыв, исполнение симфонии «Воскресение» в июне 1967-го, памятно главным образом тем, что происходило оно на сцене Государственной оперы, да еще тем, что все его участники пожертвовали свои гонорары Израилю — то было время Шестидневной войны.

Потребность видеть в себе воплощение Малера была лейтмотивом жизни Бернштейна, достигшим вершины, когда он встал перед оркестром своего идола — к тому же, после того, как записал в Нью-Йорке первый цикл малеровских симфоний. И то, и другое — достойные причины для гордости, однако уверения, будто он единолично вернул Малера в Венский филармонический, представляли собой несусветное преувеличение, произрастающее не столько из неуместного тщеславия, сколько из беспросветного чувства неизгладимой вины.

Ни один музыкант не знал лучше Леонарда Бернштейна, что произошло в Европе с его народом и как вели себя при Гитлере люди его профессии. В 1948 году он дирижировал в Мюнхене и Вене и поклялся, что ноги его там больше не будет. Георг Шолти, вспоминал он, устроил ему выступление в Баварской опере, где нужно было дирижировать оркестром, состоявшим сплошь из нацистов... на первой генеральной репетиции они даже не взглянули на меня ни разу, только в ноты и смотрели. Однако прошло полчаса и они уже лизали мои ботинки, подавали мне пальто и подносили зажигалки к моей сигарете — это было для меня, знаете ли, откровением, касающимся немецкого характера: две стороны монеты, раб и хозяин.

Несколькими днями позже он дирижировал в лагере для перемещенных лиц оркестром, состоявшим из прежних узников Дахау. «Когда я сказал им, что собираюсь в Израиль, они закричали: „Возьмите нас с собой! Возьмите нас с собой!“». Больше Бернштейн до 1976 года в Германии не выступал, — в тот год он приехал в Мюнхен вместе с Калудио Аррау, чтобы собрать средства для «Эмнести интернэшнл».

Малеровские концерты Венского филармонического, 1945–1970

1945	Первая симфония	дир. Фанта
«Kindertotenlieder»	Йозеф Крипс (3 исполнения)	
1947	Четвертая симфония	Рудольф Моральт (x 2)
она же	Отто Клемперер	
«Das Lied von der Erde»	Бруно Вальтер	

1948	Вторая симфония	Вальтер (х 2)
«Lieder eines fahrenden Gesellen»	Крипс	
1949	«Das Lied von der Erde»	Вальтер
1950	Четвертая симфония	Вальтер
1951	Первая симфония	Моральт
«Gesellen»	Вильгельм Фуртвенглер	
1952	Пятая симфония	Рафаэль Кубелик
«Das Lied»	Вальтер	
«Kindertotenlieder»	Клеменс Краусс	
«Gesellen»	Фуртвенглер (х 2)	
1955	Первая симфония	Кубелик (х 2)
Четвертая симфония	Вальтер (х 2)	
1957	Вторая симфония	Кубелик
Шестая симфония	Дмитри Митропулос (х 2)	
Девятая симфония	Кубелик (х 2)	
«Kindertotenlieder»	Карл Бём (х 3)	
1959	«Das Lied»	Кубелик
1960	Четвертая симфония	Вальтерс
Седьмая симфония	Кубелик (х 2)	
Восьмая симфония	Митропулос	
Девятая симфония	Митропулос (х 3)	
«Das Lied»	Герберт фон Караян	
1963	Вторая симфония	Клемперер
1964	Первая симфония	Георг Шолти
1965	Вторая симфония	Клаудио Аббадо
1966	Первая симфония	Зубин Мета
«Das Lied von der Erde»	Леонард Бернштейн (х 3)	
1967	«Kindertotenlieder»	Бём (х 3)
Вторая симфония	Бернштейн (х 3)	
1968	Девятая симфония	Клемперер
1969	«Gesellen»	Бём
1970	Вторая симфония	Аббадо (х 2)

Между войной и дебютом Бернштейна Венский филармонический дал 47 малеровских концертов — не считая «многочисленных» исполнений «Rückert Lieder», песен и «Wunderhorn».

В 1970-е, в годы, когда Бернштейн, предположительно, научил этот оркестр исполнять Малера, Венский филармонический дал 20 малеровских концертов под управлением Бернштейна и почти столько же, 19, под управлением Клаудио Аббадо.

Когда Бернштейн встретился с Венским симфоническим, оркестр захотел, чтобы он исполнил произведение Бартока, о которое обломал зубы Герберт фон Караян и соперник оркестра — Филармонический. Бернштейн воспротивился: «Я не хочу смотреть назад. Мне ненавистен сам дух интриги». Он оставил в оркестре размеченную его рукой партитуру Девятой Малера, которую затем передали, как рассказывал он своему биографу, «другому дирижеру», использовавшему ее в концертах и для записей. Чистой воды фантазия: Караян в следующие тридцать лет Девятой не дирижировал.

К 1966-му, когда завершалась его связь с Нью-Йоркским филармоническим, недооцененный прессой Бернштейн стремился укрепить свою репутацию. Приближалось пятидесятилетие — возраст, в котором умер Малер, — а Бернштейна знали лишь как бродвейского композитора и дирижера американского оркестра. Записи его продавались в Европе в ничтожных количествах, к тому же он был отрезан, частично из-за враждебности Караяна, от жизненно важных австро-немецких рынков.

Проглотив свое презрение к немцам, которое он продолжал, тем не менее, выражать в частных разговорах, Бернштейн ухватился за предложение продирижировать в Вене «Фальстафом». «Со времени ухода Герберта фон Караяна из венской Государственной оперы ни одного дирижера так в этом театре не превозносили» — сообщила о его мгновенном триумфе «Нью-Йорк Таймс». На самом деле, подобного «Фальстафа» здесь не видели «со времени ставших уже легендарными исполнений Тосканини». Бернштейн завоевал также расположение Венского филармонического, с которым играл Моцарта, и, вернувшись в Америку, обидел своих нью-йоркских музыкантов, объяснив им, насколько они слабее венцев.

Затем Вена подрядила его для исполнения самой дорогой ее сердцу оперы, «Кавалера роз». «Когда я попросил о десяти репетициях, — вспоминал Бернштейн, — они пришли в полный ужас и сказали мне, что рождаются, уже зная каждую ноту и каждое слово этой оперы. Вообще говоря, они и понятия не имели, как играют в Вене вальсы, вернее сказать, у них была на этот счет не одна идея, а сотня их... Я внимательно выслушал каждого, потом обошел кварталы, где в пивных исполняют вальсы, но и там согласия не обнаружил — каждый играл, как считал правильным. В итоге и я все сделал по-своему».

«Публика обезумела совершенно, заключительные овации продолжались двадцать минут, исполнителей вызывали на сцену 48 раз, — сообщала „Die Presse“. — Огромные запасы поэзии обнаружались в тех местах оперы, где после десятилетий неряшливых исполнений не осталось ничего, кроме так называемого „настроения“».

Через несколько дней после прощания с Нью-Йоркским филармоническим, в мае 1969 года, Бернштейн появился в Вене, чтобы исполнить на столетии оперного театра бетховенскую «Торжественную мессу». На следующий год он дирижировал «Фиделио» на праздновании двухсотлетия Бетховена. Ни Караяна, ни Бёма, и никакого другого австрийца не сочли достойными этих священных национальных сокровищ. Бернштейн, американский еврей, говоривший скорее на идише, чем на немецком, обратился в любимого сына Вены и получил паспорт немецкого *Heimat*[*****]. Мюнхенская компания «Юнител» финансировала съемки и документального фильма о нем, и исполнения симфоний им и Венским филармоническим, Бернштейн подписал эксклюзивный контракт с «Дойче Граммофон» — компания очень хорошо заработала на новой версии «Вестсайдской истории», однако другие его произведения никаких прибылей ей не принесли. После 16 лет совместной работы с Караяном «желтая этикетка», заменив его Бернштейном в мистической роли вождя-жреца, вновь начала пожинать богатые плоды. Когда рухнула Берлинская стена, именно Бернштейн управлял торжественным выступлением оркестра объединенной Германии, дирижуя Девятой Бетховена. С прагматической точки зрения президента «ДГ», Бернштейн раз за разом «приносил удачу» и немецкой индустрии звукозаписи в целом, и Венскому филармоническому в частности.

Что получил при этом оркестр? Прежде всего, ошеломляющие музыкальные переживания,

избавившие оркестрантов от наследственной заторможенности, — теперь у них был дирижер, который приплясывал, точно дервиш, и целовал их в губы. «Мы ощущали его любовь, его восторженное отношение к музыке, — говорит концертмейстер оркестра Ганс Новак. — Бернштейн открывал с нами все двери, потому что ему хватало храбрости переводить свои чувства на язык движений, ничем себя не ограничивая».

И двери не только метафорические. Бернштейн привел в Вену «Си-Би-Эс Рекордз», дав Филармоническому выход в Америку. При следующих гастролях в США он расположил к себе публику благотворительным концертом в пользу пенсионного фонда Нью-Йоркского филармонического — от оркестра оркестру, все люди братья... В 1979-м Бернштейн впервые привез Венскую оперу в США — с «Фиделио», которого Эндрю Портер описал как «скорее демонстрацию благоговения трупы, чем серьезную передачу бетховенской оперы». Во вторую из самых священных ночей еврейского календаря Бернштейн дирижировал в «Карнеги-Холле» исполнявшим Малера Венским филармоническим. Он, быть может, и не вернул Малера Венскому филармоническому, однако образ Венy в сознании американцев определенно сделал более ярким.

Не менее значительным был акт примирения, осуществленный им в Израиле. В отличие от Германии, Австрия не желала ни признавать свою повинность в преступлениях нацистов, ни выплачивать компенсации их жертвам. Для многих евреев она оставалась предметом ненависти, и выбор в президенты бывшего нациста Курта Вальдхайма, осужденный каждым цивилизованным государством, положения этого не поправил. Сам по себе, Израиль был маленькой страной, большим коммерческим или дипломатическим значением не обладавшей, однако мнение рассеянных по всему миру еврейских музыкантов, менеджеров и слушателей имело для любой музыкальной организации значение очень не малое, и сближение с еврейским государством могло переменить это мнение к лучшему. В мире осталось всего двенадцать миллионов евреев, однако огромное их число деятельно участвовало в культурной жизни. Венский филармонический нуждался в их одобрении, и Бернштейн был именно тем человеком, который мог такое приобрести. Дабы отпраздновать свое семидесятилетие и сорокалетие еврейского государства, он в сентябре 1988-го вывез оркестр в Израиль, посадил там шесть деревьев в память о павших жертвами нацизма оркестрантах и исполнил перед впавшей в экстаз публикой пессимистическую Шестую симфонию Малера. «Музыка и человечность неразделимы, — сказал он израильтянам. — Мы все — люди, состоящие из плоти и крови».

Нравственную реабилитацию Венy совершил дирижер, который возненавидел общество австрийцев и немцев с первого взгляда и поклялся бойкотировать их. Ценой, которую он уплатил за отступничество, стало обострение чувства вины, которым Бернштейн и вообще был склонен терзаться, и которого он, будучи Бернштейном, не пытался от кого-либо скрывать. «Я сам во всем виноват, — произнес он после смерти жены. — И даже сказать вам не могу, как может угнетать это чувство. Вы не поймете».

Бернштейн был наибольшим среди музыкантов евреем — по происхождению, по воспитанию и по наклонностям. Он гордился тем, что говорит и читает на иврите. Сама себя оспаривающая риторика его статей и лекций коренится в аргументации талмудистов, а многие из любимых присловий Бернштейна происходили не из английского, но из идиша. Однажды он описал Малера как занимающего «в симфонической музыке позицию аминьщика». От составителей Оксфордского словаря смысл этого слова, «amen-sayer», ускользнул, однако тем, кто знает идиш, оно хорошо знакомо — «*Omenzogger*», человек, которому поручают испускать во время общей молитвы ритуальные восклицания. Бернштейн на каждом уровне его сознания был пропитан иудаизмом. «В том, что Ленни пришлось завести роман с самым антисемитским из всех городов, присутствует нечто извращенное, — сказал Гюнтер Шуллер, американский композитор нееврейского, немецкого происхождения. — А то, что Ленни вернулся в этот город и делал вид, будто в нем живут расчудесные люди, для меня и вовсе труднодостижимо».

Если бы Бернштейн нуждался в одном лишь международном признании, возвращаться в Вену ему было совсем не обязательно. Признание он наверняка получил бы и с любым другим великим оркестром. Однако Бернштейн желал большего: он желал любви австро-немцев, желал стать принятым ими евреем, добиться успеха там, где другие евреи, начиная с Малера, терпели неудачу. И прежде всего, он жаждал покорить город, изгнавший Малера, отомстить за оскорбление, восторжествовать там, где торжествовало олицетворение его отца — стремление, знакомое любому страдающему эдиповым комплексом сыну.

Никакие хвалы не тронули его сильнее, чем одобрительная оценка Карла Бёма, нераскаянного венского нациста. В письме к умиравшему Бёму Бернштейн писал о том, как его «изумляла теплота наших отношений и наша музыкальная близость». С дозволения Бёма и подобных ему Бернштейн занял положение, которое «отвечало в царстве музыки [положению] приемного, так сказать, сына». Ощущение вины за предательства, которые были неизбежными в ходе этого процесса, нашло публичное выражение в заснятых в Вене телевизионных размышлениях о Малере и Вагнере: Бернштейн рассуждал о том, как Малеру было «стыдно за то, что он стыдился своего еврейства», об антисемитизме и отношениях отец-сын, — далеко уходя от предмета разговора да и от документированных фактов тоже. Как и всегда, Бернштейн говорил о себе, пытаясь таким образом отболтаться от моральной дилеммы в которую он попал, как в западню.

Искупления можно было достичь, только получив результат, который оправдывал бы средства. Создание мифа, изображающего Бернштейна апостолом, обратившим врагов Малера в его веру, было процессом, посредством которого дирижер пытался уклониться от нравственных последствий собственных компромиссов. По официальной версии Филармонического: «Малер сочинял музыку такой, какой он ее чувствовал, будучи евреем, а Леонард Бернштейн показался нам чрезвычайно убедительным и как музыкант, и как еврей, когда пришел к нам и сказал: „Господа, должно быть, Малер имел в виду вот что“». Это очень сильный образчик мастерского создания публичного образа, сказка, включающая в себя именно столько узнаваемых элементов, сколько требуется, чтобы критики, не задумаваясь, приняли ее на веру.

* * *

Всякий, кто наблюдал в «Musikvereinsaal» Лорина Маазеля записывающим с Венским филармоническим симфонии Малера, мог закрыть глаза и вообразить, что оркестром управляет сам композитор. Дирижер и оркестр понимали друг друга почти без слов. Длинные музыкальные эпизоды протекали, не прерываясь, поддерживаемые токами взаимного уважения и едва уловимым намеком на железную длань дирижера. «Я не поборник жесткой дисциплины, — говорил Маазель. — Я не стремлюсь к власти. Мы просто работающие совместно коллеги. Они играют на инструментах, я обеспечиваю структуру, порядок».

Маазель был еще одним дирижером, считавшим, что он занял положение Малера. В 1982-м он приехал в Вену, чтобы стать директором государственной оперы, и провел на этом посту три года, после чего был убран, поскольку стал составлять угрозу уютному статус кво. «Меня пригласили для того, чтобы я наладил работу театра, — признал он в интервью, на которое явился в деловом костюме-тройке. — Просто так получилось, что я хороший управляющий. Я составляю программы задолго вперед, так что нам не приходится больше платить певцам, которые прилетают, появляются один раз на сцене и тут же улетают. Каждый из них поет несколько спектаклей подряд. Так мы экономим деньги, а те, кто входит в состав исполнителей, лучше узнают друг друга, отчего повышается и уровень исполнения».

Главный его проступок состоял в том, что он сократил число даваемых каждый месяц опер с двадцати с чем-то до семи. Это означало, что венцам приходилось, послушав «Волшебную флейту», дожидаться следующей месяцами, но означало также и то, что каждый спектакль был хорошо отрепетирован и давался

полным составом, не собранным с бору по сосенке из тех, кто оказался нынче под рукой. Маазель установил запрет на сверхурочную работу, вел с самым сварливым из профсоюзов переговоры относительно сокращений и требовал, чтобы каждый, буквально каждый соблюдал условия своего контракта. «Мы больше не попадаем в ситуации, когда звезда, которой заплачено за двадцать выступлений, дает только тринадцать» — сухо отмечал Маазель. Паваротти, Доминго и их друзья проглотили пилюлю и вернулись за добавкой.

Маазель заявлял, что принятые им меры сэкономили налогоплательщикам полмиллиона долларов в год и еще четверть миллиона принес в кассу театра он сам. «Я сделал только одно, — утверждал он, — применил современные методы бизнеса». Театр пребывал в трудном положении, требовал обновления, и вот уже два десятилетия, прошедшие после ухода прогневавшегося Караяна, чахнул без музыкального руководства. «Лучшее для оперного театра время неизменно наступает, когда директором становится музыкант» — пояснил один из старших служащих театра, и пока Маазель проводил свои реформы, по городу ходили разговоры о приближении малеровской весны. В оркестровой яме он показал чудеса героизма, сумев справиться с «Тангейзером», в котором тенор потерял голос через десять минут после выхода на сцену, дублер его оказался в отлучке — в Берлине, и на сцену пришлось выпустить не прошедшего ни одной репетиции новичка, Спаса Венхоффа, которого невозмутимый музыкальный директор и провел, заботливо и внимательно, через всю оперу. Никто не умел так справляться с премьерными, как Маазель. «Он продвигался вперед словно бы и без усилий, дирижировал без партитуры и создавал исполнение традиционное, но при том полностью убедительное» — сказал один знаток, присоединившейся после спектакля к бурным овациям.

Родившийся во Франции и выросший в Америке, Маазель изучал в университете философию и математику и свободно говорил на французском, немецком, русском и итальянском. Он виртуозно играл на скрипке, писал киносценарии и романы. Он мог быть попеременно очаровательным и надменным, но, в конечном счете, всегда оставался сложным для понимания. Он не был привязан ни к какому месту, у него не было дома. Как дирижер, Маазель был наиболее одаренным от природы человеком своего поколения, способным усваивать партитуры с первого взгляда и управлять их исполнением так, точно это наипростейшее дело на свете. В одиннадцать лет ему разрешили продирижировать оркестром Тосканини, он стал самым молодым из дирижеров — и первым американцем, — когда-либо управлявшим оперой в Байройте. К своим сорока Маазель стал в Берлине противовесом Караяна, руководя Немецкой оперой и оркестром радио сразу да еще и создавая себе имя записями.

Работу в Вене Маазель получил благодаря своим берлинским достижениям, однако совершил роковую ошибку, не потрудившись подольститься к политикам крошечного государства и ублажить мелких музыкальных критиков. Франц Эндлер, главный критик «*Die Press*», значительно усохшего органа Ганслика, чувствовал себя «лично обиженным тем, что Маазель, появившись здесь, не стал искать его расположения». Эндлер создал альянс обиженных журналистов, которые нападали на Маазеля в своих колонках и передавали добытые в театре сведения Хельмуту Зилку, амбициозному, но мало сведущему в музыке министру культуры тогдашнего кабинета социалистов, печально прославленного своей продажностью. Зилк полагал, что ему предстоит стать следующим министром иностранных дел и набивал себе цену нападениями на окопавшегося в Опере чужеземца.

Маазель снабдил оружием обе компании своих врагов, назвав себя вторым по значению — после канцлера — человеком Австрии и пообещав обратиться каждое театральное представление в гала-спектакль. Поскольку цели этой, как оно всегда и бывает, достичь не удалось, на него набросились вступившие в заговор критики. А Зилк публично обвинил Маазеля в использовании непроверенных певцов, — коими оказались исполнители международного класса, — и потребовал пересмотра заключенного с Маазелем контракта, по которому тот получал полмиллиона долларов в год, без налогов. Когда же директор

направил сразу в пять газет открытое письмо, в котором опровергал выдвинутые против него обвинения, напечатать его решилась одна лишь зальцбургская. На премьерке звездной «Турандот» в постановке приглашенного с Бродвея Хэла Принса по залу разлетелись антимаазелевские листовки, — интриганы усердно раздували еще уцелевшие угли ксенофобии. «Маазель воплотил в себе все, чего не любят венцы, — отметил постоянно живший в столице дипломат. — Он предпочитает итальянскую оперу немецкой; он не эмоционален; безразличен к *schmalz*[\[+++++++\]](#); он американец и еврей». «Я ненавижу его, презираю и жду не дождусь, когда он уйдет» — выпалила постоянно посещавшая оперу государственная служащая, не сумевшая, впрочем, по здравом размышлении, объяснить, чем, собственно, он ей так досадил.

Зилк и его писаки обрушились на Маазеля за его зарубежные выступления — то же вменялось в вину и Малеру. Маазель объявил о продлении своего контракта на более выгодных для него условиях, но лишь для того, чтобы Зилк выступил с публичным опровержением, выдвинув в качестве особого условия требование: Маазель должен чаще дирижировать в Вене, добавив еще 15 выступлений. «Я люблю дирижировать, — протестовал Маазель, — но для меня это форма отдыха. А если мне придется вымучивать из себя одиннадцать опер за пятнадцать вечеров, так это уже никакой не отдых. Я не рожден поденщиком, пусть даже очень талантливым. Я предпочитаю иметь время для проработки каждой детали, мне необходима энергия и свобода для других музыкальных забот: для того, чтобы я мог спускаться в оркестровую яму и дирижировать „Тоской“, не думая при этом ни о каких других нотах». Он проводил в Вене сорок ночей, а еще 85 — в совсем других местах.

Затем началось дело о национальных сокровищах. Бесценные полотна, сообщала пресса, были вынесены из «*Kunstgistorisches Museum*», чтобы украсить ими особняк, который Маазель снял в зеленом предместье Гринцинг. «Директор музея спросил, не соглашусь ли я повесить у себя несколько картин, — устало объяснял Маазель, — чтобы их могли видеть посещающие меня иногда знаменитые артисты и иностранные гости. Я все еще жду, когда собственные мои картины придут из Нью-Йорка». В его гостиной, расположенной над занимающим весь нижний этаж дома плавательным бассейном, царила четверка огромных полотен, — одно из них, отвратительных оливково-зеленых тонов, изображало бесов, резвящихся на берегу зловонного пруда. Маазель жил один, со второй своей женой, пианисткой Израэлой Маргалит, он расстался. Папарацци засняли его ухаживающим за молодой немецкой киноактрисой, скандализировав тем самым католическую Австрию. При открытии сезона 1984 года, Маазель вынужден был, чтобы дотянуть до конца представления, дирижировать, прислонясь к стене оркестровой ямы, — после спектакля он упал в обморок. Врачи установили заражение среднего уха и предписали длительный отдых, однако Маазель поспешил вернуться в театр, понимая, что, если следующая его постановка провалится, ему не сносить головы.

Он дал в Вене премьеру полной «Лулу» — родной город Альбана Берга долго сопротивлялся и двенадцатитональным диссонансам, и откровенной сексуальности этой оперы. Полной трехактной версии, исполненной Пьером Булезом, потребовалось пять лет, чтобы добраться до Рингштрассе. Маазель хотел использовать американского постановщика, Джозефа Лози, однако его заставили согласиться на услуги штатного режиссера — зато заглавную партию исполнила еще одна американка, Джулия Мигенес. «Лулу — человек нашего времени, — сказал Маазель, — плывущий без руля и без ветрил по меняющемуся миру в окружении вещей, которых он не понимает». То же самое можно было сказать и о самом Маазеле.

На премьеру явилась половина кабинета министров и, когда серый с лица дирижер вышел в оркестровую яму, в воздухе явственно запахло скандалом. Однако прием его ожидал на удивление приязненный — самые ярые из реакционеров в театр не пришли, оберегая священную чистоту своих ушных перепонок. «Слава Богу, хоть демонстраций не было» — вздохнул, обращаясь к своему помощнику, Маазель на ужине, устроенном после спектакля послом США в отеле «Астория», — Маазель, явно

испытывавший облегчение, появился на этом ужине в обществе старшей дочери посла. Впрочем, затишье оказалось временным — в последнюю ночь сезона, враги Маазеля поднимали в том же отеле бокалы с шампанским, чтобы отметить свою победу. Маазель ушел меньше чем через два года, однако отпечаток свой на политической и оперной картах оставил. Зилк не стал министром иностранных дел и при следующей перетасовке кадров вынужден был удовлетвориться постом венского мэра. Критикам урезали число выдаваемых бесплатно билетов, а оперный репертуар Вены никогда уже к прежней анархии не возвращался. Преемник Маазеля, Клаудио Аббадо, появлялся в яме в два раза реже, чем он, и какого-либо участия в административных делах избегал.

На те два года, в которые Аббадо еще оставался занятым в «Ла Скала», государственная опера вновь обратилась к предшественнику Маазеля, Эгону Сифелнеру, тусклому администратору, видевшему свою задачу в «создании музея оперы, в котором экспонаты сами по себе не должны ничего значить». У Сифелнера имелись с Маазелем собственные счеты: «Я боролся с ним сначала в Берлине, потом здесь, однако он напал на меня, как на дилетанта, оставившего театр в состоянии хаоса. Теперь и я могу сказать о нем то же самое. Для меня он по-прежнему остается очень хорошим дирижером, я был бы рад и дальше называть его другом, но нельзя же говорить о Министре в тонах, которые он себе позволял». Из официального ежегодника оперы фотографию Маазеля изъяли, театр сделал вид, будто его вообще никогда здесь не было. Маазель отрицал, что источником конфликта стала личная вражда или антисемитизм. Все, связанное с еврейством, не внушало ему большого интереса, он ощущал близость к дзен-буддизму. «Мне пришлось уйти, — настаивал он, — дабы привлечь внимание к тому, что происходившее в театре было нарушением прерогатив директора».

Все это время его отношения с Венским филармоническим оставались относительно ровными. Поначалу оркестранты невзлюбили его, как молодого человека, «заставившего их пересмотреть репертуар, который они считали своей собственностью», однако Маазель, вступая в средний возраст, смягчал, и оркестр проникался доверием к его дару пронизательного сопереживания музыке. «Дирижер делает только одно, — настаивал Маазель, — он создает структуру, указывает темп, а затем предоставляет каждому музыканту возможность выразить себя, ощутить удобство, ободряет его и поддерживает». Сибелиусовский цикл, записанный им с «Декка», стал для музыкантов откровением — на прежний их вкус этот финн был несколько холодноват (Бернштейн уверял впоследствии, будто это он познакомил Вену с Сибелиусом). Целостная передача Чайковского вызвала у оркестра, который знал лишь Четвертую и Пятую симфонии, плюс «Патетическую», примерно такую же реакцию. Между Маазелем и Венским филармоническим возникло взаимное уважение. Оркестранты не «любили» его, как любили Бернштейна, однако им нравилось создаваемое им звучание, а его великолепные связи в мире звукозаписи, их просто ослепляли.

В Вене Маазель получил от «Декка» полную свободу, он сам вел переговоры, просиживая по полночи в прокуренных комнатах, чтобы отспорить полпроцента предполагаемых роялти. (Маазель переметнулся от «Декка» к «Си-Би-Эс», когда унаследовал от Джорджа Сэлла Кливлендский оркестр, с которым записал бетховенский цикл, — запись эта отличалась такими огрехами, что обратилась в коллекционную редкость). В Венском оперном театре он построил студию, позволявшую вживую записывать его лучшие спектакли, — записана в итоге была лишь «Турандот», — и порадовал оркестр возможностью получать дополнительный приработок за исполнение ежевечерних служебных обязанностей. Заняв, так сказать, место Малера, Маазель с неизбежностью должен был записать его симфонии. Филармонический, несмотря на набег Бернштейна, никогда не пробовал исполнить полный их цикл. Затея эта растянулась, после ухода дирижера из оперы, на пять несчастливых лет, и на качестве ее сказанлся переворот, происшедший в жизни Маазеля. Подход его становился все более и более произвольным, почти до ухода в сторону от музыки, и хотя оркестр играл с присущим ему благородством, в работе его не было той неистовой преданности делу,

какой умел добиваться Бернстайн.

Маазель, хоть он и имел вольность сравнивать себя с Малером, особых чувств к своему предшественнику не питал. Он жил через улицу от кладбища, на котором покоится Малер, однако могилу его посетить не удосужился, — пока лорд Сноудон не предложил ему сфотографироваться рядом с ней. Венский филармонический поддерживал Маазеля в сражениях с оперным театром, но лишь до того момента, когда позиция его стала для обороны невыгодной, после чего находчиво переметнулся на сторону противника. Оркестр тоже не питал к бывшему директору никаких сентиментальных чувств.

В свои последние венские месяцы Маазель говорил о том, что хочет надолго отойти от дирижерства. «Сейчас я нуждаюсь в том, чтобы проводить побольше времени с моими детьми, написать пару книг и, может быть, кое-какую музыку, забраться на гору в Кашмире — сделать то, что я хочу сделать, пока не стал слишком стар для этого». Но уже через несколько дней после отставки, он сидел на телефоне, обзванивая оркестры, с которыми желал бы выступить. И в следующие два года дал в обоих полушариях больше 250 концертов, редко проводя на одном месте хотя бы неделю. В Лондоне Маазель исполнил все девять симфоний Бетховена за один день — сменив три оркестра и выходя на дирижерское место во фраке и в спортивных туфлях. «Это должно было стать проверкой моей теории, — сказал он, — насчет того, что дирижирование есть, помимо прочего, еще и вид спорта. Чтобы дирижировать, нужно обладать физической выносливостью. И если вам не удастся сберечь силы во время концерта, значит вы неправильно выбрали профессию».

Он работал «на полставки» с Национальным оркестром Франции, отказался занять вакансию, открывшуюся в «Ла Скала», однако вернуться в какой-либо из лучших оркестров Америки не смог — десятилетие, проведенное им в Кливленде, говорило не в его пользу. Только очень умелый дирижер мог довести до такого развала блестящий инструмент Джорджа Сэлла, теперь старательно восстанавливавшийся Кристофом фон Донаньи. В конце концов, Маазель возвратился в Питсбург, закопченный город, в котором он вырос и в котором по-прежнему жили его родители, — отец снимался в фильмах второго разбора, мать преподавала музыку. Маазель выступал с местным оркестром в пору, когда им руководил Фриц Райнер, «неприятный, напыщенный человек», а теперь унаследовал его от неаккуратного Андре Превена. То было «своего рода возвращение на старые позиции», — потребовалось четыре года уговоров, чтобы Маазель принял пост музыкального директора оркестра. «Председатель правления как-то пришел ко мне и сказал: „В чем дело? Вам здесь не нравится? Вы не хотите почаще видаться с родителями? Мы вам не по душе?“ — и я понял, что причин для отказа у меня нет, — не считая той, что мне просто не хотелось снова браться за работу».

Что не совсем верно. Одна работа, за которую Маазель взялся бы с охотой, насест, с которого он мог бы счастливо кукарекать, обращаясь в сторону Вены, все же существовал. Дни Герберта фон Караяна в музыкальной столице мира, в Берлине, подходили к концу, и Маазель вознамерился унаследовать от него Филармонический. Опираясь на основательный перечень записей, сделанных им в Берлине, он завязал связи с бизнес-менеджерами оркестра и уговаривал «Си-Би-Эс», принадлежавшую теперь японцам, оттеснить «ДГ» и заключить с оркестром эксклюзивный контракт на записи. Когда Караян умер, Маазель проникся такой уверенностью в своем успехе, что его помощники склонили «Нью-Йорк Таймс» напечатать в день выборов дирижера посвященный Маазелю биографический очерк и факсом разослали по мировым агентствам печати приглашения на пресс-конференцию, которую он намеревался дать в Берлине на следующий после выборов день. Чего он никак не ожидал, так это того, что имя его даже не будет рассматриваться коллегией выборщиков. «Беда Лорина, — объяснил один из оркестрантов, — в том, что на репетициях он выглядит фантастически, а ко времени концерта ему уже становится скучно».

Маазель отреагировал на случившееся раздраженно. Он разослал всем членам Берлинского

филармонического по письму, в котором объявлял о немедленном прекращении любой дальнейшей работы с ними. На мучительной для него пресс-конференции Маазель, только что возвратившийся с питсбургцами из гастрольной поездки в Россию, заявил, что собирается полностью посвятить себя «городу Питсбургу и его великолепному оркестру». Цену этой преданности составляло, по общему мнению, жалование в миллион долларов, первая семизначная цифра в истории дирижерства.

Разочарованный, уже разменявший седьмой десяток лет, Маазель полностью устранился из Европы. Знающие его люди говорят, что он еще вернется. Дирижеров такого калибра осталось на свете слишком мало, чтобы оркестры забыли номер его телефона, да и сам Маазель сохраняет связи с их управляющими. Неудачи его относятся коллегами за счет явственных недостатков талантливой личности Маазеля, в слишком нежном возрасте попавшей под безжалостный свет славы. Раны, полученные им в «вундеркиндах», оставили шрамы на его натуре; склонность к высокомерию наделала ему ненужных врагов. Однако самый сильный из полученных Маазелем ударов оказался тем же самым, какой 75 лет назад свалил Малера — предательская враждебность города, который предположительно живет одной только музыкой. Венский филармонический просил его вернуться, давать концерты, но он даже не ответил. Если когда-нибудь хирургу придется вставлять транзисторный водитель ритма в сердце этого марафонца, доктор, возможно, увидит вырезанное на нем слово «Вена».

* * *

Берлинский вердикт вверг в кризис среднего возраста и еще одного американца, принадлежавшего уже к следующему поколению. Протеже Караяна, Джеймс Ливайн, рассчитывал унаследовать его царство. Менеджеры предупреждали Ливайна, что отношение к его ментору ухудшается и это может рикошетом отразиться на нем самом, однако Ливайн слишком верил в свою судьбу, чтобы прислушиваться к их словам. Карьеру свою он выстраивал скрупулезно, уклоняясь от любых интервью, кроме совсем уж безобидных, и обратив в свою опорную базу «Метрополитен-Опера» и владения Караяна. Он не стремился к созданию репутации в западной и восточной Европе, десятилетиями не показываясь в Лондоне или Москве. Все усилия Ливайна были направлены на то, чтобы овладеть центром, он каждое лето появлялся в Байройте и Зальцбурге, зарабатывая признание добросовестными репетициями — с плеча его неизменно свисало красное полотенце, которым Ливайн отирал с лица пот. Он был полнотел, кудряв, дружелюбен и компетентен во всем, к чему прикасался. Все называли его «Джимми» или «Большой Джим».

Смерть Караяна произошла в худшее из возможных для Ливайна время. Ливайн был тесно связан с американским агентством Караяна, КАМИ, а оно поссорилось с оркестром по поводу условий гастрелей. Следом, за неделю до того, как оркестрантам предстояло приступить к выборам, немецкого агента Ливайна, Карин Вайлах, обвинили в том, что она лишила оркестр возможности европейских гастрелей, предъявив от его имени непомерные финансовые требования. Ливайн выглядел несущим на себе отблески помпезности караяновской эпохи, и имя его в качестве возможного преемника не стали даже обсуждать. После того, как Берлин отверг его, а Зальцбург оказался переданным в руки человека, которому австрийское правительство поручило некогда расследовать обстоятельства караяновского nepотизма, американец впал в болезненную депрессию. Надежда всей его жизни была уничтожена, и всего лишь в 45 лет. На счастье директора «Мет», под рукой у него оказалась возможность ничуть не худшая. «Когда мы спросили у музыкантов Венского филармонического, с кем им хотелось бы записать Моцарта, — последним был Карл Бём — они ответили единогласно: с Джеймсом Ливайном», — вспоминал президент «ДГ» Андреас Хольшнайдер. Венцы наслаждались его обществом в Зальцбурге и теперь были рады получить перебежчика его калибра, чтобы похвалиться им перед Берлином.

Ливайн был известен, как тонкий аккомпаниатор и безупречный знаток и ценитель человеческого

голоса. Оркестровую выучку он прошел суровую — сначала в Кливленде под строгим наставничеством Джорджа Сэлла, затем, в течение 15 лет вытягивая «Мет» из трясины художественного и финансового упадка; однако главным его достижением стало все же воспитание целой плеяды певцов — в мире, лишенном вокальных дарований. По какой-то причуде природы — или экономического процветания, — Италия перестала рождать голоса, необходимые для Пуччини, а Германия лишилась героических теноров. И когда Байроиту требовался Вотан или Милану Мими, они находили необходимым порыться в запасниках Ливайна. Именно Ливайн дал им Вотана девяностых, Джеймса Морриса, уникальность которого была такова, что он исполнил эту партию и в записанном «ДГ» ливайновском «Кольце», и в сделанной конкурирующей «И-Эм-Ай» записи Бернарда Хайтинка. Кэтлин Бэттл, еще одно открытие Ливайна, очень скоро получила возможность сама назначать себе гонорары за исполнение партий в операх Моцарта и Штрауса. Вскормленная «Мет» Эприл Милло стала многообещающей Аидой. Завораживающую Кармен и Саломею, Марию Юинг, Ливайн заметил на прослушивании в Кливленде, где ее отверг Пьер Бернак. «Бернак не думал, что я смогу развиваться [в вокальном отношении], — вспоминает она, — а Джимми это не заботило. Его интересовали стиль и выразительность». Он внимательно следил за ее учебой и выводил Юинг на сцену в «Мет», пока ссора с ее мужем, режиссером Питером Холлом, не положил конец их отношениям.

Вокалисты Ливайна не обладали великими голосами и личностями, которые традиционно ассоциируются с людьми оперы. Он признавал, что хорошо подобранный состав «Баттерфляй», который в 1950-х воспринимался как должное, стал ныне «скорее исключением, чем правилом», однако в его «Метрополитен-Опера» черных дыр по части состава певцов существовало меньше, чем в «Ковент-Гардене», Дрездене или Риме. В эпоху вокальной скудости «малая лига» Ливайна заполняла пробелы вполне удовлетворительно. «Он может сделать вас лучше, чем вы есть» — сказала Бэттл. «Время сейчас для оперы жуткое, — говорил Ливайн. — Возможно, когда-нибудь я решу, что был сумасшедшим, вкладывая столько труда и сил в форму искусства, которая пребывает в упадке. Честно говоря, я не уверен, что сражение это не было проиграно с самого начала».

Ливайн не только выпестовал певцов, он сотворил чудеса и с довольно склочным оркестром, никогда не бывшим сильной стороной «Мет». В течение семнадцать лет Ливайн неустанно репетировал и заменял музыкантов, пока в оркестре не осталось только 39 ветеранов, — все прочие представляли собой ретивых молодых людей, другого хозяина оркестра не знавших. Ливайн вознаграждал их за веру в него, выступая с оркестром в «Карнеги-Холле» и добившись для них наивысшего в Америке жалования — начиная с 1084 долларов в неделю (в 1990-м), к которым постоянно добавлялись отчисления за трансляции и записи.

«Высшее достижение Ливайна за время его работы в „Мет“, — отмечала на первой странице своего раздела искусств „Нью-Йорк Таймс“ — это игра оркестра: его повседневный уровень, его устойчивый и заметный рост в течение последних двадцати лет, его вершинные достижения, отмеченные редкостным совершенством. Это та грань огромного предприятия под названием „Мет“, относительно которой и поклонники его, и неприятели сходятся во мнении — положительном». Всю оборотную сторону содержащей эти хвалы страницы воскресного номера занимает объявление «Мет» о продаже мест в зале. Нью-йоркцам всегда хотелось верить в достоинства своего оперного театра и вера их, наконец-то, подтверждалась фактами. Две ведущих компании звукозаписи боролись за право записывать спектакли театра, а такие дирижеры, как Карлос Клайбер, высоко оценивали достоинства его музыкантов.

Все эти достижения ставились в заслугу именно Ливайну, который пришел в театр 28-летним, став его музыкальным директором всего через четыре года после того, как «Мет» — по завершении отмеченной бездумными расходами эпохи Рудольфа Бинга — оказался на грани банкротства. Рафаэль Кубелик подал в отставку едва ли не перед тем, как занять это место, и Ливайн заменил его в тройном партнерстве с исполнительным директором Энтони Блиссом и Джоном Декстером, импортированным из лондонского

Национального театра в надежде, что ему удастся вдохнуть новую жизнь в постановочную часть. Задача Ливайна состояла в том, чтобы оживить погрязшую в застое музыкальную атмосферу, и он принялся за ее решение с «явственным, передававшимся всем и каждому наслаждением человека, творящего музыку». Ливайн отдал себя «Мету» полностью, неотлучно проработав в нем весь сезон, с августа по май, и лично продирижировав большей частью спектаклей. «Он действительно поставил для себя „Мет“ на первое место, а среди нынешних дирижеров такое отношение к делу — большая редкость» — сказал один из коллег Ливайна. Он взял на себя планирование репертуара, подбор исполнителей и управление театром — и в 1985 году «Нью-Йорк Таймс» отметила: «Теперь это „Мет“ Ливайна». Он получил полный контроль над театром. «Что Джимми захочет, то и получит» — лозунг был таким. Генеральные директора приходили и уходили, Ливайн оставался.

Он жил в театре и никого со стороны к нему не подпускал. Он уверял, что знает наизусть 75 опер. Если за дирижерский пульт вставал кто-то другой, уровень исполнения оставлял желать лучшего. Палочка вручалась безнадежным ничтожествам, на сцену выпускался третий состав. «Джеймс Ливайн принял все меры к тому, чтобы получить для своих спектаклей тех певцов, каких он хотел получить, предоставив мистеру Френду (художественному администратору) заботы о прочей части сезона» — сетовала «Нью-Йорк Таймс».

Ливайн отбивался от обвинений в самолюбии и протекционизме, говоря, что критики хотят иметь все сразу. «Каждый из них подтверждает, что оркестр постоянно совершенствуется, однако никто не пишет о том, что добиться этого, прибегая одновременно к услугам приглашенных дирижеров, невозможно» — отмечал он. Дело было еще и в том, что «Мет» не мог позволить себе подрядить на четыре репетиционных недели кого-либо из лучших дирижеров, зарабатывающих целое состояние всего одним концертом.

Джоан Сазерленд и Мэрилин Хор жаловались на то, что Ливайн отлучил их от «Мета», поскольку не питал приязни к операм из разряда «бельканто», в которых они блистали. Габриэле Беначковой, лучшей исполнительнице партии Енуфы, было предложено в «Мет» петь в «Кармен» и «Баттерфляй» — вместо любимого ею Яначека, которой Ливайн, по-видимому, не знал. Он мог бы закамуфлировать свою ограниченность, опираясь на советы близких друзей и коллег-дирижеров, однако друзей у Ливайна не имелось. Он был одиночкой, у него даже в телохранителях состоял родной брат, а когда ему требовался совет, Ливайн обращался к Караяну или своему общему с Караяном агенту, Роналду Уилфорду.

Постановочные его вкусы были сформированы допотопным монументализмом Караяна. Режиссеров он набирал в Зальцбурге — Жан-Пьера Поннелля, Франко Дзефирелли, Отто Шенка, — а его «Кольцо» поставил соратник Караяна Гюнтер Шнайдер-Симссен. Критика назвала эту постановку «мертворожденной», вагнерианцы язвили по поводу «сокрушительного отсутствия театральности», а некий карикатурист обозначил ее как «самую старую из виденных мной новых постановок». Дирижирование Ливайна подобных наветов на себя не навлекало, хотя на некоторых спектаклях он выглядел словно бы отсутствующим, — размышлявшим, как уверял кое-кто, о берлинской отставке Караяна.

В 1989-м его консерватизм породил бурю в Байройте, когда Ливайн, отбросив обычную для него сдержанность, обрушился во время посвященной «Парсифалю» пресс-конференции на «слишком далеко зашедшего» маститого немецкого постановщика Гётца Фридриха. Ливайн дирижировал поставленной Фридрихом оперой шесть летних фестивалей подряд, не сказав о нем ни одного худого слова. «За многие годы нашей совместной работы, — сказал режиссер, — он ни разу не говорил мне о том, что у него имеются какие-либо сомнения». От обвинений в реакционности Ливайн отбивался, указывая на то, что он дирижировал исполнением Шёнберга и Берга, — интерпретации которых отличались у него, как и у Караяна, пышностью, сводящей к минимуму присущие этим произведениям диссонансы. В Байройте он был одним из горстки еврейских дирижеров, таких как Маазель, Шолти и Баренбойм, посредством которой

Вольфганг Вагнер старался отогнать призраков своего прошлого. В Зальцбурге Ливайн мирно работал под эгидой Караяна с 1976 года, приобретая в 1988 особую известность, благодаря участию в осуществленной Поннеллем провокационной постановке шёнберговской оперы «Моисей и Аарон», действие которой разворачивалось на оскверненном еврейском кладбище, с облаченными в молельные шали статистами, изображавшими ортодоксальных евреев.

«Упрощенное, напоминающее нацистскую карикатуру изображение еврейского народа в „Моисее и Аароне“ Шёнберга это дурная услуга Австрии президента Вальдхайма» — отмечал английский рецензент. В постановке наличествовал отсутствующий в либретто погром, а евреи, носившие предписанные нацистами желтые звезды, вместо того, чтобы предаться сексуальной оргии, поклонялись богу богатства, золотому тельцу, словно подтверждая расистские уверения о том, что деньги для них важнее плотских наслаждений. Такое истолкование оперы не могло, разумеется, объясняться намерениями антисемитскими, поскольку постановка ее «получила теплую поддержку дирижера еврейского происхождения, Джеймса Ливайна, к которому Зальцбург уже многие годы относится, как к любимому сыну». Тем не менее, воспринята она была с явным недоумением и даже вызвала немногочисленные демонстрации протеста. Ливайн, как всегда загадочный, ничего о своем участии в ней не говорил. Пытался ли он попрекнуть бывших нацистов их преступлениями? Просто ли проявил вместе с прочими дурной вкус? Или, что представляется наиболее вероятным, помогал придать истории видимость благопристойности там, где проявления ее были наиболее уродливыми, где всего полстолетия назад рушились синагоги, а евреев убивали прямо на улицах? Из музыкальной его интерпретации можно вывести только одно — Ливайн сгладил резкие грани партитуры Шёнберга, представив ее как пышное высказывание позднего романтизма.

Венский филармонический играл под его управлением прекрасно и весной 1990-го побывал с Ливайном на гастролях в Америке. Оркестр любил Ливайна за восприимчивость и товарищеское к нему отношение. «Я не получаю никакого удовлетворения, говоря оркестру, что он должен делать нечто такое, чего он толком не прочувствовал, — говорил Ливайн. — Понятно, что соглашаться со всем, о чем я прошу, каждый из оркестрантов не может; однако что *является* возможным, так это работа над оркестровой музыкой аналогичная работе над музыкой камерной, при которой музыканты усваивают ее и доносят до слушателей без посредничества дирижера. А это очень и очень отличается от необходимости делать что-то лишь потому, что тебе так велели, или потому, что тебя для этого наняли. В этом смысле мы — ансамбль скорее камерный».

Он с наслаждением исполняет со своими оркестрантами камерную музыку — от малых вещей до симфоний Моцарта, которые они записывают для «ДГ». Доводы относительно того, что Моцарта надлежит исполнять в аутентичной тональности и на исторических инструментах, на Ливайна особого впечатления не производят. «Очень важно понимать, что все классические композиторы старались сымитировать голос... его естественное вибрато, его склонность выражать человеческие чувства, напряженность, с которой он звучит в крайних регистрах» — качества, которые наилучшим образом передаются современными инструментами и отточенной игрой на них Венского филармонического.

Ливайн привлекает оркестр своей практической совместимостью с ним и коммерческими связями с ведущими фирмами звукозаписи. А его принадлежность к еврейству это скорее достоинство, чем недостаток. Венский филармонический, который видит в себе посланника общества, к которому он принадлежит, стремится искупить все то зло, которое это общество причиняло евреям в прошлом. Во время гастролей в Израиле председатель правления оркестра сказал: «Кое-кто и по сей день спрашивает у нас, почему мы нанимаем так много евреев в солисты и дирижеры, — я отвечаю так: мы нанимаем не евреев, мы нанимаем наилучших музыкантов».

Глава 10

«Формула один»

Никто не удивился сильнее, чем Клаудио Аббадо, когда в солнечное октябрьское воскресенье 1988 года музыканты Берлинского филармонического, выйдя из укрытия, в котором они голосовали, назвали его имя в качестве преемника Караяна. Итальянец даже не знал, что его кандидатура обсуждается ими. Ему было 55 лет, карьера его пребывала в состоянии застоя, если не упадка. Даниэль Баренбойм совсем недавно обошел его в состязании за право унаследовать в Чикаго место Георга Шолти, а свой контракт с Венской государственной оперой ему пришлось возобновить на значительно ухудшенных условиях. За день до того, как берлинцы приняли решение, Аббадо вел переговоры о месте дирижера в Нью-Йоркском филармоническом, мятежном оркестре, явно не подходившем для его тихого нрава, но способном дать куда больше денег и призов, не говоря уж о возможности покинуть Вену, когда она станет окончательно невыносимой. И вот, за один день и жизнь его и место на политической карте музыкального мира переменялись полностью. Музыкальная индустрия спокойно ожидала, что берлинцы покажут себя, как обычно, хорошими бизнесменами и выберут дирижера с наилучшими финансовыми возможностями — основными фаворитами были Лорин Маазель, Риккардо Мути и Джеймс Ливайн. После того как Мути за четыре дня до голосования снял свою кандидатуру, поддерживаемый «Сони» Маазель проникся такой уверенностью в победе, что назначил на следующий день пресс-конференцию в Берлине. Ему это вышло боком. Вместо того, чтобы пить шампанское, рассерженный американец срывал гроздь гнева.

Вся глубина неприязни берлинцев к караяновской индустриализации музыки раскрылась, наконец, да еще и с мстительной силой. Большинство музыкантов исполнилось решимости не избирать очередного строителя империи и пожелало вернуть оркестру самостоятельность, отнятую у него Гитлером и Караяном. Хотя свободолобивые намерения их и держались в строгом секрете, на собрании, проводившемся в загородном доме, который принадлежал семейству Сименс, было с самого начала решено: поскольку все кандидаты это люди в коммерческом отношении основательные, обсуждению подлежат исключительно их художественные достоинства. Оркестранты провели шесть часов, сравнивая относительную ценность номинантов, склонных к угнетательству менее всех прочих: Баренбойма, Хайтинка и не упоминавшегося до того Аббадо. И когда решение было принято, музыканты всего мира отнеслись к нему, как к божественному откровению и хором пели ему осанну.

Аббадо был противоположностью Караяна почти во всем. Одна из черт характера итальянца, не определяющая, но говорящая о многом, состояла в том, что он не выносил обращения «маэстро». Он придерживался левых политических взглядов и был по музыкальной культуре своей модернистом; среди его близких друзей числились пианист-интеллектуал Маурицио Поллини и зять Шёнберга, композитор-коммунист Луиджи Ноно. Для первого своего берлинского выступления в качестве главного дирижера Аббадо выбрал две симфонии, Шуберта и Малера, вставив между ними абстрактные «*Dämmerung*» («Сумерки») 37-летнего немца Вольфганга Рима. Он объявил о том, что намеревается использовать малый зал «Филармония» для исполнения экспериментальной музыки. В отношении артистическом Аббадо обладал умом открытым — и публика, и исполнители ощущали его освежающее влияние. «Аббадо хорош и для бизнеса, и для создания нового звука» — объявил заголовок одной из берлинских газет.

А вот людей денежных случившееся испугало. «Это не иначе как шутка» — сказал концертный агент Роналд Уилфорд, представлявший большую часть кандидатов первого ряда, в том числе, как это ни удивительно, и самого Аббадо. Генеральный менеджер Филармонического, упорно сопротивлявшийся

попыткам убрать его как реликт караяновской эпохи, немедля подал в отставку. Правительство Берлина направило в Вену своего ведавшего делами культуры сенатора — для переговоров о частичном освобождении Аббадо от его обязанностей перед оперным театром. «Мы рады что в Берлине получил место человек, обладающий такими тесными связями с Австрией, — довольно урчал Ганс Ландесман, финансовый директор и реформист Зальцбургского фестиваля, давний друг Аббадо. — Узы, соединяющие Вену, Зальцбург и Берлин станут теперь *очень* крепкими».

Впрочем, любая параллель с Караяном, овладевшим тремя этими вершинами, была здесь неуместна. В Вене Аббадо состоял в обычных служащих в подчиненных бывшего баритона Эберхарда Вехтера, которого назначили художественным директором в обход Аббадо. В Зальцбурге он был лишь одним из многих почетных гостей, а в Берлине изо всех сил старался умиротворить дирижеров-соперников и заручиться на будущее их сотрудничеством — что являло прямой контраст вендеттам Караяна. И в музыкальном, и в личном отношении он во многом походил на Вильгельма Фуртвенглера, старавшегося вознестись над материальными заботами, окутавшись облаком интеллектуальных причуд. Его появление в Берлине перевело стрелки часов назад — к эре утраченного идеализма, предшествовавшей началу борьбы за власть.

Оно стало и реквиемом австро-немецкому владычеству, установившемуся в Берлине со времен Бюлова. Караян наследников, принадлежавших к собственной его национальности, не оставил. Он не только отдал Филармонический в руки миланца, бывшего перед ним в некотором долгу, — оркестром радио тоже правил ныне другой миланец, Риккардо Шайи, а Немецкую оперу возглавил весьма спорный венецианец, Джузеппе Синополи. Очень популярным и частым гостем Берлина был также Риккардо Мути из «Ла Скала». Столица немецкой музыки сдалась итальянцам — впервые с 1920-х, когда в нее приезжал с гастролями всепобеждающий Тосканини.

Имейся у новых правителей единое ощущение цели, они могли бы основательно сдвинуть центр музыкальной тяжести к югу. Однако они были итальянцами, их разделял региональный и политический антагонизм, исключавший какую-либо возможность сотрудничества. Наследие, полученное ими от Тосканини, а в определенном смысле и от Гарибальди, способно было привести только к розни.

Дирижером, который в течение четверти века, прошедших после удаления Тосканини, сохранял «Ла Скала», был Виктор Де Сабата, музыкант, чья спокойная повадка сменялась неистовством, стоило ему взять в руки палочку. Де Сабата был недооцененным композитором, исповедовавшим бескомпромиссную веру в текстуальную целостность. «У меня в мозгу миллион нот, — говорил он, — и каждая не отличающаяся совершенством сводит меня с ума». Присущая человеку склонность к ошибкам, приводила его в отчаяние, лишала надежды. Высоко ценимый за его концертный и оперный репертуар, он дал последнее свое выступление на похоронах Тосканини, а затем в раннем 65-летнем возрасте ушел на покой. Де Сабата сохранял «Ла Скала» как премьерное святилище итальянской оперы, противясь и стремлению Муссолини перенести таковое в Рим, и посягательствам послевоенных политиканов. Он опирался при этом на значительное дирижерское искусство своих более молодых современников Туллио Серафина и Витторио Гуи, славившихся пониманием голоса, — именно их неуклонное следование традиции и преданность театру стали основой величественной оперной эры Милана — эры Каллас и Тебальди.

По окончании войны вышел из укрытия и блестящий Карло-Мария Джулини, который восстановил в стране нормальную концертную деятельность, дирижуя оркестрами миланского и римского радио, — сам он успел некогда поиграть на альте под управлением Вальтера, Фуртвенглера и Клемперера. Джулини очень хотел познакомиться с Тосканини, который жил по соседству с его миланской студией, но так и не набрался храбрости постучаться в его дверь. Старик сам, услышав по радио трансляцию исполненной Джулини забытой оперы Гайдна «Лунный мир», послал племянницу, чтобы та поздравила молодого

дирижера и пригласила его в гости, с чего и началась их просвещенная дружба. Джулини отправился в «Ла Скала», чтобы поработать с Де Сабата, а затем вел существование по преимуществу бродячее, очень редко задерживаясь на одном месте подолгу.

Если Джулини и не смог оправдать большие карьерные ожидания, которые породили сделанные им в 1950-х и начале 1960-х записи Моцарта и Верди, то виной тому особенности его прекрасной природы. Он страдал от того, что ему платят деньги за привилегию исполнять музыку, — о гонорарах, и немалых, заботилась его жена. Джулини прожил с нею долгую жизнь, а его преданность друзьям была безупречной — он ушел из Королевского филармонического, когда тот уволил его союзника Питера Даймонда, а когда заболела жена, покинул Лос-Анджелес. «Мы называли его Святым Себастьяном за выражение муки, появлявшееся на его лице, когда он дирижировал Мессой», — вспоминает Элизабет Шварцкопф. Вернувшись из отпуска, проведенного на примитивном греческом острове, он высказывал сожаления о том, что не смог остаться на нем отшельником. «Чтобы жить там, — сказал он оркестранту из „Филармония“, — нужно быть либо очень простым, а я не таков, либо святым, а я, опять-таки, не таков». С этим музыкант не согласился: «На мой взгляд, он был ближе к святому, чем почти все прочие дирижеры...». Джулини прошел прожил в музыке жизнь, не обзаведясь ни единым врагом, но и не оставив в ней заметного следа. Ему не досталась даже мантия почтенного музыкального старца.

Тосканини, одряхлев, обратился для итальянских музыкантов в неотразимо притягательный магнит, в оракула, в последнюю живую связь с Верди. Клаудио Аббадо попал в 18 лет в число избранных, которых приглашали исполнять музыку в гостиной старика, сыграл там концерт Баха и продирижировал камерным оркестром. Нельзя сказать, чтобы Аббадо очень дорожил этим воспоминанием. Еще ребенком он присутствовал на репетиции Тосканини с оркестром «Ла Скала» и пришел в ужас, — Аббадо и помыслить не мог, что кто-нибудь способен так жестоко вести себя с музыкантами. А потом он услышал Фуртвенглера и решил стать дирижером. С этим открывшим ему глаза немцем Аббадо разделял богатство семейной культурной традиции. Род его восходит к 12-му веку, к арабскому воину Аббаду, который построил в Севилье Альказар и вырезал на стене этого замка свое имя. Отец Клаудио, Микеланджело Аббадо, был концертирующим скрипачом, преподавателем и музыковедом, работавшим в консерватории Верди; мать писала детские книги, а во время войны перенесла пытки и тюремное заключение за укрывательство еврейского ребенка. Клаудио, их средний сын, родившийся в 1933-м, проявлял присущее ему инакомыслие тем, что писал на стенах общественных зданий: «Да здравствует Барток!».

Его направление, политическое и художественное, было сформировано семейным неприятием фашизма. Он всегда оставался неукоснительным приверженцем итальянской коммунистической партии и стал для некоторых из наиболее сонных учреждений Европы первооткрывателем опасной, «декадентской» музыки. После учебы в Милане, где он играл в студенческом оркестре под управлением обожаемого им Джулини, Аббадо отправился в Австрию, чтобы поработать с эксцентричным пианистом Фридрихом Гульда и учеником Шёнберга, аскетичным дирижером Гансом Зваровски. Это образование пополнялось посещением репетиций Вальтера и Бёма, а также пением в хоре, исполнившем под управлением Герберта фон Караяна «Торжественную мессу» Бетховена. Хотя Караян впоследствии приглашал Аббадо для работы в Берлин и Зальцбург, отношения их оставались неблизкими и сдержанными. В подношении, сделанном его компанией звукозаписи на восьмидесятилетие «Шефа», Аббадо написал: «Герберт фон Караян создал оркестровое звучание, тесно связанное с его личностью, в нашем столетии уникальной». Чего он меньше всего ожидал, так это привилегии, которая позволила ему демонтировать это звучание.

Аббадо любил Вену и хранил любовные воспоминания о проделках, в которых участвовал вместе с однокашником Зубином Мета. Оба каждый вечер бывали в опере и Аббадо признавался в том, что мечтал, подобно Малеру, возглавить ее. И это его желание волшебным образом осуществилось. Он победил Мета на конкурсе Кусевичского, но в подъеме по карьерной лестнице от него отстал и все еще участвовал в

конкурсах, когда индеец уже стал музыкальным директором в Монреале. Полученный в 1963-м приз Митропулоса ничего ему не дал, как и годовая работа ассистентом в Нью-Йоркском филармоническом. Затем его концерт с оркестром берлинского радио привлек внимание Караяна, предложившего Аббадо исполнить в Зальцбурге «Мессу» Керубини. Аббадо настоял на симфонии «Воскресение» Малера, никогда прежде на этом фестивале не звучавшей, и имел громовый успех. Его взял на заметку «Ла Скала». Он дебютировал в родном городе оперой Беллини, а в 1968-м стал главным дирижером оркестра, который после ухода Де Сабата значительно сдал. Аббадо повысил уровень его игры, введя в оркестр небольшое число иностранных исполнителей.

Политические контакты и местные связи сослужили ему в Милане хорошую службу, — профсоюзы обладали там огромной властью, а брат Аббадо, Марчелло, стоял во главе консерватории. В 1972-м уход ветерана *sovrintende* [+++++] Антонио Гиринджелли оставил «Ла Скала» открытым для появления в театре Аббадо и двух его единомышленников-радикалов Паоло Грасси и Массимо Боджаннкино. Перемены назрели давно. Богатых покровителей театра, появлявшихся на гала-представлениях, простонародье, которому не по карману были сидячие места и которое не желало видеть в театре политиков, встречало градом гнилых овощей и фруктов. У персонала опустились руки, моральный уровень его был смехотворным. За 14 лет Аббадо воскресил дух оперного театра, возродил сам смысл его существования. Он удлинил сезон, понизил цены на кресла, давал представления для рабочих и студентов, вывозил труппу, чтобы она играла спектакли, на фабриках. В течение шести недель летнего простоя Аббадо держал театр открытым, устраивая в нем бесплатные показы фильмов-опер. Он играл в футбольной команде театра правым полусредним и носил цвета городских чемпионов.

Его постановка Верди, записанная «ДГ», получила международное признание, поставленные им, памятные многим комедии Россини были засняты на киноплёнку. В то же время, он осуществил программу исполнения современной музыки, которой могло позавидовать любое оперное учреждение мира. Он показал, после сорока репетиций, прославленного «Воццека», впервые поставил оперно-балетный цикл Штокхаузена «Свет», исполнял новые сочинения Лигети, Пендерецкого, Берио и Ноно. В «Ла Скала» выступали выдающиеся молодые дирижеры: венские друзья Аббадо Мета и Баренбойм, Маазель и Озава, загадочный Карлос Клайбер, сестра которого состояла у Аббадо в секретаршах.

Все это происходило на фоне политической нестабильности, пестрящем похищениями людей, забастовками и падениями правительств. В 1970-х казалось, что Италия стоит на пороге революции. Буржуазия севера уезжала на выходные в Швейцарию, чтобы укрыть свои драгоценности в банковских сейфах; страна кишела террористами. Государственные субсидии в последний момент испарялись; приходилось отменять постановки и гастроли, родители Аббадо пали духом и покинули страну. Он дважды подавал в отставку и отменял ее, получая вотумы доверия от властей, интеллигенции и обожавшего его младшего персонала театра. Работающий в Амстердаме дирижер Рикардо Шайи, сын миланского композитора, «вырос на стиле Клаудио Аббадо и был совершенным его фанатиком! Я и сейчас считаю, что он — один из величайших среди живущих ныне дирижеров, умудренный, культурный, изысканный, никогда не тяготевший к поискам внешних эффектов».

Сдержанный и осторожный на людях, особенно с иностранцами, Аббадо неизменно демонстрировал редкостную склонность к общению с молодыми людьми. Он возглавлял Молодежный оркестр Европейского сообщества (обратившийся в итоге в Камерный оркестр Европы), «Ансамбль Густава Малера», набирившийся на родине композитора — по обе стороны от разделяющей ее на Западную и Восточную границы — из студентов консерваторий. Совсем юные люди, ученики музыкантов из его профессиональных оркестров, давали блестящие концерты, и Аббадо сам неустанно заботился об их физических удобствах в длинные, жаркие летние месяцы, которые они проводили, совместно работая и разъезжая по Европе.

Вдали от «Ла Скала» он продирижировал в 1968-м «Дон Жуаном» в «Мет», пожаловался, что не получил обещанных певцов и больше никогда в этот театр не возвращался; в «Ковент-Гардене» его помнят по внушившему благоговейное почтение «Борису Годунову». Однако большую часть сил Аббадо отдавал Милану, жители которого дивились его умению справляться с административной структурой, придуманной Муссолини, и с правовым хаосом, вследствие которого любой директор мог оказаться за свою работу в тюрьме. В 1978 году именно в тюрьму и попали тридцать оперных служащих, нарушивших новый закон, который запрещал сделки с агентами певцов, — а как еще, интересно было бы узнать, можно составить из певцов ансамбль? Дирижерам, работающим за границей, запрещалось владеть кредитными карточками, все заработанное они были обязаны доставлять на родину. Кинозвезд арестовывали прямо перед камерами журналистов за предполагаемое уклонение от уплаты подоходного налога, *pour encourager les autres* [\$\$\$\$\$\$\$\$\$].

Терпение Аббадо все же пришло к концу в 1986-м, и «Ла Скала» заменил дирижера главным его соперником Риккардо Мути. Полного объяснения его удаление так и не получило, представляется, что оно было вызвано сочетанием усталости и соблазнительных посулов другого оперного театра, мечтать о котором Аббадо не переставал никогда: «Работать в Вене он хотел еще с проведенных в ней студенческих дней», — говорит его друг-оркестрант. Стремясь избежать бремени полной ответственности, Аббадо потребовал назначить художественным директором Клауса-Хельмута Дрезе из швейцарской оперы. Поначалу, Австрия встретила его с распростертыми объятиями. Новое открытие Россини привело публику в восторг, мощные постановки «Воццека» и «Пелеаса» Вена перенесла с благородной стойкостью. Были вновь поставлены трагедии Яначека, бок о бок с большими вещами Моцарта встали малые. Аббадо получил прозвище «*Schatzgräber*» — «искатель утерянных сокровищ», — а после показа оперы Шуберта «Фьерабрас» его превозносили, как просветителя оперной публики.

Потребовалось два сезона, чтобы на передний план вышли недовольные. Вена привыкла иметь под рукой популярную оперу, теперь же между одним спектаклем Пуччини и следующим проходило несколько недель. А когда здесь в последний раз пел Паваротти? И куда уходят приносимые публикой деньги? Учувшие оперный скандал газеты бросились на поиски жертвы. Аббадо был слишком ценен, чтобы отдать его на съедение волкам, и правительство уволило его ближайшего сподвижника Дрезе. Во главе оперного театра, бюджет которого был значительно урезан, поставили бывшего певца, ставшего затем концертным агентом. Поддерживаемый оркестром Аббадо попытался отстоять свои права. Он протестовал по поводу увольнения Дрезе, однако, будучи спрошенным, готов ли он и сам подать в отставку, пробормотал «нет, пока что нет». Понимая, что в Милан Мути он возвратиться не сможет, Аббадо не мог рискнуть потерей Вены и покорно продлил свой контракт до 1997 года — на худших условиях. Он проглотил гордость в обмен на надежную работу. Месяц спустя, его поманил Берлин и надежды Аббадо начали подниматься, точно ртуть в термометре.

Если исходить только из сухих документальных данных, менее удачного главного дирижера Западный Берлин выбрать просто не мог. Аббадо никогда не занимал в Германии никакого поста; по подготовке, темпераменту и договорным обязательствам он был связан с культурным антиподом Берлина — с Веной. Центр тяжести его профессиональной деятельности был смещен в сторону оперы, опыт отношений с оркестрами, в которых дирижер и дирижируемые сталкиваются лицом к лицу, не обремененные сценическим или драматическим антуражем, был у Аббадо ограниченным. Помимо ансамблей его юношеской поры, он пару недель проработал как главный приглашаемый дирижер с Чикагским симфоническим оркестром и поддерживал постоянные отношения с Венским филармоническим. Единственный, какой у него имелся, опыт главы концертной организации дали Аббадо восемь лет, проведенных с охваченным кризисом Лондонским симфоническим оркестром; тогдашние его достижения и неудачи позволяли сделать весьма озадачивающие выводы о будущем Берлинского филармонического и

связанной с ним музыкальной индустрии.

В ЛСО его взяли, чтобы повысить уровень оркестра после суматошного десятилетия Андре Превена, создавшего бум в сфере звукозаписи и телевизионных выступлений, но приведшего к утрате оркестром уверенности по части основного симфонического репертуара. ЛСО нужно было надолго погрузиться в Брамса и Бетховена. Оркестру предстояло вот-вот совершить дорогостоящий прыжок в темноту, покинув концертный эпицентр Южного берега Темзы и перебравшись в новый зал, расположенный на краю финансового района Сити, обращавшегося после шести часов вечера в город-призрак. ЛСО, который становился в «Барбикене» соседом «Королевского шекспировского театра», надлежало исполнять программы достаточно завлекательные, чтобы работавшие в Сити жители пригородов решились пропустить поезд 18.22 из Ватерлоо, и задержаться на вечер в городе.

Первый сезон, в котором Колин Дэвис исполнял Берлиоза и Типпетта, оказался столь злосчастливым, что председателю оркестра гобоисту Энтони Кэмдену пришлось, дабы спасти его от банкротства, взять месячный отпуск и обходить правления расположенных в Сити компаний с чашкой для подаваний. Чтобы выплатить долги оркестра, музыканты вынуждены были работать по семьдесят четыре часа в неделю. Они выходили на концерты, проведя перед этим десять часов за записью мотивчиков для телевизионной рекламы. «Я и сказать вам не могу, сколько раз я начинал игру с Аббадо, уже ощущая страшную усталость» — признавался концертмейстер Майкл Дэвис.

Аббадо не нравился оснащенный по последнему слову техники зал «Барбикена» — чтобы украсить звук, требовалось больше деревянной обивки, — да и с общей его атмосферой итальянец так свыкнуться и не смог. То, что оркестранты оказались замученными переработками, понравилось ему еще меньше, однако его восхитила их непреклонная жажда независимости, и Аббадо торжественно пообещал, что поможет им выжить. Он предложил оркестру исполнить все, написанное Антоном фон Веберном — предстояло столетие со дня рождения композитора. Казалось, ничто не сможет с большей надежностью распугать и тех немногих слушателей, какие еще сохраняли верность оркестру, однако в полной напастей судьбе его это решение оказалось поворотным пунктом. Разыгрывая, как только мог, свою итальянскую карту, Аббадо сумел получить необходимые деньги у производителя офисного оборудования «Оливетти», заслужил восторги критики и публики и повторил эти концерты в Вене и Париже. Два года спустя он провел сезон «Малер, Вена и Двадцатый век», познакомивший Лондон с искусством тематического программирования. Обучавшийся медленно, сам он успел освоить лишь меньше половины малеровского цикла и потому приглашал дирижеров постарше, которые сообщали симфониям композитора и блеск, и мощь. В добавление к модернистской и новаторской музыке он исполнил настоятельно требовавшийся публикой бетховенский цикл, дополненный фортепьянными концертами, которые сыграл его друг Поллини.

Для Майкла Дэвиса работа с Аббадо была «наиболее сложным, важным и артистически упоительным опытом моей жизни». Хотя репетиции были кропотливыми настолько, что вгоняли музыкантов в сонливость, а то немногое, что говорил дирижер, произносилось на ломаном английском, «во время концерта этот человек, казалось, отбрасывал всю свою сдержанность и отдавался музыке на все 150 процентов». Отношения с оркестрантами у него сложились самые компанейские, особенно сблизился он с их председателем Энтони Кэмденом.

Трещина в этих отношениях возникла, когда ЛСО узнал из прессы о заключенных Аббадо договорах на запись музыки, которые оркестру показались нечестными. Он подрядился записать бетховенский цикл в Вене и симфонию Чайковского в Чикаго, сохранив за собственным оркестром куда более скромные в смысле заработков записи Мендельсона и Равеля. Когда к нему обатились с вопросами, Аббадо грустно улыбнулся и сказал: «Я не виноват — так захотела „ДГ“». Нарыв окончательно созрел в 1987-м, после

исполнения Девятой симфонии Малера, которого те, кто играл в этих концертах, уже никогда не забудут. Аббадо взял шестимесячный отпуск, чтобы выучить партитуру в одиночестве своего альпийского шале. В середине зимы он вывез ЛСО на Канарские острова и в течение недели репетировал с ним симфонию от такта до такта. Концерты в «Барбикене» составили целую эпоху, оркестр отправился в континентальные гастроли — и там его тоже осыпали похвалами. Когда был сыгран последний концерт, Аббадо сообщил, что собирается записать симфонию с Венским филармоническим. Впоследствии он говорил музыкантам, что его сделанной «ДГ» записи далеко до их живых выступлений, однако то было утешение слабое. «Он выучил симфонию с нами, а записал с ними» — и поныне ворчит один из музыкантов. «Такие раны не заживают» — тихо жалуется другой.

Мелкое происшествие во время репетиции иллюстрирует неспособность Аббадо справляться с им же самим создаваемыми сложностями в человеческих отношениях. Кристин Пендрелл, блестяще игравшая на английском рожке, перешла в ЛСО из «Филармония» Мути только потому, что ей хотелось работать с Аббадо. В Девятой Малера, где рожку играть особенно нечего, Аббадо попросил ее взять на себя низкие ноты гобоя. «Хорошо, — ответила Пендрелл, — а что вы скажете Тони (Кэмдену)?». «Нет, это уж вы ему скажите» — ответил, отходя, дирижер. «Минуточку, — остановила его музыкантка. — Мне нравится этот оркестр и я хочу в нем остаться. Решение принято вами, вы за него и отвечайте». Аббадо непонимающе уставился на нее. Дело было крайне неприятным, и Аббадо хотелось от него увернуться. Если уж нельзя не обидеть друга Тони, пусть его обижает кто-нибудь другой.

Сведения о намерении Аббадо перебраться в Вену оркестр получил из вторых рук, а обращение Кэмдена с просьбой сохранить связи с ЛСО осталось не услышанным. Прощальный концерт Аббадо был великолепен, но обстоятельства его ухода оставили горький осадок. Богатых итальянцев, увивавшихся вокруг ЛСО, пока с ним работал Аббадо, тут же словно ветром сдуло. Аббадо говорил о Лондоне как о своем втором доме, однако не появлялся в нем по девяти месяцев кряду, а все связи оборвал с великой легкостью. В это же время завершился и его второй брак — после того, как Аббадо увлекся бежавшей из Советского Союза скрипачкой Викторией Мулловой.

Аббадо в очень значительной мере опирался на своих помощников — деталями, связанными с концертами занимался его венский концертный агент Ханс Ландесман, а записями продюсер «ДГ» Райнер Брок. Несмотря на облакавшую Аббадо фуртвенглеровскую ауру нерешительности, он позаботился о том, чтобы соблюдением его интересов занимались лучшие умы индустрии. Противоречивость его поведения проявлялась в общении Аббадо с оркестрантами, ощущавшими, что он старается угодить всем сразу. Человек, близкий по убеждениям к коммунистам, он окружил себя поклонниками-бизнесменами; это интеллект, который обожает «Кармен»; итальянец, стремящийся быть космополитом. «Клаудио великий музыкант, но человек он слабый» — заключил один из солистов ЛСО. «У него особый дар — заставлять других решать его проблемы, — говорит менеджер одного из оркестров. — И все же, самый важный урок, какой я получил от Клаудио Аббадо, состоит в том, что в вопросах искусства никогда нельзя идти на компромиссы».

Аббадо уклоняется от пристального внимания публики — церемонию подписания берлинского контракта он покинул, не сказав ни слова в ответ на приветственные речи. Те, кому удастся пробиться сквозь стену его застенчивости и прорваться через кольцо окруживших его материнской заботой секретарш, возвращаются назад с рассказами о теплом, мягком, легко смущающемся человеке, самое большое удовольствие которого — копаться в своем разбитом на крыше дома саду, человеку, который чувствует себя в безопасности, лишь погружаясь в свое искусство. Он скромно живет в пентхаузе дома, стоящего в центре Вены, просматривая, когда ему хочется развлечься, старые английские комедии. Зимой он катается на лыжах, летом загорает в своем домике на Сардинии. Аббадо выглядит человеком в большинстве отношений неамбициозным. Лишь поднимаясь на возвышение, которое занимал некогда

Караян, он обнаруживает решимость переделать мир, выкорчевать искусственное «прекрасное звучание» и заменить таковое тембрами, принадлежащими только ему.

В отличие от Караяна, он не стал требовать от Берлина пожизненного назначения, удовлетворившись семилетним контрактом с возможностью продления еще на три года — уже в новом столетии. Жалование его составило всего лишь 140 000 ДМ (50 000 фунтов), плюс вознаграждение в 24 000 ДМ (8000 фунтов) за минимум 24 концерта в год. Он не стремится к несказанным богатствам и посоветовал своей записывающей компании, забыть о видеосъемках его концертов. Мое дело, — заявил он, — модернизировать репертуар и демократизировать оркестр.

То было золотое для Аббадо время — он оказался, сам того не ожидая, главным в своей профессии человеком с обеспеченным до самого ухода на покой будущим. Однако Берлин — город резкий и жестокий, а проблемы, связанные с его объединением, не могут не сказаться и на Филармоническом. Если дела Аббадо пойдут плохо и в Берлине, как то уже было в Вене, спасения ему ждать будет неоткуда. После завершения медового месяца Аббадо придется раз за разом доказывать свою правоту ворчливым приверженцам Караяна и архиконсерваторам. И за спиной его будет неизменно маячить готовый к атаке соперник, уступить которому он хотел бы меньше, чем кому бы то ни было другому.

Из всех претендентов на корону Караяна с самым большим сокрушением наблюдал за распадом его империи Риккардо Мути. Он нередко говорил, что хочет стать преемником преемника Караяна — постоять в сторонке, пока затаенное разочарование оркестрантов не уничтожит промежуточного наследника, а затем выехать к ним на белом коне и подобрать то, что от империи останется. Возвышение Аббадо в Берлине и Ландесмана в Зальцбурге стало для Мути худшим из возможных сценариев. Если миланец произведет хорошее впечатление, он сможет остаться в Берлине на десять, самое малое, лет. Если он потерпит неудачу, иметь дело с другим итальянцем там не захотят. Планы же Ландесмана в Зальцбурге подразумевали значительное расширение современного репертуара, с которым Мути связываться не желал.

Корни и степень его вражды с Аббадо обеими сторонами скрываются, хотя ни та, ни другая существования ее никогда не отрицала. Они, точно бойцовые петухи, занимают отдельные вольеры. Общих друзей у Аббадо и Мути не имеется. Звезды дирижерского мира, которые слетались в «Ла Скала», когда там командовал Аббадо, с появлением Мути стали этого театра избегать; власть Мути опирается главным образом на мощь его собственного исполнения. «Я был связан с эрой Аббадо, — ответил Риккардо Шайи на вопрос о том, почему он покинул родной город. — Когда эра переменялась, переменялось многое. Этим все и объясняется».

Мути не упоминает имени Аббадо, говоря лишь о «моем предшественнике». Прежде Мути позволял себе открыто осуждать его, однако в Милане, где клан Аббадо все еще силен, он повел себя сдержаннее. «Я никогда не сужу чужую работу, — ответил он на прямой вопрос об уровне „Ла Скала“. — Если я совершенствую игру оркестра, это не является критикой моего предшественника. Моя позиция, когда я пришел в „Ла Скала“, состояла в том, чтобы не идти по чьим-то стопам, но принести сюда мою личность и мои идеи. Что, разумеется, приведет к переменам».

На деле, случившееся с «Ла Скала» походило, скорее, на революцию: политическую, стилистическую и идеологическую. Если Аббадо был робок, то Мути резок; на смену лефтистским изыскам пришел прагматичный центризм; предпочтение было отдано возрождению буквалистских доктрин Тосканини и Де Сабата. Эра Мути открылась ревивалистским «Набукко» Верди, в котором хор рабов, «*Va, pensiero*», исполнялся вполголоса, как и значится в партитуре. Хотя мелодия эта приобрела статус национального гимна, Мути не позволил использовать Верди в демагогических целях, как не допустил и повторения хора. Он говорил о музыке как об «общении» исполнителя и публики. Любое вмешательство в этот процесс было

бы святотатством. Аббадо такого рода возвышенных чувств и пышных жестов никогда не демонстрировал. Его существование в «Ла Скала» основывалось на спокойной дипломатии и закулисных договоренностях; Мути, похоже, решился действовать только в открытую. «Дирижер, — заявил он, — не может быть рабом». До политиков и чьих-либо корыстных интересов ему было дела меньше, чем какому бы то ни было другому маэстро со времени Тосканини.

Мути подавал себя как «человека бескомпромиссного». В 29 лет он, хлопнув дверью, ушел со своей первой генеральной репетиции в «Ла Скала», поняв, что идти собственным путем ему не дадут. «Одно из лучших решений, какие я принимал» — так он это называет. Он бойкотировал Милан в течение десяти лет, — пока не получил гарантий художественного контроля над любой оперой, какой возьмется дирижировать. Для своего возвращения Мути избрал «Свадьбу Фигаро». В отличие от Аббадо, он отказался учитывать мнение менеджеров «Скала», предпочитая слушать музыкантов. «Оркестр и хор, — заявил он, — понимают, что сейчас я именно тот человек, который поможет им совершенствоваться».

Если Аббадо постоянно смотрел вперед, Мути утвердил свои приоритеты в прошлом. «Я хочу вернуться к тем дням, когда Караян, Серафин, Де Сабата и другие делали в „Ла Скала“ великие записи. А кроме того, я хочу, подобно Тосканини, создать вокруг себя плеяду молодых музыкантов». Он вернул в театр давно не видевшие сцены оперы Вагнера и в третий свой сезон поставил без купюр россиниевского «Вильгельма Телля» — оперный марафон продолжительностью в пять с половиной часов. «Мы будем избегать здесь дешевых приемов, с которыми приходится сталкиваться в некоторых оперных театрах, где ни певцы, ни дирижеры не питают уважения к тексту. „Риголетто“, „Травиата“, „Трубадур“ слишком долго резались кем ни попадя. Мы же вернемся к тому, что было написано Верди» — провозгласил он.

«Все согласны с тем, что воздействие на оркестр он оказал живительное; к тому же и финансовые дела „Скала“ приятным образом поправились» — писал один из ветеранов-рецензентов. Особенно заметно переменялся характер собиравшейся на открытие сезонов публики, становившейся все более светской — кинозвезды, директора компаний, младшие министры — и невозможно шумной. «И-Эм-Ай» приходилось откладывать живые записи до представлений более поздних, завсегдатаи коих не склонны были выставлять свои восторги напоказ. Мути держался в стороне от всей этой суеты, кривя неаполитанские губы в отвращении, которое внушала ему северная невоспитанность.

Корни его уходят далеко на юг — мать была неаполитанкой, отец врачом в апулийском городе Мольфетта, где Риккардо и вырос посреди едва ли не африканского ландшафта и женщин, с головы до ног затянутых в пропыленную черную ткань. «Пока не появились телевизоры, мы жили словно в древней Греции, — вспоминает он. — Классический *liceo* (средняя школа) был очень хорош, но небогат. Поэтому мы, ученики и учителя, проводили время, примерно как Аристотель с Платоном, обсуждая политику, историю и философию». Дома он играл на скрипке и фортепьяно, а оркестр услышал только в 15 лет на состоявшемся в школьном зале столицы провинции, Бари, концерте, куда его взял с собой Нино Рота, композитор фильмов Феллини. Никакого озарения не произошло: Мути даже не помнит, что в тот раз исполнялось. Когда в 1958-м семья вернулась в Неаполь, семнадцатилетний Риккардо поступил по рекомендации Рота в консерваторию — как пианист.

Однажды директор *conservatorio* вызвал меня в свой кабинет. Для концерта, которым завершался учебный год, нужен был дирижер. Обычно на эту роль назначали студента дирижерского отделения, но в тот год на нем учились лишь трое: монах, священник и женщина. Директор спросил: «Вы не согласитесь поддирижировать завтра?». Ближе к вечеру преподаватель показал мне, как задается тот или иной темп.

На следующий день я встал перед студенческим оркестром, чтобы отрепетировать концерт Баха. Повел рукой, указывая сильную долю первого такта — странное ощущение, его следовало бы пережить каждому, — ты взмахиваешь рукой и возникает звук. Через две минуты преподаватель позвонил

директору и сказал: «Родился дирижер». Я тоже почувствовал это. Мгновенно.

Он перешел в миланскую консерваторию Верди, получив от министра образования особое разрешение пройти десятилетний курс композиции за пять лет. «Ни на единый миг я не испытал искушения написать музыкальную фразу, которая переживет века» — говорит он. Мути зарабатывал кое-какие деньги, аккомпанируя студентам певческого класса Марии Карбоне, там он познакомился с закончившей консерваторию Равенны меццо-сопрано, на которой женился после пяти лет ухаживания.

Кристина Мути взяла на себя обязанности итальянской жены. Пока Риккардо дирижирует, она сидит дома с детьми, но при этом и управляет всеми делами мужа и даже ведет его рабочий дневник. Других личных помощников или управляющих делами у него нет, как почти нет и наперсников в музыкальном мире. Существует, по словам его друзей, лишь «очень немного музыкантов, которых Мути любит или уважает». Основу его жизни составляют, как это принято у южан, семья и близкие родственники. «Когда я дирижирую, — говорит он, — я гражданин мира. Но здесь, в моем доме, я могу быть обычным, простым человеком, у которого есть семья, несколько друзей, и возможность наслаждаться жизнью. Вот и весь секрет моих профессиональных взаимоотношений». Его обнесенный стеной двухэтажный дом стоит в одном из глухих переулков центра Равенны — недалеко от гробницы Данте и в трех часах езды от «Ла Скала». Здесь он, никем не замечаемый, бродит с мороженым в руке по улицам, ездит на велосипеде по магазинам, покупая продукты, или плавает в море. В ухоженном саду Мути копаются в земле и квохчут курицы, создавая деревенский противовес его космополитичному существованию.

О Кристине он говорит: «Наши музыкальные взгляды практически совпадают: у нас были одни учителя, мы дышали одним воздухом. Я спрашиваю ее мнение, однако мои решения от нее не зависят. Мне нравится обсуждать с ней то и это, как мы делали это с самого начала, когда еще были студентами. Она — главный мой критик, множество раз, взглянув на ее лицо, я понимал, что сделанное мною ей нисколько не нравится. Она не судья, она — товарищ». Домашний покой для него — неиссякаемый источник силы, позволяющей Мути держать свои планы в тайне, пока для осуществления их не наступит подходящий момент. Он известен своими сюрпризами. И это наделяет его властью, которой всегда обладает непредсказуемость, внушающая страх окружающим. Просить о чем-либо дважды ему приходится редко.

В 1967-м Мути выиграл дирижерский конкурс и дебютировал на флорентийском фестивале «Музыкальный май», исполнив программу из произведений Моцарта и Бриттена. Получив постоянное место, он провел во Флоренции 12 лет и приобрел завидную репутацию дирижера очень надежного. Как-то он сказал тенору Лучано Поваротти: «Либо пойте то, что написал Беллини, либо ищите себе другого дирижера». Получив художественного директора, все достоинства которого исчерпывались партийной принадлежностью, он уволился и возглавил забастовку оркестра, хора и балета, продолжившуюся три месяца — до изгнания дилетанта. «Политические сложности возникают, лишь когда дела идут плохо в художественном отношении» — со смехом говорит он. «В политическом плане, — говорит его коллега, — он блестящий манипулятор, способный добиться всего, что ему требуется». В тридцать лет Мути уже дирижировал Берлинским филармоническим, а на следующий год дебютировал в Лондоне с оркестром «Новая филармония». И шесть дней спустя стал его главным дирижером.

Оркестр пребывал в состоянии упадка, он почти лишился фондов и отчаянно искал преемника для 86-летнего Отто Клемперера. Впереди маячило слияние с Лондонским филармоническим, музыканты играли настолько бессвязно, что один из приглашенных дирижеров поинтересовался: «Это действительно профессионалы?». Мути полностью обновил оркестр, сделав его одним из лучших в Лондоне. Он прослушивал и набирал в солисты одаренных молодых музыкантов, сумел поправить финансовое положение оркестра, договорившись с «И-Эм-Ай» о напряженном графике записей. В конце 1970-х, когда

Аббадо пришел в ЛСО, тон в городе задавала «Филармония» Мути. Он был также и самым красивым среди дирижеров Лондона — отлично сидящий фрак, копна блестящих черных волос над страстным лицом. Почти не говоря по-английски, он прекрасно изъяснялся на языке мимики и жестов. Вспыльчивость, которой впоследствии, в Италии, он себе не позволял — заставлявшие вспомнить о Тосканини взрывы раздражения на репетициях, — сменялись мирными коридорными разговорами с английскими оркестрантами, к которым Мути неизменно прислушивался. По окончании большой записи он отправлялся со своей командой обедать, — сыпал малопристойными шутками, обменивался музыкальными сплетнями, сохраняя, тем не менее, определенную дистанцию. «Риккардо может похлопать вас по спине, — говорит продюсер записей, — однако я никому не советую похлопать его первым».

Лондон он покинул в 1980-м, чтобы перенять Филадельфийский оркестр у Юджина Орманди, возглавлявшего его 44 года. И снова воздействие Мути сказалось почти мгновенно — сочное звучание оркестра сменилось очерченными с большей ясностью тонами, которые предпочитают компании звукозаписи. Лоялисты нападали на него за то, что он сделал Филадельфийский неотличимым от любого другого ансамбля, но Мути отвечал, что добивается своего, особого звучания для каждого композитора и стиля, а не внешнего блеска, которым оркестр окутывает без различия всех, кого исполняет. Филадельфийский обратился в наиболее впечатляющий оркестр Америки за исключением, быть может, Чикагского симфонического Шолти. «Мути, — говорил его концертмейстер, — отмечен прикосновением Божьей десницы». Он привлек на концерты молодежь, стал предметом зависти соседнего Нью-Йорка и заставил отцов города построить новый концертный зал, обошедшийся в 100 миллионов долларов. «Я человек серьезный» — любил повторять он — да особых поводов для веселья у него, проводившего по 16 недель в году в одиноком номере отеля, стоящего посреди скучного промышленного города, и не было. «Только не говорите никому в Филадельфии, что видели улыбающегося Мути» — попросил он хозяйку дома, в котором провел, отдыхая, уик-энд. Серьезность Мути и вознаграждалась весьма серьезно: он получал почти полмиллиона долларов за четыре месяца работы.

Когда умер Караян, Мути занимал положение очень выгодное, позволявшее рассчитывать на успех в борьбе за преемничество. Незадолго до того он поразил Берлин брамсовским циклом: сдержанный подход Мути произвел на тамошних оркестрантов очень сильное впечатление; в Зальцбурге его обожали за моцартовские оперы. Занимая надежное положение в «Ла Скала», он ухитрялся творить чудеса со строптивыми оркестрами Англии и США. Отношения Мути с покойным владыкой были достаточно дружескими, чтобы облегчить ему путь к желанной цели, и достаточно независимыми, чтобы оградить его от обвинений в панибратстве. «Я хорошо знал его, и он знал меня хорошо, — говорил Мути о Караяне. — С 1972-го он каждый год приглашал меня в Берлин — полагаю, он держался обо мне не самого плохого мнения».

Победа Аббадо ошеломила Мути. В канун выборов он снял свою кандидатуру, понимая, что сторонников у него недостаточно, и надеясь выиграть, продемонстрировав нейтралитет. Теперь к власти пришел его враг, надежды Мути рухнули и ему пришлось отступить в беспорядке. Неделю спустя он, поддавшись взрыву эмоций, оставил работу в Филадельфии. «Я веду жизнь слишком тяжелую и напряженную. Для меня, заботившегося о музыкантах больше двадцати лет, настало время позаботиться о самом себе, найти себя — хоть и не могу сказать, что я себя потерял, — подумать, почитать, пожить настоящей жизнью» — сказал он на пресс-конференции. Он сказал также, что уже двадцать лет не был в отпуске, что с 1978 года не гулял по берегу Марина-ди-Равенна. Заявление Мути было встречено с «потрясением и глубокими сожалениями» правлением оркестра и со слезами — его музыкантами. Решение это, отчасти связанное и с перебранками по поводу стомиллионного зала («Теперь никто не сможет сказать, будто я хотел, чтобы этот зал построили для меня» — заметил он), было симптомом кризиса среднего возраста, постигшего человека, у которого отнимали одну желанную награду за другой.

Мути отступил, чтобы перегруппировать свои силы и обдумать дальнейшее. «Во всем, что делает музыкант, присутствует политика» — сказал он однажды; ему требовались новые союзники и новые стратегии. Он был достаточно молод и полон сил, чтобы взяться за решение новых задач, однако попал в вынужденное положение человека, который ждет возможности вместо того, чтобы ее создавать. Более того, он был не единственным итальянцем, дожидавшимся за кулисами падения Аббадо.

* * *

Одного лишь упоминания о Джузеппе Синополи довольно, чтобы у иных дирижеров пошла изо рта пена, а оркестранты начали страдальчески отмахиваться. И нельзя сказать, что он причинил кому-то из них вред. Напротив, Синополи множество раз проявлял самозабвенное великодушие, человек он, по сравнению с большинством своих коллег, очень сговорчивый. Интеллигентный и интеллектуальный, чрезвычайно начитанный, умеющий точно выражать свои мысли. Он пишет хорошую музыку и ведет непритязательную жизнь. В ярость музыкантов приводит его обращение с музыкой, которой он дирижирует.

Синополи вырос в немзыкальной семье, был отправлен ею в Падую, учиться на медика, а музыкой занимался втайне. В 1971 году он получил диплом врача, но практиковать не стал, а перебрался в Вену, где поступил на последний из тех, что вел Ганс Зваровски, учитель Аббадо, дирижерский курс. Чтобы исполнять новую итальянскую музыку, Синополи создал «Ансамбль Бруно Мадерна» да и сам получил у поклонников авангарда признание в качестве композитора. В 1981-м, когда ему было 35 лет, он стал известен и широкой публике — благодаря его опере, поставленной в Мюнхене самым влиятельным из немецких режиссеров Гёцем Фридрихом. Героиней этой оперы, давшей ей название, «Лу Саломе», была одна из эфемерных фигур двадцатого века, женщина, отвергавшая самых пылких и видных поклонников, от философа Ницше до поэта Рильке, а затем безумно увлекшаяся Зигмундом Фрейдом и в сорок лет расставшаяся с невинностью. Оперу приняли довольно хорошо, хотя модернисты сочли ее сочинение предательством. «Когда-то он был композитором, теперь обратился в романтика» — усмехался Пьер Булез.

Первые записи принесли Синополи премию «Художник года», присуждаемую «Немецкой фоноакадемией», и это стало началом настоящей его карьеры. Он сменил агентов — теперь его делами управляла не маленькая парижская контора, но могучий нью-йоркский манипулятор, — обзавелся широкополой шляпой и занял место Мути в «Филармония», на оркестрантов которой произвели сильное впечатление как гастрольный график его, так и связи в «ДГ». В отношении художественном, шаг этот оказался для оркестра катастрофическим, лишившим его услуг Владимира Ашкенази и Саймона Рэттла и заставившим Мути пригрозить судебным преследованием, если его имя хоть раз появится в концертных программках. «Оркестр я люблю по-прежнему» — настаивал Мути; он просто не мог без боли видеть, во что тот обратился.

Лондонские критики, представляющие собой, в общем и целом, сообщество беспристрастных индивидуалистов, всегда готовы дать новому дирижеру честный шанс. Однако при появлении Синополи они мгновенно пришли в ужас — всеобщий и единодушный. Единственным исключением был в их смятенном хоре ведущий обозреватель звукозаписей, который не любит говорить плохо о ком бы то ни было, — он смог найти слова похвалы для «спокойной властности» Синополи. Лондонцы привыкли читать рецензии на его концерты, создававшие впечатление, что критиков затаскивают на них силком. «Какой все-таки непредсказуемый, способный довести человека до бешенства дирижер этот Джузеппе Синополи! — писал „Вагнерианец“ из „Таймс“. — На его выступления с „Филармония“ приходишь с немалой внутренней дрожью. Опойлит ли он еще один шедевр? Покажет ли его в свете столь новом, что музыка эта никогда

уже прежней не станет? Да и сумеет ли хотя бы начать?». Критикесса помягче сообщала об «охватившем ее под конец вечера чувстве сожаления» и о том, что у нее «слегка засосало под ложечкой».

«Трудно понять, как отнестись к исполнению Брукнера, в котором столь явным образом отсутствует самое необходимое для его музыки — во всяком случае, то, что всегда полагалось самым необходимым» — писал, обвиняя дирижера в «неадекватности», главный критик «Таймс». Общим тоном этих рецензий была скорее озадаченная неловкость, чем обличительная хула. Лондонские критики, обычно желающие своим оркестрам самого лучшего, к упадку клемпереровского ансамбля относились с большим сожалением.

«Синополи сделал для оркестра очень много хорошего, — защищал его первый трубач „Филармония“ Джон Уоллес. — Он все время старается улучшить условия нашей работы. Контракт Синополи с „Дойче Граммофон“ просто фантастичен, мы много гастролируем, поскольку на континенте к нему относятся с большим уважением».

Критики других стран определенно были более благодушными, а вот музыканты громили Синополи с не меньшим пылом. Берлинский филармонический пошел на очень необычный шаг, разорвав заключенный с ним договор на запись после концерта, на котором оркестранты пришли к заключению, что Синополи запутался в партитуре. «Запись представляет собой документ о добром сотрудничестве, — сказал бизнес-менеджер оркестра. — С Синополи оно оказалось невозможным». Венский филармонический отказался работать с ним. Он получил постоянное место в беспокойном Нью-Йоркском филармоническом, однако в качестве возможного музыкального директора им не рассматривался. В одной лишь Японии к Синополи относились как к несомненному полубогу.

В опере он проявил себя куда менее спорно, и у вокалистов, находивших, что на него всегда можно опереться, пользовался неподдельной любовью. «В наши дни становится все труднее отыскать опытного дирижера, который умеет работать с певцами, — сказала Мирелла Френи. — Джузеппе любит музыку — любит оперу; и передает эту любовь всем, кто с ним работает». Его изложения Верди и Пуччини выглядят более чем пристойно, и в записи, и в живом исполнении. Приверженцы Синополи говорили об этом с такой убедительностью, что свой вагнеровский дебют он смог осуществить в самом святилище, в Байройте, а Фридрих назначил его музыкальным директором своей берлинской Немецкой оперы.

Те стороны натуры, что обусловили успех Синополи в опере, стали и семенем, из которого выросли его горести как симфониста. Будучи студентом-медиком, Синополи изучал психологию и теперь использовал постфрейдистский анализ для представления персонажей и их отношений в музыкальной драме. На фоне поразительных вольностей, которые позволяют себе ведущие оперные режиссеры, переноса действие опер в другие времена и в другое общество, вмешательство Синополи в сценическую музыку выглядело незначительным, а иногда и свидетельствующим о проницательности. В концертном зале оно же производило впечатление смехотворное.

«На деле, Синополи прежде всего композитор, — писал один из его поклонников. — Для него музыка это средство представления, открытого и логичного, противоречивости бытия, лабиринтов сознания. Таким образом, интерпретируя музыку других композиторов, он отходит от очевидностей законченного произведения и углубляется в лабиринты, в психологические противоречия, которые привели композитора к созданию именно этого произведения. Для Синополи всегда существует рожденная необходимостью связь между музыкальной формой и психологической закваской.

Существует отклонение от нормы, недуг, невроз, заставляющий художника преобразовывать свою чувственность в форму; таким способом художник, вместо того, чтобы оставаться пленником невроза, высвобождает его и сам от него освобождается...»

На театре такие речи с готовностью принимаются за мудрость. Но в применении к отвлеченной музыке, они выглядят болтовней несостоявшегося психоаналитика. Когда Синополи пытается интерпретировать вторую симфонию Шумана как проявление навязчивого невроза композитора (в диагностической реальности такой невроз есть клиническая форма маниакальной депрессии), результаты получаются смехотворными. Его подход к Малеру был намеренно деструктивным, лишившим Вторую симфонию воскрешающего подъема, а Шестую зловещего пророчества — «манерное, лишенное эмоциональной силы», сказал Эндрю Портер об исполнении Синополи. «Если бы Малер хотел, чтобы его Четвертая симфония длилась больше часа, он бы, наверное, написал гораздо больше нот» — протестовал критик «Таймс». Описание, которое Синополи дал Первой симфонии, прямо противоречит биографическим и музыкальным фактам:

Первая Малера говорит об утрате природы [объяснил он журналисту «Нью-Йорк Таймс»]. В Малере присутствует чувство природы, являющееся для него моментом детства, в котором все пребывает в порядке, — и чувство утраты, потому что, продвигаясь по жизни, мы уходим от этого естественного состояния все дальше и дальше. Как только начинаются блуждания, начинаются и конфликты. И Малер говорит нам здесь: «Вернитесь».

Малер давал этой симфонии, которую он исполнял чаще других, объяснения самые разные. Но ни одно не содержало упрощенного обожествления природы. Его произведение это протест против смертности ребенка, оно оплакивает утрату композитором родных братьев и сестер и содержит полные едкой иронии выпады против таких проявлений естественного начала, как птичий щебет и народные песни. Малер сказал однажды: «Никто из тех, кто не жил со мной рядом, Первой пока не понял» — указывая тем самым на глубоко личный характер симфонии и отвергая любые попытки изобразить ее как восхваление сельских красот.

Синополи подающий себя как «современного, экспериментирующего интерпретатора», присвоил право экстраполировать шедевры и создавать собственные их версии. В этом смысле он не одинок. Леонард Бернштейн в тщеславии последних своих лет далеко уходил от буквы и духа исполняемых им партитур. Однако музыкальный авторитет Бернштейна никем из коллег-дирижеров не оспаривался. Синополи же признания у них так и не получил. «В большинстве своем мы всегда готовы признавать других ведущих дирижеров и помогать им, если понадобится, — сказал один маэстро, попросивший не называть его имени. — В конце концов, мы люди одной профессии. А этот персонаж к нашему числу не принадлежит».

Тем не менее, путь Синополи вверх продолжается, поддерживаемый его коммерческим успехом в Японии, наиболее прибыльном и наименее склонном к критике из мировых рынков классической музыки. В 1989 году он привез сюда байройтскую труппу, — то был первый ее выезд за пределы Германии, — и привлек поклонников музыки, которые платили за лучшие билеты втрое больше того, что они стоят в Вене. Он сфотографировался в традиционном японском костюме, был очень покладист с прессой. В Японии он *выглядел* великим дирижером и, похоже, этого оказалось достаточно. Притягательности йены и блеска его золотых контрактов с «ДГ» хватило, чтобы «Филармония» продлила договор с Синополи на девяностые годы, хотя музыканты недовольно роптали, а менеджер оркестра отпускал намеки на то, что у итальянца не все дома.

Синополи взял на себя и руководство обновленной Дрезденской государственной капеллой, старейшим оркестром Европы, — приобретение очень полезное, поскольку его работа в Немецкой опере закончилась, не успев начаться — у Гёца Фридриха приключился наделавший немало шума «кризис доверия». Синополи, согласно этому управляющему, требовал, чтобы при любом решении последнее слово оставалось за ним, — не говоря уж о смехотворном жаловании в семьсот тысяч немецких марок

(250 000 фунтов) за дирижирование всего двумя постановками в год. Ловкий интриган Фридрих одержал верх, однако Синопполи выглядел так, будто никакого поражения он не потерпел. Профессиональными достоинствами Аббадо и Мути он, быть может, и не обладает, но самоуверенности ему не занимать. Он дал всем понять, что целит на самый верх. Коллеги, пораженные тем, как далеко смог зайти Синопполи, не берутся предсказывать, до каких высот он еще сумеет подняться. В нашем мире с его нехваткой дирижеров Синопполи вполне может стать дирижером будущего.

Глава 11

Бродяги

Дирижеры «перегорают» редко. Как представители особой породы, они переживают своих супругов, отличаясь долгожительством, которое позволяет им сохранять физическую активность и на восьмом десятке лет, если не дольше. Те из них, кто летает в опасной близости от пламени, обозначаются как «ненадежные», а индустрия, в которой они подвизаются, ценит устойчивость и продуктивность превыше блеска. Возведенная в принцип склонность отменять концерты сказывается здесь на карьере самым прискорбным образом. В дирижере, как и в политическом деятеле, темперамент соглашается терпеть, лишь когда он обретает ранг столь высокий, что с ним уже не поспоришь.

Яшу Горенштейна нежелание идти на компромиссы попросту лишило средств к существованию. Один из выдающихся интерпретаторов столетия, ассистент Фуртвенглер по Берлину и первый исполнитель «Лирической сюиты» Берга, он оказался в трудном положении как из-за возвышения нацизма, так и по причине собственной непреклонности. Бежав от дюссельдорфских чернорубашечников, Горенштейн начал предъявлять иностранным оркестрам требования столь перфекционистские, что во второй раз ни один из них его не приглашал. Закончилось все полуголодным существованием в Америке, где он дирижировал оркестром рабочих «Новый курс». «Многие годы жизнь семьи поддерживалась в основном помощью друзей и моей матерью, которая отказалась от оперной карьеры, чтобы стать преподавательницей пения и актерской игры, плюс театральным режиссером» — вспоминает сын Горенштейна Питер. После войны Горенштейн показал Парижу первого в этом городе «Воццека» и сделал в Вене запись Девятой Малера, от которой замирает сердце, однако первые оркестры Европы обходили его стороной и заниматься своим ремеслом ему приходилось, разъезжая по фестивалям.

В Йоганесбурге он совсем уж было решил отказаться от не дававшей оркестру Второй симфонии Малера, однако директор фестиваля Эрнест Флейшман, сам бывший некогда дирижером, провел целую ночь, уговаривая его, — Горенштейн согласился остаться, продирижировал концертом, а Флейшман, став менеджером ЛСО, пригласил его в Лондон. В 1959-м он исполнил в «Ройял-Альберт-Холле» Восьмую симфонию Малера и это стало в Британии началом возрождения интереса к композитору и — пусть даже с запозданием, к самому Горенштейну. В следующие десять лет он, работая с небольшой фирмой, сделал замечательные записи очень широкого репертуара — от Нильсена до Хиндемита, от аутентичного Баха (с Николаусом Арнонкуртом, игравшим на виоле да гамба) до Пануфника.

«Он первым с готовностью признавал, что сам был своим худшим врагом» — вспоминает его продюсер звукозаписи. Признание пришло к Горенштейну слишком поздно, чтобы дирижер успел пожать его плоды. «О чем я больше всего жалею, умирая, — сказал он, как уверяют, на смертном одре, — так это о том, что мне никогда уже больше не придется услышать „Песен об умерших детях“».

Поклонники румынского иконоборца Серджу Челибидаке почитают его как уникального идеалиста, почти святого от музыки. «Чели» определенно сражался с системой, остаются, правда, некоторые сомнения касательно мотивов этих сражений. Изучавший музыку и философию в Берлине последних годов Рейха, он стал дирижером Филармонического лишь потому, что оркестр попал в отчаянное положение — какой-то нервный часовой застрелил его временного руководителя, несчастного Лео Боршарда; и Челибидаке, которого оркестр всего за несколько месяцев до того называл «грязным румыном» в последний момент его заменил.

Ничем не запятанный гражданин нейтральной страны, «Чели» правил оркестром до тех пор, пока не разрешили вернуться Фуртвенглеру, а затем в полной гармонии проработал с маэстро до самой его смерти. «Я не хотел стать наследником Фуртвенглера, — уверял он, — да им никто стать и не смог бы». Однако, когда Берлин подавляющим большинством голосов выбрал Герберта фон Караяна, Челибидаке объявил Филармоническому пожизненный бойкот и на семь лет вообще пропал из виду. Познакомившись с неким немецким гуру, Челибидаке обратился в дзен-буддиста и в годы, когда его нигде видно не было, предположительно обшаривал Восток в поисках вечной истины. Этот мистический туман несколько рассеивается теми обстоятельствами, что он продолжал работать с одним из оркестров юго-запада Германии и с израильским ансамблем Хайфы, а также его гастрольной поездкой по Латинской Америке. В конце концов, должен же он был чем-то кормиться. К нормальной жизни Челибидаке вернулся, став в 1961-м дирижером оркестра Шведского радио. Когда в Берлине выросла печально известная Стена, он через датскую газету обрушился на общество Западной Германии с яростными нападками, а затем начал, что было уже попросту провокацией, сотрудничать с коммунистическими властями Восточной Германии. Впрочем, в конечном счете, он с западным материализмом примирился и возвратился в федеральную Республику, чтобы работать с оркестрами Штутгарта, Бамберга и, наконец, с Мюнхенским филармоническим, который Челибидаке обратил в инструмент весьма впечатляющий. Он требовал огромных гонораров и непомерного числа репетиций, задавал экспансивные темпы и сплетал замечательно нежную музыкальную ткань. Другие оркестры приглашали Челибидаке, видя в нем тонизирующее средство от рутинной игры, однако дирижирование его всегда было непредсказуемым, и, скажем, ЛСО быстро отказался от его услуг после того, как он разругался с духовиками прямо перед телевизионными камерами. Вообще, телевидение он любил, и его мюнхенские концерты транслировались на всю Европу — телевизионная аудитория была у Челибидаке большей, чем у любого другого дирижера.

Основу культа Челибидаке составляют его романтические странствия, — да и средние слоги его фамилии явственно отзываются чем-то чувственным, — и абсолютный отказ, еще с 1950-х, делать коммерческие записи. Диски он ненавидит, считая их непристойными эрзацами; слушать их, говорит он, это то же, что предаваться блуду с фотографией Брижит Бардо. Пиратские магнитофонные записи концертов Челибидаке продаются по ценам черного рынка, а редкость их лишь подпитывает его славу, особенно в Соединенных Штатах, в которых он до 1983-го не выступал.

Появление видео изменило его позицию. Челибидаке заснял исполнение Четвертой симфонии Брукнера для распространения фильма на лазерном диске — при условии, что отдельная аудио запись продаваться не будет. Это удивительное разграничение обесценивает прежнюю его установку: если аудио запись есть лишь дурная замена и возбуждения, и высоких частот живого исполнения, то видео запись с ее искусственным освещением, непривычным углом зрения и беспощадной сосредоточенности на движениях дирижера, и того дурнее. Но Челибидаке это не беспокоило. Похоже, он не любил записи не за их суррогатные качества, но за то, что из них устранена беззвучная особа дирижера, — а к безвестности Челибидаке никогда не стремился. Кое-кто преклоняется перед ним как перед фигурой фуртвенглеровского масштаба, однако правда о «Чели» намного проще. Он — шоумен, простой и незамысловатый, с эксцентричной, но эффективной манеры подачи своей особы.

Двое других нарушителей спокойствия дирижерского мира в такого рода прикрасах не нуждаются. Их отмечает маниакальная решительность, граничащая со склонностью к самоубийству, и способное приводить в бешенство пренебрежение к контрактам и нормам поведения в обществе. Карлос Клайбер и Клаус Тенштедт имеют, если не считать возраста и национальности, мало общего. Клайбер — склонный к затворничеству полиглот и интеллектуал; Тенштедт — общительный человек с простыми вкусами. К Клайберу все оркестры мира относятся с уважением; отношение их к Тенштедту простирается от привязанности до открытых издевок. Клайбер человек внешне невозмутимый, Тенштедт откровенно

уязвимый. Оба — дирижеры одноразового употребления, неподражаемые, неуправляемые и нарушающие все мыслимые правила выживания в музыке.

Карлос Клайбер — это загадка и, возможно, даже для него самого. Отец его, Эрих, ушедший после столкновения с нацистами из Берлинской государственной оперы и проведший дюжину трудных лет в Южной Америке, предназначал сына для деятельности более безопасной — для научных занятий. Впрочем, вопреки легенде, Эрих восхищался музыкальной одаренностью сына. Когда тому был 21 год, отец сказал коллеге: «У него очень хороший слух, сейчас он изучает литавры, — хочет начать все с нуля».

Клайбер-старший был властным перфекционистом, который попал в книгу рекордов, потребовав 34 оркестровых репетиций для премьерного исполнения «Воццека». Если что было не по нему, он неизменно грозил уходом — «в таком случае, я возвращаюсь в Южную Америку!» — имел склонность от сезона к сезону удваивать требования об оплате. «Где нет скандалов, нет и театра!» — рычал он; Рут, его жена-американка, обладала особой способностью изыскивать что-либо, способное довести мужа до точки кипения. Однажды она предупредила его, что в яме «Ковент-Гардена» слишком холодно, и он отказывался начинать репетицию, пока ему не показали градусник, с поднявшейся до удовлетворительного уровня ртутью. Администраторов он вгонял в столбняк, зато музыканты питали к нему теплую благодарность за заботы об их благополучии — «Он всегда был на *нашей* стороне», сказал один из них. С его появлением моральное состояние послевоенного «Ковент-Гардена» значительно улучшилось. В 1950-м он получил приглашения на пост музыкального директора от Лондона и от «Мет» — и отказал обоим. На краткое время он вернулся в Восточный Берлин, однако режим коммунистов переварить не смог и возобновил свои блуждания — не способный усидеть на одном месте «враг компромиссов». Кое-кто видел в нем малеровский идеал артиста, «который бьется головой о стену, пока не пробьет дыру».

С певцами он был на редкость предусмотрителен. «Выходите вечером на сцену и ни о чем не тревожьтесь, если кто и ошибется сегодня, так только я — говорил он им перед первым поднятием занавеса. — А если что пойдет не так, покажите мне это взглядом, я все исправлю». При этом неряшливости он не прощал и мог по прошествии двадцати лет с не улегшимся гневом вспоминать об ошибке музыканта. Было несколько случаев, когда он прилюдно обрушивался на сына с унижительной критикой. Он умер в 1956-м, как раз когда началась пора ученичества Карлоса в немецких оперных театрах. Сложные отношения их отбросили тень на всю противоречивую карьеру сына.

Из Дуисбурга и Дюссельдорфа Карлос Клайбер спокойно перебрался в Цюрих. Он начал карьеру в 36 лет, музыкальным директором Штутгарта, через два года пост этот покинул и больше никогда никакого не занимал. На предложения записывающих компаний он отвечал отказами до 1973-го; ему исполнилось уже 57, когда состоялся его дебют в «Мет», и почти шестьдесят, когда он продирижировал Берлинским филармоническим. Приобретя поначалу богатый репертуар, Клайбер затем ужал его до пригоршни любимых опер — «Воцтек», «Богема», «Отелло», «Кавалер розы», «Электра», «Летучая мышь», «Травиата» и «Тристан» — и столь же ограниченного подбора симфоний. Все это произведения, в исполнении которых блистал его отец.

Дирижирование его становилось все более неустойчивым. Сверхчувствительный к критике, он готов был при малейшем несогласии с ним устремиться к ближайшему аэропорту, — импресарио жили в вечном страхе, что кто-то может ненароком сказать или написать нечто, способное его обидеть. Лондонские концертные менеджеры и поныне не могут простить критиков, чьи рецензии на концерт 1980 года привели к нескончаемому бойкоту со стороны Клайбера. Когда он берется за оперу, то не требует новой постановки — лишь трех недель репетиций, но даже для опер вроде «Богемы», репертуара почти не покидающих. Неопределенность, связанная с каждым его появлением, приводит исполнителей в состояние нервного напряжения, — затем они приятно удивляются, обнаруживая доступность Клайбера и его неизменную

готовность прийти им на помощь в сочетании с самой точной и отчетливой работой палочкой, какую можно встретить у ныне живущих дирижеров. «Не беспокойтесь, — заверил он Пласидо Доминго, когда того в последний момент ввели в прославленного „Отелло“ „Ковент-Гардена“. — Я буду идти за вами». При этом он может работать с немислимим напряжением. «Как он это выдерживает? Он же убьет себя» — удивляются оркестранты. Риккардо Шайи вспоминает его «Отелло» в «Ла Скала» как «величайший спектакль, какой я видел в жизни». Клайбер отказался записать эту оперу, потому что невзлюбил ее Дездемону. При подготовке его нью-йоркской «Богемы» и оркестр, и певцы устроили ему во время перерыва первой репетиции стихийную овацию. «Никогда не видел подобной дирижерской манеры, столь простой и столь многогранной» — сказал один из оркестрантов. Председатель правления «Метрополитен-Опера» тайком пробираясь в ложу, чтобы посмотреть репетицию, — поймав его за этим занятием, Клайбер мог и уйти.

Записей он отменил больше, чем сделал. Собираясь записать «Воццека» в Дрездене, Клайбер настоял, чтобы «И-Эм-Ай» отыскала все оркестровые партии, которые отец его в 1951 году подготовил для британской премьеры оперы, и передала их немецким оркестрантам. Ценой немалых усилий и затрат это было сделано. А когда подошел день записи, Карлос Клайбер без всяких объяснений отказался от нее.

Во многих из этих крайностей Клайбера явственно проступают обыкновения его отца. Призрак Эриха присутствует и в его нежных отношениях с музыкантами, и в непреклонных — с коммерческим истеблишментом. Мелькает он и в исполнительской работе Клайбера. Эрих Клайбер исполнил для «Декка» Пятую Бетховена и долгое время считалось, что это одна из самых сильных записей симфонии. Двадцать лет спустя Карлос записал ее для «ДГ» — то было поразительно напряженное изложение этой вещи, возможно, даже лучшее, чем сделанное его отцом. Однако такого рода сравнения привели его в бешенство. Безусловная двойственность отношения к беспощадному отцу и составляет основу загадки Клауса Клайбера. Старые коллеги Эриха старательно избегают сына, опасаясь его взрывных реакций. «Беда Карлоса в том, — говорит ветеран звукозаписи, — что после смерти Эриха он стал воспринимать весь музыкальный мир как суррогатного отца. Отменяя концерт, он этого отца убивает, дирижируя лучшими своими исполнениями — отождествляет себя с ним».

Этот великолепный дирижер множество раз признавался, что дирижирование ненавидит. «Я дирижирую, только когда голоден» — сказал он Герберту фон Караяну. «Я хотел бы быть овощем, — поведал он же Леонарду Бернстайну. — Растить в огороде, греться на солнышке, есть, пить, спать, заниматься любовью и так далее». Частную жизнь свою он свирепо оберегает от чужого вмешательства — Клайбер живет в горах под Мюнхеном со своей женой-югославкой, Станкой, сыном и дочерью. Интервью он ни разу в жизни не давал, зато развлекался подписанными псевдонимами письмами в газеты, одно из которых, напечатанное в «Шпигеле», содержало наскоки на Серджу Челибидাকে. Впрочем, под рассеянной миной Клайбера, под общим его обликом человека не от мира сего кроются и острый деловой ум, и точное понимание своей цены. Перед всякой своей записью он сам проводит переговоры. Когда Венский филармонический уговорил Клайбера вести Новогодний концерт 1989 года, он устроил для продажи будущей записи трехсторонний телефонный аукцион, в котором участвовали «ДГ», «И-Эм-Ай» и «Си-Би-Эс», принадлежащая «Сони». Начальная цена составляла 300 000 ДМ (120 000 фунтов), при этом Клайбер требовал от каждой компании детального изложения ее маркетингового плана. Энтузиазм «Сони» позволил поднять цену до рекордного полумиллиона дойчмарок, после чего Клайбер позвонил двум другим участникам торгов и выразил им соболезнования. «Надеюсь, это не повредит нашим будущим отношениям, — уж больно Гюнтеру [Гюнтер Брест из „Сони“] хотелось получить эту запись» — извинялся он, после чего предусмотрительно отдал «ДГ» видео права. Запись эта, рекламируемая двумя старавшимися обскакать одна другую могучими компаниями, мгновенно стала бестселлером.

Клайбер был одним из первых дирижеров, к которым обратился после смерти Караяна Берлинский

филармонический — движимый скорее тщетной надеждой, чем какими-либо ожиданиями. Он может быть очаровательно скромным — помахать в Байройте партитурой «Тристана» проходящему мимо продюсеру записей и воскликнуть: «Что я с этим буду делать? Вы ничего мне не посоветуете?» — у него есть среди дирижеров несколько верных друзей. Однако малая горстка достижений Клайбера отнюдь не пропорциональна его дарованиям, а никаких признаков того, что он позволит миру увидеть нечто большее, чем просто проблеск его гения, пока не наблюдается. Он сохранил унаследованную от Эриха непреклонную независимость, обратив ее в ограждение от внешних сил, правящих в мире музыки. Однако за сопротивление им Клайберу пришлось заплатить погребением своего дара. Если его позиция не претерпит в дальнейшем решительных изменений, Карлосу Клайберу не удастся, как и его отцу, получить по праву принадлежащее ему место в истории.

* * *

Каждое поколение дает во всех исполнительских искусствах один-два таланта слишком своевольных, чтобы ими можно было управлять. Обычно такого человека и именуют гением. Неукротимого и необучаемого, его невозможно заставить идти проторенным путем. Он кусает руку, которая его кормит, и губы, которые тянутся к нему с поцелуями. Он сеет разрушения и проникает повсюду, подкапываясь под опрятные обыкновения системы, силы которой еще хватает для того, чтобы даровать величие посредственности, но обуздать дар Божий она оказывается неспособной. Такими были Мерилин Монро, Билли Холидей и Мария Каллас. Они израсходовали себя слишком рано, а вот разумницы Джейн Фонда и Джоан Сазерленды живут себе и живут. Дилан Томас сгорел, а Тед Хьюз продолжает болтать; Шелли утонул, а Теннисон удержался на плаву. И от чего бы ни умер Моцарт — избыток осторожности к смерти его касательства не имеет.

Клаус Тенштедт это живой афронт современной дирижерской машине, музыкант, чья нервная напряженность обжигает всех, кто его окружает. «Я никогда не видел дирижера, который так выкладывался на репетициях» — говорить один старый лондонский музыкант. К финалу концерта Бартока он устаёт сильнее солиста; после симфонии Малера выглядит совершенно измочаленным — лицо покрыто пугающей бледностью, тонким ножкам едва-едва хватает сил вывести его на аплодисменты. Изнурение есть участь Тенштедта, как траур — Электры [*****].

Люди разумные с самого начала предупреждали, что долго Тенштедт не протянет; однако с разумными людьми Тенштедт не водился. Дирижеры взирали на него с откровенным испугом. Кое-кто начал поговаривать, что он «фальшивка». Тенштедт этого не заметил, — он думал о следующем концерте. Возможно, в этом и состоит его тайна, в ощущении, что каждое его выступление может оказаться последним. Каждое — это и привилегия, о которой он не смел даже мечтать, и акт отчаяния; осуществление пожизненного стремления и столкновение с ужасом в чистом виде. «Когда Тенштедт выходит на сцену, — говорил его коллега, — ни ты, ни он не знаете наверняка, удастся ли ему добраться до подиума, не упав, сможет ли он продирижировать вещь до конца. А потом он это делает, и с таким блеском, что начинаешь дивиться — как это ты (или он сам) мог в нем усомниться».

Ни один дирижер со времен Фуртвенглера не относился к делу столь трепетно. Сходство присутствует и в их телесной гибкости, и в неопределенности движений палочки, к которому Тенштедт добавил комическую манеру слегка приседать перед большим крещендо — «точно спятивший аист», написал один критик. На этом, однако, параллели и заканчиваются. Тенштедт лишен неукротимой уверенности в себе, которая была присуща Фуртвенглеру, ощущения себя как части истории и традиции. Тенштедт явился ниоткуда и за плечами его ничего, кроме разочарований, не было.

Настоящая его жизнь началась, когда он бежал из Восточной Германии, — правда, точной даты этого

события он не помнит. Побег свой Тенштедт планировал два года, уволившись из оперного театра Шверина, перейдя на положение свободного художника в Берлине и ожидая удачного момента. За двадцать лет работы оперным дирижером он ни разу не управлял оркестром первого класса и не сделал ни одной записи. В партии Тенштедт не состоял и потому в заграничные поездки его не выпускали — разве что в Восточную Европу да в Венесуэлу. Он стремился показать, чего стоит, и понимал, что сделать это сможет лишь за границей. По счастью, его переданный по радио концерт услышали в Швеции и Тенштедт получил приглашение выступить с Гётеборгским симфоническим оркестром. Жадные до твердой валюты власти разрешили ему отправиться в эту поездку. После концерта, в марте 1971-го, Тенштедт попросил политического убежища. Бегство его прошло почти незамеченным. В свои 45 лет он был совершенно не известен по другую сторону Стены.

В течение девяти месяцев он выступал в Швеции и Западной Германии, пока его жена, Инге, не смогла выехать из страны по подложному паспорту, после чего Тенштедт, надежного заработка ради, занял пост музыкального директора оперного театра в Киле, города, что стоит на берегу Балтийского моря милях в семидесяти от прежнего дома Тенштедта в Шверине. Если не считать достатка, внешне его жизнь почти не переменилась. Пиво, которое он пил, обладало тем же вкусом, он по-прежнему ходил по воскресеньям под парусом и разъезжал на велосипеде вдоль той же самой береговой линии. Существование было приятным, но о честолюбивых замыслах Тенштедту пришлось забыть. «Я думал, что, возможно, меня когда-нибудь пригласят в Мангейм или в Висбаден, — говорил он, — но в Мюнхен или Гамбург — ни в коем случае». Как-то раз он позвонил одному из старших продюсеров «ДГ», чтобы указать на вопиющие ошибки в престижной записи оперы Штрауса, и от него отмахнулись, как от деревенского олуха. Музыкант из Килиа — *um Gottes willen!* [+++++] — смеет придирается к великому дирижеру. Ну, правда, отец музыканта, возглавлявший вторые скрипки в Галле, когда-то исполнял именно эту музыку под управлением самого композитора.

Затем, в 1974-м, череда событий обратила Тенштедта в самого востребованного дирижера планеты. Все началось с того, что чешский дирижер Карел Анчерл умер от диабета, оставив на руках у Торонтского симфонического множество уже назначенных выступлений. Менеджер оркестра Уолтер Гомбургер вылетел в Европу на прослушивания. Обладавший нюхом на талант, Гомбургер был человеком, который открыл молодого Гленна Гульда и помог продвинуться и Зубину Мета, и Сейдзи Озава. Находясь в Гамбурге, он услышал, что в двух часах езды от города, в Киле, предстоит исполнение Седьмой симфонии Брукнера. Ему хватило этой симфонии, чтобы подрядить Тенштедта для исполнения бетховенского концерта с Ицхаком Перлманом в качестве солиста. На концерт этот Гомбургер, следуя своей интуиции, пригласил одного из ведущих агентов. На следующий день к Тенштедту обратился Бостонский симфонический Озава. «Чем бы вы хотели дирижировать?» — спросили его. «Вы хотите сказать, что у меня есть выбор?» — удивился он.

Он выбрал Восьмую Брукнера, вызвавшие ненависть Ганслика девяносто минут «кошмарного похмелья», которые мало кому из дирижеров удастся довести до конца, не утратив способности к концентрации. Когда Тенштедт пришел на репетицию — первую его репетицию со знаменитым оркестром, — его охватили сомнения в себе. «Я испугался, — признавал он впоследствии. — Музыка — искусство абстрактное. Каждый музыкант рпиходит на репетицию со своим, особым представлением о ней. Гобоист знает, какой темп нужен в первой теме скерцо, вторая флейта тоже это знает. И тут появляется дирижер, которому необходимо соединить в одно целое идеи 100 или 120 индивидуальностей. В провинциальном оркестре это не так уж и сложно. Но для того, чтобы склонить музыкантов высшего класса к мысли о правильности твоей концепции, требуется большое искусство. А для меня это очень трудно. Я-то в верности моей концепции не сомневался, но вовсе не был уверен, что смогу убедить их».

Он бросился к телефону и позвонил в Киль. «Я не смогу это сделать, — кричал он, — я возвращаюсь

домой!». «Ты спятил? — рявкнула Инге. — Иди и дирижируй. *So, bitte!*» [#####] — и она бросила трубку. В начале первого перерыва оркестранты встали и начали постукивать в знак одобрения по пюпитрам. Тенштедта это изумило. Сам же концерт стал откровением. Тенштедт хранит, как сокровище, номер «Глоб» с аршинным заголовком:

БРУКНЕР — ТЕНШТЕДТ — БСО — ОДИН РАЗ В ЖИЗНИ.

«Америка — это большая музыкальная деревня, — обнаружил он. — Стоит успешно выступить в одном большом городе и назавтра о тебе будет знать весь континент». Уже до конца той недели Тенштедт получил концертные предложения от лучших оркестров мира и, словно мальчик, попавший в кондитерскую, принял их все, начав снова из одного оркестра американской «Большой Пятерки» в другой, пересекая Атлантику, чтобы выступить с Лондонским симфоническим, с амстердамским «Концертгебау», с Венским филармоническим и даже с берлинским оркестром Караяна. «И-Эм-Ай», заключив с Тенштедтом контракт о записях, предоставила ему карт-бланш.

«Тенштедт — величайший из выступающих по приглашениям дирижеров мира, — говорит Саймон Рэттл. — Он обладает умением заражать своей энергией оркестр быстрее, чем практически кто бы то ни было». Однако при встрече с каждым новым для него оркестром тревоги Тенштедта лишь удваивались. Человек менее чувствительный купался бы в море похвал да переводил гонорары в банк. А Тенштедт спрашивал себя: «Кто я, провинциальный музыкант, такой, чтобы управлять этими прекрасными исполнителями, оркестрантами, которые работают лишь с самыми великими дирижерами?». На каждой репетиции, вспоминает он: «Мне приходилось начинать все заново, со всей энергией, какую я мог мобилизовать».

В Филадельфии он залился слезами, рассказывая как во время войны отец принес в общую их постель патефон и контрабандные иностранные пластинки и, накрывшись тяжелым одеялом, спросил: «Хочешь услышать лучший оркестр мира?». А теперь он стоял перед этим оркестром на возвышении. На каждой репетиции ему приходилось заново набираться храбрости, пока усилия эти не стали для него непосильными и он не слег после турне по США. Он называет этот кризис «*Zäsur* [#####]» — зазором между прежней безвестностью и мгновенной славой. Все, чего он когда-либо желал, лежало перед ним, а он не смел протянуть руку и взять предложенное. Не чувствовал себя достойным.

«Эта „*Zäsur*“ была для меня очень тяжелым временем, — признавал он. — Именно тогда началась моя любовь к Густаву Малеру». Сидя в своей квартире с выходящими на Кильский залив окнами, он изучал симфонические партитуры, исполнения которых никогда не слышал, и находил в глубоких страданиях Малера отражение своих собственных. «Я тоже, — говорил он, — прожил очень трудную жизнь».

Прошлые трагедии оставили следы на теле Тенштедта. Неоперабельная опухоль на левой руке покончила с его карьерой концертирующего скрипача, принудив Тенштедта — после того, как он год просидел в депрессии дома, — выйти на подиум [#####]. Была за его плечами и личная утрата свойства столь интимного, что он до сих пор остается неспособным говорить о ней. Он начал исполнять симфонии Малера так, точно они — вопрос жизни и смерти, что, собственно, и правильно. «Отношение дирижера к Малеру, — сказал он немецкому журналисту, — должно быть самым лучшим. Всем нам приходится исполнять сочинения композиторов, к которым мы особо сильных чувств не испытываем — можно назвать Грига, или Чайковского, или Сен-Санса, да кого угодно, — однако с одним композитором это не проходит. С Малером. Чтобы интерпретировать Малера, в него необходимо *верить*, предаваться ему всей душой».

Такого рода фанатизм внушал серьезные подозрения немцам, привыкшим к блестящему, ровному как кроватное покрывало звуку Караяна, и в Берлинском филармоническом Тенштедта не приняли. Он стремился убедить соотечественников в своей правоте, однако до конца ему это так и не удалось, и

каждый раз, как Тенштедт дирижировал перед ними, беспокойство его лишь возрастало. Исполненный им «Немецкий реквием» Брамса, заставивший лондонскую публику повскакивать на ноги, немцы встретили недоуменными гримасами. На их взгляд, это вообще не было музыкой. Любимых своих слушателей Тенштедт обрел в Лондоне, где огненноволосяные панки могли неподвижно выстаивать в медвежьей яме «Ройял-Альберт-Холла» все девяносто минут его исполнения Шестой симфонии Малера. «Малер был пророком, — говорил Тенштедт, — он писал музыку не для своего времени, но для нашего». Лондонский филармонический самозабвенно отдавал себя в распоряжение его страстности. «Каждому оркестранту случается дивиться тому, что делает дирижер, — сказал один из рядовых скрипачей этого оркестра. — С Тенштедтом ты не дивишься. Ты *знаешь*».

В самый разгар первого американского турне оркестра его главный ударник Алан Камберленд, сломал лодыжку, однако, не желая оставить судьбу дирижера и коллег в руках наспех найденной замены, отработал Пятую Малера с закованной в гипс ногой. За двадцать дней оркестр дал на побережье восемнадцать концертов, и Тенштедт довел себя до грани изнеможения. Ни организм его, ни уверенность в себе такого темпа выдержать не могли. Он очень много курил, по сигарете каждые шесть минут, и основательно пил. Чем большим был его успех, тем неувереннее он себя чувствовал, тем сильнее нуждался в поддержке своей терпеливой жены, бывшей меццо-сопрано, путешествовавшей с ним в качестве своего рода тотема надежности. Под конец гастролей Тенштедт слег, врачи прописали ему три месяца отдыха. Он вновь появился перед публикой на зальцбургском пасхальном фестивале 1985 года — с Четвертой Брукнера, обруганной критикой за эмоциональные излишества. Оскорбившись, Тенштедт отменил намеченное на лето исполнение «Каприччо».

Вернувшись домой, он согласился дать автору этой книги интервью для «Санди Таймс». «Я должен обрести форму к началу лондонского сезона» — настойчиво повторял Тенштедт, пристукивая пивной кружкой по столу на балконе. Он показал мне пачку писем с предложениями о работе, взяться за которую не мог. Рольф Либерман из Гамбургского оперного театра уговаривал его продирижировать операми Штрауса; Ливайн просил исполнить в «Мет» «Саломею»; Тенштедт с удовольствием взялся бы также за «Кольцо». Работать ему было запрещено, а отдыхать он не умел. Помимо музыки его мало что занимало — полеты на аэростатах в канадских Скалистых горах, игра в шахматы да хождение под парусом по раскинувшемуся под балконом заливу. Читать Тенштедт, помимо партитур, почти ничего не читал, словно боясь навредить своей музыке, если он станет от нее отвлекаться. Смотреть, как он снимается для газеты, было мучительно: какую бы позу Тенштедт ни принимал, все казались нескладными, угловатыми. Полным жизни он выглядел, лишь когда дирижировал.

Статья моя завершилась опасливым предсказанием:

Если ему удастся как-то примирить потребность в самосохранении с притязаниями собственной страстности, у Тенштедта появятся шансы завоевать все заманчивые награды, какие только отыщутся в музыкальной сокровищнице.

Три месяца спустя надежды на это были разбиты. Отработав половину лондонского сезона, Тенштедт отправился в Соединенные Штаты — для зимнего обхода «Большой Пятерки». И, дирижуя в Филадельфии «Адажио для струнных» Барбера, ощутил першение в горле. Вызванный в артистическую врач назначил на следующий день обследование в своей клинике и обнаружил у Тенштедта рак голосовых связок. Дирижер улетел домой, лег на операцию, за которой последовал 30-дневный курс радиотерапии. По телефону голос его звучал бодро: «Я должен поправиться, должен победить», — однако теперь ему не давала покоя мысль, что даже если он сумеет снова появиться перед оркестром, голос может его подвести. Тенштедт вернулся, исполнив в «Ройял-Фестивал-Холле» Шестую Малера с таким блеском, что у многих слушателей слезы выступили на глазах. Следующие пять концертов прошли без неприятных происшествий.

Казалось, опасность позади.

В июне 1986 Тенштедт отпраздновал в компании друзей свое шестидесятилетие — в Израиле, став первым после Второй мировой немецким дирижером, приезд которого в эту страну ни у кого возражений не вызвал, поскольку в прошлом его семьи не было ни малейших намеков на симпатии к нацизму. Он получил здесь очень теплый прием, в котором присутствовал легкий оттенок переоценки ценностей. Тенштедт снова начал курить. Два данных им той осенью в Лондоне бетховенских концерта произвели неизгладимое впечатление. Со времен Клемперера Седьмая симфония никогда еще не звучала столь монументально. Следующее выступление он вынужден был отменить, однако быстро поправился и появился на двух праздничных концертах, где был представлен принцу и принцессе Уэльским. Compliments королевской четы он выслушивал с упоением. Затем Тенштедт улетел в Штаты, однако концерт в Бостоне опять-таки пришлось отменить. Вообще у него начинала складываться репутация склонного к частым отменам дирижера. Он вызвал неудовольствие своего оркестра, решив в последний момент, что в гастроль по Италии и Германии с ним не поедет. После двух месяцев отдыха Тенштедт вернулся в Америку, однако проработать смог лишь две недели. И на этот раз врачи прописали ему год полного покоя. В весенний сезон ЛСО дирижировали Хайтинк и Шолти.

Конец, когда он наступил, оказался банальным. Тенштедт собирался возвратиться на подиум с Четвертой симфонией Брамса, «Адажио» Барбера и «Песнями об умерших детях» Малера — во время столь любимых им «Променад-концертов», 25 августа 1987 года. Болезни Тенштедта, наконец-то пробудили к нему интерес немцев, и «Штерн» прислал на это выступление лучшего своего журналиста. «Би-Би-Си» собиралась транслировать концерт по телевидению. К Тенштедту приходила настоящая слава.

В пять утра, перед самым отъездом из Киля, Инге Тенштедт позвонила в Лондонский филармонический и сообщила, что на пресс-конференцию у Клауса сил не хватит. Не волнуйтесь, ответили ей, главное — концерт. Однако, приехав в Лондон, Тенштедт сказал, что не уверен, сможет ли он сегодня дирижировать. На страхи его никто особого внимания не обратил — они давно уже стали частью предконцертной рутины. По дороге на репетицию Тенштедт был раздражителен и немногословен. Когда он появился в «Уотфорд-Таун-Холле», музыканты встали, приветствуя его, и Тенштедт сообщил им, что дирижировать ему сегодня будет очень трудно.

Первая часть брамсовской симфонии прошла, несмотря на страхи Тенштедта, великолепно. В ней присутствовала захватившая всех страсть. Оркестр испустил вздох облегчения и признательности, дирижер удалился в артистическую, выпить кофе. А еще через пятнадцать минут отказался вернуться к в зал. «Я слишком болен, я просто не могу это сделать» — сказал он менеджеру оркестра Джону Уиллану. Ближайшие друзья, по одному и все вместе, упрашивали его продолжить репетицию. «Просто выйдите на подиум, остальное мы сделаем сами» — умолял дирижера один из оркестрантов. Уиллан и председатель правления оркестра Дэвид Маркоу предупредили его о неизбежных последствиях. Даже немецкий журналист присоединился к общим отчаянным просьбам. Инге Тенштедт плакала на плече Уиллана.

Было подписано совместное заявление о том, что Тенштедт «покидает» пост музыкального директора Лондонского филармонического по причине дурного здоровья. Жить в вечной неопределенности ни один оркестр не способен. Видимые физические причины для этой катастрофы отсутствовали. Врачи дали Тенштедту зеленый свет, он выглядел поздоровевшим и отменил курс послераковых процедур, насылавших на него тошноту. В то летнее утро слом в Клаусе Тенштедте потерпело ничто иное, как его вера в себя. У него не было ни прошлого опыта, ни достаточного лукавства, чтобы справиться с системой, которая, подобно управляющему провинциального банка, ставит надежность выше вдохновения, а солидное обличье выше чего бы то ни было. Миф о великом дирижере требует, чтобы он всегда и во всем полностью владел ситуацией. Тенштедт же, каждый раз, как он поднимал дирижерскую палочку, словно

проходил по натянутому канату над кишасшим крокодилами болотом, выставляя свои страхи на всеобщее обозрение. Всегда бывший человеком суеверным, он винил в своем крушении «Адажио» Барбера, сочинение, которым дирижировал перед тем, как у него обнаружили рак.

Он смог, движимый силой воли и угрозой бедности, вернуться на международную арену полгода спустя, с симфонией Мадера, которая ошеломила Филадельфию и Нью-Йорк. «Девятая редко видела такое единство, — писал один из критиков. — Начинаешь думать, что Малер был бы доволен». Спускаясь со сцены «Карнеги-Холла», Тенштедт споткнулся, сломал руку и следующим концертом дирижировал одной рукой. Удача никогда с ним особенно не дружила. Всякий раз, как он появлялся в лондонском «Фестивал-Холле», там вывешивались транспаранты: «С возвращением, Клаус!», во время его выступлений зал неизменно был набит битком. Он исполнил Пятую Малера с самым долгим, захватывающим дух Адажио, какое кто-либо помнит, казалось, что Тенштедт обретает полную форму. И как раз когда в оркестре начались разговоры о том, чтобы вернуть ему пост главного дирижера, он сломал бедро и отменил все назначенные на следующие полгода концерты.

Подобно вечному несчастливцу Отто Клемпереру, Клаус Тенштедт еще может подняться снова. Он может даже найти силы, которые позволят ему справиться с сомнениями в себе, уверовать, наконец, в свою безусловную талантливость. Однако брать на себя новую работу или добиваться видного поста в мире, которого он не понимает, Тенштедт не станет. Вне Британии и Соединенных Штатов он признанием не пользуется, в Германии его чернят, во Франции просто ни разу не слышали, а в Японии затмевают обладатели дарований куда более скромных.

Когда граница между двумя Германиями исчезла, восточный сектор принялся осыпать приглашениями лучшего музыканта, какой появился — и остался незамеченным — за сорок лет существования тамошней республики. Тенштедт возвращение откладывает — он не уверен, что его хорошо там примут. Тенштедт живет, по точному выражению Саймона Рэттла, как «величайший из приглашенных дирижеров мира», осеняя своим присутствием один подиум за другим, не способный ни осесть, ни отыскать для себя место в музыкальной экономике, которая ничего не ценит так, как осязаемую надежность.

Глава 12

Рука руку моет

По окончании концерта, данного *вторым* оркестром одного из крупнейших городов Америки, в комнату дирижера ворвался полный воодушевления гость. «Великолепно, маэстро! — воскликнул он, после чего представился — главный дирижер оркестра одного из исторических университетских городов. — Когда бы вы смогли поработать с моим оркестром?».

— Когда хотите, — ответил усталый музыкант, чьи труды вечно пребывала в тени главного местного оркестра, которым управляла получающая 500 000 долларов в год звезда подиума. Концерт в университетском городе мог сослужить нашему герою хорошую службу. Если он покажет интересную программу, один из тамошних профессоров музыки, глядишь, и напечатает в университетском журнале статью о нем, которая станет немаловажным украшением его послужного списка. Он угостил нового знакомого пивом и подвез его в своем потрепанном «шевроле» до дома, дорогой мурлыча себе под нос «*Gaudeamus Igitur*».

Месяц спустя, он столкнулся с этим самым знакомым на съезде симфонистов.

— Я так и не получил ваших предложений, — мягко напомнил он.

— Так я ожидал, что предложение сделаете мне вы, — чопорно ответил знакомый.

— Не понимаю, — ответил столичный музыкант. — Мне казалось, что вам понравился мой концерт, что вы хотите пригласить меня поработать с вашим оркестром. Я полагал, что этим все и исчерпывается.

— Вы откуда родом? — с жалостью поинтересовался университетский дирижер и в двух словах объяснил коллеге, что на подиум никого за здорово живешь не пускают. Он ожидал, что в обмен на выступление перед дряхлыми университетскими музыковедами коллега устроит ему концерт в столице, и тот станет украшением *его* послужного списка.

Эта история, рассказанная мне обиженной стороной, типична для бартерной системы, которую используют музыкальные директора всех уровней. И никакие обладатели прославленных имен этой грубой купли-продажи не чураются. Они монопольно распоряжаются международными контрактами и делают «дружеские жесты» — эвфемизм, коим обозначается агрессивная внутренняя торговля самыми сокровенными концертными возможностями. Музыкальные директора набирают вес и сохраняют его посредством оказания друг другу взаимных услуг. Они заключают за закрытыми дверями сделки, которые на пять лет вперед определяют музыкальные диеты Стокгольма и Сан-Франциско, увековечивая тем самым свою часть прав на общее достояние. «Если вы продирижируете у меня двумя концертами, я предоставлю вашему оркестру знаменитую сопрано за половину ее обычной цены; дайте мне исполнить малоинтересную хоровую вещь, сочиненную вашим местным модернистом, а я устрою вам телетрансляцию „Реквиема“ Берлиоза». Музыкальный директор может, если захочет, заполнить весь концертный сезон своими закадычными друзьями и деловыми партнерами. Пока его концерты приносят доход и привлекают публику, никто протестовать не будет.

По счастью, музыкальный мир не похож на предприятие, в которое принимают на работу только членов профсоюза. Борьба самолюбий и идей создает здоровую конкуренцию, и новичок, которому не удалось прибиться к одной мощной клике, всегда может протиснуться в другую. Он может, к примеру, присоединиться к кругу Аббадо, согласившись поработать с одним из столь любимых итальянцем молодежных оркестров. Разумеется, он должен обладать для этого музыкальной компетентностью,

соблюдать определенные социальные нормы, уважать правила клуба и исторически сложившуюся вражду. Человек из компании Мути не станет заигрывать с верными Аббадо людьми, так же как сторонники Фуртвенглера никогда не позволили бы себе сказать доброе слово по адресу Герберта фон Караяна.

Фуртвенглер на какие только ухищрения ни пускался, чтобы не пускать Караяна в пределы, на которые распространялась его власть. Караян, когда настал его черед, присвоил себе право нерушимого вето. «Сенаторы [Берлина] могут говорить, что Бернштейн станет дирижировать здесь, у них есть на это право, — но они никогда не посмеют его пригласить» — похвастался он однажды. Бернштейну и Шолти было уже за 70, когда они впервые прошли через пропускной пункт Западного Берлина. Юджин Орманди, позволивший себе пренебрежительно отозваться о бывшем нацисте, когда тот приехал в 1955-м на гастроли в США, оказался на всю жизнь отрезанным от целого континента. «Мистеру Орманди хотелось бы дирижировать в Европе, однако я обладаю здесь влиянием, которого нет у него» — злорадствовал Караян. Николаусу Арнонкуру, специалисту по ранней музыке, был навсегда перекрыт доступ к существующему на деньги налогоплательщиков Зальцбургскому фестивалю, поскольку Караян усиленно противился попыткам сыграть Моцарта — в его родном городе — на инструментах, хорошо знакомых композитору. «Аутентичное» исполнение Моцарта могло бросить вызов эрзац-товарам, которыми торговал вразнос Караян и его приспешники.

Подобные злоупотребления властью со стороны «музыкального директора мира» необычны лишь по их масштабам и злобности. Вражда между разными по темпераменту музыкальными директорами процветала еще со времен Баха. Отличие нашего времени от прежнего состоит лишь в том, что дирижеры противопоставляют усилиям врагов поддержку друзей, которым помогают и сами: точь-в-точь как бизнесмены в ходе поглощения одних фирм другими. Дирижер больше уже не одиночка, не олимпиец, но член политической клики. Когда дирижеры из ненависти суют друг другу палки в колеса, это способно приводить к творческим результатам. Ничего духовного не может, однако, произрасти из мелких тайных сговоров, единственное назначение коих — укрепить уже сложившуюся структуру власти.

«В мое время, — ворчал Отто Клемперер, не одобрявший Даниэля Баренбойма и его хлопающих друг дружку по спинам приятелей, — Фуртвенглер, Бруно Вальтер и я друг друга *на дух не переносили*». Это не совсем верно, поскольку всем троим случалось отзываться друг о друге с осторожной похвалой, лишь подчеркивавшей, впрочем, их интерпретаторские и идейные расхождения. Тем не менее, основания для озабоченности у Клемперера имелись. Восторги друзей могут навредить душевному равновесию музыканта сильнее, чем предвзятая критика. Солидарность, основанная на личной привязанности и взаимности интересов, подрывает профессиональные стандарты. Однако, предостережения старика Отто остались незамеченными. Молодое поколение, блаженно верующее в свою коллективную силу, ввязалось в схватку, выйти победителем из которой ему нечего было и надеяться.

* * *

Даниэль Баренбойм был мозгом блестящей компании, расцветшей в 1960-х и начавшей покусывать Караяна за обе его ахиллесовы пяты. Откровенные в своем еврействе и громко восхвалявшие незабвенного Фуртвенглера, они отошли, когда Караян закрыл им дорогу в Берлин, на оборонительные позиции. Неформальные, откровенные и привлекательные для молодых любителей музыкальных записей, они образовали единую группу в 1969-м, когда Кристофер Нуппен снял на пленку их исполнение шубертовского квинтета «Форель» — Баренбойм сидел за фортепьяно, его соотечественники-израильтяне Ицхак Перлман и Пинхас Цукерман играли на скрипке и альте, соответственно, жена Баренбойма, Жаклин Дю Пре, — на виолончели, а Зубин Мета дергал за струны контрабаса. Коллеги прозвали их «Кошерная Ностра», кличка, отзывавшаяся и расовыми, и мафиозными обертнами.

Единственной «белой вороной» в этой компании был Мета. Родившийся в Бомбее потомок зороастрийских огнепоклонников, он заучил на подиуме Израильского филармонического достаточно слов из иврита и идиша, чтобы одурачить на свадьбе Баренбойма и Дю Пре, где Мета был свидетелем, совершавшего обряд раввина, выдав себя за еврея. В ближайших друзьях Баренбойма он состоял еще с той поры, как этого пианиста, толстощекого вундеркинда в коротких штанишках, привезли после бармицвы в Европу честолюбивые родители. В летней школе Сиены мальчика взяли под опеку два лучших студента Ганса Зваровски, 20-летний тогда Мета и 23-летний Аббадо. Приветливый индеец, таскавший сверхсерьезного малыша на плечах, растопил его угрюмую непреклонность шалостями и шутками.

Мета стоял в то время на пороге блестящей карьеры. Проведя два безрадостных года в Ливерпуле, где ему пришлось столкнуться с проявлениями расизма, он прошел через Монреаль и в 26 лет принял руководство хорошо организованным Лос-Анжелесским симфоническим, мирового класса оркестром, с которым Мета проработал пятнадцать лет. Состоявшийся примерно в то же время удачный дебют с Израильским филармоническим дал ему новые, параллельные связи. Когда в июне 1967-го еврейское государство осадили армии арабов, Мета прилетел в него, чтобы выступить перед войсками, и дал в честь победы концерт на Масличной горе в Иерусалиме. И в ту же головокружительную неделю он дирижировал на концерте, устроенном Баренбоймом и Дю Пре в вечер их свадьбы.

Баренбойм стремился стать дирижером, однако с этим ему пришлось подождать, пока он не обрел известность, исполнив в Лондоне и Нью-Йорке цикл бетховенских сонат, а затем и сделав их запись — то было интеллектуальное пиршество, которого обычно принято ожидать от интерпретаторов, умудренных годами. Интеллектом он обладал устрашающим, музыканты постарше уже обращались к нему за советами. Его жена, напротив, отличалась даром интуитивным, — полное усталости изложение виолончельного концерта Элгара, которое она сделала с Барбиролли, поразило слушателей тонкостью передачи старческих сожалений. Странно, но когда она впоследствии записала этот концерт с мужем, горечи в ее исполнении сильно убавилось.

Хотя в 1962 году Баренбойм и продирижировал оркестрами Австралии, настоящий прорыв ему удалось осуществить лишь несколько лет спустя, исполнив цикл концертов Моцарта с Английским камерным оркестром, которым он дирижировал из-за инструмента, — после этого на него посыпались предложения оркестров куда более крупных. В 1968 году нью-йоркский концерт с Лондонским симфоническим заставил Гарольда Шонберга сказать в «Нью-Йорк Таймс», что «мистер Баренбойм — дирижер прирожденный, он несомненно достигнет больших высот». Большинство тех, с кем он работал, принадлежало к его тесно сплоченному кругу. При дирижерском дебюте Баренбойма в Нью-Йорке солировал его единомышленник, бежавший из России Владимир Ашкенази. Следуя по стопам друга, Ашкенази начал дирижировать Моцартом из-за инструмента, а затем постепенно перешел к симфониям Чайковского и Сибелиуса. И, проведя некоторое время с «Филармония» и в Кливленде, стал в 1986 году музыкальным директором Королевского филармонического оркестра, а четыре года спустя и Оркестра берлинского радио.

Готовясь к исполнению симфонии Бетховена, Ашкенази думал прежде всего о Фуртвенглере — «Я привык относиться ко всему, что он сделал, как к совершенству... правда, теперь я открыт также и Клемпереру». Нерешительный старый дирижер был избран новым поколением в оракулы. Для Аббадо он был «величайшим образцом». «Могу честно сказать, у меня не проходит и дня без мысли: „Интересно, что бы сказал об этом Фуртвенглер?“» — признавался Баренбойм, интерпретации которого нередко были откровенными имитациями старика.

Молодые львы явились как сила музыкальной судьбы. Во время разъездов по земному шару, они поддерживали связь, звоня друг другу по телефону и проигрывая по нему записи Фуртвенглера. Цукерман

тоже взялся за палочку, так что теперь в состав этой клики входило уже четверо дирижеров, набирающие силу скрипач с виолончелисткой и множество сочувствующих, в том числе сибарит-пианист Артур Рубинштейн, немецкий баритон Дитрих Фишер-Дискау, и большая часть звездных гостей АКО и открытых им талантов. Эндрю Дэвис, английский дирижер, бывший дублером Баренбойма во время гастролей АКО по Дальнему Востоку, вскоре перешел к Мета.

За отеческими наставлениями эта группа обращалась к Исааку Стерну, вспыльчивому нью-йоркскому скрипачу и пламенному стороннику Израиля. Обладавший финансовой и политической пронциательностью, Стерн возглавил в 1969 году кампанию по спасению «Карнеги-Холла» да так и остался президентом принадлежащей этому залу некоммерческой корпорации. Его прежний секретарь Ли Ламонт руководит ныне «Ай-Си-Эм», нью-йоркским концертным агентством, представляющим ведущих исполнителей на струнных. Стерна, человека высоких принципов, красноречивого и интеллектуально надменного, обвиняли в том, что он не подпускает к «Карнеги-Холлу» своих соперников. В музыке Нью-Йорка он представлял собой фигуру очень приметную, поддерживавшую тесные дружеские отношения с Леонардом Бернштейном и иными влиятельными людьми США. «Кошерная Ностра» Баренбойма получила второе название: «Банда Стерна» — отсылка к действовавшему в Палестине еще до создания Израиля еврейскому террористическому подполью.

Рука Стерна ощущалась и при выборе Мета в преемники Пьера Булеза Нью-Йоркским филармоническим. Нью-Йорк хотел возвратиться к романтизму и неторопливому слушанию музыки, к обхаживанию состоятельных завсегдатаев, которых подрастнула резкость музыки современной. Очевидным выбором был сэра Георг Шолти, другими соискателями — Маазель, Озава и Хайтинк. Однако у Мета имелись видные друзья. Стерн сказал: «Это правильный человек, приходящий в правильное время на правильное место». Шолти, не простившего индийца, который сместил его в Лос-Анджелесе, неисполнение этой надежды страшно разгневало.

Как только Мета утвердился в Нью-Йорке, Баренбойм отказался от услуг своего американского агента. «Мой менеджер — Зубин, — просто сказал он, — а я его». Друзья должны помогать один другому, не так ли? Дирижерское положение Баренбойма укрепилось в 1975 году, когда он занял в Парижском оркестре место все того же вездесущего Шолти. Молодого дирижера хотели бы получить и оркестры американские, однако трагические обстоятельства сделали Баренбойма недоступным для них. Его жену, самую страстную из виолончелисток мира, поразила мучительная болезнь, рассеянный склероз, и теперь она уже не покидала стен их лондонского дома, где пребывала под постоянным врачебным наблюдением. Баренбойм предпочел находиться с ней рядом, прилетая на большинство уик-эндов из Парижа. Ему было лишь немного за тридцать, и он наблюдал теперь, как понемногу меркнет рассудок жены. Когда-то Дю Пре освободила его от напыщенности человека, знающего в жизни только одну цель, ныне он давал ей стабильность и покой. То был редкий союз, в котором оба супруга обогатились и как художники, и как люди.

Все 14 мучительных лет Баренбойм вел себя безупречно, хотя негодование и разочарование время от времени грозили ему срывом. Он находил утешение в тяжелом труде, верных друзьях и, спустя долгое время, в Елене, жене русского скрипача Гидона Кремера, с которой Баренбойм завел дом и двух детей. Все музыкальное сообщество, включая журналистов, договорилось сохранить обстоятельства его парижской жизни втайне от Дю Пре — она так ничего и не узнала до самой своей кончины: смерть сжалась над нею лишь в 1987 году.

В Париже Баренбойму было о чем думать. Работать с оркестром, сумевшим некогда одолеть Шолти и Караяна, оказалось невероятно трудно. Дисциплина хромала, подготовка музыкантов была

поверхностной, в репертуаре зияли дыры размерами с лунный кратер. Брамса здесь не одобряли как композитора чрезмерно немецкого, Малер считался непонятым, а между тем, новый музыкальный директор повел себя довольно сомнительным образом, дав французскую премьеру Девятой симфонии Брукнера — всего через восемьдесят лет после ее написания. «Французская нация не музыкальна» — заявлял деголлевский министр культуры, писатель Андре Мальро. Баренбойм вознамерился доказать противоположное. Он заказал в Германии инструменты в замену ненадежных французских медных и добился гармонической однородности, неотличимой от тембра других европейских оркестров. За восемь лет он удвоил аудиторию, некогда собранную Караяном. «Наша цель состояла в том, чтобы расширить кругозор старой публики и создать новую, — сказал он. — А поскольку новая еще не увязла в привычном репертуаре, мы были вольны экспериментировать».

«Salle Pleyel» гудел от новизны. Концерты Лютославского, игравшиеся в Лондоне при полупустых залах, здесь собирали полный — они были новостью, а новость всегда обладает шармом. Композиторы дирижировали исполнением собственной музыки — «на репетиции у них всегда уходит времени меньше» — сообразил Баренбойм, и добавил к паутине своих союзников новое полезное знакомство, Пьера Булеза, вернувшегося домой, чтобы учредить «IRCAM», ультра-современную лабораторию для экспериментов со звуком. Двадцать лет назад они вместе дебютировали в Берлине, Булез дирижировал концертом Бартока, который играл Баренбойм; теперь Баренбойм дал премьерное исполнение его «Нотаций», а композитор ответил, дирижуя Парижским оркестром и помогая его воскрешению. «Булез — один из поистине великих композиторов, — говорил Баренбойм, — и при этом я не встречал другого человека, настолько лишенного личного тщеславия. Он как-то сказал мне: „Планируйте ваш новый сезон, приглашайте дирижеров — если образуется дыра, обратитесь ко мне, я ее заполню“».

Дружба их принесла плоды, когда Франсуа Миттеран приступил, как то издавна водится у президентов Франции, к планированию собственного бессмертия. К двухсотлетию Французской революции он, затратив 300 миллионов фунтов (600 миллионов долларов), воздвиг оперный театр — прямо на том месте, где стояла Бастилия, в 1789 году взятая приступом разгневанными бедняками. Его «Опера Бастилия» должна была, наконец, дать Парижу театр международного класса, сравнимый с Венским, «Ла Скала» и «Ковент-Гарденом». Окружавшие строительную площадку плакаты отечески извещали: «*ICI, l'état investit pour votre avenir*» — «Здесь государство вкладывает деньги в ваше будущее». С народом, впрочем, никто советоваться не стал. Советовались с Булезом. Выдающийся французский композитор порекомендовал возвести футуристический «*salle modulable*» — зал с изменяемой конфигурацией и электронно подстраиваемой акустикой — и назначить *cher collègue* [\[+++++\]](#) мосье Баренбойма музыкальным и художественным директором.

Менее спорная из двух рекомендаций была принята простым кивком. Только впоследствии нашелся человек, указавший, что *chef* лучшего оркестра страны об опере не знает практически ничего. Если не считать нескольких фестивальных исполнений Моцарта и Вагнера, ни одно из которых особо примечательным не было, Баренбойм тратил все силы на освоение литературы симфонической. Он разучил лишь малую горстку опер и ничего не смыслил в сценическом искусстве. С другой стороны, он быстро обучался, — музыканты АКО видели однажды, как Баренбойм за чашкой чая управился с партитурой, которой продирижировал тем же вечером, — а кроме того, на его стороне был маститый администратор Питер Дайменд, заложивший оперные основы Голландского и Эдинбургского фестивалей. В первом сезоне Баренбойм будет опираться на собственные силы. Музыкальный директор продирижирует тремя операми Моцарта и двумя Вагнера, сыгранными в изысканных постановках Патрис Шере и Гарри Купфера. В остальных он прибегнет к услугам своих добрых друзей. Булез выйдет из безжизненного подземелья «IRCAM», чтобы ослепить мир «Пеллеасом и Мелизандой» Дебюсси и «Моисеем и Аароном» Шёнберга. Шолти позаботится о Штраусе, а Мета идеально подходит для Верди.

Чего еще может желать оперный театр?

Да, собственно, кое-каких опер, по которым французы успели соскучиться. Если не считать «Кармен» и «Пеллеаса», «Опера Бастилия» не показывала ни одного из прославивших Францию шедевров — ни Люлли или Рамо, ни Гуно или Сен-Санса, ни даже «Вильгельма Телля» и «Дон Карлоса», французских опер Россини и Верди. Меню получилось плохо продуманное, невкусное, и это еще самое малое, что о нем можно сказать, однако Баренбойм оставался глухим к шовинистическим внушениям. «Основа оперного репертуара это Моцарт, Верди, Вагнер» — настаивал он.

Позицию его мог бы смягчить дружеский совет Мета. В отличие от бывшего пианиста, Мета купался в опере еще со времен студенчества в Вене и приобрел имя, продирижировав в 1969-м в Зальцбурге «Похищением из сераля» — моцартовский ветеран Джозеф Крипс, услышав его, воскликнул: «Явился новый Тосканини». Затем последовали триумфы в Вене, Милане и «Мет», — но не в «Ковент-Гардене», где Мета высокомерно повел себя с прессой и был сочтен исполнителем чрезмерно гладким. В остальном, он продвигался в сверх-чувствительных оперных кругах очень удачно, — сумев понравиться даже Караяну. Ширина горизонтов Мета была под стать скромности его амбиций. Он оставался всеобщим другом, ни для кого не составлявшим угрозы. Мета пришел на помощь и Баренбойму, когда того вознамерились подвергнуть показательной казни.

Сложности в «Бастилии» начались еще до того, как в бетонном экстерьере театра застеклили первое окно. Деньги расходовались на проекты, которые так и оставались не завершенными, министры думали сегодня одно, а завтра другое. Роль современного оперного театра оставалась не определенной. Миттеран на пресс-конференциях противоречил сам себе, говоря о международного уровня театре с роскошными постановками, который станет одновременно и «оперой для народа». Предлагались дополнительные возможности скоротать досуг, обдумывалась постройка в театре плавательного бассейна. Баренбойм хотел получить новый оркестр, музыканты старой «Опера» угрожали забастовкой. Десятеро опытных оперных администраторов отказались занять пост главного исполнительного директора, и в конце концов, Баренбойм подрядил на эту должность менеджера Парижского оркестра Пьера Возлински. Консервативный премьер-министр Жак Ширак никак не мог решить, разорвать ли ему проект в клочья или все же создать выставочный образец высокой культуры.

Спустя год после его назначения, Баренбойм вяло дирижировал в Байройте «Сумерками богов», и в антракте к нему в артистическую зашел новый министр культуры от социалистов Жак Ланг, а с ним — джентльмен в великолепно сшитом костюме, которого министр представил как спасителя «Бастилии». Пьер Берже был знаменитым любовником и менеджером Ива Сен-Лорана, хрупкого гения французской моды. Блестящий антрепренер и обладатель взрывного темперамента, он создал дело, каждый год продававшее модные аксессуары на сумму в 250 миллионов фунтов. На заработанные деньги Ланг приобрел ресторан на Елисейских Полях и элегантный театр, в котором по понедельникам давали сольные концерты Кабалье, Те Канауа и Доминго. Он и Ив владели домом на высококлассном гомосексуальном курорте Марракеш, виллой в Дювилле и, совместно с Лангом, деревенским коттеджем под Парижем. Этот сам себя сотворивший торговец готовым платьем во время выборов одолжил социалистам свой личный самолет. Вскоре после выборов его назначили президентом всех оперных театров Парижа с особым поручением — разобраться в кризисе «Бастилии». Первейшая задача Берже состояла в том, чтобы найти администратора, поскольку Возлински был быстро отправлен назад, в его смиренный оркестр. Перебирая потенциальных преемников, которых отпугивала музыкальная и художественная сдержанность Баренбойма, он, в конце концов, остановил выбор на организаторе коммунистических общественных праздников, некоем Рене Гонзалеце. Тот пообещал оказывать музыкальному директору поддержку, однако Берже ни планы Баренбойма, ни личность совершенно не нравились.

Баренбойм возвратился из Байройта, ощущая и профессиональное поражение, и утрату доверия публики. Он плохо справился с «Кольцом», повторив концепцию и темпы Фуртвенглера, но не продемонстрировав его проникновенности. Критики разных стран и взглядов сошлись на том, что он неумело подобрал труппу, а дирижирование его было невозможно суетливым, одинаково раздражающим и певцов, и публику. Баренбойм от критики отмахивался: «Я получил слишком много хороших отзывов на концерты куда более низкого качества, чтобы позволить рецензентам влиять на собственные мои суждения» — любил повторять он, однако удача изменяла ему, и Баренбойм становился все более уязвимым.

Президент Миттеран наградил его орденом Почетного Легиона, расцеловав при этом в обе щеки, но то были поцелуи Иуды. Отношения Баренбойма с Берже, Гонзалецом и профсоюзом музыкантов ухудшались, и те организовали в прессе кампанию против него. Нападки в «Фигаро» возглавил почтенный администратор и композитор Марсель Ландовски, который назвал музыкального директора помещиком, живущим вне имения, и заявил, что на новом своем посту он будет проводить от силы четыре месяца в году. В прессу загадочным образом просочились конфиденциальные подробности контракта Баренбойма. Сообщалось, что он зарабатывает семь миллионов франков в год (700 000 фунтов, или 1,1 миллион долларов), из которых 250 000 фунтов составляет жалованье, а за каждое свое дирижерское выступление Баренбойм получает еще 20 000 фунтов (30 000 долларов) — почти вдвое больше, чем получали в Вене Аббадо и Маазель. Как иностранец, с первого миллиона франков он налогов не платил.

Впрочем, главное было не в деньгах. Париж традиционно вознаграждал артистов лучше, чем большинство европейских столиц, и никто никогда не критиковал миллионера Берже за то, что он слишком много платит певцам своего оперного театра. Вопрос состоял в том, кто и как правит оперной цитаделью Франции. На взгляд Берже и его не покидающих глянцевого обложки гомосексуальных компаньонов, Баренбойм был невосприимчивым к красоте мелким буржуа. Дирижер же считал своих противников ханжами, светскими вертопрахами и ксенофобами. А в том, что к его денежным делам привлекается столь большое внимание публики, этническое сознание Баренбойма учуяло дуновение антисемитизма.

Патрис Шере бросился на защиту Баренбойма, обвинив социалистов в саботаже оперы, но сам Баренбойм хранил молчание. «Если я остаюсь живым в Париже, так потому, что никогда не лез в политику» — такой была его излюбленная фраза, однако именно отсутствие политической поддержки и привело Баренбойма к падению. 13 января 1989 года, в пятницу, Берже нанес ему последний удар. Он созвал пресс-конференцию, на которой объявил, что пост музыкального директора «Бастилии» вакантен — к большой своей радости, Берже узнал, что правительство Ширака так и не подписало с Баренбоймом контракта, переговоры о котором вело с ним в свои последние дни.

В ту ночь в «Salle Pleyel», когда Баренбойм начал дирижировать вторым актом «Тристана» в исполнении Парижского оркестра, можно было увидеть слезы и услышать возгласы сочувствия. Друзья сплотились вокруг него за считанные часы, послав Миттерану, Лангу и премьер-министру Мишелю Рокару телеграмму (копии ее были направлены в агентства новостей), в которой говорилось, что они не будут работать в «Бастилии», пока туда не вернут Баренбойма. Телеграмму подписали сопрано Джесси Норман, режиссеры Шере, Купфер и Петер Штайн, а также пять дирижеров, отвечавших за ключевые постановки «Бастилии»: Шолти, Мета, Булез, Карло Мария Джулини и Кристоф фон Донаньи.

По собственному почину подпись свою добавил и шестой дирижер, Герберт фон Караян, который противостоял Баренбойму на каждом музыкальном повороте, однако был прогневан обращением с ним, понимая возможные последствия такового для каждого музыкального директора. И из принципа, и ради проверки своей власти, он предал забвению личную вражду и поддержал своим престижем бойкот «Бастилии». «Он вдруг стал моим лучшим другом, — говорил Баренбойм близким к нему людям, — что ни

день звонит мне из Австрии и дает советы». Сцена для последней схватки между объединившимися маэстро и мощью современного государства была готова.

В следующий понедельник Баренбойм, собрав собственную пресс-конференцию, дал лучший спектакль своей жизни, разбирая один за другим все вопросы и опровергая обвинения Берже. Закон позволял ему добиваться при всякой сделке наилучших для себя условий, однако он, чтобы умиротворить новое правительство, изъявил готовность урезать свое жалование на одну пятую, а гонорары наполовину. Баренбойм размахивал в воздухе дневником, показывавшим, что в Париже он проводил больше четырех месяцев в году. Он отрицал обвинения в элитаризме. «Для меня отвратительно то, что я вынужден относиться к культурной программе, как к политической, и что будущее крупного культурного учреждения решается на уровне персонального конфликта» — кипя гневом заявил Баренбойм. «Он просто бил их влет» — радовался один из сторонников дирижера.

Эта могучая контратака поколебала правительство, обратив в развалины все его планы по празднованию двухсотлетия Революции. Ни один дирижер высокого уровня не переступил бы порог «Бастилии», поскольку опасался либо «банды» Баренбойма, либо караяновской. Стоило Джулини, не желавшему огорчать друзей, которые имелись у него по обе стороны баррикады, заколебаться, как в ход были пущены очень серьезные средства убеждения. Силами сопротивления руководил всеобщий друг Мета. И вот, когда уже казалось, что солидарность музыкантов способна возобладать над политиками, Баренбойм сам загубил свое дело. Через три недели после обезглавливания «Бастилии» Баренбойм с благодарностью принял от покидавшего оркестр Шолти Чикагский симфонический, предложивший ему 700 000 долларов в год. Он явно намеревался сохранить оба поста, получая полный доход, который превысил бы миллион фунтов (2 миллиона долларов). «Быть может, и верно, что заработки музыкантов ошеломительны и, пожалуй, слишком велики, — сказал он интервьюеру. — Я и минуту не стал бы спорить с этим утверждением. Однако, к счастью или к несчастью, мы живем в мире и в профессии, где существует своего рода рынок, своего рода нормы и известные оклады, и я не думаю, что мой непропорционально велик».

Непропорциональной была его решимость занять в одно и то же время два очень щедро оплачиваемых поста. Если бы Баренбойм не поспешил во внезапно охватившей его неуверенности принять место в Чикаго, он мог сохранить симпатии французского общества и, возможно, со временем вернуть себе пост в «Бастилии». А ухватившись за «зеленые», он подтвердил в сознании французов все инсинуации Берже. Его увольнение было уже вопросом не принципа, а соображений практического порядка.

Тем не менее, дирижеры продолжали упорно противиться становившимся все более отчаянным заигрываниям Берже. Сэр Чарлз Маккерас, выдающийся, хоть и не входящий в первую лигу австралиец, не пожелал иметь с «Бастилией» ничего общего. Одиночки наподобие Лорина Маазеля, Шарля Дютюа и Серджу Челибидаке на обращения к ним не ответили. Марек Яновски, польский дирижер оркестра Французского радио, выдвинул несусветные требования. Берже все дальше и дальше спускался в бездну заурядности, когда друг Стерна Леонард Бернстайн пришел ему на помощь, отозвав свой многонациональный молодежный оркестр с фестиваля в Шлезвиг-Гольштейне («Не понимаю его, — бормотал Мета. — Просто не понимаю»). В День Бастилии торжества, на которые съехались мировые лидеры, открыл Жорж Претре, француз «с незапамятных времен руководивший показами музыкальных посредственностей, коими столь славен Париж», а Джесси Норман, завернувшаяся в красно-бело-синюю ткань, спела венчавшую торжество «Марсельезу».

Берже к этому времени подыскал готового нарушить бойкот аутсайдера. Тридцатишестилетний Миунг Вун Чунг был схож с Баренбоймом в одном: он тоже операми дирижировал очень редко. Этот кореец, младший брат процветающего скрипача Киунг Вун Чунга, представлял постановки Ливайна в «Мет»

и исполнял во Флоренции Верди достаточно хорошо для того, чтобы стать главным приглашенным дирижером «Театро Комунале». Через неделю после его назначения в «Бастилию» он продирижировал здесь «Идоменею» Моцарта, показав звук «наступательный, неустойчивый, с мгновенными, резкими взрывами энергии».

Подобно Баренбойму, Чунг начинал как пианист, он завоевал в 1974-м второе место на московском конкурсе Чайковского и уже затем обратил взгляды в сторону подиума, став в Лос-Анджелесе учеником Джулини. Поднимаясь вверх, он намертво застрял в немецком радио-оркестре Саарбрюкена. Он получал кое-какие второразрядные приглашения от столичных оркестров, однако никто не выбегал с его концертов, вопя: «Эврика!», и до парижского приглашения кандидатом на сколько-нибудь важные посты он не считался. Не говоривший по-французски, он пояснил на английском, с азиатским акцентом, что принял эту работу, «поскольку она сулила многое — и в музыкальном, и в личном плане». В городе, который последнее время оперным великолепием не блистал, его безобидность и энтузиазм оказались достаточными до поры, когда время, такт и парижские соблазны сняли блокаду «Бастилии».

Ниспровержение Баренбойма подействовало на дирижеров отрезвляюще. Два самых мощных союза диктаторов подиума соединенными силами выступили в поход против бюрократической бестолочи — и потерпели поражение. Они получили урок: в том, что касается подлинной власти, музыкальный директор может произносить грозные речи, однако копье, коим он владеет, до жалостного коротко. В стране, где даже французскому дворянству пришлось отказаться от своей гегемонии, дирижерские клики пошли в лобовую атаку и были обойдены с фланга. Только Караян и вышел из кризиса не без чести, с необычайным изяществом зарыв в землю топор войны и одновременно без особых усилий расширив свое влияние. Чрезмерные гордость, жадность и близорукость обрушили на голову Баренбойма гнев целого государства. Он лишился и работы, и страны, которую нежно любил — да еще и при обстоятельствах почти позорных. Друзья стояли на его стороне, не задумываясь, не пытаясь ни оценить происходящее, ни открыть ему глаза на грядущую опасность.

Возможно, помочь им было больше уже и нечем. «Мне нравятся друзья Зубина, — сказала вскоре после свадьбы вторая жена Мета. — Правда, нравятся. Просто я хочу, чтобы они любили хоть что-то так же, как любят музыку. Они ни о чем другом не говорят. Я поневоле думаю, что у компании каменщиков, или стоматологов, или футболистов, наверняка имеются, помимо работы, и еще какие-то общие темы для разговоров».

Нэнси Мета невольно, но точно указала и сильные, и слабые места всей группы. Поглощенность музыкальной политикой сделала этих людей глухими к нашему огромному миру. Они стали плохо осведомленными и опрометчивыми. Чрезмерная коллективная самоуверенность, исключавшая немусыкантов и внушавшая презрение к ним, оставила этих людей в изоляции, как только политические воротилы пошли на них в смертоносное наступление. Они сами создали для себя музыкальное гетто, а когда его стены пали, оказались беспомощными и перепуганными.

Поражение в «Бастилии» лишило чарующий круг Баренбойма последних остатков глянца. Де Пре была мертва, Ашкенази предался всей своей русской душой делу перестройки, Цукерман нерешительно завяз на американском Среднем Западе, а Перлман, похоже, надумал побить все мировые рекорды по части гонораров и дотаций. Скрипач покинул «Ай-Си-Эм» Стерна и в погоне за земным богатством и славой связался с королем тенниса Марком Маккормаком и его «Ай-Эм-Джи». Ответственность за спасение репутации «банды» тяжким бременем легла на Мета с Баренбоймом и их ниспосланные Богом таланты.

В январе 1988-го Мета произнес в Лондоне трогательную речь на поминках Жаклин Де Пре. Он вспомнил, как исполнял с Жакки концерт Элгара и как недавно репетировал его же с всемирно известным виолончелистом, который, увидев слезы, текущие по щекам дирижера, грубо спросил: «Вы думаете о ней,

не так ли?». Мета сказал ему: «Я никогда больше не стану исполнять эту музыку».

Сразу после поминок он дал свой первый за 15 лет концерт с лондонским оркестром, продирижировав пространной «Домашней симфонией» Штрауса и Шестой симфонией Шуберта с такой обнаженной эмоциональностью, что музыканты Лондонского филармонического повскакали с мест и тут же попросили его стать их музыкальным директором. Мета задумался. В Лондоне о нем всегда писали плохо, да и идея овладеть столицей прежней империи, в которой он вырос, ему понравилась. Но даже и после того, как непредвзятые критики сказали ему, что он приобрел в их глазах новый вес, Мета предложение отклонил. «Я был музыкальным директором большую часть жизни, — сказал он оркестру, — пусть теперь этой головной болью мучается кто-нибудь другой. Я возвращаюсь в приглашенные дирижеры».

Срок его работы с Нью-Йоркским филармоническим — самый долгий в истории оркестра и далеко не самый заметный — подходил к концу. Через два года после его появления оркестр лишился контракта на записи с «Си-Би-Эс» и практически исчез с мировой музыкальной сцены. Среди оркестрантов начались ожесточенные перепалки. «Посадите на одну сцену сотню итальянцев, евреев, скандинавов, поляков и американцев, и вы непременно получите истерику, — сказал концертмейстер, покинувший оркестр в начале эпохи Мета. — У нас были непростые моменты, когда в истерику впадал весь оркестр». Мета приманил богатых спонсоров, заполнил денежные сундуки оркестра и большую часть его зала, но всякий раз, как в «Карнеги-Холле» появлялся Мути с Филадельфийским или Шолти с Чикагским симфоническим, он слышал, что его оркестр на их фоне совершенно теряется. На «конкурсах красоты», устраиваемых журналом «Тайм», оркестр этот больше в «Большой Пятерке» не значился, обойденный Сент-Луисским симфоническим Леонарда Слаткина и ему подобными. «Музыкальный директор кажется безжизненным и вялым, утратившим чувство направления, равновесия и цели» — отмечал выдавший виды нью-йоркский рецензент.

Примерно в такой же паралич впал под руководством эффектного некогда дирижера Израильский филармонический. В 1950-е и 1960-е этот собранный из беженцев ансамбль удерживал музыкальный уровень, совершенно непропорциональный его скудному бюджету и удаленному местоположению. Бернштейн, Шолти, Баренбойм, Уильям Штайнберг и переменчивый Серджу Челибидаке обеспечили ему большое международное признание, люди из «Декка» регулярно прилетали в Израиль, чтобы делать с ним записи. Но постепенно лучшие оркестранты старели или возвращались в Европу, а те, кто приходил им на смену — сабры и русские иммигранты — не всегда оказывались на должной высоте. Возможно, у израильтян проблем было слишком много, чтобы Мета мог справиться со всеми, однако он мало что сделал для укрепления мастерства и морального духа оркестра. В 1987 году тель-авивский трибунал по разрешению трудовых конфликтов обвинил его в том, что он «терроризировал» музыкантов и довел нескольких до сердечных приступов, понизив, к примеру, в должности альтиста, который проработал в оркестре 43 года. К чести Мета он никогда не стремился угодить национальным чувствам или политикам. Он настойчиво предпринимал попытки исполнить Вагнера, запрещенного в Израиле за его злобный антисемитизм, и планировал дать в Египте концерты в ознаменование мира задолго до того, как были улажены все дипломатические тонкости. И все же, в конечном счете, руководство Мета двумя великими оркестрами стало порой их упадка.

Дирижерские дарования его неоспоримы, что он раз за разом и доказывает с Берлинским и Венским филармоническими оркестрами, увлеченно исполняющими с ним свои коронные симфонические номера. «Играть с Мета — всегда праздник» — сказал о своем концертном партнере Артур Рубинштейн. Он интеллигентен, образован, общителен и участлив. Возможно, он просто не создан для роли музыкального директора.

И в Нью-Йорке, и в Тель-Авиве в его сезонах часто выступали солисты, связанные с Баренбоймом и компанией. Новое поколение скрипачей, возвращенных в Джульярдской школе друзьями Исаака Стерна Иваном Галамяном и Дороти ДеЛей и обслуживаемых агентством его же бывшего ассистента «Ай-Си-Эм», переходило с одной сцены на другую. Среди них была японская чудо-девочка Мидори, сделавшая свои дебютные записи с Цукерманом и Мета, израильтяне Шломо Минц, Гил Шахем и Матт Хаймовиц. Джоан Роджерс, английская сопрано, выпестованная Баренбоймом для его записи оперного цикла Моцарта, также выступала в концертах Мета. Несмотря на все беды, «банда» еще набирала новых членов.

После «Бастилии» Баренбойм снова столкнулся с сопротивлением — на сей раз в Чикаго. Музыкальным директором он стал, набрав при выборах чуть больше голосов, чем Аббадо, — наперекор проводившейся чикагской «Сан-Таймс» кампании «Кто угодно, лишь бы не Баренбойм». Музыканты дивились, почему кандидатуры кого-либо из американцев выборщиками даже не рассматривались. «У нас здесь полным-полно действительно хороших дирижеров, да только они карьеры не разговорами делают» — ворчал Джей Фридман, давний чикагский тромбонист, намекая на то, что Баренбойм обязан возвышением скорее умению вести переговоры, чем какой-либо глубине музыкальных интерпретаций. Турне по США, вскоре проведенное им с Парижским оркестром, лишь укрепило это предубеждение, вылившись в рецензии, которые отличались беспрецедентной ядовитостью. Тим Пейдж из «Ньюсдей» отверг Баренбойма как «дирижера четвертого разряда», «Нью-Йорк Таймс» назвала его «Тристана» «чрезвычайно разочаровывающим».

Под газетный обстрел он попал и в Израиле, отказавшись выступить перед войсками во время войны с Ливаном и публично осудив продолжающуюся оккупацию Западного берега. Замечания, сделанные им в газетном интервью 1989 года, уязвили даже благодушного мэра Иерусалима Тедди Коллека, который послал Баренбойму телеграмму с уведомлением, что домой он может не возвращаться. Тель-Авивская газета «Ма'арив» раструбила о недовольстве мэра в редакционной статье, озаглавленной «Условный израильтянин». Баренбойм какую бы то ни было свою нелояльность отрицал и вскоре был снова принят на родине, хоть и без прежнего радушия. Израиль оставался жизненно важным для его душевного спокойствия и социального положения. «В тамошней жизни 1950-х присутствовало качество, которого я с тех пор нигде больше не встречал, — вспоминает он. — Все мы были преданы идеалам, построению новой страны, нового общества. Мы высмеивали одноклассниц, приходивших в школу накрашенными и на высоких каблуках: это представлялось нам неуместным, упадочным. Значительная часть моей веры в себя коренится в израильском детстве».

Где же был идеализм Баренбойма, когда он требовал миллионы франков? Как могло случиться, что у музыканта его колоссальных дарований все сложилось так неудачно? Разумеется, многое тут объясняется самим обстоятельствами его жизни: гнетом родителей, распорядившихся им в детстве, трансконтинентальными прыжками — исполнением в «Карнеги-Холле» сонаты «*Hammerklavier*» всего через час после приземления в аэропорту «Кеннеди», страшной смертью любимой, парижскими мучениями.

Однако за этими проблемами личного свойства вырисовывается головоломка куда более старая. Многие блестящие инструменталисты поднимались на подиум и до Баренбойма, но, кажется, ни один так и не смог перенести в дирижерскую палочку всю полноту музыкальных озарений, отличавшую их игру. Ни Пабло Касальс, ни Мстислав Ростропович, оба бессмертные виолончелисты, не стали дирижерами первого ряда. Ростропович, достигший со своим инструментом вершин изящества, преображается, поднимаясь на вашингтонский подиум, в упитанного человечка, молотящего руками по воздуху. Иегуди Менухин и Давид Ойстрах, скрипачи уникальной выразительности, обращались, дирижируя, в нечто, немногим лучшее метронома. Фишер-Дискау и Пласидо Доминго, певцы, обладающие глубиной мышления, беря в руки палочку, демонстрируют лишь поверхностность. Все они шли в дирижеры не ради денег, поскольку,

солируя, могли заработать вдвое больше, не из желания власти, но из уверенности, что им удастся добиться от оркестра того особого звучания, которое столь естественно изливается из собственных их инструментов. «Играя на фортепиано, я всегда думаю об оркестровых красках» — сказал Ашкенази, который уверенно прогрессирует в качестве концертирующего маэстро, усердно уклоняясь от подводных камней оперы, о которые разбился его друг.

Никто не стал бы оспаривать способности Баренбойма увлекать музыкантов. «Если бы он сочинял, то стал бы новым Моцартом, — сказал один берлинский оркестрант, — не существует такого, чего он не смог бы сделать». Столкнувшись с препятствиями в Париже, Баренбойм попытался найти место в берлинской опере, его видели в Байройте, совещавшимся о чем-то с культурным сенатором города. И «Государственная опера» восточного сектора, и западная «Немецкая опера» заманивали его к себе, и Баренбойм проявлял к их просьбам живой интерес — если, конечно, деньги предлагались хорошие.

Однако первой его проблемой оставался Чикаго, где пресса всегда готова была обвинить его в кумовстве, а оркестр явно относился к нему без всякого энтузиазма. В этом «Городе на ветрах» у Баренбойма не было друзей, к которым можно обратиться за утешением; он стоял в одиночестве между береговой линией и смрадными скотобойнями. Чикаго — город не сентиментальный и к слабым музыкантам безжалостный. Он либо позволит Даниэлю Баренбойму осуществить его давнюю мечту — стать дирижером мирового уровня, — либо уничтожит ее.

Глава 13

Оставленные за штатом

Даже на нынешней, последней стадии эмансипации рас и полов женщин и чернокожих к дирижированию лучшими оркестрами не подпускают, а дирижерам-геям приходится скрывать их образ жизни. В просвещенном обществе, где дискриминация запрещена законом, концертные площадки по-прежнему стоят выше него — это бастионы мужественности, превосходства белой расы. Женщину могут избрать в премьер-министры. Она может отправлять правосудие в Верховном Суде и приобщать святых тайн в церкви, но симфонический оркестр ей не доверят даже на пару часов.

Аномалия эта распространена повсеместно. Члены кабинета министров, определившие Клаудио Аббадо в Венскую государственную оперу, и Берлинский филармонический были, в обоих случаях, женщинами — и тем не менее, ни одна женщина ни разу не дирижировала ни там, ни тут, а в Венский филармонический женщин и играть-то никогда не допускали. Главные менеджеры и члены правления нескольких крупнейших американских оркестров — женщины. Однако никто не осмелился принять в один из них женщину-дирижера. Женщина имеет возможность стать звездой как певица или инструменталистка, однако о том, чтобы претендовать на место концертмейстера, не говоря уж о дирижерском, Бостонского симфонического оркестра, ей нечего и думать.

То же относится и к расовым меньшинствам. Джесси Норман может торить себе путь к славе на оперных подмостках, а вот чернокожие дирижеры застревают еще на старте. Ни один из них не стоит во главе крупного оркестра, поскольку ни один не смог одолеть немислимые препятствия, с которыми столкнулся еще на старте. Дилемма, которая стоит перед геями, не столь очевидна, ее облекает туман заговорщицкого молчания. Сколько бы раз ни повторялись уверения, будто некоторыми оперными театрами, в частности, «Ковент-Гарденом» и «Мет», правят клики гомосексуалистов, дирижеры-геи хорошо освоили искусство лжи во спасение. Оперные театры могут процветать благодаря поддержке богатых геев, но горе тому музыканту-гею, который посмеет выставить эту свою особенность напоказ.

Примерно в то же время, когда Оскара Уайльда упрятали в Редингскую тюрьму, первым баритоном Европы считался Теодор Райхман, импозантный господин, спевший Амфортаса при первом представлении «Парсифаля» и Вотана на премьере «Кольца» в «Ковент-Гардене». Он был главной опорой Венской оперы — вплоть до дня, когда Густав Малер, зашедший, не постучав, в его артистическую, застал Райхмана предающимся любви с одним из хористов. Райхмана изгнали из театра, и через несколько месяцев он умер от горя — в возрасте 54 лет. Историю эту замяли, она уцелела лишь в устной традиции. Малер, обычно питавший расположение к угнетенным меньшинствам, руководствовался в данном случае инстинктом самосохранения. Человека сексуальной самоуверенностью не отличавшегося, Малера, визгливо обвиняли в том же самом грехе несколько сопрано, пытавшиеся, без всякого успеха, затащить его в постель. Если бы хоть слово о неподобающем поведении Райхмана просочилось наружу, Малера сочли бы причастным к нему и силком отправили бы в отставку.

Какие бы мыслимые и немыслимые гетеросексуальные акты ни совершались или ни имитировались в оперном театре, педерастия стоит в нем вне закона. Бриттен и Коупленд, оба одаренные дирижеры, были жертвами общественного предубеждения и, оставаясь повсеместно желанными приглашенными дирижерами, значительных музыкальных учреждений никогда не возглавляли. От музыкального директора ожидается, что он будет персонификацией мужской потенции. И всякий, кто отходит от этой нормы, рискует повторить судьбу Дмитри Митропулоса, «утонченного, порядочного, альтруистического

человека», которого затравили, ускорив его кончину, нью-йоркские псы.

Аскетичный идеалист, Митропулос, — после того, как отец его лишился жизни, спасая тех, кто бежал от резни, учиненной турками в Смирне, — воспитывался в Афонском монастыре двумя готовившими его в священники, родными дядьями. Однако музыкальный дар отвлек его от созерцательного служения — в 23 года он сочинил первую современную греческую оперу, «Сестра Беатрис», после чего Камиль Сен-Санс помог ему получить стипендию, позволившую уехать в Берлин, где Митропулос учился у Ферруччо Бузони и стал ассистентом Эриха Клайбера в Государственной опере. Избегая космополитических соблазнов, он возвратился на родину, дабы принять участие в создании Афинского оркестра. Шесть лет спустя, приглашенный продирижировать Берлинским филармоническим, он, узнав, что солист его заболел, спокойно вышел на сцену и сам исполнил третий концерт Прокофьева, дирижуя им из-за рояля. Ничего подобного Берлин со времен Бюлова не видел и не слышал. Митропулос мгновенно обратился в сенсацию, он начал получать приглашения из Франции, Англии, Италии и Советского Союза. Однако Митропулос не желал расставаться с греческим оркестром и тратил гонорары, получаемые им, как приглашенным дирижером, на покупку инструментов для него.

В конце концов, нависшие над Европой тучи войны заставили Митропулоса уехать в Америку. После состоявшегося в январе 1936 бостонского дебюта он перебрался в Миннеаполис, «где публика, считавшаяся одной из самых спокойных и холодных, обратилась [услышав его] в возбужденную толпу, впавшую едва ли не в буйство, подобного коему „Двойной город“ ни разу еще не видел». Миннеаполис, в котором проживало множество немцев, только что потерял уехавшего в Филадельфию Юджина Орманди и нуждался в главном дирижере. Новость о том, что Митропулос возьмется за эту работу, музыкальные критики города встретили криками «ура!».

Митропулос был высок, лыс, мускулист, руки его, когда он дирижировал, «напоминали руки Мухаммеда Али, бьющегося за титул чемпиона мира». Поднявшись на подиум, «он начинал молотить по воздуху пустыми руками, демонстрируя жутковатый репертуар яростных жестов, взглядов и гримас, выражавших все существующие на свете эмоции, от ужаса до экстаза». Как-то раз он с такой силой вонзил ногти в ладони, что оркестранты с испугом увидели капающую на пол кровь. Ни дирижерской палочкой, ни партитурой он не пользовался. Дирижировать палочкой, говорил Митропулос, это «все равно, что играть на фортепиано в перчатках». Что до партитуры — «Гамлет же не разгуливает по сцене с текстом роли в руках. Почему же я должен это делать?». Память его была предметом всеобщей дирижерской зависти, хотя Митропулос никогда ею не хвастался. Единственным предметом тщеславия Митропулоса было могучее телосложение, которое он демонстрировал публике, требуя, чтобы во время концерта его освещали софиты.

Прогрессист и в политике, и в искусстве, Митропулос заказывал сочинения Хиндемиту, Блоху, Набокову, Мийо, Коупленду и Кренеку. Он выбрал в концертмейстеры Луиса Крэснера, первого исполнителя концерта Альбана Берга, и провел вместе с ним «самый сухой и строгий вечер в музыкальной истории Миннеаполиса», исполнив скрипичный концерт Арнольда Шёнберга. В стоящем посреди Америки промышленном городе Митропулос ухитрился показать половину написанного Малером — музыку, в Нью-Йорке неизвестную, а в Вене *verboten* [+++++], — и сделал потрясающую премьерную запись его Первой симфонии. За двенадцать лет Митропулос обратил искусный, но провинциальный ансамбль в оркестр мирового уровня и заслужил оvationи всего города. Однако ничто из этого не могло подготовить Митропулоса к линчеванию, которое ожидало его в Нью-Йорке.

После восторженно принятого нью-йоркского дебюта 1940 года его уговаривали занять место измученного нападками критики Джона Барбиrollи, однако ко времени, когда Митропулос дал, наконец, согласие, а произошло это десять лет спустя, преклонение перед ним сменилось злобой. Олин Даунс,

музыкальный редактор «Нью-Йорк Таймс», публично предупредил всех и каждого, что музыка для него — это религия, и что он сохраняет за собой «право с нетерпимостью относиться ко всякому, кто исповедует иную веру» — подразумевая Митропулоса, чья склонность к модернизму пришлась ему не по вкусу. Критики помельче восприняли намек Даунса и принялись использовать греческого гиганта в качестве мальчика для битья. Они нападали и на музыку, которую исполнял Митропулос, и на его предположительно подрывающее силу оркестра влияние. Кое-что в тоне критиков наводило на мысль, что нападкам Митропулос подвергается не за преданность новой музыке, а за склонность к любви совсем иного толка, назвать которую по имени никто не решался. «Чрезмерно чувствительный, чрезмерно самонадеянный, чрезмерно брутальный, чрезмерно интеллигентный, не внушающий доверия и лишенный какой бы то ни было непринужденности» — отрезал Вёрджил Томсон, играя подмигивающими прилагательными.

Инсинуаций становилось все больше, и для того, чтобы как-то подправить имидж Митропулоса, пришлось прибегнуть к услугам литераторов, набивших руку на составлении житийных писаний. «Он никогда не был женат, — подобострастно уверял Дэвид Юэн, — поскольку не хотел, чтобы кто-нибудь или что-нибудь отвлекало его от полной поглощенности музыкой!». Публике рассказывали, что он не прикасается к крепким напиткам, что он «дисциплинированный курильщик», что он 14 дней кряду питается как вегетарианец и лишь на 15-й позволяет себе съесть цыпленка — на самом деле, Митропулос был завсегдатаем заведений, торгующих гамбургерами.

Как это было ни глупо, Митропулос позволил фотографу «Лайф» снять его в одних купальных трусах, и принимал в своей артистической гостиной голым по пояс. «Этот одинокий, неженатый дирижер, — отметил один газетчик, — выражая свои представления о роли руководителя оркестра, нередко прибегает к сексуальным аналогиям». На репетиции, говорил Митропулос, дирижер и оркестр совершают акт мистического совокупления, от которого вечером, на концерте, рождается «дитя». У нетерпимых трудяг Нью-Йоркского филармонического разговорчики подобного рода никакой симпатии не вызывали. Питавшие отвращение к его сексуальной ориентации и к диссонансам, которые он заставлял их играть, они надменно отвергали его нерешительные попытки добиться от оркестра хоть какой-то дисциплинированности. «Он был мягким, приятным человеком, — писал Гарольд Шонберг, — в этом и состояла одна из его проблем».

Когда в августе 1955 умер Даунс, его место занял Говард Таубмен, главный подхалим Тосканини, выпаливший в Митропулоса разоблачительной статьей во всю страницу, озаглавленной:

«ФИЛАРМОНИЧЕСКИЙ — ЧТО В НЕМ НЕ ТАК — И ПОЧЕМУ»

Виноватым во всем, разумеется, оказался дирижер. Спустя несколько месяцев Митропулос вынужден был предложить Филармоническому «пригласить поработать со мной моего коллегу Леонарда Бернштейна — уверен, вместе мы сможем подготовить богатый и очень интересный сезон». Бернштейн был любимцем Бродвея, человеком, во всяком случае внешне, в сексуальном отношении добропорядочным. На самом-то деле, он состоял одно время в любовной связи с Митропулосом, каковой «вложил в мою душу своего рода страсть к дирижерству и преподал его основы». Ныне Бернштейн был уважаемым образом женат и, в сравнении с униженным Митропулосом, выглядел победителем. К концу сезона Бернштейн вытеснил прежнего любовника из оркестра, взяв руководство Филармоническим на себя.

Митропулос перебрался в «Мет», где дал первую свою за 25 лет мировую премьеру «Ванессы» Сэмюэла Барбера — и оркестр, и правление театра прониклись к нему чувствами самыми теплыми. Два года спустя он умер, убитый в возрасте 64 лет сердечным приступом прямо во время репетиции Третьей симфонии Малера перед концертом в «Ла Скала». Второй фагот оркестра пометил крестом 86-й такт партитуры, приписав сбоку: «В этом месте симфонии 2 ноября 1960 года умер маэстро Дмитри

Митропулос». Он всегда был человеком физически крепким, лазавшим в летнее время по горам. И был также человеком достойным, пожертвовавшим «большую часть того, чем владел, и все свои деньги нуждавшимся музыкантам и музыкальным студентам». Сломленный дикой свирепостью нью-йоркской прессы и оркестрантов, он, похоже, утратил волю к жизни. Митропулоса распяли не столько за его музыку, сколько за сексуальную ориентацию. Имя его из музыкального пантеона изъято, записи выпускаются очень редко — единственным его наследием остался международный дирижерский конкурс, среди победителей которого числятся Клаудио Аббадо и Эдо де Ваарт.

* * *

Оркестровая гомофобия, которую приходилось терпеть Митропулосу, с годами поутихла — музыканты-геи вышли из укрытия, терпимость возросла. Однако другие погубившие Митропулоса факторы остались неизменными. Теннисные звезды могут щекотать нервы завтракающих телезрителей лесбийскими откровениями, драматурги открыто играют с запретными некогда плодами, и тем не менее, от дирижеров требуется, чтобы они оставались образцами сексуальной «нормальности». Чтобы отвести публике глаза, изобретаются обманы самые замысловатые. Один американский маэстро разъезжает по свету с «постоянной подругой», между тем как помощники его прочесывают улицы в поисках возможных любовников. Он был однажды арестован за попытку «снять» партнера в мужском туалете, однако совет директоров его оркестра историю эту замаял. Немецкий дирижер может проказничать с любовником-пианистом в гостиной канцлера Гельмута Шмидта, но от своих поклонников он эту связь скрывает. Лондонский музыкальный директор изобрел множество эвфемизмов для представления своего сожителя людям. Как бы ни были гомосексуальные дирижеры преданы движению за права геев, какие бы жертвоания ни делали в помощь жертвам СПИДа, на публике музыкальная индустрия принуждает их лицемерить.

Приметное исключение составляет главный дирижер «Ковент-Гардена» и Роттердамского филармонического Джеффри Тэйт, который сфотографировался для воскресного номера одной из газет со своим любовником-немцем, Клаусом Кулеманом, и признался, что:

...настоящая любовь приходит лишь после долгого знакомства с человеком, в ней присутствует элемент товарищества. Я живу с Клаусом, и те десять лет, что мы провели вместе, позволили мне реализоваться в значительно большей, чем прежде, степени. Теперь у меня есть в жизни постоянная опора, на которую я всегда могу положиться.

Смелость Тэйта объясняется особым его положением. Сильно стесненный в движениях разделением позвоночника, он равнодушен к дешевым шуточкам и может, не опасаясь нападков на его мужественность, расплакаться на репетиции, если что-то идет не так. Однако в откровенности своей он практически одинок. Даже Леонард Бернштейн, ничего о себе не скрывавший, гневался на статьи или книги, в которых говорилось о его сексуальных наклонностях, а различные его протезы благообразно отрицали какую ни на есть интимную связь с ним.

Эта публичная сдержанность навязана дирижерам-геям двумя очень влиятельными очагами нетерпимости. Каждый музыкант прошлого и нынешнего века знал, что если он хочет стать богатым и знаменитым, нужно отправляться в Америку. В Соединенных Штатах работает половина профессиональных оркестров мира. Существуют они, главным образом, благодаря частным пожертвоаниям, а управляются комитетами, в которых преобладают женщины — как правило, жены видных граждан и спонсоров. Женщины из местных, не столь приметные, обеспечивают оркестрам дополнительную поддержку, исполняя конторскую работу и собирая средства на распродажах домашних вещей, показах мод и обедах из тех, где каждое блюдо стоит 250 долларов. «Мы, женщины, способны

обратить равнодушную публику в обширный рынок музыкальных услуг», — уверяет одна такая активистка.

Наградой им служит чарующая привилегия — общение с заглядывающим порою к ним в гости элегантным господином, который подчиняет своей воле оркестр города. Отрицать наличие в этих отношениях сексуальных фантазий и их сублимации невозможно, иногда таковые и просто поощряются. Маэстро-мачо в расцвете лет — фигура весьма привлекательная. Если же он оказывается гомосексуалистом, его привлекательность для дам-активисток среднего класса Америки сильно уменьшается.

Давление иного рода исходит от компаний звукозаписи, классические диски которых покупают главным образом мужчины — среднего, опять-таки, класса и средних же лет. Один из проведенных в Британии обзоров показал, что двое из трех покупателей компакт-дисков с записями классической музыки это мужчины, перевалившие за тридцать пять. Войдите под вечер буднего дня в любой музыкальный магазин и вы увидите проживающих в пригородах мужей и отцов, стоящих, точно в общественном туалете, плечом к плечу у стенда с новинками. Некоторые из них наверняка размахивают перед колонками своих гостиных руками, предаваясь невинным грезам о власти взошедшего на подиум человека.

Это же компенсаторное отождествление себя с записывающимися музыкантами породило удивительный импульс, создавший распространенный на Дальнем Востоке вид досуга — тамошние уставшие на работе бизнесмены собираются вечерами в барах с «караоке», чтобы от души попеть под записанное музыкальное сопровождение, старательно подражая западным вокалистам. В каждом десятом японском доме имеется оборудование для такого одиночного пения, помогающее «реализовать мучительную мечту о приобщении к звездам». В не меньшей мере распространена эта мечта и среди любителей классической музыки и, чтобы использовать ее себе во благо, индустрия звукозаписи направляет фантазии своего потребителя на старательно приукрашенную фигуру маэстро. На коробочках с дисками, в витринах музыкальных магазинов дирижер представлен таким, каким хотел бы стать средний покупатель записей: сексуально притягательным (для женщин, разумеется), властным и возвышенно отчужденным. Короче говоря, не геем.

Карьера дирижера зависит от действенности рекламы, которую создает ему компания звукозаписи. Чтобы стать звездой, дирижер обязан соответствовать предустановленным шаблонам, отклонения от коих допускаются лишь незначительные. Компаниям звукозаписи требуются дирижеры, которые производят впечатление лидеров без страха и упрека — *Führerpersönlichkeiten* [\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$]. Если дирижер отвергает какие-то из существенных сторон этого обязательного для всех образа, о богатстве и славе ему лучше забыть. Кажущиеся на своем возвышении всемогущими, музыкальные директора остаются рабами коммерческого вкуса. Дирижерам-геям, жертвам корпоративного малодушия, рекомендуется скрывать их предположительное непотребство с такой же пугливостью, с какой делал бы это любой сельский пастор.

* * *

Запрет на женщин несколько менее явственен, кое-где уступки им все же делаются, однако в тех оркестрах, которые по-настоящему идут в счет, он остается нерушимым. Ни один значительный оркестр или оперный театр, не назначал еще женщину музыкальным директором; ни одна крупная компания звукозаписи доверия к женщинам-дирижерам не проявляла.

«Не существует относящегося к управлению общественными делами занятия, которое принадлежало бы, как таковое, либо мужчинам, либо женщинам» — две тысячи лет назад писал Платон; тем не менее, мысль о том, что женщина будет управлять исполнением музыки, остается анафемой даже там, где она достигает самых высоких постов. Жены-комитетчицы Америки, как говорят, питают отвращение к любым

занимающим какую бы то ни было должность женщинам, а мужчины, которые слушают симфонии, пока едут из своих пригородов на работу, предпочитают, чтобы ими дирижировал кто-нибудь из им подобных.

Жестко они себя вели или мягко, женщинам-дирижерам всегда было трудно справляться с состоящими в большинстве своем из мужчин оркестрами. Женщинам-политикам может сходить с рук и заигрывание, и рисовка, но дирижеры, чью притягательность коллеги-музыканты ощущают инстинктивно, отвергаются, как подделка, едва лишь у оркестрантов возникает впечатление, что они ведут себя ненатурально. Женщине-дирижеру, не имеющей возможности ни играть чужую роль, ни быть самой собой, еще предстоит найти на подиуме манеру, которая выглядела бы естественной.

Да и в оркестровом сообществе, как целом, женщины остаются относительными новичками. В Лондоне первые оркестрантки появились в 1913 году, при Генри Вуде, откровенно удивившемся тому, что мужчины его оркестра «отнеслись к этому новшеству благодушно». Адриан Боулт на четверть заполнил Симфонический оркестр «Би-Би-Си» женщинами, не допустив их лишь в группу виолончелей — поза, которую принимает, играя, этот инструменталист, могла отвлечь слушателей, внушив им похотливые помыслы. Музыкальные профсоюзы Америки отказывались принимать в свой состав каких бы то ни было женщин до 1904 года, и прошло еще два десятка лет, прежде чем половой барьер был сломан в крупном оркестре — Альфред Герц нанял в свой Филадельфийский пятерых музыкантш. Нью-Йоркский филармонический не допускал в себя женщин до 1966-го. Леопольд Стоковский, предпочитавший, о чем широко сообщалось, общество женщин, отказывался принимать их в свой Филадельфийский оркестр. Правда, тридцать лет спустя, он обратился, подобно Савлу, в прямо противоположную веру и поддержал всем своим авторитетом устремления собственного секретаря, Беатрис Браун, возглавившей оркестр в Стрэнтоне, штат Пенсильвания. «Почему женщина не может быть дирижером? — рассуждал он. — Возможно, поначалу к ней отнесутся с предубеждением... но если она хороший дирижер, публика ее примет». Он подрядил Юдит Сомоги для работы с его Американским симфоническим оркестром, и в итоге она стала «капельмейстершей» Франкфуртской оперы — во времена либерального правления Михаэля Гилена. «Что нам сейчас необходимо, так это целая армия женщин, стремящихся сделать дирижерскую карьеру» — настаивала Сомоги незадолго до ее ранней смерти от рака, однако Европа стояла на своем и, скажем, Берлинский филармонический затеял скандал, когда Караян попытался ввести в него кларнетистку.

Многие годы единственным, что оставалось женщинам-дирижерам, это создавать однополый оркестр — сомнительного толка увеселение, сочетающее высокую культуру с намеком на некоторую греховность. Гордый Венский женский оркестр кончил тем, что играл в американских пивных на открытом воздухе. Дочь концертмейстера Венского филармонического и племянница Малера, Альма Розе, управляла своим «Wiener Waltzer Mädeln», пока обернувшаяся трагедией любовь не привела ее к заключению в Бухенвальд, где она дирижировала женским ансамблем, игравшим для эсэсовских охранников, — пока те ее не убили.

Во Франции Жане Эврар, жена известного композитора Гастона Пуле, дирижировала в 1930-х «Оркестром фей», записывая музыку, которую писали для ее дам Руссель, Шмитт и Ривье. Эврар считала, что женщине по природе ее не следует дирижировать оркестром, состоящим из мужчин, «которые часто недисциплинированны и терпеть не могут получать приказы от кого-то, кто не принадлежит к их племени». Примерно в то же время, Кэтлин Риддик сформировала Лондонский женский струнный оркестр и содержала его на деньги, которые вносили ее оркестрантки. Пока продолжалась война, это оставалось разумным вложением средств, ансамбль часто можно было услышать по «Би-Би-Си». Когда же мужчины возвратились домой, восстановился прежний порядок, и ансамбль лишился работы, а Риддик пришлось продолжать карьеру, дирижируя любительским оркестром служащих в Мидленд-Бенк. В настоящее время, женские оркестры, которым удается хоть как-то выживать, это по преимуществу ансамбли

бескомпромиссных феминисток США, такие как Женский оркестр района Залива в Сан-Франциско, исполняющий музыку исключительно композиторов-женщин.

Не приносящая особого удовлетворения альтернатива состоит для женщин-дирижеров в управлении хором. Маргарет Хиллис, когда она обнаружила, что все дороги, ведущие к подиуму, для нее закрыты, пришлось дирижировать хором Чикагского симфонического оркестра, которым управлял тогда Фриц Райнер. Она руководила этим хором в сотнях концертах и удостоенных наград записей, однако ни единого шанса сделать собственную симфоническую запись ей не дали, — несмотря на несколько успешных выступлений в концертах Шолти. Все, чего она удостоилась, это управление Чикагским городским оркестром, который готовил оркестров для оркестра главного.

Женщины, которым удалось первыми прорваться на подиум, норовили перещегоолять по части мужественности самих мужчин. Этель Легинска, концертирующая пианистка «значительной мощи», носила мужские костюмы и в полумраке концертного зала ее, случалось, принимали за Падеревского. Сбежав в четырнадцать лет из Гулля (где она родилась как простая Этель Лиггинс), Легинска вышла замуж за американского композитора Роя Эмерсона Уитхорна, с которым затем тщетно судилась за право опеки над их младенцем-сыном. Придя в себя после развода, она создала состоявшийся из ста мужчин Бостонский филармонический оркестр, плюс отдельный Женский симфонический оркестр Бостона, написала оперу «Роза и кольцо», управляла исполнением «Кармен» — прежде чем подать в отставку и в отчаянии уехать на Западное побережье. Примерно в одно с ней время работала и Антония Брико, калифорнийка голландского происхождения, ставшая в 1930-х первой женщиной, когда-либо дирижировавшей Берлинским филармоническим и в «Метрополитен-Опера», откуда ее уволили после двух спектаклей, поскольку баритон Джон Чарльз Томас отказался петь под управлением женщины.

Куда более живучей оказалась высокомерная британская композиторша дэйм Этель Смит, о которой лондонские музыканты говорили, что «не будь она женщиной, признание ее, как *дирижера*, пришло бы раньше и, возможно, с большей легкостью». В расцвете своих лет дэйм Смит с ее устрашающими пропорциями походила на Боадицею. Самый знаменитый свой концерт она провела, дирижируя не палочкой, но зубочисткой, — управляя исполнением суфражистского гимна женщинами-заключенными в тюрьме Холлоуэй, куда ее в 1912 году посадили на два месяца за разбитое кирпичом окно в доме министра внутренних дел. Всякий, кто способен был застрашать до полной покорности Вирджинию Вульф, с оркестром справился бы без особых трудов, и дэйм Этель пользовалась у своих мужчин большим уважением. Ее недостатки, как дирижера, были связаны скорее с техникой, чем с умением установить дисциплину, — жест у нее был точным, но плавная грациозность, существенная для последовательного исполнении музыки, отсутствовала. К тому же, она слишком увлекалась социальными и сексуальными завоеваниями, чтобы сколько-нибудь ревностно делать карьеру дирижера.

Женщиной-дирижером, которая заслужила наивысшее мужское одобрение, стала французская дева Надя Буланже, бывшая близким другом Форе и Стравинского и частным порядком обучившая три поколения композиторов, в большинстве своем американцев. Жившая словно бы в тени своей много более одаренной, рано умершей и безутешно оплакиваемой сестры Лили, Буланже посвятила жизнь смирению строгостей католицизма и неоклассицизма, а также грузным ритмам своих русских пращуров. Она никогда не знала мужчины, питала отвращение к модернизму и прогнала одного из учеников, когда выяснилось, что он состоит в разводе.

Буланже была пропитана музыкой своей церкви и сыграла важнейшую роль в воскрешении Монтеверди, сделав череду открывших многим глаза премьерных записей. Она стала первой женщиной, которая продирижировала Бостонским симфоническим, Филадельфийским и Нью-Йоркским филармоническими оркестрами, и она же 8 мая 1938 года, в Вашингтоне, округ Колумбия, дала мировую

премьеру «Дамбартон Оукс» Стравинского. Как преподаватель и дирижер, Буланже производила массивные вторжения в чисто мужские владения, но, похоже, не желала делиться добычей с другими представительницами своего пола и привычно подчинялась власти мужчин. После Буланже потопа не случилось, женщинам пришлось прождать еще несколько десятилетий, пока освободительное движение не сокрушило барьеры и сразу две женщины-дирижера не обратили на себя внимание поклонников оперы. Когда в январе 1976-го Сара Колдуэлл исполнила в «Метрополитен-Опера» «Травиату», это событие превозносили, как веху в жизни общества, хотя Брико побывала здесь за дирижерским пультом задолго до нее, а Колдуэлл уже успела к этому времени провести несколько плодотворных лет, работая в Бостоне, где она дала немало важных американских премьер, исполнив среди прочего «Троянцев» Берлиоза и «Моисея и Аарона» Шёнберга — и все в собственных постановках.

Легкость музыкальной манеры спорила в ней с 300 фунтами веса, которые вынуждали ее дирижировать, сидя в кресле. Критик Эндрю Портер считал ее «лучшим, что есть в американской опере», и писал, что «в мире, устроенном на более достойных основаниях, к мисс Колдуэлл относились бы как к национальному сокровищу, ее окружили бы финансовыми и административными заботами, предоставив ей возможность отдать весь свой духовный, драматический и музыкальный пыл на исполнении опер». Увы, как раз нехватка денег и толкала ее на решения сомнительного толка. В 1982 году она, подписав договор о постановке оперы на Филиппинах с корыстолюбивым режимом Маркеса, получила в Бостоне пикеты борцов за права человека. Вскоре после этого Колдуэлл решила вдохнуть жизнь в израильскую оперу — в самый разгар восстания палестинцев. Ни мудрости, ни удачи ей явно не доставало.

Тем временем Эва Куэлер знакомила нью-йоркскую публику с ранними операми Штрауса и Пуччини и сделала в Будапеште хорошую запись «Гунтрама». Юдит Сомоги пронизательно заметила однажды, что у женщины больше шансов дирижировать в опере, чем в концерте, поскольку в оркестровой яме она не так бросается в глаза и не так сильно оскорбляет чувства консервативной публики. В 1990-м созданный Стоковским Американский симфонический оркестр объявил, что его главным дирижером будет женщина, Кэтрин Комет. Однако АСО больше уже не задавал общего тона, ограничиваясь шестью концертами в год. Ко времени написания этих строк ни один ведущий оркестр какой бы то ни было страны еще не принял в главные дирижеры женщину, несмотря на приток многообещающих выпускниц дирижерских отделений консерваторий.

Ближе всего музыка подошла к изменению путей своих в Лондоне, где скрипачка Айона Браун была избрана руководительницей «Академии Сент-Мартин-ин-зе-Филдз», широко образованная Джейн Гловер унаследовала «Лондонских моцартовских исполнителей», а искрометная кубинка американского происхождения Одалин де ла Мартинес создала собственный модернистский ансамбль. Гловер, в частности, нередко попадает в газетные заголовки, — дирижируя оперой в Глайндбёрне, комментируя музыку в антрактах транслируемых по телевидению концертов и увольняя в ходе масштабной реорганизации оркестра две трети своих музыкантов. Однако ни она, ни другие женщины не получили пока места в каком-либо из обладающих международной репутацией лондонских оркестров.

Многообещающее исключение составляет очкастая и рыжая Шин Эдуардс, которая стала в 1988-м, в возрасте 28 лет, первой женщиной, когда-либо дирижировавшей в «Ковент-Гардене», а еще через три года была принята в штат театра и рискнула поставить несколько наделавших шума спектаклей. Когда ей доверили продирижировать — без репетиций — «Трубадуром», спокойствие ее произвело на старших музыкантов оркестра сильное впечатление. «Все было очень мило, — со смехом рассказывала она впоследствии. — В таких случаях, цапаться ни с кем не приходится — ты просто приходишь к оркестру и делаешь вид, будто все на свете пустяки». Она дала мировую премьеру Британской оперы на Мюнхенском биеннале, работала с Парижским оркестром и Лос-Анджелесским симфоническим.

Лондонскому оркестровому сообществу ее дарования быстро пришлись по душе, и Эдуардс пригласили дать несколько концертов. «Она потрясающе справилась с симфониями Моцарта — с уверенностью и властью, — сказал один из музыкантов, — однако провалилась с „Фантастической симфонией“, а наши оркестры очень злопамятны». Концерты ей поручали и после, но даже отдаленных намеков на то, что она может получить место в каком-то из британских оркестров, не было. И хоть «Халле», Шотландский и провинциальные ансамбли «Би-Би-Си» отчаянно ищут дирижера, который вытянул бы их из трясины посредственности, вакансии эти для женщин, по сути дела, закрыты.

Лазавшая по деревьям сорви-голова с валлийскими предками, Эдуардс отвергла традиционные для Англии пути и после знакомства с эстонским дирижером Неэме Ярви прошла серьезную выучку в Ленинградской консерватории. «Он дирижировал настолько волнующе и притягательно, что я спросила его: как вы это делаете? Он ответил — упражняюсь по пять часов в день, с оркестром или перед зеркалом. Для меня это было ново. Во мне сидела британская идея насчет того, что дирижерами не делаются, а рождаются. В Советском Союзе я обнаружила, что дирижерству там учат точно так же, как игре на скрипке или фортепьяно».

Свойственная русской музыке эмоциональная глубина изменила все восприятие Эдуардс и по возвращении она исполнила с университетским оркестром Четвертую симфонию Тippetта да так, что восьмидесятилетний композитор порекомендовал Королевскому оперному театру поручить ей восстановление постановки «Сада-лабиринта». До тридцатилетнего ее возраста Эдуардс помогала совершать путь вверх поддержка нескольких пользующихся значительным весом мужчин. Саймон Рэттл определил ее, на время своего отсутствия, в Шотландскую оперу, Бернард Хайтинк взял под свое крыло в Глайндбёрне. Рэттл, кроме прочего, уговаривал британские оркестры отнестись к ней как к возможному лидеру будущего поколения. «Хороших дирижеров всегда не хватает, — говорил он. — Дело в том, что дирижеры растут вместе с оркестром, вот и надо давать им возможность роста». Впрочем, он обращался к глухим — в начале 1991-го Эдуардс покинула «Ковент-Гарден», чтобы обрести независимость и начать по всему миру поиски согласного принять ее профессионального оркестра. Ныне женщина, дирижирующая оперой, стала зрелищем вполне привычным, ее радушно принимают в Лондоне, Нью-Йорке и иных просвещенных городах. Однако настоящее препятствие на пути женщин стоит себе, как стояло, и картина, на которой женщина восходит на дирижерское возвышение, чтобы исполнить симфонию с крупным оркестром, все еще производит впечатление далекого миража.

* * *

История чернокожих дирижеров горька и кратка. Это рассказ о проникшей повсюду дискриминации. Через двадцать пять лет после уравнивания в правах на каждых сто музыкантов в американских оркестрах приходится меньше одного черного. Исключение составляет Детройт, где черные составляют большинство населения, а закон штата грозит симфоническому оркестру лишением субсидий, если в нем будет не больше одного черного.

Черные музыканты Америки давно ведут кампанию за то, чтобы во время прослушиваний им разрешили играть, укрываясь за ширмой, — дабы их судили не по внешности, а по звуку, который они создают. В 1969-м двое игравших на струнных чернокожих музыкантов подали в Комиссию штата по правам человека иск на Леонарда Бернштейна и Нью-Йоркский филармонический за отказ выполнить это требование. Бернштейн заявил, что, прежде чем нанять музыканта, он должен увидеть, как тот играет, и одержал верх.

Поскольку черным и в оркестр-то попасть не удастся, шансов стать дирижерами у них нет и вовсе. В 1929 году молодой уроженец Британской Гвианы Рудольф Данбар поступил в Джульярдскую школу, —

учебу в ней он оплачивал, играя на кларнете в гарлемских джаз-бандах. Не имея возможности пробиться в концертный зал, он уехал в Европу, где был торжественно принят вдовой Дебюсси и дал знаменитый сольный концерт в «Salle Pleyel». Переплыв Ла-Манш, Данбар возглавил состоявший только из черных танцевальный оркестр, который играл в лондонских ресторанах, и наконец, через три года после начала войны, смог осуществить свою мечту, продирижировав в «Ройял-Альберт-Холле» Лондонским филармоническим. После поражения нацизма он выступил также с Берлинским филармоническим. Однако ни тот, ни другой ангажемент ни к чему дальнейшему не привели, и Данбар обратился в предающегося самоанализу затворника, посвящающего «большую часть времени и сил борьбе с расизмом, который помешал его продвижению».

Первым чернокожим, который стал музыкальным директором, был Генри Льюис, возглавивший в 1968-м Нью-Джерсийский симфонический оркестр. Еще в 16 лет Льюис начал играть на контрабасе в Лос-Анджелесском филармоническом, а проходя военную службу, сумел продирижировать симфоническим оркестром Седьмой армии. В 1960-м он женился на сопрано Мэрилин Хорн и приобрел известность как ее муж — больше всего внимания он привлекал, дирижуя во время ее выступлений в «Мет». Льюис продолжал работать здесь и долгое время спустя после их развода, однако клеймо мужа оперной дивы так с него и не сошло. Эндрю Портер из «Нью-Йоркера» назвал его «дирижером, лишенным особых достоинств, если не считать обычной витальности», а в другом случае обрушился на «лишенное стиля, беспорядочное дирижирование Генри Льюиса, провалившего весь спектакль». Льюис, тем не менее, сохранял оптимизм по поводу будущего чернокожих дирижеров.

Надежды его оправдать особенно нечему. В американской глуши имеется пара черных дирижеров, горстка молодых людей добилась стипендий на срок ученичества в столичных оркестрах, однако общая ситуация, в любом случае, выглядит даже бледнее, чем в 1945-м. В Европе уроженец штата Вирджиния Исайя Джексон получил ничего хорошего не обещающее место в Королевском балете Лондона, а Джеймс ДеПрист, племянник Мариан Андерсон — концертные ангажементы в Скандинавии. На этом становящимся все более многорасовым континенте подиум остается для представителей национальных меньшинств закрытым.

Ближе всего подошел к тому, чтобы пробить эту стену предрассудков нью-йоркец по имени Дин Диксон, которого родители еще малышом водили в «Карнеги-Холл», а дома выключали, чтобы сберечь его драгоценный слух, радио, когда по нему передавали популярную музыку. В 17 лет он создал Симфоническое общество Дина Диксона и заинтересовал тогдашнюю первую леди, Элеанору Рузвельт — в мере достаточной для того, чтобы в августе 1941-го она устроила ему, защитившему в 26 лет докторскую диссертацию по музыке, выступление с Нью-Йоркским филармоническим. Не имея возможности навязать свою волю компании враждебно настроенных белых мужчин, он вел себя с ними холодно и высокомерно, чем их уважение и заслужил. «Он буквально никогда не повышает голоса, — отметил репортер „Нью-Йорк Таймс“. — Власть его произрастает не из ощущения силы личности, но из знания музыки. Диксон умеет играть на любом инструменте оркестра и знает все связанные с ними трудности и ограничения».

Последовали приглашения в тосканиниевский Симфонический оркестр «Эн-Би-Си», Бостон и Филадельфию, однако постоянной работы он получить не смог и, в конце концов, создал Американский молодежный оркестр. В 1948-м Диксон получил крупную награду за выдающийся вклад в американскую музыку, но в тот же год покинул Америку навсегда. «Я изгнал себя из Америки, — туманно пояснил он, — поскольку помощь неграм *в моем деле*, деле, которое требует определенной интеллектуальной подготовки, способностей *лидера*, идет вразрез с представлениями Америки о том, на что негры способны».

Проработав некоторое время с Израильским филармоническим, он обосновался в Швеции, в

Гётеборгском симфоническом оркестре, выступая как приглашенный дирижер по всей Европе. Он был популярен в Париже, где дал в 1960-м французскую премьеру Девятой симфонии Малера, и разделил последнюю часть своей карьеры между Франкфуртом, в котором руководил оркестром радио, и Сиднеем, где работал с местным симфоническим оркестром и помогал в создании оперного театра. Записи его интересны и отличаются странностями репертуара; проведенные им в Зальцбурге дирижерские курсы привлекли большое внимание. Опыт Диксона позволил ему хорошо узнать человеческую природу, и он с удовольствием делится этими знаниями. «Дин Диксон в значительной мере подходил к дирижированию с позиций психологии, — вспоминал один из его студентов, Эдо де Ваарт. — Он всегда говорил о психологической стороне этого дела, о том, что дирижер не должен позволять себе увлекаться, но должен увлекать своих оркестрантов».

В конце концов, Диксон все же возвратился в Нью-Йорк, чтобы дать в 1970-м получившие восторженные отзывы летние концерты, а пять лет спустя умер в Швейцарии, в возрасте 61 года, — пророк, не признанный в своем отечестве. Его энергия и решительность, не говоря уж о значительной природной одаренности, позволили бы ему достичь высот в любой сфере деятельности, отличающейся хотя бы приблизительным равенством возможностей. Избери он иной путь, Диксон мог стать сенатором США, членом Верховного суда или капитаном индустрии. В дирижерстве же его просто отодвинули на обочину: к нему, добровольному изгнаннику из собственной страны, везде, где бы он ни появлялся, относились как к экзотической диковинке. Он был одиночкой среди подобных ему, принимаемым с добротой и уважением в человеческих сообществах, которые, однако же, других таких же, как он, порождать не желали. Чернокожий дирижер оставался музыкальной аномалией и поощрять ее развитие не следовало.

Скрытое сопротивление дирижерам непривычного цвета кожи, половой принадлежности и ориентации основывается не на расистских или реакционных убеждениях и даже не на личных вкусах всесильных менеджеров. Никто и никогда не спорил с культурной и эмоциональной уместностью исполнения Диксоном или Легинска симфонической музыки и уж тем более не отрицал их музыкальных способностей. Тут был всего лишь вопрос бизнеса. При существующих в компаниях звукозаписи предубеждениях и преобладании в концертной жизни ценностей среднего класса, черные, женщины и заведомые гомосексуалисты были от дирижерского подиума отрезаны. Сейчас наблюдается своего рода оттепель, у «чужих» появились шансы хоть и в малой мере, но лучшие, чем в прежнем поколении. Однако искусство и его потребители остаются заложниками традиции и для того, чтобы сломать существующие барьеры, необходим талант размеров необычайных — Фуртвенглер женского пола, гей Тосканини или чернокожий Никиш.

Глава 14

В поисках полудирижера

Тиранство есть привычка, предупреждал Достоевский в «Записках из мертвого дома»: оно может стать и болезнью. Когда дирижер достигает в своем деле вершин, деспотичность становится для него столь соблазнительной, что уже и воспринимается как естественное состояние. Борьба с этой болезнью может убить самого пациента, а изолированные один от другого оркестры не расположены лишаться, предпринимая такую попытку, работы. Когда власть в России была захвачена от имени угнетенного пролетариата, оркестровые музыканты заразились революционным духом и решили сбросить ярмо дирижера. В 1922 году московские музыканты, сплотившись вокруг прежнего концертмейстера Кусевецкого Льва Цейтлина, создали оркестр без дирижера. Он получил название «Персимфанс» — аббревиатура от «ПЕРвый СИМфонический АНСамбль» — и считал себя моделью любой будущей концертной организации СССР. Музыканты рассаживались полукругом, лицом друг к другу и спиной к публике. На репетициях «царила атмосфера рабочей мастерской, создаваемая горделивыми ремесленниками, собравшимися для выполнения общей работы, — отмечал заезжий скрипач Йозеф Сигети. — Каждый имел право сказать что-либо к случаю... пререканиям, заглазному злословию и подхалимству места в этой среде не было».

Прокофьев удивлялся легкости, с которой этот ансамбль справлялся с его егзливими ритмами; «единственную трудность составляла смена темпа, поскольку для этого весь ансамбль должен чувствовать музыку одинаково». Дариус Мийо, еще один композитор, чью музыку «Персимфанс» исполнил первым, ядовито заметил, что «дирижер мог бы получить такой же результат и, несомненно, немного быстрее». Цейтлин принимал подобного рода критику близко к сердцу, говоря: «Мы не против дирижеров, мы против *плохих* дирижеров». Отто Клемперера пригласили дать с ансамблем концерт, посреди которого дирижера отправляли в зал, а «Персимфанс» продолжал играть без него. В прощальной речи он риторически спросил: «И действительно, нужен ли дирижер?»

По окончательном размышлении я остался при мнении, что [нужен]. Во-первых, существуют новые сочинения, сложные настолько, что уверенное исполнение их без дирижера вряд ли возможно. Во-вторых, как бы точно ни подготавливалась на репетициях каждая частность, на настоящем концерте всегда присутствует импровизационное „нечто“... иначе исполнение становится механическим».

«Персимфанс» просуществовал десять лет и породил некоторое количество подражателей — пока на него не пала рука Сталина, разогнавшая индивидуалистов по государственным учреждениям и каторжным лагерям. Подлинная демократия враждебна демократии народной, и эксперимент «Персимфанса» никогда больше в раю трудящихся повторен не был. Следующий такой ансамбль появился полвека спустя в столице капитализма, где коллектив, состоящий из 26 нью-йоркцев создал Камерный оркестр «Орфей», чьи яркие концерты привлекли внимание фирмы, записывавшей и настоящих «маэстро» — «Дойче Граммофон».

Зачинатель оркестра, Джулиус Файфер, обзавелся, играя в оркестровой яме на виолончели, такой аллергией на дирижеров, что вынужден был каждый вечер, «возвращаясь домой, проигрывать гаммы, дабы очистить уши от того, что им пришлось услышать». Времени на репетиции у «Орфея» уходило в два раза больше, чем у дирижерских ансамблей, зато он экономил средства на оплате услуг звездных маэстро. Интерпретации разрабатывались ведущими музыкантами ансамбля, которых выдвигали их группы, однако право голоса, право высказать свое мнение, имели на репетиции и все прочие оркестранты. Чтобы

избежать банальности и монотонности, от которых предостерегал Клемперер, ансамбль поощрял рискованные шаги и эффектные жесты своих музыкантов. «Орфей», категорически заявлял Файфер, «с дирижерами работать не будет. Для того, чтобы понять музыкальную фразу, нам не требуется размахивающий руками человек».

«Орфей» сохранял свободу почти двадцать лет — достижение для предприятия подобного рода беспрецедентное. Пресытившиеся инструменталисты довольно часто провозглашают свою независимость от больших оркестров и создают собственные камерные ансамбли, однако почти аксиомой является и то, что рано или поздно возникает *primus inter pares*, который начинает доминировать в ансамбле и со временем обращается в его дирижера. Республики музыкантов лишены и мотивации, и структуры, которые позволяли бы противиться напору решительных искателей власти. Природа не любит пустоты — в особенности, пустоты безвластия, — желающий «спасти» ансамбль от грозящей ему анархии отыскивается всегда. Вот так идеализм, вдохновляющий подобные кооперативы, обуздывается амбициями отдельной личности, — что в особенности справедливо в отношении Робеспьеров освободительного движения, назвавшего себя «Революцией ранней музыки».

Плодоносной и питательной для малых ансамблей почвой был Лондон, в особенности его неугомный Лондонский симфонический оркестр, и сам-то возникший в 1904-м как следствие восстания против Генри Вуда. Наиболее плодовитый отпрыск этого оркестра появился в 1959 году, когда глава группы вторых скрипок ЛСО уговорил истомленных неудовлетворенностью коллег дать вместе с ним, после вечерней службы в знаменитом стоящем на Трафальгарской площади соборе восемнадцатого столетия, концерт барочной музыки. «Поначалу, — рассказывал Невилл Мэрринер, — у нас царила безудержная демократия. На репетициях все говорили одновременно, каждый подбрасывал свою идею. Теперь, разумеется, время наше из-за успеха „Академии“ расписано, отчего возникла необходимость в куда более авторитарной организации работы». «Академия Сент-Мартин-ин-зе-Филдз» обратилась в самый записываемый оркестр мира. Ее основатель, бывший известным мучителем музыкальных директоров, продирижировал к настоящему времени числом записей, большим, чем любой другой маэстро мира, за вычетом разве что Герберта фон Караяна. Мэрринер прошел путь от радикала до правителя, не прибегая к насилию и не встречая оппозиции, и тем не менее, во многих отношениях он олицетворяет тенденцию смены эгалитаризма управленческой дисциплиной.

Первые предприятия «Академии» ничего хорошего не сулили, Мэрринеру потребовалось десять лет, чтобы набраться уверенности в себе и покинуть ЛСО. Концерты «Академии» посещались плохо, пресса почти не уделяла ансамблю внимания, хотя среди его неизменных поклонников присутствовала и австралийская наследница Луиза Дайер, опекавшая ансамбль с помощью своей, носившей певучее названием фирмы звукозаписи «L'Oiseau Lyre» [*****]. Затем его начала записывать «Декка», а в 1970-м последовал революционный прорыв — ансамбль записал «Времена года» Вивальди, «добившись всего, о чем мечтают фирмы звукозаписи — двух золотых дисков, окупающих все неудачные записи, сделанные ими за год». Первые сеансы этой записи выглядели чистым кошмаром. Все утро, проведенное в Вестминстерской церкви, оркестрантов сбивали с толку наружные шумы и внутренние запреты, его экстравагантный солист, новозеландец Алан Лавдей, казался непривычно подавленным. К обеденному перерыву, не сумев записать ни единого пригодного для показа кому-либо такта, все перебрались в бар и там их приняли с таким радушием, что уже к вечеру воспрянувший духом ансамбль покончил с «Временами года», которые тут же попали в первые строки списков бестселлеров. Эта запись обратилась в визитную карточку, с которой «Академия» объездила весь свет.

Мэрринер увеличил состав ансамбля до более чем семидесяти человек, начав исполнять сюиты Сибелиуса, — для работы с произведениями поменьше от оркестра отпочковался Камерный ансамбль «Академия». Он присмотрел в восточном Лондоне заброшенную насосную станцию, в которой можно

было устроить студию для записей и репетиций, собирая тем временем постоянных слушателей оркестра в обжитом им втором по значению концертном зале Южного берега. Дирижер и владелец оркестра, Мэрринер правил им с согласия коллег, которые восхищались его острым умом и полным отсутствием притязательности. Берясь за дирижерскую палочку, он оставался все тем же «Невом», богатство не вскружило ему голову, коллегам-музыкантам он внимал с прежней чуткостью. Когда одного из его скрипачей, беженца, полиция сняла для допроса с поезда на австрийской границе, Мэрринер доехал до Вены и там спокойно объявил, что концерт, на который уже были распроданы все билеты, не начнется, пока задержанный музыкант не возвратится на свое место в оркестре. Мэрринер и сам был музыкантом в мере слишком большой, чтобы держаться в стороне от своих оркестрантов, он разделял с ними их грубоватый юмор, а они называли его в разговорах «нашим парнем». Сын Мэрринера, Эндрю, отправился по его стопам в ЛСО.

Успех Вивальди обратил «Времена года» в своего рода звучащие обои, и это отвратило Мэрринера от шедевра композитора. «Куда бы мы ни приехали, нас всюду просили сыграть „Времена года“. Я устал раз за разом прыгать сквозь один и тот же обруч, и к тому же видел, что нечто похожее происходит с Бранденбургскими концертами и некоторыми симфониями Гайдна. Поэтому я решил вернуться к симфоническому репертуару, взять палочку и начать дирижировать симфоническими оркестрами».

Не сумев добиться от лондонских оркестров серьезного к себе отношения, он обратился к всевластному американскому агенту Роналду Уилфорду, и американец нашел для него работу в больших оркестрах Миннесоты и Штутгарта. Ни тот, ни другой не позволили ему подняться до большой лиги симфонических маэстро, и Мэрринер благоразумно возвратился в свой базовый лагерь, который знал лучше, чем что бы то ни было еще. Судьба его типична для руководителей камерных оркестров, которые, достигая каких угодно высот в своей области, выглядят органически непригодными для игры в командах первого состава. Параллельное возвышение Карла Мюнхингера в Штутгарте и Рудольфа Баршая из Московского камерного оркестра также было обречено на неудачу. К ним относились скорее как полудирижерам, чем как к полноценным маэстро, а компании звукозаписи никогда не видели в них настоящих звезд.

Занявшись собственной карьерой, Мэрринер поручил музыкальное руководство «Академией» своей первой скрипке, Айоне Браун, предоставив также и оркестрантам право участия в нем — лишь затем, чтобы они отказались от его планов по расширению оркестра и забросили связанный с насосной станцией проект. К неудаче этой он отнесся спокойно и вернулся назад, чтобы по-прежнему вести все дела оркестра. Признаком его записей, как и секретом их успеха, была надежность. Люди, покупавшие «продукт» Мэрринера, знали, что получают за свои деньги нечто ценное: честно сыгранную музыку без прикрас и пропущенных нот. Он старательно усваивал предъявляемые записями требования, наблюдая, как трудятся мастера. Еще молодым скрипачом Мэрринер проработал весь жаркий август — три сеанса записи в день, семь дней в неделю, — с Пьером Монте и Анталом Дорати, которые записывали симфонический репертуар для американских фирм, не желавших платить непомерные деньги оркестрам своей страны. Технический опыт Мэрринер перенял от Дорати, блестяще умевшего собирать целостное исполнение из коротких повторов и кусочков пленки, — а музыкальную свободу и фантазию от Монте, у которого он брал частные уроки. Завершением этого образования стала игра в «Филармония», руководимой Караяном, который создал «поразительное оркестровое звучание, быть может, лучшее в Англии», но которого Мэрринер находил неудовлетворительным по части интерпретаций. Караян, говорил он, был «скрупулезен настолько, что это могло иногда идти во вред музыке, — хотя найти у него какие-либо дефекты удавалось редко».

Мэрринер стремился достичь совершенства посредством свободно льющегося исполнения. Он записывал на одном дыхании законченные части произведения, подчищая огрехи в конце сеанса. Его музыкальное мастерство привлекало многих выдающихся солистов — среди них пианиста-интеллектуала

Альфреда Бренделя и неуправляемого скрипача Генрика Шеринга, очень любившего низвергать с их пьедесталов дирижеров менее надежных. Добросовестный мастер, Мэрринер исполнял свою работу точно в срок, и не выходя из бюджета. «Он научил меня дисциплинированному отношению ко времени, умению добиваться от оркестрантов наилучших результатов... заканчивать репетиции секунда в секунду» — сказал клавесинист «Академии», наблюдавший за Мэрринером с таким же вниманием, с каким тот наблюдал когда-то за Дорати и Монтё.

Его прозаичный подход к исполнению музыки пришелся по душе умеющим считать деньги продюсерам звукозаписи, но в куда меньшей мере концертным критикам, некоторые из которых жаловались, что Мэрринер, рациональный порою до скучного, «дирижирует подобно машине для исполнения музыкальной записи». Он заткнул скептикам рот возвышенными записями романтических сочинений, показав себя мастером там, где этого от него ожидали меньше всего, — в «Героической» Бетховена, к примеру, и в «Адажио для струнных» Сэмюэла Барбера.

«Мы совершенно намеренно отошли от музыки барочного периода, — заметил он, — поскольку видели, что приближается революция в принятых правилах ее исполнения». «Академия» помогла выпестовать эти перемены, Мэрринер получал наставления относительно исполнительского стиля от кембриджского клавесиниста Тарстона Дарта, в дуэте с которым он иногда выступал. Дарт, евангелист по вероисповеданию, считал, что Баха и Генделя надлежит играть скорее в танцевальных темпах их эпохи, чем с напыщенной уважительностью, облекшей музыку этих композиторов, точно затвердевшая корка. «Академия», соскоблив с них оставленный более поздними поколениями налет, очаровывала своих слушателей ритмами легкими и живыми. «Мы старались соблюсти историческую точность» — сказал дирижер, хотя инструменты и интонации он использовал современные.

Многие его оркестранты уходили на шаг дальше и экспериментировали частным порядком с историческими инструментами. Обладавшего фундаменталистскими наклонностями клавесиниста Мэрринера, бывшего одновременно и кембриджским хранителем древностей, снесла неудовлетворенность тем средним путем, по которому ему приходилось идти. «В том, что касается стиля, мы с Крисом Хогвортом во многом не сходились, — признал впоследствии Мэрринер. — Я знаю, что, работая с нами, он сильно страдал».

Еще состоя на тяжелой для него службе в «Сент-Мартин», Хогвуд создал из нескольких оркестрантов Мэрринера собственный ансамбль, «Академию старинной музыки». Он также позаимствовал у «Академии» ее первоначального продюсера записей, выпустив свои первые диски в «*L'Oiseau Lyre*» и «Декка», — записи делались в храме Св. Джона на Смит-Скуэр, облюбованной еще Мэрринером вестминстерской церкви. Редактируя «Мессию» для записи, которую собиралась сделать «Академия Сент-Мартин», Хогвуд в то же время тщательно подготавливал собственный вариант — с составом исполнителей, который одобрил бы Гендель. Будущее виделось Хогвуду как заново изобретенное прошлое, и Хогвуд стремился стать полномочным его хозяином.

Повальное увлечение ранней музыкой начало набирать силу в постиндустриальном обществе, которое открывало для себя настоящий эль, хлеб с отрубями, газированную ключевую воду и сандалии с открытыми носками. Основы у нее были научными, предпосылки бесспорными: исполнять в точности то, что написал композитор, на инструментах и в манере его времени. Звучание в итоге получалось более быстрое, скупое и тоном обладало более низким, чем все то, к чему привык современный слушатель. Тонкому слуху оно причиняло страдания. Когда на старинных инструментах или их копиях играет кто бы то ни было, кроме самых опытных исполнителей, звук получается скудный, напоминающий о школьном оркестре. Однако истинно верующим всегда приятно видеть, как поживает ближний. Во всем, кроме наименования, происходившее представляло собой кампанию за возврат к подлинной музыке, за

изменение звуковой перспективы — попытку изъять классическую музыку из сферы массового филармонического производства.

В ансамблях исторических инструментов каждый из участников равно уважался за приобретенное прилежными трудами, а иногда и благодаря новаторству знание, и техническое и теоретическое, своего инструмента. Во главе такого ансамбля стоял коллега музыкантов, который управлял исполнением либо из-за клавесина, либо как первая скрипка. «Я сторонник демократии на грани анархии, — заявлял Кристофер Хогвуд. — Скажем, ваш гобой д'амур в совершенстве владеет своим инструментом, он знает все о технике игры на нем и его истории. [И как директор,] вы принимаете то, что он считает в данных обстоятельствах наилучшим. Вы — посредник между музыкантами. Никто не желает возврата ко временам маэстро, когда группа запуганных оркестрантов играла на барочных инструментах, а великий дирижер указывал им, как это следует делать. Потому что в этом случае вы лишаетесь возможности заниматься собственными исследованиями».

Эти взгляды нашли благосклонный отклик в залах Кембриджа, где «движение» начало приобретать пылких сторонников. Чувство товарищества преобладало, как при большевиках, до тех пор, пока не возникал шанс захвата власти, у кормила которой немедля становился диктатор. Тем не менее, начальный источник революции ранней музыки располагался где-то в Лондоне или в Гамбурге, за стрельчатыми окнами пораженной упадком индустрии звукозаписи.

Нефтяной кризис 1970-х застал баронов этой индустрии врасплох. Цены на сырье резко пошли вверх, продажи упали — экономика была придавлена массовой безработицей и двузначными показателями инфляции. Затраты на запись сольного выступления взлетели в Нью-Йорке до 6000 долларов, оркестрового диска до 50 000, а оперного до 10 000 — и к концу десятилетия цифры эти удвоились. Ни популярный, ни классический сектора звукозаписи отыскать новых звезд или нового звучания не смогли и списки выпускаемых ими записей выглядели застарелыми и предсказуемыми. Несостоятельная попытка заменить стереофонию квадрофонией, подтолкнувшая приверженцев качественного звука к смене усилителей и приобретению двух дополнительных колонок, привела к появлению злополучно несовместимых форматов записи да еще и в пору наименьшего доверия к ним потребителей. Индустрия отчаянно нуждалась в новом звучании, поддержанным каким-нибудь чудом технологии.

И оба они замаячили во мраке. «Декка» и «Филипс» разрабатывали системы цифровой записи, которые создавали звук, лишенный шипения и потрескивания, и позволяли записывать самые тихие голоса и инструменты. «Дойче Граммофон», их партнер по группе «ПолиГрам», доверил свою марку «Архив» Андреасу Хольшнайдеру, музыковеду Гамбургского университета, проводившему исследования исполнительской техники раннего периода. Хольшнайдер сделал собственную редакцию моцартовского варианта «Мессии», которой продирижировал в Вене Чарлз Маккерас, но затем отказался от современных оркестров ради оригинальных инструментов. Его рафинированные исполнители сообщали звучанию привычной классической музыки новый блеск, исполняя ее на полтона диатонической гаммы ниже, отчего тембр инструментов становился совершенно иным. Цифровая запись позволила добиться впечатляющих продаж сверхчистых дисков. Этот успех забросил Хольшнайдера в президенты «ДГ», обратив эзотерические записи на исторических инструментах в бестселлеры. Хогвуда окрестили «Караяном ранней музыки» — после того как в 1983 году он занял третье место в списке бестселлеров журнала «Биллборд», пропустив вперед лишь Пласидо Доминго и Кири Те Канауа, но оставив позади всех симфонических дирижеров. В «первой десятке» классических записей за 1989 год оказалось целых три «хита» его соотечественника Роджера Норрингтона.

Чтобы понять, почему ранняя музыка оказалась столь привлекательной для компаний звукозаписи, бухгалтером быть не обязательно. «Мессия», которым дирижировал в Чикаго Георг Шолти, потребовал

двухсот исполнителей и четырех высокооплачиваемых оперных звезд. Хогвуд, написавший биографию Генделя, использовал 35 указанных композитором музыкантов, сорок хористов и солистов со скромными голосами, заменив отчаянную помпезность «аутентичной» бережливостью. «Мессия» так и продолжал усыхать с каждым проходящим годом, пока Гарри Кристоферс и его хор, «Шестнадцать», не обстругали ораторию до размеров, которые подошли бы и для гостиной — 18 музыкантов и 21 певец. На компакт-дисках «шкатулочная» версия Кристофера выглядела более яркой, чем исполнение самых левиафановских ансамблей.

Революция распространилась далеко за пределы барочного репертуара. К 1990-му целых три ансамбля ранней музыки завершили запись бетховенских симфоний и концертов — вершинное достижение, которого любому выдающемуся симфоническому дирижеру приходится без особых надежд дожидаться многие годы. В концертах удивительным образом снова пошло в дело примитивное фортепиано, которого на фоне полного оркестра и слышно-то не было бы.

Революция ранней музыки одержала верх благодаря пакту между маргинальными фанатиками и лидерами индустрии. Завоевав надежные позиции, она поставила вне закона музыкантов, работой которых привычно наслаждалась публика. Дирижеры больше уже не осмеливались исполнять Баха с современными оркестрами, и почти все пианисты удалили «Гольдберг-вариации» из своего концертного репертуара; для исполнения сонат, написанных до 1750-х, стали обязательными вёрджинелы и клавикорды. Хогвуд исполнял «Реквием» Моцарта ободренным вплоть до последней ноты, записанной композитором на смертном одре, устранив добавления его ученика Зюсмайра. Массивный «Мессия» допускался только при воссоздании исторических событий, таких как грандиозные поминовения Генделя, происходившие в Вестминстерском аббатстве в 1784 году и позже.

Поборники йогурта и сыроедения овладевали одним бастионом за другим. Хогвуд дирижировал Чикагским симфоническим, Тревор Пиннок получил оркестровую яму в Зальцбурге и «Мет». Глайнбёрн, место летних пикников корпоративного сообщества, подрядил для исполнения триптиха Моцарта группу, которая без тени самоиронии именовала себя «Оркестром Века Просвещения». Какое-либо несогласие почиталось в эти просвещенные времена недопустимым. Макеррас, внедривший историческую манеру исполнения в Гамбургской государственной опере, разорвал отношения с «Архивом», пожаловавшись, что его музыканты играют на древних инструментах и некрасиво, и неправильно. «Возможно, я слишком поспешил принять манеру исполнения, к которой некоторые музыканты определенно прибегали во времена Моцарта и вскоре после них, но которой сам Моцарт мог и не одобрить» — признавал он впоследствии. Несмотря на его гамбургские достижения и пролившие новый свет на Генделя постановки в Английской национальной опере, магнаты ранней музыки и их индустриальные союзники оттерли Макерраса на обочину. Теперь балом правили другие исполнители барочной музыки в старом стиле — Мюнхингер, Карл Рихтер, Раймонд Леппард.

Мэрринер, уцелевший благодаря чистому профессионализму, к шумам, которые создавали его коллеги, относился с презрением. «Я не могу принять несовершенство интонации и артикуляции, — говорил он. — Мне нравится, как [Хогвуд] делает „Мессию“, однако его моцартовские симфонии представляются мне неприемлемыми. Я не в силах поверить, что Моцарт не предпочел бы, чтобы его произведения исполнялись хорошими музыкантами, а хорошие музыканты всегда вносят как можно больше поправок в интонацию — и свою собственную, и ансамбля». Его критика отзывается эхом в высказываниях современных инструменталистов, считающих, что исполнители на старинных инструментах отступают от строгих стандартов их гильдии. Да и оперные звезды с пренебрежением относятся к миниатюрным голосам, заполонившим рынок исполнителей Моцарта и Гайдна.

Королева этих исполнителей, Эмма Кёркби, оксфордская специалистка по классической музыке,

считает, что новый порядок принес в музыкальный мир больше демократии и рабочих мест. «Одно из великих достижений, связанных с воскрешением ранней музыки, — сказала она, — состоит в том, что оно предоставило исполнительские возможности обладателям средних голосов. Помимо того, что голосом действительно необычным обладает только один человек из тысячи, большинству певцов приходится еще и форсировать звук или изобретать методы его искусственного усиления. На мой взгляд, это пагубно сказывается на их индивидуальностях. Многие пожилые люди говорили мне: „Как вам повезло — у меня тоже был голос, похожий на ваш, но мне сказали, что с ним никакой карьеры не сделаешь“».

Примерно то же относится и к дирижерам ранней музыки, которые не смогли произвести сильное впечатление на большие оркестры и потому ощущают равенство и общность целей со своими музыкантами и приверженцами. Правда, скромность этих дирижеров улетучивается, едва столкнувшись с требованиями фирм звукозаписи, которым нужны звезды, способные сообщить их продуктам персональные черты. Бледных, очкастых персонажей, выдернутых из университетской библиотеки или с органной галереи собора, фотографируют в модной студии и затем помещают на обложку журнала «Граммофон». Так между директором ансамбля и его музыкантами проходит трещина, а солидарность участников общего движения разбивается вдребезги рекламой, назначение которой только в том и состоит, чтобы помочь потребителю отличить Пиннока от Парротта и Копмана от Кёйкена.

С рыночной точки зрения, это было просто необходимо, поскольку имена такие ансамбли брали схожие, а играли в них одни и те же люди. Знатоков старинной музыки всегда не хватало и практикующие исполнители перепархивали что ни вечер из одного ансамбля в другой, соперничающий с первым. Когда «Академия старинной музыки» записывала с Хогвудом симфонию Моцарта, в группе первых скрипок присутствовали Саймон Стандидж, игравший в «Английском концерте» Пиннока, Моника Хаггетт, первая скрипка Ганноверского ансамбля и Амстердамского барочного оркестра, и Рой Гудмен, руководитель «Договора инструментов» и «Оркестра Века Просвещения». На флейте и клавесине играл Николас Мак-Кеган, руководивший собственными группами в Венгрии и Соединенных Штатах. А когда Глайндбёрн подрядил «ОВП» на лето 1989-го, начались раздоры, поскольку Норрингтон забирал оттуда музыкантов для гастрольной поездки по США, а Хогвуд — для серии записей.

Все эти группы отличались одна от другой лишь смутноватыми идеалами, произрастающими из персональных предпочтений их дирижеров, функции которых напоминали таковые же футбольного тренера национальной сборной — набрать для того или иного случая по возможности лучшую команду из имеющихся в стране, не получивших травм игроков. Дирижер играл также роль собственника, поскольку «директор» — наименование, предпочитавшееся большинством из них, — как правило был и владельцем ансамбля или, по меньшей мере, имел в ней финансовые интересы. Хогвуд потратил на «Академию», прежде чем та начала окупаться, немало собственных средств. Том Компан давал между концертами сольные выступления, чтобы платить своим амстердамским музыкантам.

Приметные персоны происходили по преимуществу из Британии и, в меньшей мере, Голландии, поскольку немецкому ученому миру потребовались десятилетия, чтобы прийти в себя после созданного гитлеризмом упадка. Британцы обладали крепкой музыкальной традицией, усиленной видными беженцами из Европы и оживляемой целым букетом периодических изданий. Совершаемые этими людьми открытия переводились на простой, понятный Америке язык. Лондон был, к тому же, важным центром радиовещания и записи, так что люди энергичные всегда могли добиться того, что их услышат. Да и здешняя сцена созрела для перемен после того, как закончилось владычество своенравного Бичема и путаника Сарджента, людей, у которых любая музыка звучала богато и пышно, а до исторической точности им дела не было никакого. В этот музыкальный кровоток и окунались иконоборцы наподобие Тарстона Дарта, чьи наставления, столь вдохновившие Невилла Мэрринера, разожгли и угли, тлевшие в душе Дэвида Манроу, кембриджского аспиранта, который играл на фаготе в шекспировском театре Стратфорда,

все глубже и глубже погружаясь, между тем, в музыкальное прошлое. Как-то вечером он принес в оркестровую яму театра десяток елизаветинских инструментов разной сложности и древности и блестяще играл на всех них во время представления «Укрощения строптивой».

Манроу, говорил один из его преподавателей, «не просто погрузился в музыку средневековья и Возрождения — он ворвался в нее». Он извлекал из хранилищ колледжа кrumphornы и цитры и устраивал захватывающие лекции-концерты, возвращая умолкшую культуру к звонкой жизни. «Консорт ранней музыки», в 1967-м созданный им с Хогвудом и друзьями, делал записи для «И-Эм-Ай», «Десса» и «ДГ Архива». Серия передач на «Би-Би-Си», получившая название «Дудочник» и состоявшая из 665 программ, привлекала в ряды поклонников ранней музыки все большее и большее число ничего о ней прежде не знавших людей. В 33 года он покончил с собой, — самоубийство это называли следствием переутомления, напряжения, неотделимого от мировых турне, ценой за слишком быстрый успех. Манроу вывел аутентичное исполнение из-под университетских аркад на широкую публику. Его оплакивали и как блестящего человека, и как музыканта, который мог сделать очень немало. «Я совершенно уверен, — говорил в своем некрологе его концертный агент Джаспер Парротт, — что он достиг бы очень многого, сначала как хоровой дирижер, затем с камерным оркестром — осуществляя проекты, которые требуют участия очень дисциплинированных, хорошо развитых музыкально групп исполнителей... играя раннюю или барочную музыку, а позже и любую другую, обладающую каким-либо тематическим содержанием».

Парротт, сын дипломата, прибывший в Кембридже к компании музыкантов, выпестовал клавесиниста Манроу, который и занял его место. Кристофер Хогвуд, лишенный мессиянского пыла «Дудочника» и отвергавший его основанный на «вдохновенных догадках» подход, за три года до трагедии покинул группу, чтобы создать собственную, более научнообразную «Академию». Если Манроу делал раннюю музыку волнующей, Хогвуд намеревался сделать ее приемлемой для всех, повысив ее интеллектуальную и техническую согласованность и устранив то, что воспринималось им как «имидж натурального питания». Этот холостяк, коллекционер старинных клавишных инструментов, прозванный в своей среде «Хогвидом» (hogweed — сорняк, дурная трава), хорошо помнил немного чокнутых вегетарианцев, с которыми не желал больше иметь ничего общего. Не сумев найти на родине достаточное число исполнителей, которые отвечали бы его стилю, он добился от профсоюза музыкантов разрешения набрать голландцев (одновременно Том Копман подыскивал в Британии музыкантов для своего Амстердамского барочного оркестра).

Первый свой набег Хогвуд совершил из областей медиевистики Манроу на Мэрринеровскую территорию барочной и классической музыки, по которой он вначале бродил с нарочитой грубостью, но затем остановился на звуке более чистом — соответствующем историческому периоду, однако не пугавшем жителей лондонских пригородов. Подход он избрал срединный, чуть отклонявшийся в сторону мягкости. Обнаженная страстность и игривость сменились респектабельностью. «Возможно, мы зашли слишком далеко, исполняя музыку плавно и гладко, всегда выходя на сцену во фраках и всегда играя в лад», — признал он, когда ригористы движения обвинили его в продажности. Маргинальная культура почувствовала себя смертельно обиженной, после того как Хогвуд принял коммерческое спонсорство, да еще и от «Сухарда», шведского сахарного фабриканта, производящего всякую всячину для перекуса на скорую руку.

Вопросы вызывала и историчность его подхода, в частности, когда он, исполняя поздние симфонии Бетховена, удвоил состав духовых, деревянных и медных, — Караяна за такую выходку выпороли, Хогвуд же заявил, что «подобного рода оркестр использовался на больших венских концертах». То был образчик вольностей, которые Хогвуд и его друзья-буквалисты позволяли себе, опираясь на мощь своих фундаменталистских верительных грамот. «Я постарался сделать этого „Мессию“ *очень личным высказыванием* — высказыванием о вере, выходящим далеко за пределы содержания чисто

музыкального» — сказал бывший кентенберийский хорист Тревор Пиннок о записанной им оратории, превысившей размерами оригинал. Собственно, можно сказать, что и Сесил Блаунт Де Милль, создавая свою эпическую интерпретацию десяти заповедей, намеревался соорудить *личное высказывание* о Библии.

Хогвуд пошел до конца, когда во время проводившихся в Лос-Анджелесе Олимпийских игр исполнил «Мессию» с 400 музыкантами в «Голливудской чаше» и дал в ходе празднования четырехсотлетия Генделя театрализованное исполнение этой оратории в Немецкой опере — «наиболее точный способ представления этого сочинения берлинским слушателям двадцатого века» — настаивал он. «Я не хочу быть доктринером». Истинно верующие возмущенно лопотали о недопустимости подобных вольностей и обвиняли звезду в отступничестве. Кёльнец Рейнхард Гёбель, известный как «Аятолла Барокко» и лидер кампании «Назад к Баху», заявил, что заграничные хищники хоть и выдают себя за ученых, но подготовлены попросту плохо. «Разговаривая с Тревором [Пинноком], я спросил, как у него обстоит дело с немецким языком, — рассказывал Гёбель одному журналисту — Он ответил, что совсем на нем не говорит. Я сказал: „Как же вы читаете баховские документы? Существуют целые тома жизненно важной информации, но существуют только на немецком языке — да еще и на немецком эпохи Барокко!“».

Однако пуризм никому еще состояния не приносил, и Америку завоевали именно британские приспособленцы, на голову разгромившие туземных аутентистов Джошуа Рифкина и Ноа Гринберга. Хогвуд возглавил в Бостоне почтенное «Общество Гегеля и Гайдна», его флейтист Николас Мак-Кеган сформировал оркестр на Западном побережье, а Пиннок, опираясь на «ДГ», основал «Классический бэнд» в самом сердце Нью-Йорка. А в Старом свете «Ле Мوند» отмечала, что Лондон стал ныне *«sans doute la capitale européenne où la musique — en particulier la musique ancienne — est mieux servie»*[\[+++++\]](#). Старинная музыка стала частью устоявшегося музыкального пейзажа, разделив с ним его лоск, надувательство и одержимость властью.

Если Хогвуд, строитель империи и сверх-миротворец, заслужил прозвание Караяна ранней музыки, то Роджер Норрингтон был ее Бернштайном, а Джон Элиот Гардинер — будущим Тосканини. Оба были родом из обычных дирижеров, набравшихся мастерства с современными оркестрами и привыкших к их подчинению.

До того, как взойти на подиум, Норрингтон чем только не занимался. Сын администратора оксфордского колледжа, он начинал как тенор и основал, прежде чем отправиться в Восточную Африку в качестве представителя «Оксфорд Юнивесити Пресс», «Щютц-хор». Поскольку досуга для сожалений о неправильном выборе пути у него было предостаточно, Норрингтон обратился к музыке, поучился, ничего этим не достигнув, у Боулта и был, на его счастье, назначен музыкальным директором «Кент-оперы», новой труппы, зацепившийся за самый кончик шнуровки пояса спальных районов Лондона. В следующие пятнадцать лет он привлекал к себе все возрастающее внимание посредством таких удачных шагов, как, например, воскрешение «Коронации Поппеи» Монтеверди, одной из самых ранних среди существующих опер. «Мы не знали, как она может прозвучать, — признавал он, — однако, когда выяснили это, она оказалась чудом». Решившись в пятьдесят лет встать на путь свободного художника, Норрингтон придумал форму прилюдного изучения музыки, которой дал скромное название «Переживание». Он снимал по уик-эндам зал на Южном берегу и показывал в нем программы, соединявшие в себе обсуждение какой-то вещи, ее репетицию, исполнение и непосредственное участие публики. «Концепция состоит в том, что вы проживаете некоторое время с произведением и тем, что его окружает: слушатели принимают участие в подобии проводимого мною исследования, — объяснял он. — Вы покупаете билет на весь уик-энд. И, по сути дела, от вас ждут участия в чем-то вроде семинара, так что уходите вы оттуда, относясь к композитору и его вещи уже по-другому». В качестве примера такого «открывающего уши» опыта, он указывал на пламенные речи Бернштейна в «Карнеги-Холле».

Начав с Гайдна, Норрингтон перешел к Бетховену и Берлиозу, показывая, как свежо может звучать музыка, если ее исполнять в соответствии с замыслом композитора и с оркестровым составом его времени. «Что значит „современные инструменты“? — с вызовом осведомлялся он. — Многие из инструментов, называемых нами современными, вот уже сто лет как не подвергались существенным изменениям. Мы взяли эту странную музейную культуру и решили ее переделать. Мы революционеры, иконоборцы. Мы — те, кто делает все новым».

Исполняя Бетховена, он строго соблюдал все метрономические указания композитора — то же самое намеревался проделать Тосканини, однако Норрингтон показал, что это имеет смысл только с оркестром аутентичных размеров. Его исполнение тяготело к легкости, быстроте и напевности, которые на тысячи миль отстояли от вулканических взрывов итальянца. Хогвуд открыто отвергал метроном как главного арбитра интерпретации. «Он обратился для современного музыковедения в своего рода конфетку, — возмущался Хогвуд. — А сравните записи энтузиастов метронома с указаниями партитуры, и вы увидите, что нередко эти энтузиасты уходят от них бог знает куда».

Для исполнения Берлиоза Норрингтон взял напрокат оригинальные медные горны и музыкантов своих рассадил по парижской схеме, решительным образом изменив звучание. Это направило историческую реконструкцию музыки по новому пути и завело ее далеко в девятнадцатый век, а непритязательный провинциал получил в журнале «Тайм» посвященную ему статью размером в целую страницу. Он перешел к Шуберту, Шуману и тем, кто следовал за ними, остановившись лишь на Пятой симфонии Малера, в которой точность ритма играет значение меньшее, чем спонтанность чувства. В дирижировании Норрингтона присутствовал вынесенный из оперной оркестровой ямы оттенок драматичности, а его безграничный энтузиазм равно заражал и музыкантов, и слушателей, и критиков. Связей с оперой он не терял — Норрингтон дирижировал Бриттеном в «Ковент-Гардене» и подумывал о постановке произведений семнадцатого века с барочной жестикуляцией и танцевальными эпизодами в постановке его второй жены, Кэй Лоуренс — «музыкальное звено в цепочке аутентичности», так он это называл. «И-Эм-Ай», поначалу опоздавшая к отплытию парохода ранней музыки, нагнала его с помощью бетховенского цикла Норрингтона, а там и пошла вровень с этим пароходом, записав «аутентичное» исполнение Норрингтоном увертюры Вагнера.

Он послушно поддавался, в том что касается техники, своим «Лондонским классическим исполнителям», — многие из которых играли и в «Академии» Хогвуда, — демократично консультируясь с ними на репетициях. Дирижировал Норрингтон с помощью палочки — возмутительный анахронизм по отношению к большей части исполняемой им музыки, — однако видел в себе не столько диктатора, сколько рядового участника музыкального процесса.

Джон Элиот Гардинер, в отличие от него, был дирижером куда более привычного толка: властным, упрямым, раздражительным. Ландшафт ранней музыки пестрит рассказами о его взрывных эскападах. Состав своего ансамбля он менял с пугающей быстротой и правил им сурово. Музыканты называли его «Джегги» — правда, не в лицо. Лучше всего он проявлял себя, если его загоняли в угол, — когда при озвучивании фильма обнаруживалось, что времени осталось в обрез, или когда певица теряла голос: вот тут Гардинер демонстрировал качества руководителя, напоминая о минувших днях империи. Он был внучатым племянником проконсула британской музыки, композитора Балфура Гардинера, финансировавшего премьеру «Планет» Холста да, собственно, и многие другие. Выросший в среде поместного дворянства, Гардинер продолжал руководить «органической» фермой семьи в Дорсете, на которой ни пестициды, ни гормоны не применялись — возможно, то был единственный его поклон в сторону обутых в сандалии идеалистов ранней музыки. «Там у меня гнездо, — сказал он одной журналистке, — место, по которому я могу разгуливать в изнавоженных башмаках».

Каждый музыкальный директор, подстрекаемый компаниями звукозаписи, выдает свои личные пристрастия за последнее слово исторической истины. «Если вы говорите, что делаете нечто аутентичное, — предостерегал американский ученый, — тогда чем же занимаются все прочие?» Если Хогвудовский Моцарт совершенно точен, стало быть, Гардинер исполняет его не в склад, не в лад, а Норрингтон и вовсе сбивается с ритма. Гёбель намекал, что все они шарлатаны, а Арнонкур упрямо стоял на своем, вводя постбарочные инструменты в свое изложение музыки Монтеверди, и никакой критики слушать не желал. Согласно внутренней ее риторике, ранняя музыка есть живейшее из всех искусств, — вот дирижеры этой музыки и поносили один другого, сражаясь за власть с алчностью, не меньшей той, что присуща филармоническим властителям.

Преподавший их успехом урок не остался незамеченным дирижерами симфоническими. Риккардо Мути, ставя произведения *bel canto* в «Ла Скала», взял за принцип просмотр композиторских рукописей. Клаудио Аббадо, записывая в 1986-м шубертовский цикл, поручил одному из оркестрантов просмотреть авторский автограф и удалить поправки, внесенные последующими редакторами, в частности, Брамсом, дабы получился чистый текст. «Несколько минут, проведенных в архиве „Общества друзей музыки“, содержащем самое большое в мире собрание манускриптов Шуберта, оказалось довольно, чтобы убедить меня в том, что я не могу записывать его симфонии, не изучив расхождения между рукописными и напечатанными партитурами» — писал Аббадо. До той поры ни один представитель его профессии в подобные тонкости не вникал.

Бернард Хайтинк пригласил Николауса Арнонкура продирижировать оркестром «Концертгебау» и показал его записи Саймону Рэттлу. Рэттл настоял на том, чтобы его бирмингемцы изучили ранние технические приемы и ввел аутентичные исполнения в Глайндбёрне. Осваивая прежние правила своей профессии, современные дирижеры выбивали почву из под ног магнатов ранней музыки. Территория, на которой они властвовали, была ограниченной, она заканчивалась там, где начинались ранние романтики — какие бы усилия ни прилагал Норрингтон, и что бы ни говорил Хогвуд о распространении исторических принципов на Стравинского и Шостаковича. Поскольку расширять свою деятельность им было некуда, многие попробовали поработать с симфоническими оркестрами и многие же на этом обожглись. Хогвуд, агент которого работал также с Превеном и Ашкенази, без особых затруднений поднялся на американский подиум — затруднения начались, когда его попросили оттуда сойти. В конечном итоге, он принял руководство оркестром собора Святого Павла, состоящим из современных инструментов ансамблем, наилучшим образом пригодным для умеренного стиля его руководства.

Арнонкур разъезжал по Европе, получил — после смерти Караяна — признание в Зальцбурге, но за постоянное управление каким-либо из крупных оркестров не брался. Норрингтон с огромным успехом продирижировал Бостонским симфоническим, однако потерпел фиаско на летнем фестивале в Кливленде. Непринужденные манеры адептов ранней музыки вышли ему боком, когда он пришел на репетицию — к старой гвардии Джорджа Сэлла — в футболке и шортах. На следующий день оркестранты облачились в костюмы-тройки, а исторические рассуждения Норрингтона издевательски освистали. «Новейшие исследования показали, — насмешничал один из скрипачей, — что этот господин — полный осел».

Он едва не получил место в «Филармония», но на беду его «И-Эм-Ай» сообщила, что не желает записывать Норрингтона с большими оркестрами. В конечном счете, компаниям звукозаписи требовалось, чтобы дирижеры, исполняющие раннюю музыку, дешево и распорядительно сообщали новый оттенок музыке уже привычной, — а не вторгались на территорию признанных маэстро. Несмотря на их коммерческий успех, сохранялось ощущение, что знатоки ранней музыки остаются, и то еще в лучшем случае, полудирижерами, преуспевшими в своей узкой области, но в качестве замены настоящего «товара» непригодными. Каждая фирма, записывающая классическую музыку, пребывает в постоянном поиске многообещающих новых дирижеров, но желания удовлетворять романтические амбиции прежних

революционеров ни одна из них не проявляет. На подиуме ощущается серьезная нехватка талантов. Однако, если новое племя дирижеров когда-нибудь и появится, оно придет традиционным путем.

Глава 15

Куда пропали дирижеры?

Для того, чтобы создать или уничтожить нового дирижера, хватает обычных разговоров. Любители музыки могут на слух определить, выдающийся перед ними пианист или просто умелый, однако искусство дирижера настолько туманно, что новичка в нем судят просто по инстинкту. У оркестров начинает покалывать в пальцах, их менеджер звонит одному-двум друзьям, а следом и предприимчивый агент садится на телефон и начинает приглашать нужных людей на завтраки.

В одну из концертных ночей октября 1983 года в «Ройял-Фестивал-Холле» можно было увидеть сидящих там и сям ведущих продюсеров записи и менеджеров мира — некоторые из них специально пересекли, чтобы попасть туда, Атлантику. Майкл Тилсон Томас ушел из «Филармония» за пять дней до объявленного исполнения Третьей симфонии Малера, и место его было отдано 25-летнему финну, который до прошлой недели даже не заглядывал в партитуру этой вещи, не говоря уж о том, чтобы ее исполнять.

Оркестр пошел на серьезный риск из тех, который в музыкальном деле почти уж и не встречается. Леонард Бернштейн сделал когда-то рывок наверх, заменив слегшего с гриппом Бруно Вальтера, — сейчас образовавшуюся подобным образом пустоту, скорее всего, заполнил бы прилетевший на самолете обладатель громкого имени, обрадованный доверием оркестра, возможностью положить в карман двадцать-тридцать нежданных тысяч долларов и получить благожелательные рецензии. Агенты, проведая о срочной вакансии, предложили бы ее одному из лучших своих кормильцев, а оркестр постарался бы выбрать знакомое имя, которое не оставит у публики ощущения, что ей чего-то недодали. Новичкам же не о чем было бы и хлопотать. Какие беды ни валились в течение долгого времени на Клауса Тенштедта, Лондонский филармонический ни разу не заменил своего хронически больного музыкального директора необстрелянным молодым человеком, — даже когда какой-нибудь взятый ему на подмену пожилой обладатель посредственной репутации едва не вгонял музыкантов в мертвенный сон. Лозунг был таким: надежность превыше всего.

В этом же случае, «Филармония» прошла мимо нескольких признанных имен и доверилась скандинаву с лицом ребенка и пустым послужным списком. Эса-Пекка Салонен привлек внимание лондонского агента Юске ван Вальсума, внезапно возникнув на концерте в Гётеборге после того, как Лучано Берио получил известие о смерти его первой жены. Если Салонен смог, понаблюдав за Берио на репетиции, на следующий же вечер продирижировать его музыкой, решил Вальсум, значит он как-нибудь справится и с Малером. С другой стороны, потерпи он провал, и агент на многие годы вышел бы из доверия. Расстроенные своей неудачей соперники собрались тем вечером в зале, чтобы понаблюдать за исходом редкого ныне рискованного предприятия. «Они слетелись туда, как стервятники, — рассказывал ван Вальсум. — Я был перепуган до смерти. Создавать такую шумиху еще до концерта охотников мало — исход ее может оказаться ужасным».

К великому его облегчению, Салонен добился от конкурентов Вальсума обиженных аплодисментов, продирижировав шестичастной, длящейся девяносто минут симфонией без сучка без задоринки, не прозевав ни единой смены темпа. «Филармония» избрала его своим главным приглашаемым дирижером, а «Си-Би-Эс» предложила контракт на записи. Шесть лет спустя, когда Салонену был 31 год, один из тех, кто сидел тогда на его первом столичном концерте, назначил финна музыкальным директором Лос-Анджелесского филармонического. «Я имел счастье присутствовать на лондонском дебюте Эса-Пекка Салонена, — сказал Эрнест Флейшман, исполнительный директор ЛАФО, — и знал не понаслышке, что он

обладает поразительным талантом». Блеск и юношеская привлекательность Салонена позволили Лос-Анджелесскому филармоническому первому из иностранных оркестров получить постоянную прописку на Зальцбургском фестивале 1992 года.

Салонен выглядит свежительной редкостью. Не отличаясь ни деловой хваткой, ни тягой к большим деньгам, он проявляет куда больше интереса к сочинению бесплотно звучащей музыки для периферийных концертов, чем к дирижированию в «Карнеги-Холле». «Я вижу в себе скорее потенциального провокатора, чем дирижера-вундеркинда» — сказал он. В Финляндии Салонен возглавил бунт против благовоспитанной музыки, которую сочиняют состоящие на государственном обеспечении композиторы вроде его почти что тезки Аулиса Саллиненна, создав радикальное общество «Открытые уши», дабы пропагандировать звуки более бесчинные.

В Швеции, где он дирижировал оркестром радио, Салонен собрал на исполняемую им программу произведений Берлио и Магнуса Линдберга полный зал не достигших и двадцатилетия молодых людей, сказав читателям посвященного поп-музыке журнала, что следующий его концерт будет поинтереснее, чем у Майкла Джексона. «Современная музыка это нормальное, правильное средство общения с молодежью» — считает он, даром что кое-кто из ее представителей, осерчав, попортили извещавшие о его концерте афиши.

Дебютной записью Салонена в «Си-Би-Эс» стала мировая премьера эзотерической музыки, Третьей симфонии Витольда Лютославского и гигантской «Турангалилы» Оливье Мессиаана, политонального празднества любви, богословия и экзотических инструментов. Продавалась она кое-как, но принесла ему престижные награды и предложение, мягко отвергнутое, от рок-звезды Стинга сделать общую запись. «Все повторяют мне, что я исполняю программы прямо-таки авантюрные, — говорит Салонен, — однако во времени я отстою от Лютославского и Мессиаана почти в точности на столько же, на сколько Караян отстоял от Рихарда Штрауса, а Караяна никто, по-моему, таким уж беззаветным авангардистом не считает».

Интересом к музыке он проникся в восемь лет, услышав в исполнении финского рок-певца по имени Кирка синкопированную версию финала бетховенской Девятой; еще пуще разожгло этот интерес хельсинское исполнение «Турангалилы». «Происхождение у меня такое, что для артиста хуже и не придумаешь, — из горожан среднего класса, — признает он. — Я не могу похвастаться даже тем, что ребенком вслушивался в шепот деревьев и черпал вдохновение из природы». Он учился игре на валторне, работал в оркестрах, писал музыкальные рецензии и сочинял музыку. Если какая-нибудь нордическая сухость и входила в состав его природы, она испарилась в Средиземноморье, в пору учения у итальянского модерниста Франческо Донатони. Знакомство с французскими мессиаанистами позволило Салонену влиться в поток не ведающей границ евромузыки.

«Я хочу быть нянькой одаренных композиторов, — говорит он. — Помогать им, давать советы. Делать то, во что я верю». Его приверженность новой музыке стала тонизирующим средством для пресыщенных оркестрантов и кошмаром для привыкших считать деньги менеджеров. В Лондоне «Турангалила» исполнялась при более чем наполовину пустом зале. Взявшись за Бетховена, Салонен сместил акценты, отчего симфонии оказались слегка перекошенными, словно освещенными сбоку. Как интерпретатор, он приметно созрел, в 1989-м, исполнив во Флоренции «Пеллеаса и Мелизанду» Дебюсси — «общий рисунок оказался ясным и отчетливым, основные акценты расставленными образцово, а каждая музыкальная реминисценция, сколь бы отдаленной она ни была, попадала точно в цель».

«Что меня интересует в качестве противовеса эмоционального артистизма, — однажды заметил он, — так это определенная замкнутость, сухая прозаичность». Эта неброская однотонность перенесена и в обличье, в котором он предстает перед публикой. Усилия журналистов сделать его поинтереснее оставляют Салонена равнодушными — примерно так же, как Стефана Эдберга, шведского теннисного

чемпиона, который обращает к публике скучноватый фасад, приберегая свой взрывной темперамент для Уимблдонского корта. Салонен смиренно признает то, чего не желает принимать музыкальный бизнес: большинство хороших дирижеров становятся интересными людьми, лишь когда они дирижируют.

Никто не может предсказать, как далеко он пойдет, хотя время Салонена расписано на годы вперед, а записывающая его компания изо всех сил демонстрирует оптимизм и уверенность в нем. Пока его достижения не так уж и значительны и в некоторых отношениях спорны. В свои тридцать с небольшим Салонен стоит еще в самом начале дирижерской карьеры. Замечательным делает его то обстоятельство, что стоит он почти в одиночестве — ростком в пустыне, символом профессии, пришедшей в окончательный упадок. Куда пропали дирижеры? — спрашивают музыканты, менеджеры и газетные заголовки.

Кризис, наконец, разразился. В начале 1990-х, впервые за более чем сто лет источник дирижеров иссяк. Последние из властелинов, Караян и Бернстайн, мертвы, Шолти приближается к концу своего пути, и хотя за ними выступают строем Аббадо, Хайтинки и Ливайны, следующая возрастная группа материализоваться так и не сумела. Десять лет назад критики могли с оптимизмом писать, что в главных оркестрах приходит к власти «новое поколение дирижеров». Сегодня самым лучшим из оркестров заменить своих музыкальных директоров нечем. Нью-Йоркскому филармоническому потребовалось на поиски 18 месяцев, Лондонскому филармоническому — больше двух лет. Следующую череду вакансий заполнить будет почти невозможно.

Только четверо из дирижеров, родившихся после 1950 года, могут претендовать на места в первом ряду. Относительно Салонена, которому еще предстоит пройти испытания в Лос-Анджелесе, и Миунг Вун Чунга, получившего место в оперном театре «Бастилия», окончательное суждение выносить пока рано. В настоящее время дирижерами, успех которых не вызывает сомнений, остаются Риккардо Шайи, возглавивший амстердамский «Концертгебау», и работающий в Бирмингеме Саймон Рэттл. Все вместе они и образуют будущее дирижерства. За ними маячит горстка подающих надежды людей, состоящая из Юкка-Пекка Сарасате с финского радио; тихого австрийца Франца Вельзер-Мёста; восточного немца Петера Флора; работающего с Борнмутским симфоническим американца Эндрю Литтона; и англичанки Шин Эдуардс. Всем им за тридцать и никто пока решительных доказательств выдающегося дарования не представил — между тем, Тосканини в этом возрасте проводил революционные преобразования в «Ла Скала», а Малер руководил вторым своим оперным театром. Даже переменчивый Фуртвенглер стал главным дирижером Магнейма в 29, а Берлина в 35 лет. Караян начал командовать в Ахене в 27, Мета перебрался в Лос-Анджелес в 26. Если в дирижере имеется искра гениальности, он разжигает ее в пламя до своего тридцатилетия, а к сорока оно уже горит в полную силу. Задержка же в развитии утешительных призов не приносит.

Когда на пресс-конференции было объявлено, что 32-летний Риккардо Шайи назначен музыкальным директором «Концертгебау», кое-кто из присутствующих ахнул, не поверив своим ушам. Молодость его препятствия не составляла, молодых в Амстердаме любят. Виллем Менгельберг встал здесь у кормила власти в 24 года, Бернард Хайтинк — в 32. Важно было другое — Шайи получил это место после всего одного концерта. Известно о нем было немного: неравнодушен к опере, предан современной музыке и не может похвастаться даже каплей голландской крови — качества, идущие вразрез со всеми обычаями «Концертгебау». Четверо предшественников Шайи разговаривали с оркестром на его родном тяжеловесном языке и не желали иметь ничего общего ни с легковестностями музыкальной драмы, ни с каким бы то ни было экспериментаторством. Шайи просто-напросто явился в почтенный концертный зал, чтобы исполнить музыку итальянцев — Берио, Буссотти и Петрасси, — а вышел из него главным дирижером. «Я даже не знал, что „Концертгебау“ ищет главного дирижера» — сказал он. Его дебют 1985-го совпал с обменом колкостями между подиумом и прогрессивным менеджментом — спор этот закончился разрывом полувековой связи Бернарда Хайтинка с оркестром, в котором он вырос.

«Я с сожалением узнал о его трениях с оркестром, — сказал Шайи. — Когда я пришел туда, все было совсем иначе: обстановка там сложилась идиллическая, обстановка счастливой, очень счастливой встречи. Оркестр так усердно работал на репетициях, с таким полным безмолвием выслушивал мои объяснения — просто фантастика». С неудовольствием обнаружив, что зал заполняется хорошо если на одну десятую, он обвинил голландцев в музыкальной лени и учредил серию концертов «С» — на концертах этих игралась современная музыка, а сам Шайи давал перед исполнением каждой вещи словесные пояснения. «Авангардная музыка важна для всех, — заявил он. — Великий оркестр, если он регулярно упражняется в исполнении современной музыки, становится еще более великим, потому что она крайне трудна и неизменно требует решения новых задач. Более того, долг и оркестра, и дирижера состоит в том, чтобы поддерживать информированность слушателей».

Вообще говоря, такие принципы должны были прийтись серьезным голландцам по вкусу, однако людей на концерты ходило все-таки мало. Шайи подсластил модернистскую пилюлю большой дозой Малера, которого в Амстердаме обожали, и симфоническими опытами его преданного помощника Александера Цемлински, которого Шайи объявил «Малером 1990-х». Шайи обладал стилем, свободно говорил на немецком и английском, был сведущ во всех аспектах континентальной культуры, включая и кухню, — то был образчик космополитичного почти-интеллектуала, в каких стремились обратиться образованные голландцы. Его дородное тело облекали калейдоскопичные свитера итальянского фасона, лицо украшала ухоженная каштановая борода, — вообще Шайи производил впечатление человека, наслаждающегося радостями жизни. А за закрытыми дверьми он яростно сражался за свои права и доходы.

Основная подготовка у Шайи была оперной, с небольшими симфоническими интерлюдиями. Сын композитора и одно время директора «Ла Скала», он присоединился в молодости к режиму Аббадо и изучил особенности политической жизни итальянской оперы изнутри. Среди его привилегий имела место и свобода доступа на все концертные репетиции — там его зачаровала малеровская магия Джона Барбиrolли. Покинув Милан вместе с Аббадо, он дирижировал операми в «Мет», Вене и «Ковент-Гардене», а затем осел в «Театро Комунале» Болоньи, намереваясь затмить своего врага-соплеменника Риккардо Мути, и привлек к себе определенное внимание заснятым на пленку «Макбетом» и итальянским «Кольцом». В оркестровом отношении, он приобрел известность как дирижер оркестра Западно-Берлинского радио, процветавшего в тени Караяна. Старый дирижер внимательно следил за его работой и подробно расспрашивал о каждой новости, такой, скажем, как поддержка, оказанная Шайи завершённой Дериком Куком Десятой симфонии Малера. Шайи посоветовал ветерану продирижировать этой симфонией самостоятельно, предупредив, однако, что ее скерцо будет потруднее «Весны священной». В таком случае, — сказал Караян, — «слишком поздно. *Sacre* [#####] дирижера в том, что какие-то вещи необходимо делать в определенные сроки жизни, а после нужно набраться храбрости и забыть о них навсегда».

Караян проникся к жизнерадостному молодому человеку такой благосклонностью, что пригласил его — первого итальянца после Тосканини — открыть Зальцбургский фестиваль 1984 года, однако надолго Шайи там не задержался. После того, как Караян утратил большую часть контроля над фестивалем, выдвинутые им музыканты пали жертвами давно вызревавших под спудом обид. Неосторожные замечания, сделанные Шайи по поводу методов работы Венского филармонического, привели к оркестровому бойкоту, вынудившему итальянца в 1988-м покинуть фестиваль. Он отплатил тем, что приехал в Вену дирижировать соперничающим Симфоническим. Впрочем, это было уже чем-то вроде побочного занятия — Шайи прочно обосновался в Амстердаме и Болонье и получил поддержку компании «Декка». С дирижерством по приглашениям он покончил, и целых три года кряду его не было видно ни в Америке, ни в Британии. «Я всегда мечтал о старомодной карьере» — радостно уверял он, уклоняясь,

подобно Салонену и Рэттлу, от любых предложений внешней работы, кроме самых неотразимых. Он дружил с Рэттлом, обмениваясь с ним письмами о новой музыке, и старался избегать репертуарных конфликтов.

Рэттл поддерживал тесные связи и с Салоненом, с которым разделял оркестры в Лос-Анджелесе и Лондоне, любовь к определенному рода звукам и открытую насмешливость по отношению к музыкальному бизнесу. Было совершенно ясно, что именно эти трое современников поведут музыку в 21-й век, хотя кто из них сможет отбросить на него тень самую длинную, предсказать пока невозможно.

С точки зрения своих музыкальных соотечественников, Саймон Рэттл прав всегда. Все, к чему он прикасается, обращается — для критики — в золото, каждый сделанный им шаг выглядит по самой природе своей верным. Он избегает реактивных снований туда-сюда, с презрением относится к филармоническим увертюрам, держится в стороне от коммерции и ведет спокойную семейную жизнь с американкой-сопрано Элизе Росс и двумя их маленькими сыновьями. Когда посланец Вены обратился к нему с предложением, от которого мало кто из маэстро смог бы отказаться, он лишь проворчал: «Я по приглашениям не дирижирую». Как раз его-то карьера и была «старомодной» в лучшем смысле этого слова, он провел годы ученичества в провинциальном городе и поднял свой оркестр до международного уровня. Продлив контракт с ним на второе десятилетие, Рэттл пренебрежительно отверг любые намеки на то, что он мог бы подняться и повыше. «Предположение о том, что я могу бросить работу, преимущества которой столь огромны и очевидны, это лишь отражение высокомерия, которым проникнуты другие оркестры других городов» — сказал он.

Рэттл был 25-летним и вольным человеком, когда Симфонический оркестр Бирмингема, лишившись после поднятого музыкантами бунта и дирижера, и менеджера, предложил ему свой подиум. Рэттл, лохматый и необузданный, сказал: «Только не ждите, что я буду исполнять Бетховена». Десять лет спустя оркестр уже обладал всемирной славой, а Бирмингем строил для него концертный зал, который еще семьдесят лет назад был обещан Адриану Боулту. Рэттл выбил у города миллион фунтов и получил еще столько же от государственного Совета по делам искусств. При малейшем намеке на его недовольство денежные сундуки правительства открывались без промедления, независимо от того, какая политическая партия пребывала у власти. Для Бирмингема он стал олицетворением питаемого этой столицей постиндустриальной поры стремления смягчить свой образ, Рэттл исполнял здесь примерно ту же роль, что Никиш в вильгельмовском Берлине или Стоковский в Филадельфии. Дабы подчеркнуть свою привязанность к городу, Рэттл отказался от вечных приездов в него из Лондона и перебрался вместе с семьей из георгианского дома, стоявшего в центральном лондонском квартале Ислингтон, в более современное мидлендское жилище, где и окрестности покрасивее, и ближайшие школы лучше.

Его дирижерское жалованье считалось самым большим в стране, однако поступавшие из Америки и Европы предложения еще более выгодные он отвергал. «Я человек по натуре моногамный» — любил повторять он. Бирмингемский оркестр, чахнувший, когда Рэттл взялся им руководить, быстро омолаживался (что пробуждало в нем на удивление мало недобрых чувств), пока средний возраст его музыкантов не упал ниже возраста молодого дирижера. Рэттл переманивал ключевых оркестрантов из Лондона и подбирал молодые дарования, преимущественно женские, прямо в колледжах. Достигнутое им и оркестром взаимопонимание слов почти не требовало. «Так они играют только для Саймона, — жаловался заезжий маэстро. — Он объясняется с этим оркестром на созданном им стенографическом языке, повторить который никакой другой музыкант не способен».

«Совершенно верно, — соглашался Рэттл. — У нас очень сильное взаимное отождествление, мы связаны так тесно, что образовали единое целое. Это очень облегчает работу. Многие основные вещи проговаривать просто не приходится». Он уговорил своих оркестрантов присоединиться к Группе

современной музыки и играл с различными техниками и звучаниями, расширяя и горизонты оркестра, и свой собственный. «Я всегда старался работать над вещами, которых они не знают, — признает Рэттл. — В этих случаях я могу обучать их новым нотам. Быть хорошим дирижером, значит знать все лучше оркестра». Оркестр участвует вместе с ним и в делах общественных, приглашая на репетиции детей из бедных семей и детей-инвалидов. Рэттла очень трогает, когда глухие дети улыбаются, прикасаясь к вибрирующим инструментам во время исполнения Девятой, которую пораженный болезнью Бетховен услышать так и не смог.

Аудитория, которую он создал в Бирмингеме, была молодой и лишенной предвзятости — «не только преданной нам, но и готовой исследовать новое», считал Рэттл. Число занятых в зале мест выросло с одной трети до — в некоторых программах — феноменальных 98 процентов, дав Рэттлу свободу исполнять более-менее то, что ему нравится. Впрочем, вкусы его эклектичны и ничем не ограничены. Музыка, которую Рэттл «обожает» — любимый его глагол, — простирается от Пьера Булеза до заставляющей пальцы слушателя невольно прищелкивать «Вестсайдской истории» его антипода Леонарда Бернштейна. Рэттл руководствуется собственными правилами. Он с уместной убежденностью пропагандировал пуантилизм Веберна, приберегая самые бесстрастные свои исполнения для симфоний Рахманинова и масштабных гармоний Пятой Сибелиуса. «Я просто играю музыку, которая мне нравится, — говорит он. — Мне попадается какая то вещь, я влюбляюсь в нее, мне хочется ее исполнить. Беда в одном — вещей, которые мне отчаянно хочется исполнить так много, что я не могу найти для них место в программе». Впрочем, он исполнял программы Хенце и Холлигера, Гурецкого и Гёра, живущих ныне композиторов, которых Лондон своей капризной публике предложить не решается. Бирмингем наполнен смелыми, красочными звуками, на фоне которых столица страны начинает казаться царством застоя.

Повторявшиеся раз за разом попытки завлечь его в Лондон, на место музыкального директора нового южнобережного комплекса, разбивались о камни верности Рэттла Бирмингему и здравому смыслу. Два лондонских оркестра ожесточенно боролись за него, игнорируя протесты Рэттла, твердившего, что они ему просто не интересны. Он разошелся с «Филармония» и перенес свои сезонные появления в Лондонский филармонический, менеджер которого, Джон Уиллан, был прежде продюсером записей Рэттла. Учредив свой оплот вне столичных свар, Рэттл получил возможность выбирать в Лондоне тех, кто ему по душе, и уверенность в том, что избранник примет его с распростертыми объятиями.

Вне Бирмингема формальные связи существовали у Рэттла только с Лос-Анджелесским филармоническим, которым он каждую зиму управляет в течение двух недель как главный приглашаемый дирижер. Когда он приезжал сюда еще мальчиком в составе молодежного оркестра, лос-анджелесцы зазывали его в свои дома, и Рэттл принимал приглашения, навсегда сохранив о них самые теплые воспоминания. Особенно нравится ему выступать перед вечерней воскресной публикой, «которая, похоже, состоит сплошь из врачей и юристов, людей, проработавших в поте лица всю неделю и готовых отдавать свои воскресенья музыке». Эрнест Флейшман дважды предлагал ему высший пост, однако удовольствовался и согласием Рэттла на меньший. «Когда он здесь, моральный дух музыкантов взлетает вверх просто скачками, — говорил Флейшман. — Мы готовы сделать все, лишь бы ему было у нас хорошо». В том, что касается рынка, Рэттл быстро научился добиваться своего. Когда генеральная репетиция его лос-анджелесского «Воццека» прошла неудовлетворительно, хватило одного сказанного Рэттлом за закрытыми дверьми резкого слова, чтобы появились еще 20 000 долларов, предназначенных для оплаты следующего прогона. Обнаружив, что Моцарт представляется ему звучащим правильно только на ранних инструментах, он обязал «Глайдбёрн» (еще одну компанию, музыкальное директорство в которой он отклонил), заменить постоянно работающий там лондонский филармонический оркестр ансамблем аутентичного исполнения. Авторитет Рэттла таков, что замена была произведена без каких-либо трений.

Для своего состоявшегося в июне 1990 года дебюта в «Ковент-Гардене», Рэттл выбрал оперу Яначека

«Приключения лисички-плутовки», которая исполнялась по-английски — несмотря на политику театра в отношении языка оригинала, доступность субтитров и неразрывную связь звучания Яначека с обыденной чешской речью. За несколько месяцев до того «Лисичку» ставили на английском в соседнем «Колизее», так что государственные и частные средства можно было бы потратить и с большим толком, воссоздав деревенскую сказку во всей полноте ее родного языка. Однако ни Рэттл, ни подобранная им труппа не хотели, по-видимому, углубляться в изучение подлинного Яначека и, что самое замечательное, никто из критиков их за упущенную возможность не укорил. Рэттл всегда прав — таково было общее молчаливое мнение.

На следующий месяц он открыл Променад-концерт исполнением бурной Четвертой симфонии Брамса, за которым последовало «Harmonium» Джона Адамса, пост-пуантилистское сочинение, мирно продвигающееся вдоль гигантской оркестровой параболы. Если и давался когда-либо концерт, в котором совершался переход от возвышенного к отчасти смешному, так это именно он и был, тем не менее, Рэттлу аплодировали за иконоборчество, а в одном заголовке его выступление было названо «легендарным». Имя его что ни год попадало в окончательный список кандидатов на получение награды за лучшую запись, а правительство Маргарет Тэтчер вручило Рэттлу, как символу национального возрождения, орден Британской империи, хоть он и не делал секрета из своего неприятия насаждаемого тэтчерийцами общественного неравенства. Он по-прежнему оставался весельчаком с копной непокорных волос, готовым показывать длинный нос любому истеблишменту.

Критики, рассыпаясь в хвалах, наперегонки изобретали новые раздушенные комплименты; отличавшиеся, как правило, трезвостью судьбы выносили ошеломляющие приговоры. «Среди известных мне молодых дирижеров Саймон Рэттл обладает талантом наиболее потрясающим» — сказал суровый пианист Альфред Брендель, а восьмидесятилетний композитор Бертольд Гольдшмидт объявил его «возможно, величайшим из виденных мной дирижеров». Если вспомнить, что Гольдшмидт работал с Клемперером, Фуртвенглером, Сэллом и помогал Эриху Клайберу в подготовке первого представления «Воццека», сказанное им заслуживает самого серьезного внимания. Рэттл не лучший, чем Клайбер, бергианец, исполняя Брамса, он не достигает больших, чем Клемперер, глубин, однако ему уже присуща музыкальная разносторонность, большая той, какой смогли обзавестись эти двое, — исполняемое им простирается от Монтеверди до Мессиана и дальше.

Что касается собственно достижений, Рэттл к своим 35 отметил первым исполнением нескольких обреченных на долгую жизнь произведений, в том числе анархическим «Франкенштайн!!» Нали Грубера, долго ждавшей своего часа Первой симфонии Максвелла Дэвиса и различными вещами Бриттена, извлеченными из архивов Альдебурга. Еще большее впечатление производит его способность вытаскивать шедевры из трясины неосмысленных предубеждений. «На мой взгляд, Саймон принес Десятой Малера славу, он раз и навсегда доказал, что это замечательная музыка» — сказал Брендель о сделанной Рэттлом еще в молодости записи реконструкции Дерика Кука. Леонора Гершвин, наследница композитора, отдала Рэттлу должное за «первое успешное исполнение „Порги“», — она присутствовала при глайндбёрнском триумфе этой оперы, когда состоятельная публика без стеснения обливалась слезами, наблюдая за разыгравшейся в Кэтфиш-Роу любовной трагедией. «Лишь немногие американцы поняли это, — писал один из певцов, — но в глайндбёрнское лето [1986-го] „Порги и Бесс“, наконец, достигла совершеннолетия». «Разговоры о том, что это не настоящая опера, прекратились» — подтвердил исполнивший заглавную партию Уилфорд Уайт. В оркестровом отношении, сказал Рэттл, «„Порги“ труднее „Воццека“, этой опере присуща мощь, равную которую можно встретить лишь в очень немногих произведениях искусства».

Вот это соединение убежденности с уверенностью в себе и обратило Рэттла в поразительного дирижера. Агенты и менеджеры, в отношениях с которыми он сохраняет неподступную независимость, не

смогли замутить чистоту его словно бы полного неведения взгляда на мир. Он не прислушивается к принятым мнениям, пока не сформирует собственного, и принимает советы лишь от узкого круга близких людей, в который входит его жена, композитор Оливер Нассен, Брендель, Флейшман и его бирмингемский партнер Эд Смит, широко известный умением поддерживать и оркестр, и дирижера в состоянии полной готовности к работе.

Рэттл признает, что на подиуме на него оказали формирующее влияние два человека — «мои старики», любовно называет их он, — причем каждый тянул его в свою сторону. Бертольд Гольдшмидт, использовавший в своей фортепьянной сонате тональные кластеры еще до того, как их открыл Барток, увлек своего молодого друга малеровской миссией погружения в будущее. Рудольф Шварц, бывший некогда второй скрипкой венского Филармонического и переживший бельзенский концлагерь, уходит корнями в традицию более консервативную; это он научил Рэттла тому, что в музыку, которую ты исполняешь, необходимо прежде всего привносить собственное настроение (по совпадению, Шварц начал свою британскую карьеру в Борнмуте и Бирмингеме, словно бы предрекая путь будущего его протезе). Рэттл постоянно навещает обоих мэтров, помнит дни их рождения, звоня им, где бы он не находился, — это он вернул Гольдшмидта в Берлин триумфатором, исполнив его «*Ciaccona Sinfonica*». Дружеские отношения поддерживает Рэттл и с Джоном Карью, дирижером, наставлений которого он искал в ранней молодости и к которому продолжает питать уважение. «Многие уверяют, что это они наставили Саймона на правильный путь, — сказал Карью, — однако он всегда выбирал свой путь самостоятельно. Это феномен, простой ливерпульский мальчишка, пошедший в правильную сторону просто потому, что все нужные для этого гены у него были на месте».

Маленького Саймона воспитывали мать и сестра, Сюзен, которая была старше его на девять лет и страдала легкой формой мышечной недостаточности, — отец проводил много времени в деловых разъездах по Дальнему Востоку. Сестра работала в библиотеке и приносила домой записи и партитуры. «Вкусы у нее были на редкость всеобъемлющие, — рассказывал ее брат, — она набирала Шёнберга, Бартока, Хиндемита, кого угодно, и приносила, а я слушал».

«Он мог сидеть в постели с огромной оркестровой партитурой и переворачивать ее страницы, читая, как другие дети читают комиксы, — вспоминает его отец, Деннис. — А иногда он звал меня, мать или сестру и говорил: „Смотрите, смотрите, что они делают с флейтой, ха-ха, смешно, правда?“». Мальчик старательно переписывал партии ударных и по воскресеньям исполнял их в гостиной под аккомпанемент лившейся из проигрывателя симфонической музыки. Впоследствии он играл на литаврах в Мерсисайдском молодежном оркестре и освоил фортепиано в мере достаточной для исполнения концерта Моцарта.

Услышанная на концерте Вторая симфония Малера внушила ему желание стать дирижером. В пятнадцать лет Рэттл попал в газетные заголовки страны, выступив с собственным оркестром из семидесяти двух человек на благотворительном вечере, посвященном сбору средств для Ливерпульского общества паралитиков. «Мы-то думали, что он сыграет небольшой концерт да и все» — сказал ошарашенный муниципальный чиновник. Рэттл же исполнил «Неоконченную симфонию» Шуберта, «Фантазию на тему Таллиса» Воан-Уильямса, Кларнетный концерт Моцарта и «Английские танцы» Малколма Арнолда. В зале присутствовал Чарлз Гроувз, главный дирижер Ливерпульского королевского филармонического, который и взял юношу в оркестр. После победы на национальном дирижерском конкурсе и участия в Променад-концертах (он оказался самым молодым из когда-либо выступавших там дирижеров), Рэттл стал в свои 22 ассистентом дирижера в Ливерпуле, а спустя два года мог бы и унаследовать подиум, если бы не сомнения оркестрантов, знавших его еще в коротких штанишках, и не собственное его решение оставить город, слишком близкое знание которого порождает неизбежные сантименты. Работавший одновременно с ним в оркестре Эд Смит получил место менеджера в Бирмингеме и, надавив на правление оркестра, добился назначения Рэттла главным дирижером.

Получив работу, Рэттл первым делом женился, а затем взял годовой отпуск, чтобы поучиться в Оксфорде, на отделении литературы, дирижируя только во время студенческих каникул. В отличие от многих маэстро, он понимал, что за пределами музыки простирается очень непростая жизнь, и проявлял свою общественную сознательность, давая благотворительные концерты и выступая в поддержку множества достойных начинаний — от помощи голодающим в засушливой Африке до поддержки исследований, посвященных борьбе со СПИДом. Он был одним из тех, кто стоял во главе кампании протестов творческих личностей против тэтчеровских покушений на гражданские свободы и права гомосексуалистов. Коротко говоря, в башне из слоновой кости он не затворился.

Проведя в Бирмингеме семь лет, Рэттл взял второй годовой отпуск и уехал на сей раз на остров Бали — сидел там с женой и сыном у ног наставника гамелана, играл вместе с ними в деревенском оркестре. «У этих людей не существует такого понятия, как профессиональный музыкант, — с наслаждением обнаружил Рэттл. — Любое искусство это часть их жизни — настолько, что у них даже слова „искусство“ и „культура“ отсутствуют, — искусство просто воспринимается как данность: им занимается каждый». Он постановил для себя, что не станет «отцом в отлучке», и неизменно ускользал с репетиций, чтобы провести время с сыном, Сашей, в семь лет вышедшим на сцену «Ковент-Гардена» в отцовской «Лисичке». Когда Джеймс Ливайн попросил Рэттла продирижировать в «Мет» еще одной оперой Яначека, тот отклонил предложение, сказав: «Я не хочу надолго покидать Англию, у меня здесь молодая семья и молодой оркестр, и я должен о них заботиться».

«Какой смысл зарабатывать больше в Лондоне, — говорил он своим музыкантам, — если никогда не видишься с семьей, ради которой ты, предположительно, и зарабатываешь? Жизнь не может состоять из одного только исполнения музыки — утром, днем и вечером». Сила, необходимая для того, чтобы сказать «нет», и уверенность в себе, позволяющая не сожалеть о последствиях отказа, произросли в Рэттле из приоритетов, внушенных ему еще в отрочестве. «Его душевное здоровье коренится в сестре и родителях, — подтверждает Карью. — Они и сейчас оказывают на его жизнь очень сильное влияние».

Куда может привести его эта самая жизнь, показывают быстро развивающиеся отношения Рэттла с Берлинским филармоническим. После того, как он в течение нескольких лет пугал оркестр требованием исполнить Десятую Малера после четырех репетиций, — на таких условиях оркестр соглашался работать лишь с Караяном, — Рэттл в ноябре 1987-го показал с ними (после трех репетиций) малеровскую Шестую, то было исполнение, которое не оставило камня на камне от искусственных концепций Караяна. Овации продолжались так долго, что оркестр успел покинуть сцену, предоставив Рэттлу выходить на поклон в одиночку. Вернувшись два года спустя, чтобы дать концерт из произведений Бартока, Рэттл отменил его запись, когда узнал, что оркестранты одновременно записываются с Баренбоймом. «В желании записываться с теми же музыкантами, с которыми репетируешь, нет ничего сверхъестественного» — гневался он. Менеджеры оркестра взъярились, но молодым оркестрантам манера Рэттла понравилась до того, что ему отвели в графике работы Филармонического шесть ежегодных концертов. В результате он оказался в избранном обществе Хайтинка, Ливайна, Клайбера, Меты и Баренбойма, став первым в своем поколении членом элиты. Один из немецких журналов тут же окрестил его «Караяном 2000 года». Начинало казаться, что Рэттл и вправду непогрешим. В тех редких случаях, когда он терпел неудачу с оркестром, а это случилось с «Консертгебау» и Кливлендским, вина возлагалась на огрехи оркестрантов. Если же странновато составленная программа оставляла половину зала пустым, порицаниям подвергался отдел маркетинга. Но неужели Рэттл и вправду был настолько хорош?

Несколько прорех, различимых в его сверкающих доспехах, были либо созданы намеренно, либо так глубоко уходили корнями в саму его натуру, что принимались, ошибочно, за достоинства. Кое-кто из оркестрантов, особенно берлинских, жаловался, что Рэттл никогда не смотрит им в глаза, никогда не общается с ними так, как это принято у дирижеров; да и на телевидении он тоже от прямых взглядов в

камеры уклонялся. Друзья говорили, что он просто застенчив от природы, что старается уберечь некую часть своей личности, часть, прикоснуться к которой никто не вправе. Впрочем, стремление к неприкосновенности вовсе не грех для дирижера, нуждающегося во внутреннем прибежище, в котором он черпает убежденность, позволяющую навязывать оркестру свою точку зрения на музыку. Человек широко начитанный и неизменно любознательный, Рэттл, тем не менее, чувствовал себя неуютно в обществе интеллектуалов-тяжеловесов, преклонялся перед умом Булеза и досадовал на собственную неспособность совладать с большими идеями и иностранными языками. Он обратил эти недочеты в добродетель, с удовольствием признаваясь, что к дирижерству его привлекла «мысль о возможности провести всю жизнь, исследуя создания разума, намного превосходящего мой собственный».

Но именно встречи Рэттла с титанами музыки и порождают сомнения наиболее жгучие, — в частности, в Америке, где хвалы, которые поет ему британская критика, заставили музыкальных борзописцев попросту ощетиниться. Его запись симфонии «Воскресение» Малера, принесшая Рэттлу в 1988 году награду «*Grammophone*» за обладание «собственным духовным классом», была уничижительно разобрана по косточкам президентом Малеровского общества США, нашедшим, что Рэттл «многие малеровские детали и указания просто игнорирует, а другие истолковывает неверно, особенно в первой части», отчего симфония утрачивает равновесие уже после четвертого такта. Другой критик, из «*High Fidelity*» разносил ее исполнение как «плохое настолько, что это кажется розыгрышем», а о бирмингемских оркестрантах отозвался как об «опасливом, провинциальном составе».

Поскольку то было сочинение, которой и вдохновило Рэттла на занятия дирижерством, передачу им этой музыки можно считать мерилем его зрелых способностей. На взгляд автора этой книги, интерпретация Рэттла выглядит в первых двух частях лишенной своеобразия, вымученной (хоть и не такой вымученной, как, скажем, у Озавы или Янсонса), ей не хватает структурной определенности, которая делает финал неизбежным, а не просто впечатляющим. «Исполнение прекрасное, просто оно еще не сформировалось окончательно» — настаивает Джон Карью, — эти слова можно отнести и к развитию Рэттла в целом. Каким бы ослепительным ни выглядел он в современном и нетрадиционном репертуаре, когда дело доходит до главного потока романтической музыки, до необходимости соперничать с накопившимися за столетие испытанными интерпретациями, Рэттлу порой не хватает гибкости и пронизательности. Человек разумный, он воздерживался от записи других шедевров до тех пор, пока не доводил их до полного совершенства в относительном уединении своей бирмингемской лаборатории. А перед тем как приступить к оркестровым репетициям Девятой Малера, Рэттл взял шестинедельный отпуск, чтобы как следует ее изучить.

В определенном смысле, он стал узником чрезмерного энтузиазма, уделяя — отчего открыто предостерегал его Брендель, — слишком много внимания новинкам-однодневкам за счет творений вечных. Существуют также опасения насчет того, что Рэттл «размазал» себя по тысячелетию музыки настолько, что слой получился слишком уж тонким, возможно, впрочем, что Рэттл нуждается скорее в разнообразии, чем в открытиях, порождаемых многократными повторениями, что именно это и помогает ему сохранять кипучий энтузиазм. Еще одним явным его недостатком является чрезмерно развитая лояльность, отражающаяся в отдающем кумовством выборе солистов, с которыми он выступает, и в его неослабевающем чувстве долга перед старыми друзьями и товарищами. Ныне Рэттл, при всех его заявлениях по поводу нежелания исполнять роль приглашенного дирижера, в каждом сезоне разрывается между Бирмингемом, Лос-Анджелесом и Берлином; между Лондонским филармоническим и лондонской же «Симфониеттой»; между «Глайндбёрном» и тем или иным лондонским оперным театром. Он распыляет бесценную энергию и способность к сосредоточению по множеству музыкальных учреждений лишь потому, что в каждом из них подвизаются люди, которых он любит — и с которыми любит работать. Чужестранцам и подносителям даров он отказывает с легкостью; друзья же могут делать с ним, буде

возникнет такая нужда, все, что хотят. Безжалостность, отличающая тех, кто становится лидером в какой угодно профессии, в натуре Рэттла практически отсутствует. Он уверяет, будто руководствуется исключительно собственными интересами, однако проявления его щедрости столь многочисленны и несомненны, что отрицать в нем эту черту не приходится.

Рэттл оказывал поддержку многим еще более молодым, чем сам он, дирижерам, настоятельно советуя оркестрам брать пример с Бирмингемского, давать неоперившимся еще талантам шансы себя проявить. «Хороших дирижеров всегда не хватает, — говорил он. — Дело в том, что дирижеры растут с оркестрами, только так они и получают возможность расти. Мне просто дьявольски повезло. И я это знаю. Большая часть того, чему я научился, это результат работы в Бирмингеме». По причине отсутствия то ли храбрости, то ли уверенности в себе, оркестры его советам не внимают — разве что приглашают на одно-два выступления главных его протеже, Пола Даниэля да Шин Эдуардс. А за их спинами простирается голый, лишенный признанных дирижеров пейзаж и с каждым годом кризис усугубляется, поскольку фигуры приметные уходят в отставку, а заменить их некем.

* * *

В следующем по времени скудном урожае дирижеров только Франц Вельзер-Мёст и производит впечатление человека, созданного для чего-то не вполне обычного. Начнем с того, что само его имя подложно. Как, собственно, и его разрекламированное австрийское происхождение, и безмятежность, которая заставляет критиков сравнивать его с Карлом Бёмом и приписывать ему врожденное понимание Моцарта и Брукнера. Карла Бёма и все, что с ним связано, Вельзер-Мёст ненавидит, австрийское свое гражданство он аннулировал, а время проводит с причудливыми композиторами Третьей венской школы, такими как Грубер и Швертзик, перелагающими на диссидентскую музыку грубые стихи. «Многие называют их музыку примитивной. И напрасно, — настаивает он. — В этих людях присутствует качество, утраченное большинством современных композиторов, связь с корнями. Потому их в Вене и не любят».

Как, собственно, и Вельзер-Мёста. Он имел непростительное нахальство уйти из Венского симфонического оркестра лишь потому, что один из оркестрантов, увидев перед собой ноты бетховенской первой увертюры «Леонора», поинтересовался: «Мы действительно должны играть это дерьмо?». После этого, рассказывал молодой дирижер: «Они пришли ко мне и стали доказывать, что не следует быть идеалистом настолько, чтобы полагать, будто мне не составит труда работать над музыкой с каким угодно оркестром. Я ответил: „Я пришлю вам два билета на следующий мой концерт с Лондонским филармоническим, и вы увидите, что это возможно“». Когда он, призванный в последний момент, спас оперу и Вена предложила ему в виде награды «Волшебную флейту» — без репетиций — дирижер, который уже был по горло сыт снисходительностью венцев, ответил отказом. «Я молод, я австриец, я пользуюсь успехом за границей, для некоторых людей этого довольно, чтобы стараться мне досадить» — жаловался он.

В 1986-м он вернул властям свой паспорт и покинул страну. Настоящий его взлет начался в апреле того же года, когда испанский дирижер Джемус Лопец-Кобос, получив сообщение о том, что жена его при смерти, покинул Лондон, где он репетировал «Реквием» Моцарта, за два дня до концерта. Попавший в безвыходное положение Лондонский филармонический сделал ставку на молодого человека 25 лет, которого агент театра Мартин Кэмпбелл-Уайт никогда не слышал — слышал только хорошие отзывы о нем. Вельзер-Мёст, как оказалось, «Реквием» знал, поскольку мальчиком пел в нем сам. Когда он прямо из аэропорта приехал в зал, шутники из оркестра решили проверить его на слабость. Посреди репетиции один из духовиков поднял руку. «Да?» — сказал Вельзер-Мёст. Музыкант пробормотал что-то неслышное. Дирижер потребовал тишины и просил музыканта повторить сказанное. Музыкант опять зашевелил

губами, то был избитый трюк, посредством которого часто пытаются смутить новичка. Вельзер-Мёст смерил музыканта взглядом и произнес: «Вы хотите сказать, что я говорю недостаточно громко? Причина, по которой я так тих, состоит в том, что слушать меня вы будете в любом случае». Оркестр уважительно засмеялся, и вскоре музыканты уже отзывались о нем, как о человеке, на которого стоит посмотреть. «Он очень хладнокровный парень, точно знающий, куда идет, — в высшей степени самоуверенный, но так, что это выглядит почти наивностью» — сказал Дэвид Нолан, концертмейстер оркестра.

К тридцати годам Вельзер-Мёст получил постоянное место в Лондоне и в берлинской Немецкой опере, одновременно набираясь опыта с далеким шведским оркестром Норрчёпинга. Очевидные дарования свои он старался прикрыть фаталистическим отсутствием честолюбия. «В том, что касается музыки, моя философия такова: делать как можно меньше, — спокойно объяснял он. — В музыке, как и в жизни, главное для меня — отодвинуть мое „я“ в сторону и пусть события идут своим чередом». С учетом нехватки талантливых людей события ожидаются и скорые, и весьма интересные.

Сын перегруженного работой пульмонолога из Линца и его жены, политической активистки, он вырос, подобно Герберту фон Караяну, в среднем классе, в управляемом матерью доме служащего. Хирург-отец «вечно торчал в больнице, вне дома, работая как вол». Когда мальчику исполнилось 12, мать избрали в парламент от правой Народной партии, и большую часть его отрочества она провела в Вене. В 14 лет его отдали, за неимением сколько-нибудь несомненного выбора, в музыкальную школу, «и я вдруг обнаружил, что это и может стать моей жизнью». Он уже начал дирижировать в соборе Святого Флориана мессами Брукнера, однако бросил дирижерский курс, который проходил в Мюнхенской консерватории и, по-видимому, решил влиться в ряды оркестровых скрипачей, но затем, «решение, — как он выразился, — было принято за меня».

19 ноября 1978 года, в стопятидесятую годовщину смерти Франца Шуберта, Вельзер-Мёст поехал с друзьями, намереваясь сыграть квинтет «Форель», в Штейр, где эта музыка и была написана, и машина их попала в дорожную аварию. У 18-летнего Франца были повреждены три позвонка, держать скрипку он больше не мог. Но, впрочем, еще мог дирижировать. «Когда я получаю длинную оперу, скажем, „Тристана“, или мне приходится бороться с оркестром за получение хорошего результата, у меня начинаются боли, — признается он. — Может быть, этим и объясняется мой способ работы — я сваливаю ее на оркестрантов».

Он проходил стажировку в Австрийском молодежном оркестре, когда о нем рассказали приезжему музыканту-любителю — и после этого в жизни Франца произошел крутой поворот. Барон Андреас фон Беннигсен был отпрыском старейшего из ганноверских семейств, состоящим в дальнем родстве с королевой Англии. В детстве он сживал на коленях Фуртвенглера, скрывавшегося от нацистов у его деда с материнской стороны, швейцарского писателя Иоганна Книттеля. Семьи были близки настолько, что Беннигсен получил при крещении то же имя, что и сын Фуртвенглера. Барон учредил музыкальное агентство и создал в Австрии камерный оркестр, в котором и сам играл на скрипке. Услышав о местном дирижере, барон пригласил молодого человека для разговора. «Он приехал, очень тихий, очень скромный, поездом в наш швейцарский дом, однако я ощутил в этом юноше присутствие какой-то силы. Мы проговорили три часа, и я сказал ему: „Вам нужно прослушать все записи Вильгельма Фуртвенглера, потому что я мечтаю найти его преемника“». А услышав в его исполнении Пятую симфонию Брукнера, барон формально предложил свои услуги в качестве агента и предложение это было торжественно принято.

Барон немедленно переправил фамилию юноши, заменив «Мёст» на двойное «Вельзер-Мёст». «Его семья была с шестнадцатого столетия связана с городом Вельсом» — отмечал барон. Еще месяц спустя, барон сменил его фамилию снова — на фон Беннигсен, усыновив Франца и сделав его своим наследником.

Правда, менять имя, стоявшее на первой записи Франца было уже поздно. «Я был слишком ленив, чтобы обзаводиться детьми, — со смехом говорит барон, — а мне всегда хотелось иметь одаренного сына, принца. И когда я встретил Франци... все сложилось так естественно. И для жены моей тоже». Молодой дирижер переселился к Беннигсенам и последовал за ними в Швейцарию и Лихтенштейн, получив в этом налоговом раю гражданство. Дабы придать Францу вид преуспевающего дирижера, барон сменил его гардероб и облачил в очки. «Странное дело, — в конце концов, признал барон, — никакого сходства с Фуртвенглером. Общего у них только одно, оба несут музыку людям, *которые и сами не понимают, почему она их так захватывает*. Франци, когда он дирижирует, становится подобным стеклу. Музыка проливается сквозь его тело в мир, — но при этом он заставляет ее звучать по-новому».

Сам же Вельзер-Мёст продолжал придерживаться линии наименьшего сопротивления. «В сущности, я никогда и ничем по-настоящему не увлекаюсь, — настаивал он. — Моя единственная цель — исполнять музыку, вернее сказать, давать ей являться в свет в наилучшем, по возможности, виде». В высшую лигу он пробился в сентябре 1990 года, когда Лондонский филармонический назначил его — в обход Мета и других любимых публикой кандидатов — постоянным музыкальным директором Центра искусств Южного берега. Он получил беспрецедентную власть во всем, что касается планирования программ и безоговорочное право нанимать и увольнять оркестрантов. «Мы нашли огромный талант, — сказал менеджер оркестра Джон Уиллан, — и решили продвинуть его вперед. Когда он начнет понимать, на что способен, результат получится потрясающий».

Сам Вельзер-Мёст выражался куда более сдержанно. Он хотел сохранить за собой провинциальный пост в Германии, на котором мог в относительном уединении совершенствовать свой репертуар. «Там я смогу работать над собой, не обращаясь в центр всеобщего внимания, а это по-прежнему необходимо, — признавался он. — Основная моя задача — служить музыке, изучая ее должным образом. Когда же дело доходит до исполнения, я стараюсь отодвинуть мое „я“ в сторону и предоставить всему идти своим чередом».

Что касается немногих его ставших заметными современников, Литтон все еще набирается опыта на английском морском курорте; Флор нашел шаткую опору в лондонском оркестре; Эдуардс по-прежнему чинит препятствия ее пол; а сибелиусовский цикл, который мог бы составить имя Юкка-Пекка Сарасате, прозвучал, в сравнении с пламенной записью Саймона Рэттла и Бирмингемского оркестра, худосочно. В обретших свободу странах восточной Европы вырисовываются несколько способных внушить надежды исполнителей, однако в общем и целом, дирижерская полка музыкального буфета пуста, как никогда. Франц Вельзер-Мёст, выходящий на концертную сцену со спокойной улыбкой на незапоминающемся лице, похож на кота посреди маслобойни, все чаны которой открыты — ешь не хочу.

* * *

Когда же все пошло не так? Ни в какое иное время не существовало такого количества дирижерских курсов, телевизионных конкурсов и мастер-классов, в которых учащийся этих курсов мог бы блеснуть. Американские оркестры создают программы обучения молодых дирижеров, чуть ли не пришивая ассистентов к фразным фалдам своих блестящих маэстро, в надежде воспитать им преемников. На летних курсах Тэнглвуда и Саппоро подающие надежды молодые люди так и кишат, а между тем Леонарду Бернштайну пришлось обшарить весь земной шар в поисках вундеркинда, которого он мог бы подобно новому Кусевицкому взрастить, но вундеркинд так и не обнаружился. Пианистов в их юном блеске хоть пруд пруди, из Джульярдской школы что ни год выходит скрипач, способный играть «Каприсы» Паганини быстрее, чем сам Хейфец. Звездных виолончелистов больше, чем концертов, написанных для их инструмента, качество игры духовиков устремляется вверх скачками. А дирижеров все нет и нет.

Очевидную или единственную причину этой неожиданной недостачи указать невозможно, дело тут в сочетании обстоятельств, общественных и артистических. Все великие дирижеры, без исключения, проходили через оперную систему, репетируя с певцами и хорами, учась выдерживать музыкальную линию и постепенно накапливая репертуар, пока в какую-то из ночей им не предоставлялся великий шанс. Опера это самая неустойчивая разновидность музыкального исполнительства. Там может случиться все что угодно, да обычно и случается, — если не с солистами, так с хором либо оркестром, с падающими декорациями и шумной публикой. Каждодневно проходя через эти кризисы еще в незрелые годы, дирижер научается чутко непредвиденное почти инстинктивно и направлять все свое внимание на разработку музыкальной интерпретации. В наше время, чтобы попасть в одно из этих величавых учреждений, нужно получить трехступенчатое образование, так что приступить даже к работе педагога-репетитора человеку удастся лишь на третьем десятке лет. Ко времени же, когда он попадает на подиум, если вообще попадает, рефлексы его притупляются возрастом, а память тускнеет. И все его внимание направляется на то, чтобы добраться до конца оперы, — о том, чтобы оставить на ней отпечаток своей личности он уже и не помышляет.

Когда Никиш, Малер и Тосканини пролагали себе дорогу, в каждом большом торговом городе имелся свой театр, а на каждом курорте — оперный фестиваль. Возможности будущему дирижеру представлялись неисчислимы, и чем более расстроенный ансамбль он получал, тем большему, совершенствуя его, научался. Ошибки свои он совершал вдали от столичных глаз и ушей — пока приехавший отдохнуть импресарио не ставил его на первую ступеньку музыкальной лестницы. Летняя опера была развлечением массовым, задача дирижера состояла в том, чтобы обслуживать не нуждающихся в заработке господ; среди обязанностей Малера в пору первой его летней работы присутствовала и такая — гулять в городском парке с маленьким отпрыском директора театра. Обучение дирижерскому мастерству большие воздаяния приносило далеко не сразу.

Накинутую на все провинциальные города сеть оперных театров сначала покрыла дырами Первая мировая война, а потом изодрали до полной невосстановимости инфляция и тоталитаризм. Обилию частных трупп пришли на смену столичные, состоящие на государством обеспечении учреждения, работа в которых требовала членства в профсоюзе, но зато гарантировала надежную пенсию. В качестве естественного учебного полигона для молодежи опера свое существование прекратила, а дирижеры ее нередко оказывались в подчинении у людей, отношения к музыке не имевших — у режиссеров, государственных чиновников и отстаивавших свои права певцов.

По мере того, как опера теряла статус дирижерской школы, умножалось число симфонических оркестров, все пуще и пуще недоумевавших, почему это им никак не удастся найти дирижера. Альтернативного метода воспитания дирижеров, способного заменить естественные их теплицы — сцены небольших городов — придумано не было. В консерваториях преподавали дирижеры несостоявшиеся, из которых лишь очень немногие обладали терпением и преданностью своему делу, отличавшимися венца Ганса Зваровски и ленинградца Илью Мусина. Хуже того, когда дарование признавали, но выяснялось, что обладатель его не желает подчиняться догматическому режиму, обладателя этого попросту давили. Либери Пешек в коммунистической Чехословакии ходу почти не давали, отчего он расцвел лишь позже, в Ливерпуле; Клаус Тенштедт увядал в захолустье Восточной Германии; а на западе гегемония Караяна преграждала путь дирижерам, не желавшим играть по его правилам.

В условиях рыночной экономики нехватка приводит к повышению цены и обострению спроса. Чем меньшее число дирижеров доказывает свою одаренность, тем больше зарабатывают немногочисленные счастливицы. Клика преуспевающих дирижеров начала, впервые за историю их профессии, богатеть, и очень серьезно, — насколько серьезно, мы вскоре расскажем. А поскольку богатство создает собственные проблемы — никто из заработавших состояние не желает снова впасть в бедность, — нувориши защищают

свое процветание, хватаясь за три музыкальных директорства сразу, при том, что хватило бы и одного, и стараясь заполнить своей персоной все остающиеся на страницах газет и экранах телевизоров незанятыми места. В итоге, новичкам пробиться становится еще труднее.

Ныне все высшие посты мира контролируют не более дюжины дирижеров. Они могут драться друг с другом, но, сталкиваясь с угрозой своим интересам, неизменно объединяются — как случилось в пору битвы за «Бастилию». А слишком широкое разделение власти явно не в их интересах. У каждого дирижера может иметься по одному-двум протезе, но ни один из них не предпринимает попыток как-то поправить пугающий, распространившийся по всему миру дефицит.

За этим дирижерским картелем маячит тень манипулятора, имя которого остается не известным вне коридоров музыкальной власти, да и в самих коридорах его далеко не все знают в лицо. Стратегия, им используемая, помогла сосредоточить власть в руках немногих и принести им достатки, которые и не снились никакому корыстолюбцу. Цель же его состояла в том, чтобы распространить эту власть, увековечив ее, на всю созданную им империю. Каждый маэстро может оставаться хозяином у себя на подиуме, однако *этот* создатель маэстро стремится стать их общим хозяином.

Глава 16

Их общий хозяин?

Он сидит в полутемной комнате здания, стоящего на 57-й стрит, напротив «Карнеги-Холла», и разрабатывает планы будущего дирижерской профессии. Портреты на стенах отсутствуют, бумаги на письменном столе — тоже. Эта комната вполне могла бы быть приемной обслуживающего представителей высшего общества психоаналитика или пластического хирурга. Орудий его ремесла — телекса, факса и машинки для пересчета курса валют — нигде не видно. Сам этот человек, одетый в неброский темно-синий костюм при спокойных тонах шелковом галстуке, мог бы слиться с любым окружением. Ему за шестьдесят — он загорел, подтянут и явно следит за своей физической формой. Справочник «Кто есть кто в Америке» указывает только одну организацию, членом которой он состоит — нью-йоркский «Атлетический клуб». К гласности он питает страх едва ли не патологический — завидев фотовспышки, резко отворачивается; журналистов сторонится, как чумы; интервью, которое он дал автору этой книги, было, по его словам, первым за двадцать лет. Он дважды пытался отменить это интервью, а впоследствии отрицал то, что было сказано им при нашем пятидесятиминутном разговоре (по счастью, записанном на пленку). Он также согласился сфотографироваться, но затем передумал; он не хочет, чтобы его знали в лицо.

Роналд Уилфорд потаенно перемещается по музыкальному миру, неожиданно появляясь в Берлине, Токио или Лондоне и исчезая, прежде чем станет понятной цель его появления. Сюрпризы, оставляемые им за собой, обнаруживаются несколько недель или месяцев спустя. Операции свои он проводит под покровом тайны, точно партизан или секретный агент. Собственно, он и есть агент — артистический. Уилфорд — президент и основной акционер «самой крупной в мире фирмы, управляющей делами классической музыки».

«Коламиба Артист Менеджмент Инк.» — для краткости, КАМИ — занимается карьерами примерно восьмисот музыкантов, большинство из которых это певцы — во главе с Кэтлин Бэттл и Хосе Каррерасом. Среди инструменталистов, значащихся в ее регистрах, числятся Мстислав Ростропович, Маурицио Поллини и Артуро Бенедетти Микеланджели. Впрочем, большинство имен не настолько громки. КАМИ это огромный склад талантов с десятком отдельных подразделений и офисами в Нью-Йорке, Лос-Анджелесе, Оттаве и Цюрихе. Оно поставляет нынешних звезд на международную оперную сцену и «бывших» — в провинциальные театры страны. КАМИ угождает любым вкусам, ни один ангажемент не кажется ее посредникам слишком мелким или слишком большим. «Ни радио, ни телевидение, ни видео не могут заменить непосредственного общения, личного присутствия, чистой радости, охватывающей вас, когда вы слышите хорошего музыканта, исполняющего музыку на вашей сцене, в вашем городе — и все потому, что вы и ваши друзья захотели, чтобы это случилось» — прельстительно вещает рекламная врезка, помещенная в «Музыкальной Америке» рядом с перечнем артистов — великих, бывших когда-то великими и просто благодарных за то, что их включили в эту компанию.

Однако самое большое из достояний КАМИ не рекламируется никогда. Список ее дирижеров засекречен и предоставляется лишь оркестрам *bona fide* [\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$], по особому запросу. КАМИ присматривает за более чем сотней дирижеров, и у всех у них один и тот же агент. Дирижерами дирижирует Роналд Уилфорд. Это он ведает их назначениями, создает их состояния и оберегает от взглядов публики самые сокровенные их тайны и грехи. Он коллекционирует таланты подобно тому, как другие собирают старых мастеров, и та рыночная ниша, что отведена под дарования высшего класса, принадлежит ему. Легче пересчитать — для этого хватит и десяти пальцев, — тех немногих знаменитостей,

которых он в свои сети *не* уловил. Он не представляет Маазеля и Мету, ведущих свои дела самостоятельно. Не значатся в его списках — по причинам тенденциозного толка, о которых мы еще поговорим, — Шолти, Баренбойм и Булез. Он упустил также из виду — пока что — поколение Рэттла, Шайи и Салонена.

Если не считать этих исключений, Уилфорд управляет всем спектром дирижеров — от порывистого Семена Бычкова в Париже до мирного Герберта Бломштедта в Сан-Франциско, от надежнейшего Бернарда Хайтинка до непостоянных Клауса Тенштедта и Карлоса Клайбера; в алфавитном (английском) порядке каталог его простирается от Клаудио Аббадо до малоизвестного бельгийца Рональда Золлмана. Дирижеры Уилфорда расставлены по всем стратегически важным опорным точкам музыкальной власти. Его люди управляют Нью-Йоркским филармоническим и «Метрополитен-Опера»; тремя из четырех оркестров Лондона и Королевским оперным театром; Берлинским филармоническим и «Немецкой оперой»; Венской государственной оперой и тремя четвертями концертов Венского филармонического; миланским «Ла Скала» и хьюстонским «Гранд-Опера»; Баварской государственной оперой и Дрезденской государственной капеллой. Уилсон берет за свои скромные услуги двадцать процентов от дирижерского жалования и тех денег, которые дирижеры получают по контрактам — вдвое больше, чем почти все европейские агенты. Впрочем, его клиенты считают, что он того стоит. Многие из них провели с ним всю свою трудовую жизнь.

Политические и эмоциональные распри для него не препятствие. Уилфорд пользуется доверием соперничающих итальянцев Аббадо и Мути — и общего их недруга Синопполи. Он устраивает дела ультра-модерниста, немца Михаэля Гилена, и архи-консерватора Вольфганга Саввалича. Когда температура холодной войны опустилась до низшей точки, он с равной верностью и добросовестностью опекал бежавших от коммунистов Кубелика и Ростроповича и знаменосцев коммунизма Курта Мазура и Вацлава Нойманна. «Я давно уже понял, в чем состоит ответственность опекуна, — объяснял он. — Когда вы женитесь, вы вовсе не обязаны делать только то, что идет во благо вашей жене. Но когда вы принимаете на себя ответственность агента-опекуна, а я перед моими музыкантами как раз такую и несу, вы обязаны делать лишь то, что приносит им пользу. Что касается расставания с ними, тут я проблем не вижу. Ревность и зависть существуют всегда. И всегда будет существовать недоверие. Я уверен, что многие из тех, кто мне доверяет, не доверяет мне постоянно. Иногда они задумываются — не люблю ли я кого-то одного больше, чем других? Я отвечаю: нет. Я в эти игры не играю».

Игры, в которые он *играет*, изменили основные правила дирижерской жизни и вынудили тех, кто удерживает нейтралитет, отойти в сторонку. Бернштейн, учредивший собственную компанию и никому никаких процентов не плативший, отдал своих протеже, Майкла Тилсона Томаса и Джона Мочери на попечение Уилфорда. Маазель, к агентам почтения не питающий, был побежден, когда Уилфорд, возмущенный манерой, в которой дирижера выставили из Вены, по собственному почину предложил его в музыкальные директора нескольким выдающимся оркестрам. Удайся эта затея, Уилфорд получил бы еще одного сателлита, — впрочем, возможность будущего сотрудничества с независимой сильной фигурой он за собой закрепил. Мета, не простивший Уилфорду пренебрежения, с которым тот отнесся к нему в его молодые годы, изрядно рассердился, когда члены правления Нью-Йоркского филармонического, получив его заявление об уходе, отправились на другую сторону улицы, чтобы позавтракать с Уилфордом. «Кто, на ваш взгляд, мог бы представлять для нас интерес?» — спросили члены правления. Уилфорд предложил им на выбор Колина Дэвиса, Аббадо и Хайтинка, а когда правление от них отказалось, добавил Курта Мазура. Окончательный выбор, говорит он, «дело оркестра; я не собираюсь изображать Господа-Бога».

Он гневно отвергает обвинения в силовом нажиме, например, в том, что пригрозил одному оркестру оставить таковой без приглашенных звезд, если оркестр не примет его человека в музыкальные директора. Журнал «Тайм», говорит он, перебрал всех менеджеров Америки, спрашивая, не выкручивал ли Уилфорд им руки, и ничего накопать не смог. В Чикаго менеджер симфонического оркестра сказал: «Рон Уилфорд настаивал, чтобы я взял кого-то, один-единственный раз — это был Джим Ливайн, я его взять отказался».

Так с тех пор и рву на себе волосы». В открытую никто Уилфорда не критикует и даже то, что говорится о нем конфиденциально, облекается в осторожные выражения. Роналда Уилфорда побаиваются — менеджеры, конкуренты и, судя по всему, некоторые из его дирижеров. «Вы можете потерять музыкального директора, если Уилфорд шепнет ему на ушко, что пора менять место» — говорит председатель правления одного из американских оркестров. «Те, кто выступает против него, могут нажать очень серьезные неприятности» — предупреждает лондонский устроитель концертов. Не было еще дирижера, который, уйдя от Уилфорда, добился бы затем процветания.

Уилфорда называли «самым сильным человеком музыкальной Америки», однако это даже в малой мере не отражает степени его влияния. Щупальца Уилфорда протянулись далеко за пределы музыки, в сферы никак с ней не связанные, — и за пределы Америки тоже, поскольку именно он контролирует музыкальный спрос в Японии и ряде стран Европы. Список компаний, зарегистрированных на его адрес, показывает, что Уилфорд причастен к туристскому бизнесу, к телевидению, театру, торговле недвижимостью, управлению фестивалями и многому другому. Возглавляемый Уилфордом КАМИ это могучий конгломерат — насколько могучий, сказать невозможно, поскольку, будучи компанией частной, КАМИ результаты своей деятельности обнародовать не обязано, а президент его размеры своего оборота называть отказывается. Когда Уилфорда обвиняют в том, что он забрал себе слишком много власти, он видимым образом раздражается. «Нет у меня никакой власти, — возражает он. — Власть развращает, а я себя развращенным человеком не считаю. Многого из того в чем меня обвиняли, я никогда не делал. Я никогда и никому не указывал, кого следует взять на работу. В моем бизнесе власть просто не употребляется».

Истинность им сказанного зависит, разумеется, от того, что понимать под властью. Уилфорд считает себя безвластным, поскольку своенравные дирижеры подчиняются ему далеко не всегда. «Я хотел бы обладать властью, о которой они говорят. Хотел бы прийти к Клайберу и сказать: сделай вот так и так, — и чтобы он при этом кивал, как домашний щенок, — мечтательно поведал Уилфорд. — Это сэкономило бы мне кучу времени».

Единственная власть, какую он за собой признает, связана с созданной им лучшей в мире сетью осведомителей. «Я знаю, что происходит по всему миру, благодаря артистам, которых я представляю, — похвастался он. — И кое у кого из-за этого возникают проблемы. Временами они поступают нечестно, однако многие уже поняли, что, если они имеют дело со мной, я об их нечестности рано или поздно узнаю. Если они ведут переговоры относительно одного и того же места с двумя-тремя дирижерами сразу, мой офис об этом прослышит. Так что им приходится вести себя с некоторой... осмотрительностью. Это единственное, в чем помогает мне мое положение. Но если я просто хорошо делаю мое дело, означает ли это, что я обладаю властью?». В международном бизнесе, где несколько минут решают, удастся ли вам занять освободившуюся нишу или вы ее потеряете, — да, означает. Человек, который первым узнает о развитии событий и имеет ресурсы, позволяющими на него реагировать, всегда выходит победителем. Как бы ни отрицал это Уилфорд, сеть хорошо расставленных осведомителей дает ему непревзойденные преимущества перед конкурентами и изолированными учреждениями. «Если бы я обладал такой же властью, как мистер Уилфорд...» — стенают европейские агенты.

Власть его коренится в полном владычестве над КАМИ, в котором, несмотря на наличие якобы партнеров, вопросы о найме и увольнении он решает единолично, — и в особом положении его информаторов. Держа в руках более сотни дирижеров, Уилфорд знает, что его выслушают — а то и послушаются — в правлениях едва ли не каждой значительной музыкальной организации, а если ему потребуется, то и в кабинетах министров и президентов. «Я просто сижу здесь целыми днями и нервничаю» — сказал недавно Уилфорд. Никаких признаков тревоги он никогда не проявлял. В тот день, когда Роналда Уилфорда увидят обеспокоенным, по остальному музыкальному миру прокатится волна

сердечных приступов.

Уилфорд — не оригинальный мыслитель, он — восприимчив идей; не создатель империи, но человек, расширяющий ее границы. КАМИ, которым он правит, существует с 1930 года, когда Артур Джадсон объединил семь конкурирующих агентств, чтобы стиснуть музыкальную Америку в объятиях, разорвать которые никакой силой было уже невозможно. «Настало время, — провозгласил основатель КАМИ, — применить к карьерному продвижению артистов корпоративные методы, которые давным-давно используются при продаже холодильников».

В течение четверти века, пока Конгресс не лишил его монопольных прав, Джадсон как раз индустриальные методы в музыкальном маркетинге и применял. Он выявлял и удовлетворял массовые вкусы, изобретал массовые бренды и делал их популярными. Музыка и музыканты производились поточным методом, с наименьшим риском и наименьшим числом ошибок. Джадсон, сам благосклонно относившийся к новой музыке, исключил ее из меню, оставив эту музыку дирижерам, готовым рискнуть собственной шеей, что и делали Стоковский и Митропулос. Он давал Америке музыку, которая приносила ему наибольшую прибыль, поставляя исполнителей куда угодно, от большой оперной сцены до школьного концерта, одновременно управляя в собственных интересах двумя оркестрами «Большой Пятерки». Музыканты, вызывавшие его недовольство, попадали в черный список, а «Геральд Трибюн» он пригрозил лишить рекламы, если газета не уволит своего музыкального критика Вёрджила Томсона. Джадсон вложил состояние в покупку офисного здания на 57-й стрит и, несмотря на то, что отвечавшие за соблюдение антитрестовских законов правительственные чиновники все-таки допекли его, вынудив в 1948-м отказаться от поста председателя правления КАМИ, до самого своего 82-летия держал это крупнейшее концертное агентство Америки мертвой хваткой.

Уилфорд браконьерским манером подобрался к нему с той стороны, в которую Джадсон не смотрел, — этот неведь откуда взявшийся молодой человек предложил переживавшему трудные времена оркестру в Портленде, штат Орегон, приукрасить сезон не имеющим ни гражданства, ни гроша за душой Клемперером и двумя использовавшимися вполсилы, связанными с «Коламбия» дирижерами — Митропулосом и Уильямом Штайнбергом. «То был лучший список дирижеров, какой они когда-либо получали» — вспоминает он, и Джадсон — «меня за это невзлюбил». Впрочем, старый пират признал в Уилфорде родственную душу и в 1958-м ввел его в правление компании. Еще пять лет спустя правление забаллотировало Джадсона, тот создал конкурирующее агентство и прожил с ним до 93 лет. После его ухода Уилфорду понадобилось еще десять лет, чтобы захватить, в 1972-м, полный контроль над КАМИ. Ему исполнилось 44, он был «тощ, норовист и красив», а третьей женой его предстояло в скором времени стать Саре Делано Рузвельт Уитни. Пост президента КАМИ дал Уилфорду верховенство в американской музыке, брак открыл двери в верхи общества.

Теперь его скромное происхождение осталось далеко позади. Роналд Эндрю Уилфорд был вторым из семи детей мусорщика, грека по национальности, родившимся 4 ноября 1927 года в столице мормонов Солт-Лейк-Сити. Отец заведовал уборкой и уходом за одним из кварталов города и принадлежал к православной вере; мать была ревностной мормонкой, приверженкой религии, которая придает огромное значение семейным узам. «Мне трудно было понять, кто я такой» — признавался их второй сын, росший с не покидавшим его ощущением чужого для всех человека. Уилфорд учился в двух университетах — штата Юта и Стэнфордском, — и в обоих не доучился, женился на своей детской любви, завел ребенка и развелся. Он учредил театральное агентство и перебрался в Нью-Йорк, организовал гастроли «Дублинских актеров» и французского мима Марселя Марсо в центральных штатах Америки. По словам одного из знакомых Уилфорда, он успешно, блестяще, быть может, играл на бирже.

В отличие от Джадсона, начавшего жизненный путь скрипачом и уверявшего (бездоказательно,

впрочем), что за ним числится американская премьера сонаты Рихарда Штрауса, Уилфорд никакого музыкального образования не получил и, по некоторым свидетельствам, не умеет читать даже простых фортепианных нот. Он получает от музыки удовольствие и может плакать на операх Пуччини, однако ни основных ее дисциплин, ни художественной целостности прочувствовать не способен. «Он единственный, кто относится к музыке как к чисто деловому занятию» — сказал финансист, заседавший с Уилфордом в нескольких правлениях. Взятый в КАМИ для руководства слабоватым театральным отделом агентства, он вскоре перенял у Джадсона и отдел дирижерский. В жизни КАМИ наступил в то время поворотный момент. Расширять свою деятельность в Америке, не рискуя вмешательством Конгресса, оно больше не могло. Чтобы избежать застоя и упадка, необходимо было исподтишка, но все-таки расширяться в своей стране, одновременно вторгаясь на слишком мудреные заморские рынки, куда американские агенты, с их знанием всего одного языка и замашками напористых торговцев, никогда еще не совались.

Ключ к обеим стратегиям, решил Уилфорд, это подиум дирижера. Управляя музыкальными директорами, он сможет держать их оркестры в узде КАМИ. Ничего сомнительного с правовой точки зрения тут не было. А поскольку многие обосновавшиеся в Америке дирижеры — выходцы из Европы, они могли расплачиваться с ним, обеспечивая ему влияние за морем. Джадсона то, чем занимаются его дирижеры за пределами Соединенных Штатов, особо не интересовало. Уилфорда же интересовало, и очень сильно, он готов был на все, лишь бы получить права на управление их делами по всему миру. За четыре года Уилфорд увеличил список дирижеров КАМИ на треть, до 73 человек, и наметил себе на будущее цифру, лежащую между 90 и 110. У агентов — музыкальных, литературных, страховых или секретных — есть два способа обзаведения клиентурой: они могут рыскать повсюду, отыскивая таланты, или переманивать их у конкурентов, обещая золотые горы. Последний способ все порицают как неэтичный, но все и хватаются за него при первой же возможности.

Уилфорд мелкого жульничества не чурался. Он, например, перекупил у немецкого менеджера Клауса Тенштедта права на выступления в Британии за несколько часов до того, как Лондонский филармонический по наущению КАМИ взял его в свои главные дирижеры. Европейские менеджеры знакомили со своими подопечными Уилфорда, доверяя ему их ангажементы в США, — лишь затем, чтобы увидеть, как КАМИ заглатывает их целиком. «Уилфорд не тот человек, с которым можно работать, — с горечью сказал один из британских агентов. — Вы работаете либо *на* Уилфорда, либо *против* него». Справедливости ради следует сказать, что обычно он предпочитал разрабатывать новое дарование, а не уловлять уже несколько подержанное. У Уилфорда имелась сеть осведомителей, извещавших его о молодых людях, к которым стоит приглядеться. Андре Превена заметил Шуйлер Чапин, занимавший пост в «Си-Би-Эс», где кинокомпозитор записывал свою оscarоносную музыку. Уилфорд, год продержав Превена на турне с оркестрами невысокого уровня, предложил ему себя в агенты при условии, что дирижер внемлет его совету и навсегда забудет о Голливуде. «Рон многим кажется человеком трудным, даже невыносимым, — по крайней мере, в вопросах бизнеса, — сказал Превен. — Со мной он всегда вел себя замечательно — участливо и заботливо. Что же касается бизнеса, тут он просто волшебник».

Сейдзи Озаву представили Уилфорду Бернстайн и Караян. Случилось так, что Озава сидел в кабинете Уилфорда, когда там появились люди из Сан-Франциско, умоляя дать им кого-то на подмену Дмитрию Шостаковичу, отозванному в Советский Союз. «Как насчет этого?» — спросил Уилфорд, указав на стеснительного молодого японца. Риккардо Мути пришел к нему с рекомендацией от джадсоновского ветерана Юджина Орманди. Джеймса Ливайна Уилфорд выбрал сам, когда тому было лишь немного за двадцать — и растил, пока Ливайн не созрел для «Мет», из которого как раз уходил, по совету Уилфорда, Рафаэль Кубелик. «Люди, которые с ним по-настоящему близки, — говорит Превен, — такие как я, Сейдзи Озава, Джимми Ливайн и еще кое-кто, — мы ни шагу не делаем, не спросив у него совета. И не потому, что он великий манипулятор, а потому, что мы полностью доверяем его оценкам». К тому времени, когда

Уилфорд стал президентом КАМИ, он уже успел вырастить новое поколение дирижеров.

«Я фантазер, фантазер, — говорит Уилфорд, описывая, как он выбирает потенциального маэстро. — А это опасно, потому что артист может быть очень талантливым, но откуда вам знать, присутствует ли в нем дисциплинированность, характер, интуиция? Откуда знать, сможет ли он развиваться? Я верил во многих людей, из которых так ничего и не вышло — и не потому, что им не хватало таланта. Стопроцентно талантливых людей в любых сферах жизни совсем немного». От тех, кто не оправдывал его ожиданий, он не без резкости избавлялся и после этого мало о ком из них кто-либо слышал. Уилфорд безжалостно прореживал свой список, каждый год выбрасывая из него до одной пятой дирижеров. «Это люди, карьерами которых мы занимались многие годы. Люди, которые нам не безразличны».

Эндрю Дэвис и Эдо де Ваарт — единственные из дирижеров последнего времени пережившие разрыв с Уилфордом без ущерба для своих карьер. «Он уверял, что может сделать кое-что, чтобы помочь мне, но ничего не сделал» — говорит Дэвис, вернувшийся к своему британскому агенту и постап в «Би-Би-Си» и «Глайндбёрне». Де Ваарт, многообещающий голландец, завязавший в Сан-Франциско, воспрянул духом, получив другого британского агента и оркестр в Миннесоте. Американские менеджеры либо слишком хилы, либо слишком боязливы, чтобы брать тех, кого отвергает Уилфорд.

Незримая рука его держит музыку Америки хваткой куда более крепкой, чем была когда-либо джадсоновская. Сан-Франциско, к примеру, получает музыкальных директоров исключительно через КАМИ: первым был Джозеф Крипс, затем Озава, де Ваарт и Бломштедт. Когда дирижер КАМИ, восточный немец Гюнтер Гербик выдохся в Детройте, Уилфорд отправил туда энергичного Неэме Ярви, дабы он вдохнул в оркестр новые силы, а Гербика переместил в Торонто. Никакой другой агент не смог бы проделать все это столь гладко и к полному удовлетворению всех заинтересованных сторон. Что до оркестров «Большой Пятерки», в распоряжении Уилфорда находятся музыкальные директора трех из них — и ассистенты дирижеров в двух других. В каждом сколько-нибудь значительном музыкальном учреждении присутствует марионетка Уилфорда.

Когда Рудольф Бинг отошел от руководства «Мет», Уилфорд немедля взял его к себе, дабы облегчить работу КАМИ с прежними подчиненными Бинга. «Я считаю, что роль менеджера достигла в лице Роналда Уилфорда своего наивысшего развития, — изливал свои восторги Бинг. — Он из тех редких в музыке людей, которые не стремятся к славе. Напротив, он ее избегает. И тем не менее, Уилфорд главенствует в этой области — не только потому, что он президент КАМИ, но и благодаря его замечательному чутью на талантливых людей. Впрочем, искать их Уилфорду не приходится. Они к нему сами слетаются».

Если говорить о певцах, притягательность Уилфорда стала неотразимой, когда он, получив в полное свое распоряжение Бинга и Ливайна в качестве музыкального директора, практически возглавил «Метрополитен-Опера». Уилфорд устроил театру контракт на записи с «Дойче Граммофон» и поставил одного из своих помощников, Питера Гелба, во главе отдела «Мет» по связям с прессой. То был поданный на уровне подсознания знак, говоривший певцам, что, если они хотят делать аудио и видео записи с «Мет», им лучше взять в агенты КАМИ. Приток певцов возглавила Джессика Норман, бросившая в конце 1980-х своего многострадального лондонского агента. В самом же «Мет» Уилфорда называют не иначе как «Богом».

Гелб, пришедший к нему из Бостонского симфонического Озава, предложил новую идею — КАМИ следует снимать о своих звездах рекламные видео фильмы и продавать их телевидению как «интимные кино-портреты». Легковерные телесети всего мира, в том числе «Би-Би-Си», французский «Второй канал» и американская «Паблик Бродкастинг Систем», заглотили приманку и без какого бы то ни было ропота своих редакторов принялись демонстрировать лстивые глянцевые картинки КАМИ. Эти программы сводились к более чем часу бесплатной рекламы, — одна из них стала подарком Герберту фон Караяну на его

восьмидесятилетие, другая изображала Джессику Норман в решительно не подходящей ей роли Кармен. Тем временем, в «Мет» Гелб норовил сделать подножку Байройту, пытаясь продать телевидению «Кольцо» Ливайна с набранными КАМИ исполнителями.

У Гелба имелись и иные полезные связи. Его отец, Артур Гелб, заведовал редакцией в «Нью-Йорк Таймс», — «агрессивный, нередко опрометчивый редактор, который вникал во все мелочи освещения культурной жизни» — согласно библии средств массовой информации, журналу «Варьети». Журналисты жаловались, что от них требуют «преувеличенного до смешного внимания» к клиентам КАМИ, в котором работал его сын. В одну бурную ночь 1978 года критики «Таймс» *en bloc* [*****] подали в отставку, протестуя против редакторского вмешательства Гелба в дела культурного отдела. Когда в Германии разразился финансовый скандал, связанный с главным дирижером КАМИ и сыном заведующего редакцией, «Нью-Йорк Таймс» ни словом о нем не обмолвилась, хотя ее конкурент, «Ньюсдей», освещал скандал во всех подробностях. Артур Гелб ушел в раннюю отставку в 1990-м, когда газета принялась всерьез перетряхивать свои посвященные досугу отделы. Поскольку «Нью-Йорк Таймс» это единственная газета Америки, которая освещает происходящие по всей стране события в мире культуры, ее благосклонность к артистам КАМИ, служащая словно бы фильтром, убирающим из музыкального кровообращения все лишнее, еще сильнее укрепляет позиции этого агентства. Что касается Уилфорда, он получил в Америке ту прессу, какую предпочитает, — то есть вообще никакую.

Он вовсе не был непогрешимым, однако все его оплошности каким-то образом списывались на других людей, а сам Уилфорд оставался в тени. На Ливайна нападали за невысокий уровень дирижеров, приглашаемых им в «Мет», а Уилфорд, между тем, улыбочиво признавал, что удерживает лучшие свои дирижерские палочки в отдалении от «Мет». «Да, я ваш агент, — сказал он Ливайну, — но это не означает, что я должен помогать вам в вашем оперном театре. Когда вы просите у меня кого-то, я, как агент, обязан думать прежде всего об этом человеке. А другие дирижеры, появляясь в „Мет“, ничего не выигрывают». Однако, когда нажим на Ливайна возрос, Уилфорд все же извлек из своей обширной шляпы Карлоса Клайбера, устроив ему запоздалый, но сенсационный дебют в «Мет». Превену в Лос-Анджелесе повезло намного меньше. Его шумная ссора с Эрнестом Флейшманом (см. Главу 6) продолжалась целый год, став в музыкальном мире предметом множества слухов и сплетен. Бдительный агент постарался бы пригасить ее задолго до окончательного разрыва. Ко времени же, когда в ссору вмешался Уилфорд, он смог лишь пригрозить Флейшману судебным преследованием за нарушение контракта, причем обе стороны понимали, что толку от этого все равно никакого не будет. Превен вернулся без ничего в Голливуд и делал там необдуманные заявления, которые любой осмотрительный агент, заботящийся об интересах клиента, придавил бы в зародыше.

Дирижеров у Уилфорда было слишком много, чтобы он относился к ним, как им того хотелось, точно к сыновьям. «Подавляющее большинство артистов, — сказал один британский агент, — стремятся к отношениям по возможности более личным». Желая расти во всех направлениях сразу, Уилфорд взял под свое крыло множество организаций, но при этом отдельных людей оставил беззащитными. А распространив свои операции из Америки по всему свету, он размазался, так сказать, в слой еще более тонкий.

Отдел, который Уилфорд принял от Джадсона, обслуживал множество европейцев, отнюдь не получавших того внимания, какого они заслуживали. Отто Клемперер проникся к Уилфорду, возродившему его американскую карьеру, огромной благодарностью. Уволенный Нью-Йоркским филармоническим Дмитри Митропулос нашел утешение в других ангажементах, устроенных его энергичным агентом, который старательно подчеркивал общность их греческих корней и очень горевал по поводу ранней кончины Митропулоса.

Та же эллинская связь соединила Уилфорда и еще с одним дирижером Старого Света. Герберт фон Караян числился среди клиентов Джайсона с 1938 года, однако проку ему от этого было всего ничего. В 1955-м его дебютное турне с Берлинским филармоническим пришлось прервать из-за антинацистских демонстраций, и Караян покинул Америку — на грани, как сказал он своей любовнице, нервного срыва. Перспективы у него здесь были нулевые, усилия, прилагаемые им в Европе, ни к чему не приводили — тут-то рядом с ним и возник Уилфорд. Точная природа их отношений покрыта мраком, поскольку ни первый, ни второй тайнами своими ни с кем не делились. Однако в течение тридцати с лишним лет они были необычайно близки. «Я очень любил его, — говорит Уилфорд. — Не просто любил. Обожал». Он видел в Караяне музыкального идеалиста, который стремится к власти только как к средству достижения тонального совершенства. Караян, предположительно, считал Уилфорда прагматиком, старающимся выжать из музыки все до единой материальной выгоды. Каждый усматривал в другом сходство с собой. То было партнерство столь симбиотическое, что по временам становилось невозможно отличить одного партнера от другого.

«Второго такого нет во всем мире музыки, — говорит Уилфорд о Караяне. — Он преодолел свое провинциальное происхождение, выучил несколько языков, обратился в фигуру международного масштаба...» Даже основные факты их биографии обладают редкостным сходством. «Не забывайте о примеси греческой крови» — порекомендовал руководитель звукозаписей, имевший возможность наблюдать обоих с близкого расстояния. Каждый из них выделялся из общей толпы, как Онассис, еще один колосс своего ремесла.

«Другие на подиуме просто дирижируют, Караян оставался художником, — восхищенно говорит Уилфорд. — Он тоже уделял внимание мельчайшим деталям. Это был исполнитель, ведший за собой и оркестр, и слушателей. Из людей, мне известных, делать это умел только он, да и в нем до пятидесяти лет этого качества видно не было». Пятьдесят Караяну исполнилось в 1958-м — в год, когда Уилфорд взял на себя управление его делами.

Первой и непосредственной пользой, принесенной Уилфордом Караяну, было прекращение американского бойкота, давшее Караяну возможность вернуться в страну изобилия. Именно в том, 1958-м, году КАМИ привезло его в США, чтобы он продирижировал Нью-Йоркским филармоническим, свело с «Мет» и устроило все турне и гостевые выступления, каких Караян только желал. Артистам, ведшим кампанию против него — по большей части евреям-музыкантам и их друзьям, — а также дирижерам, тем или иным манером обидевшим Караяна, как, например, Шолти, в услугах КАМИ было отказано. На подмену им Караян представил реестр своих любимцев. В реестр входили победители его дирижерского конкурса (ни одного из которых Уилфорд обратить в звезду так и не смог) и действительно звездного качества певицы, такие как Агнес Бальца и Анна Томова-Синтов. К КАМИ присоединился его зальцбургский сценический режиссер Жан-Пьер Поннель и пианисты Кристоф Эшенбах и Алексис Вайссенберг.

Природу тесно спаянного клана Караяна-Уилфорда хорошо иллюстрирует эволюция Анне-Софи Муттер. Дебютировав в 14 лет с Берлинским филармоническим, ослепительная скрипачка была доверена Караяном Мишелю Глоцу, представлявшему ее во Франции, и Уилфорду, занимавшемуся ею в Америке. Караян же устроил ей эксклюзивный контракт на записи с «Дойче Граммофон». Отец ее, газетный издатель, следил за развитием дочери, однако лишился возможности контролировать ее, когда оголенные рекламистами КАМИ плечи Муттер заворожили Америку. Караян направил ее, чтобы она получила консультацию относительно налогов, в Монте-Карло, к немолодому немецкому юристу Детлефу Вундерлиху, который совсем недавно удачно провел защиту обвиненного в тяжких грехах промышленного концерна «Флик». Вундерлих, состоявший также в президентах караяновской компании «Телемондиал», стал мужем Анне-Софи...

Уилфорд и артисты КАМИ получили доступ к цитаделям Караяна, — кишашему музыкантам Зальцбургу и Берлину. Хорошие певцы в ту пору уже становились редкостью, и Уилфорд начал во множестве поставлять туда американцев, блиставших в центральных партиях — многие несли на себе печать личного одобрения Караяна. Уилфорд набирал в Европе все большую силу — к испугу местных агентов. Он быстро научился дергать за нужные ниточки и овладел немецким в мере, достаточной, чтобы вести с берлинскими сенаторами переговоры о наследнике Караяна. Однако планы его забуксовали, когда антикараяновская партия Филармонического узнала, что запланированные гастролы на Тайване заменены организованной КАМИ поездкой в Японию — и все по причине непомерных требований Караяна. Музыканты передали в «Шпигель» секретный телекс Петера Гелба, в котором излагались условия Караяна. Тот хотел получить 600 000 немецких марок (200 000 фунтов) за два концерта, кроме того, тайваньское телевидение должно было показать десять его фильмов, заплатив за это еще 200 000 фунтов, к чему были добавлены дорожные расходы на шесть летящих первым классом персон. Поскольку Берлинский филармонический заказал для себя чартерный рейс, последние деньги просто пошли бы в бездонный карман дирижера. Политики подняли громкий шум, вопя, что оркестр, который ежегодно обходится налогоплательщикам в 19 миллионов марок (6,2 миллиона фунтов), используется впавшим в манию величия дирижером и его агентами-американцами в целях собственной наживы.

Все это было подстроено, говорил Гелб. Ему следовало бы почувствовать скрытую враждебность и «защитить Караяна от него самого». Скандал, разразившийся сразу после победы на выборах коалиции социалистов и «зеленых», поставил КАМИ в Берлине в трудное положение и сокрушил надежды Уилфорда короновать Ливайна как наследника Караяна. Успех Аббадо был утешением малым. Аббадо принадлежал Уилфорду только в Америке, не во всем мире. Гелб, тем не менее, вскоре вернулся в Берлин, чтобы снять фильм о «первых ста днях» Аббадо.

Когда пала разделявшая две Германии стена, Уилфорд, учувший их воссоединение раньше, чем политики, приехал в Дрезден, чтобы предложить Синопולי в директоры Государственной капеллы, при этом запасной его кандидатурой был Ливайн. «Серебристый лис», как его кое-кто называет, доказал, что нюха он после кончины Караяна несколько не утратил.

Тайваньская буря пролила некоторый свет на самую прибыльную, денежную сторону операций Уилфорда. Всякий раз, как КАМИ ставит где-то своего музыкального директора, агентство настаивает на эксклюзивных правах по организации турне. И когда оркестру хочется поехать куда-то, он отправляет туда КАМИ. «Если мне нужно отправить оркестр на гастролы с дирижером, которого я стараюсь вырастить, значит отправлять его следует в США, Канаду, Южную Америку, Европу и Японию, и у меня есть для этого средства. Я нашел способы, позволяющие сделать это. Мне нужна возможность организовывать турне так, чтобы никакой другой менеджер не говорил мне „нет“» — с немалой страстностью подчеркивает Уилфорд.

При организации этих турне КАМИ берет вдобавок к отчислениям от гонораров исполнителей комиссионные за каждый билет на самолет, номер в отеле и еду, полученные гастролирующим оркестром. Одни из этих турне, устраиваемые «КАМИ Трэвел», приносят материнской компании еще и вознаграждение за посреднические услуги, организация других проходит через загадочного посредника КАМИ в Буэнос-Айресе, торгующегося при заключении сделок, как последний крохобор. Берлинскому филармоническому, аристократу оркестрового сообщества, пришлось выступать на Среднем Западе в дешевых кинотеатрах, и винил он за это непривычное неудобство своего дирижера и его когорту. В Нью-Йорке КАМИ разместило лондонский оркестр в отеле, чьи батареи центрального отопления ревели ночи напролет, а вестибюль походил на аэропорт Хитроу в пору августовских отпусков банковских служащих. Кто-то, шептались оркестранты, заработал на этом бешеные деньги.

Подобных турне у Уилфорда в запасе предостаточно. Музыкальных директоров что послабее он

принуждает делать больше того, к чему они инстинктивно стремятся, и когда Лондонский филармонический не пожелал, опасаясь за здоровье Клауса Тенштедта отправиться в поездку по пятнадцати городам Америки, Уилфорд сам вылетел в Лондон, дабы застраховаться от любых возможных потерь. Символ его веры состоял в том, что дирижер должен пребывать в движении, непрерывно появляться перед потенциальными новыми поклонниками и покупателями записей. Он был среди первых из тех, кто отреагировал на появление и распространение реактивных авиарейсов, став пионером концепции, согласно которой дирижеры могут управлять тремя музыкальными организациями сразу, а главные свои доходы получать, выступая по приглашениям. «Времена, благодаря реактивной авиации, изменились, а публика нуждается в большем сценическом разнообразии» — пояснял Сейдзи Озава, повторяя, по-видимому, слова своего хозяина.

Впрочем, Караяну Уилфорд присоветовал пойти иным путем. Ко времени их знакомства Караян пытался стать «Генералмузикдиректором» Европы с постами в Берлине, Вене, Зальцбурге, Милане, Лондоне и Париже. В следующие шесть лет он оставлял, одно за другим, места на периферии, сосредоточившись исключительно на Берлине и Зальцбургском фестивале и распространяя свою власть средствами менее очевидными. Параллель с действиями Уилфорда тут неизбежна. Уилфорд отказался от принятого Джадсоном прямого управления оркестрами, предпочтя дергать за веревочки на расстоянии, — точно так же и Караян отстранялся теперь от руководства музыкальными учреждениями, намереваясь властвовать через своих доверенных лиц. Они вместе захватывали новые рынки, в частности, японский, учреждая свое влияние почти неприметно. Уилфорд даже позволял местным агентствам обслуживать за границей некоторых из его дирижеров, доверив Превена в Лондоне Джасперу Парро, а Ливайна в Мюнхене Карен Вилах — сохранив присмотр за дирижерами, но избавившись от необходимости входить в подробности. По его словам, он не собирался «захватывать Европу или создавать международную компанию... такие термины можно применять к товарам широкого потребления, но не в нашей сфере деятельности».

Получив доступ к сети осведомителей Уилфорда, Караян обзавелся и пропуском в любую музыкальную организацию, и возможностью влиять на ее решения. Действительно ли он владел частью агентства Уилфорда, выяснить не удастся, пока КАМИ не откроет доступ к своим бухгалтерским книгам. Один из знающих агентств изнутри людей полагает, что для Караяна было бы типичным потребовать оплаты акциями КАМИ, увеличив скорее свое корпоративное влияние, чем и без того уже немалое состояние. Так или иначе, связи Караяна с Уилфордом, в противоположность другим давним отношениям дирижера, становились все более тесными и разносторонними до самого дня его смерти. «Их отношения были по меньшей мере странными, — говорит один из ветеранов музыкальной индустрии. — Караян использовал Уилфорда для того, чтобы превращать свои идеи в звонкую монету. Уилфорд же, стоило ему пронюхать, что происходят некие события, тут же к ним подключался».

Конкуренты Уилфорда разделились на два лагеря: одни боялись его, видя в Уилфорде макиавеллиевского экспансиониста, другие относились к нему, как к удачливому оппортунисту, учувшему в Караяне черту коммерческой гениальности. Последняя интерпретация отдает скорее кислым виноградом, чем правдоподобием. В ней игнорируется и острый нюх на паразитов, которым обладал Караян, и роль Уилфорда в его превращении из дирижера в плутократа.

Да Уилфорд и не выдает себя за человека, планирующего что-либо на долгие сроки. Его дар состоит в том, чтобы взять нечто уже существующее, например КАМИ, и привести это нечто в соответствие с собственными детальными принципами и переменчивыми вкусами публики. Кое-кто видит в нем уменьшенную копию Маккормака, изворотливого дельца, который сначала обслуживал ведущих теннисистов, потом присоединил к ним теннисных комментаторов, и в конечном итоге обратился в устроителя турниров и начал снимать о своих звездах «документальные» телефильмы. При этом,

«Интернэшнл Менеджмент Групп» Маккормака, дабы покрывать убытки, которые могут возникнуть при ослаблении внимания к теннису, обзавелась отделениями, ведающими другими видами спорта и проведения досуга. В число последних вошла и музыка, в которой «Ай-Эм-Джи» обеспечивает интересы Ицхака Перлмана и возит играемую на открытой площадке «Кармен» от Лондона до Токио и Сиднея. Поначалу имелись признаки того, что Маккормак собирается потягаться с преобладанием КАМИ в престижных концертных залах, однако брошенная им перчатка никакого испуганного трепета на 57-й стрит не породила, и ни один сколько-нибудь приметный маэстро Уилфорда не покинул. «Ай-Эм-Джи», может, и проворачивает большие дела в Уимблдоне, но среди организаторов зальцбургских игр эта компания не значится.

Уилфорду выходить за пределы его основной специальности нужды никогда не было. Если падет дирижерский рынок, рухнет и вся музыкальная индустрия. И пока Уилфорд держится за свою сотню с чем-то дирижеров, позиции его остаются неприступными. А он за них держится, перемещая талантливых людей с места на место и постоянно изыскивая в своих клиентах еще не задействованный потенциал. «Рост происходит всегда, — считает он. — Все они эволюционируют. И все постепенно становятся лучше. Всегда существует репертуар, за который они могут взяться сейчас или лет через десять». Если Озава берется за Малера, то делает он это с одобрения Уилфорда. Если Превен возвращается за фортепиано, то шаг этот обсуждается с его наставником. Ни одна сторона их развития на волю случая не отдается.

«Мы советуемся по всем вопросам. В целом, управление артистом это процесс эволюционный, но без заранее составленного плана. Формул просто не существует. Нельзя сказать человеку: будь таким или таким — сказать можно только одно: будь собой. Будь доволен тем, что ты есть, не терзайся, расслабься». Уилфорд читает популярные книги по психологии, называет себя «закулисным доктором» и прописывает своим клиентам самые разные целительные средства — от налоговых убежищ до уроков пластики. «Вы видите, что тот или иной дирижер совершает ошибки. Пытаетесь разобраться, почему дирижер с определенными телесными недостатками выходит не подиум не так, а вот этак, почему он столь напряжен? Вам необходимо понять, что позволило бы ему, именно ему, безотносительно к другим, функционировать наилучшим образом. Отсюда следует, что я должен обладать складом ума, допускающим и спонтанные ассоциации, и полное отождествление себя с ними. В поисках способов наилучшего функционирования я на их стороне. Это моя работа».

Печать его воздействия на бродягах вроде Тенштедта, на уверенном в себе Мэрринере или робком Коллине Дэвисе как-то не различается; зато на «людях, которые с ним по-настоящему близки» (по выражению Превена) она более чем заметна. Дирижеры, которых Уилфорд выращивал, начиная с нуля, впитали, словно посредством осмоса, некоторые черты его личности. Они скрытны, консервативны и склонны к приобретательству. Коммерческие и карьерные соображения для них важнее забот о благе искусства. Сталкиваясь с необходимостью жестких решений, без которых ни один музыкальный директор обойтись не может, эти люди уваливают от них до тех пор, пока им не удастся проконсультироваться с Уилфордом, теряя в итоге авторитет и у музыкантов, и у администраторов. «Мои артисты меня сукиным сыном не считают, а что там думает кто-то другой, мне безразлично, — сказал однажды Уилфорд. — Мой клиент это художник — не Филармонический, не „Метрополитен-Опера“, не кто-то еще... И я абсолютно безжалостен, когда приходится, почувствовав, что к моему художнику отнеслись несправедливо, посылать оркестр к черту. Меня это не волнует, потому что, если у меня есть артист, который им нужен, они его все равно возьмут».

В плане интерпретации, исполнительское мастерство немногих избранных Уилфорда глубины с наступлением зрелости не обретает. Наоборот, оно постепенно утрачивает остроту индивидуальности, делавшей молодых Превена, Озаву, Ливайна столь неотразимыми. Музыка, которую они производят теперь, надежна, порой вяловата — это продукт кризиса среднего возраста. Выстраивая для дирижера

карьеру наиболее эффективную, Уилфорд, быть может, сводит на нет его отличительные качества, лишает художника личных резервов. Уилфорд от этого обвинения, разумеется, отмахивается, как, собственно, отрицает и наличие сколько-нибудь заметного влияния с его стороны на сегодняшнее состояние музыки. Это все дело музыкантов, говорит Уилфорд. Он просто дает рекомендации, а решают они сами.

На дирижеров более молодого поколения присутствие Уилфорда во всех сторонах жизни музыканта, как и его монолитная власть, производят впечатление явно отталкивающее. Рэттл подыскал для себя основного агента, Мартина Кэмпбелл-Уайта, в Лондоне, а, приезжая в Америку, пользуется услугами крохотной фирмы «Фрэнк Соломон Ассошиэйтс», ведающей делами не более чем дюжины музыкантов. Шайи заботится о себе сам, у Вельзер-Мёста имеется его благодетельный барон, а Салонен передал попечение о своих делах по всему миру в руки Юске ван Вальсума. Надежды на будущее связаны у Уилфорда с Эндрю Литтоном, которого открыл в Вашингтоне Мстислав Ростропович, и с более пожилым и спокойным американцем Кентом Нагано, получившим во Франции известность в качестве интерпретатора Мессиаана. В последние сезоны основные усилия Уилфорда были посвящены укреплению позиций русского дирижера Семена Бычкова, на которого Караян из чистого озорства указывал намеками, как на своего преемника, плюс еще одного караяновского фаворита — болгарина Эмиля Чакарова, и обладателя далеко не всеми признаваемых дарований Джузеппе Синополи. Цвенгали с 57-й Стрит сделал на их еще не проверенные временем таланты очень большие ставки, и к началу 1990-х в музыкальном мире распространилось ощущение, что он понемногу теряет хватку. Если нынешние его протеже не оправдают возлагаемых на них преувеличенных ожиданий, мистической ауры Уилфорда будет нанесен непоправимый урон и он может, подобно Джадсону, закончить свои дни в изобильном забвении.

Стремления Уилфорда к полной анонимности успехом не увенчались, поскольку изменения, произведенные им в музыкальной жизни, слишком устойчивы и последствия имеют далеко идущие. Вместе со своим альтер-эго Караяном он повысил социальный статус маэстро, и переменял экономическую структуру всего мира музыки.

Теперь нам придется вторгнуться на территорию усиленно охраняемую. Деньги это последнее из уцелевших табу музыки. «Новый словарь музыки и музыкантов Гроува», в котором перечислены все дирижеры, большие и малые, имени Роналда Уилфорда назвать не соблаговолил. В недавних написанных Джан Пейсер и отмеченных похотливой любознательностью биографиях Бернштейна и Булеза приводятся все, какие ей удалось отыскать, сведения о их сексуальных наклонностях и (в случае Бернштейна) похождениях, однако о том, сколько они зарабатывали и чем владели, как получили это и с чьей помощью, не говорится ни слова. Исследователи жизни Караяна финансовой ее стороной не занимались. В консерваториях преподаются все аспекты музыкальной жизни и практики, а вот учебные курсы по экономической истории и организации музыки отсутствуют. Темы эти почитаются неподобающими, оскорбительными и не имеющими ни малейшего отношения к благородному, возвышенному искусству. Задача маэстро состоит в том, чтобы соединиться с высшими духовными сферами, проливать свет на космические тайны. Если его застукуют за попытками обрести земное богатство, за проявлениями алчности, приличной разве что биржевому маклеру низшего разбора, весь миф о нем развеется. Джеффри Арчер и его издатель, могут похвалиться перед журналистами 11 миллионами долларов, которые один получил, а другой отдал за серию романов. Шести-семизначные суммы, уплаченные за картину Дэвида Хокни или Шнабеля, предъявляются публике, как свидетельство и положения, завоеванного художником, и проницательности приобретателя. Но вознаграждения, получаемые музыкантами, остаются строго охраняемым секретом. Председатель правления Берлинского филармонического и одновременно один из его музыкантов признался недавно в том, что даже понятия не имеет, какие деньги получают его дирижеры, да и выяснение этих сумм находит весьма затруднительным.

Когда немецкий менеджер Ганс-Дитрих Гёр опубликовал в 1989-м список своих музыкантов,

разделенный на три категории оплаты, поступок его вызвал всплеск ужаса. «Это низводит художников до положения товара широкого потребления, — жаловался Дэвид Сигал, президент Британской ассоциации концертных агентов. — И к тому же создает в сознании людей представление о ценности, которое будет окрашивать их суждение о музыканте. В психологическом плане, это вредит и музыкантам, и публике». Гёру пригрозили изгнанием из Европейской ассоциации концертных агентов. «Главное в людях искусства — само их искусство, а не чертовы деньги, — мне не известен ни один случай, когда ангажемент отвергнулся бы по соображениям чисто финансовым» — заявил Юске ван Вальсум. И дело не в том, что заработки музыкантов могли бы взволновать судовладельцев или Управление налоговых сборов. За редкими исключениями Патти и Карузо ни один концертирующий исполнитель никогда не зарабатывал столько же, сколько Фрэнк Синатра или «Битлз». Окружающая гонорары музыкантов пелена секретности необходима для защиты мифа. Агенты не желают обнародовать ценность своего товара, а исполнители не хотят, чтобы их слушатели подсчитывали стоимость каждой части симфонии или концерта.

Список Гёра показал, что начинающие, как и вечные неудачники получают за концерт от 2000 до 10 000 ДМ (700–3250 фунтов), середнячки зарабатывают до 20 000 ДМ (6500 фунтов), а переговоры с приметными скрипачами Ицхаком Перлманом и Пинхасом Цукерманом с цифры в 20 000 ДМ всего только начинаются. Немецкие гонорары примерно эквиваленты английским, при этом они значительно ниже текущих расценок США, где Перлман зарабатывает за одно выступление 45 000 долларов. Публикация Гёра имела характер достаточно безобидный, не считая того, что она подчеркнула экономическую нереалистичность размеров оплаты музыкантов, к кассовым сборам отношения почти не имеющей. С учетом расходов на оркестр, дирижера, аренду зала и рекламу, солист высшего класса должен, чтобы оправдать свой гонорар, обеспечивать продажу двух тысяч билетов ценой в сотню долларов каждый — что решительно невозможно. Звездному исполнителю платят больше, не потому, что он приносит более высокие прибыли — напротив, он обычно приносит убытки, гораздо большие, лишь отчасти искупаемые блеском, который его присутствие придает сезону в целом.

Имеется, впрочем, одна категория, относительно которой даже такой поборник гласности, как Гёр, предпочел сохранить молчание. «Дирижеры, — твердо заявил Гёр, — это другое дело». В их частные дела вторгаться недопустимо, а между тем их доходы принадлежат к совсем иному разряду. Маэстро может и не получать за один вечер 100 000 долларов, как Лучано Паваротти, в его распоряжении нет сверхпопулярных номеров наподобие «Nessa dorma», однако, что касается полного дохода, те, кто входит в первую десятку музыкальных директоров, год за годом зарабатывают на музыке больше, чем кто бы то ни было другой из занимающихся ею. Если сложить два полных жалования, получаемых в Америке и Европе, оплату ежегодных выступлений в Зальцбурге, Люцерне и Токио, телевизионные гонорары и регулярные отчисления от продажи сотен и более записей, Мути или Превен, — возьмем только этих двух, — получают в среднем примерно по два миллиона долларов в год.

Упорный исследователь, вооружившись действующими в США законами о гласности, может пробиться сквозь окружающую заработки дирижеров завесу тайны. Управление налоговых сборов США требует от американских организаций, чтобы они указывали пятерых наиболее высоко оплачиваемых ими лиц. В 1990-м обычная ставка музыкального директора оркестра «Большой Пятерки» составляла 700 000 долларов в год. Питсбург, как полагают, заплатил Лорину Маазелю что-то около миллиона, впрочем, финансовый отчет оркестра пока еще не обнародован. Европейские заработки дирижеров выяснить труднее, однако, когда разражается скандал, сведения о них утекают в прессу. Дэниель Баренбойм должен был получать, руководя в Париже оперным театром «Бастилия» семь миллионов франков (1,2 миллиона фунтов); Уилфорд требовал для Синополи — за дирижирование двумя постановками Немецкой оперы в год — семьсот тысяч дойчмарок (250 000 фунтов). Маазель заработал в Вене, в 1983 году, 450 000 долларов. Дирижирование оркестром Немецкого радио приносит за три месяца работы около четверти

миллиона долларов. Скрытное британское общество сведения о заработках усердно оберегает, однако лондонские оркестры вряд ли платят дирижерам меньше, чем Немецкое радио.

Даже такой непритязательный человек как Аббадо и тот наживает по миллиону в год. Как сообщается, он получает от Берлинского филармонического жалование в 140 000 ДМ (48 000 фунтов), плюс 24 000 ДМ (8000 фунтов) за минимум 24 концерта, то есть всего 332 000 ДМ (110 000 фунтов). Добавьте сюда не меньшее, чем у Маазеля, жалование в Венской опере, огромные гонорары за турне по Японии и появления в Зальцбурге, отчисления от продажи более сотни находящихся сейчас в обороте записей — и вы получите доход, выражающийся семизначной цифрой в какой угодно валюте.

Традиционно, всегда существовала пара маэстро, требовавших, чтобы им платили больше, чем всем прочим. Тосканини за свой последний лондонский концерт получил больше в пять раз. Никиш заставил Лондонский симфонический оркестр заплатить ему вдвое больше, чем Вайнгартнеру, и в шесть — чем любому лондонскому дирижеру (см. Таблицу 1). К настоящему времени изменилось только одно — деньги платятся гораздо большие и распределяются они не между двумя, но среди десятка дирижеров — во всяком случае, так это выглядит. Однако, воспользовавшись источниками, готовыми нарушить обет молчания относительно заработков дирижеров ныне уже покойных, можно углядет тенденцию куда более радикальную. За последние два десятка лет гонорары дирижеров претерпевали гиперинфляцию, рост, совершенно не пропорциональный инфляции общей и экономике всей музыкальной деятельности. Приметно увеличились и жалованья дирижеров, однако гонорары за гостевые выступления выросли просто поразительно. Любой из первого десятка маэстро вправе ожидать двадцати тысяч долларов за один вечер в крупном американском зале, несколько меньшей суммы в странах западной Европы и раза в четыре большей — в Японии. Шарль Дютуа, как сообщают, получает 220 тысяч франков (22 500 фунтов) за каждый концерт с Национальным оркестром Франции. Лорину Маазелю за один вечер в Торонто заплатили, предположительно, 80 000 долларов.

Таблица 1 Примеры дирижерских концертных гонораров в Лондоне

1905	Феликс Вайнгартнер (ЛСО)	52.10.0 фунта (50 гиней)
	Фредерик Кауэн (ЛСО)	15.15.0 фунта
1912	Артур Никиш («Ковент-Гарден»)	150 фунтов
1913	Фриц Штайнбах (ЛСО)	87.3.0 фунта
	Артур Никиш (ЛСО)	105 фунтов
1921	Альберт Коутс (ЛСО)	63 фунта
1950	Отто Клемперер («Филармония»)	110 фунтов
1951	Томас Бичем («Ковент-Гарден»)	100–150 фунтов
	Ганс Кнаппертсбуш («Ковент-Гарден»)	100–150 фунтов
	Эрих Клайбер («Ковент-Гарден»)	200 фунтов
1952	Малколм Сарджент (КФО)	85 фунтов
	Йозеф Крипс (ЛСО)	100 фунтов
1954	Йозеф Крипс (ЛСО)	125 фунтов
1958	Малколм Сарджент (КФО)	115 фунтов
1970	Отто Клемперер («Филармония»)	650 фунтов

1972	Леопольд Стоковский (ЛСО)	500 фунтов
Яша Горенштейн (ЛСО)	500 фунтов	
Иштван Кертес (ЛСО)	500 фунтов	
1974	Ойген Йохум (ЛФО)	275 фунтов
Адриан Боулт (ЛФО)	350 фунтов	
Джон Притчард (ЛФО)	375 фунтов	
1975	Джон Притчард (ЛФО)	486 фунтов
1977	Джон Притчард (ЛФО)	575 фунтов
1978	Ойген Йохум (ЛСО)	1300 фунтов
1979	Джон Притчард (ЛФО)	1000 фунтов
1980	Карл Бём (ЛСО)	3000 фунтов
1981	Джон Притчард (ЛФО)	2800 фунтов

В 1910-м максимальный гонорар дирижера составлял в Соединенных Штатах сто долларов, исключение составили Малер и Тосканини, получавшие по триста. К 1940-му он вырос до пятисот, а к 1960-му подползал уже к двум тысячам долларов. Этот устойчивый рост примерно соответствовал изменению жизненного уровня. Между 1960 и 1990 годами гонорары, получаемые ведущими дирижерами за один концерт, выросли двенадцатикратно, тогда как в промышленности заработки увеличились лишь в четыре раза. Скажем это иначе: в 1910-м ведущий дирижер получал за концерт в десять раз больше, чем фабричный рабочий за неделю. В 1990-м дирижер получал уже в пятьдесят раз больше.

Таблица 2

	Средний еженедельный заработок промышленного рабочего США	Средний концертный гонорар виднейших дирижеров США
1910	9,74 доллара	100 долларов
1930	23,00 доллара	300 долларов
1940	28,7 доллара	500 долларов
1960	97,44 доллара	1500 долларов
1970	143,47 доллара	Не известен
1980	267,96 доллара	6000–7000 долларов
1990	400,33 доллара	18 000–20000 долларов

Таблица 3 Примеры дирижерских жалований в оркестрах США

		гонорар	число концертов
Нью-Йоркский филармонический			
1910	Густав Малер	30 000 долларов	90–100
(«наибольшая сумма из когда-либо уплаченных руководителю оркестра»)			
1924	Артуго Тосканини	24 000 долларов*	15
1930	Артуго Тосканини	110 000 долларов*	60

1936	Джон Барбиролли	10 000 долларов	32
1986	Зубин Мета	638 830 долларов	32
1990	Курт Мазур	700 000 долларов+	28–32
Бостонский симфонический			
1881	Георг Геншель	10 000 долларов	
1910	Макс Фидлер	18 000 долларов	
1940	Сергей Кусевицкий	75 000 долларов	75
1986	Сейдзи Озава	381 000 долларов	
Чикагский симфонический			
1910	Фридрих Шток	10 000 долларов	
1985	Георг Шолти	355 552 доллара	
1990	Дэниель Баренбойм	710 000 долларов+	
Цинциннатский симфонический			
1897	Теодор Томас	10 000 долларов	
1909	Леопольд Стоковский	4000 долларов	
1911	Леопольд Стоковский	8000 долларов	
1918	Эжен Изай	25 000 долларов	
Филадельфия			
1912	Леопольд Стоковский	12 000 долларов	82
1938	Леопольд Стоковский	110 000 долларов	80+
1940	Юджин Орманди	50 000 долларов	100
1970	Юджин Орманди	100 000 долларов	
1990	Риккардо Мути	400 000 долларов+	32

* оркестр уплачивал также налоги Тосканини.

+ примерная цифра

В 1936-м Нью-Йоркский филармонический платил Отто Клемпереру 500 долларов, 20 лет спустя этот оркестр предложил ему же 1000 долларов. Сегодня рядовой дирижер зарабатывает за вечер 10 000 долларов; Баренбойм и Джулини предлагают свои услуги за сумму вдвое большую. Сидящий в их зале рабочий-автомобилестроитель получает столько за полгода работы. Если же взять масштаб глобальный, суммы обнаруживаются буквально фантастические. Под конец жизни Леонарда Бернстайна его минимальный гонорар составлял 40 000 ДМ. В пост-коммунистической Праге весны 1990 года ему заплатили за концерт столько, сколько чешский школьный учитель зарабатывает за 25 лет.

Данные по Британии (см. Таблицу 1) немного скуднее, поскольку оркестры этой страны полных регистрационных записей не ведут, а по условиям нашего расследования мы не вправе обманывать доверие ныне живущих дирижеров. Впрочем, относительные показатели здесь примерно те же, что в Америке. Средний недельный заработок работников физического труда вырос с 7 фунтов 10 шиллингов в 1949-м до 203,20 фунта сорок лет спустя, то есть в 27 раз. Средний гонорар ведущего дирижера (исключая Тосканини, Караяна и Бернстайна) подскочил с сотни гиней до шести тысяч фунтов, что в двадцать раз превышает рост заработка посетителей концертов.

До Первой мировой войны дирижеры получали сущие гроши. За выступление на фестивале в

Брэдфорде платили 13 фунтов, за концерт в «Куинз-Холле» — 20 фунтов. Бичем нередко отдавал свой гонорар в пользу оркестра. В 1951-м больше всех заработал в Лондоне Эрих Клайбер — 200 фунтов за дирижирование «Воццеком» в «Ковент-Гардене», в два раза больше, чем могло получить местное светило Малколм Сарджент. За два десятилетия гонорары выросли не так уж и сильно. Общий интерес, вызванный бабьим летом Стоковского, обходился Лондонскому симфоническому в 500 фунтов за вечер, столько же платили Яше Горенштейну и рано ушедшему из жизни Иштвану Кертесу. В Лондонском филармоническом Адриан Боулт в последний раз выходил на поклон за 350 фунтов. Отто Клемперер довольствовался в свои последние годы шестью-семью сотнями фунтов — суммой, немного меньшей той, на которую претендовали выступавшие с ним молодые солисты. Между 1950 и 1970 годами гонорары лишь утроились. В следующие десять лет они выросли десятикратно. Суммы, указанные в чеках, которые получал в Лондоне Ойген Йохум, за четыре года учетверились. Джон Притчард, получавший в 1974-м 375 фунтов, семь лет спустя имел уже 2800. Благодаря работе теории просачивания благ сверху вниз, простые «метрономщики» тоже не остались внакладе — в 1970-м им платили 150 фунтов за концерт, двадцать лет спустя — уже 1500.

При всякой трансляции концерта по радио или телевидению дирижеру вручается дополнительный чек на сумму от одной третьей до трех четвертей его основного гонорара — показатель этот меняется от одной европейской страны к другой. Дирижеры Америки, в которой прямые трансляции прекратились, как только стали тускнеть воспоминания о Тосканини, имеют возможность увеличивать свой доход, обращая репетиции концертов в сеансы звукозаписи. И это стало для дирижеров золотой жилой. «Тут работают чисто рыночные силы, — говорит Дэвид Сигалл. — Если люди готовы платить огромные деньги за то, чтобы послушать определенных дирижеров или певцов, то эти особы и гонорары получают астрономические». Факт состоит, однако же, в том, что удивительные деньги получают не только отдельные особы, но все, кто состоит в дирижерской прослойке, безотносительно к их личным достоинствам или, как могли бы выразиться беговые жучки, «текущей форме».

Что, собственно, сделало племя дирижеров для того, чтобы зарабатывать подобные состояния, или, вернее, что было сделано для него? Тут обнаруживаются две объективные причины. Телевидение, у которого появилось больше требующих заполнения каналов, транслирует и большее число концертов, повышая значимость дирижеров в глазах публики, а стало быть, и их потенциальные заработки. А когда уходит на покой или умирает маститый руководитель оркестра, пугающая нехватка способных заменить его обладателей громких имен, обращает последних в редкий и ценный товар, повышая цену удачливых звезд, что сказывается и на зарплате всех остальных представителей этого племени. И все же, одних только этих факторов недостаточно для того, чтобы заработки дирижеров взлетали вверх, в несколько раз обгоняя темпы роста инфляции и принося маэстро по миллиону в год. Дирижеры, в отличие от показываемых по телевизору спортсменов, не украшают свою одежду рекламными надписями — во всяком случае, пока, — да и нехватка их не так остра, как среди теноров, где на все партии бельканто осталось три звезды, способных поддержать или угробить театральный сезон. Ничего естественного в нежданном обогащении дирижеров нет. Оно было создано искусственно.

Караян показал своим коллегам, как можно обращать музыку в деньги, а в тени его Уилфорд без особого шума разработал детали этого процесса. С того времени, как он стал президентом КАМИ, цена дирижера пошла вверх винтом. Случайно или по чьему-то умыслу оказались тесно связанными два обстоятельства. Всякий раз, как дирижер зарабатывает миллион долларов, КАМИ становится богаче на 200 000. «Будете искать человека, взвинтившего цену, смотрите, не проглядите Гарри Краута» — советовал почтенный агент, указывая пальцем на директора бернстайновской «Эмберсон Энтерпрайзес». Однако Краут вел переговоры, касавшиеся лишь одного человека. Уилфорд представляет сотню и определяет масштаб оплаты для всей индустрии. Он-то свою причастность к повышению гонораров отрицает. «Я мог бы попробовать сделать это, и мне бы сказали: „Нет“. А на „нет“ ответить нечего» — говорит он.

Разумеется, ответить есть что. Он мог бы попридержать свою рабочую силу, а это серьезное средство устрашения любого оркестра. Он мог бы просто перестать отвечать на телефонные звонки (и переставал). «Если у меня есть художник, который им нужен, они его все равно возьмут» — сказал он. Рано или поздно на условия Роналда Уилфорда соглашаются все.

Чем богаче становятся маэстро, тем сильнее отрываются они от своих музыкантов и оркестров. Процветание музыкального директора оттеняет бедность его ансамбля. До Второй мировой войны многие симфонические оркестры приносили прибыль — или разорялись. Оркестр Филадельфии по завершении особенно удачного сезона привычно распределял дивиденды среди своих музыкантов. Лондонский симфонический добывал средства к жизни всеми правдами и неправдами, Лондонский филармонический подкармливал Бичем. Берлинский филармонический был коммерческим предприятием, которым руководило агентство Вольфа и Заха.

С 1945-го, несмотря на рост аудитории, оркестры начали полагаться на государственные субсидии и щедрость корпораций. «Теперь все они чаще, чем прежде, играют перед полными залами, все зарабатывают на трансляциях, телевидении, записях и фильмах — и все каждый год теряют все больше и больше денег» — жалуется музыкальный издатель. Угроза закрытия нависает над всеми оркестрами, кроме самых сильных. «Филармония» дважды едва-едва его избежала. «Би-Би-Си» распустила за последние десять лет три оркестра. Восточная Германия с приходом капитализма лишилась по крайней мере половины из 88 своих ансамблей. В самых богатых странах мира существующие многие годы городские оркестры постоянно колеблются на грани банкротства.

В 1986-м был ликвидирован протянувший полстолетия Оклендский симфонический, накопивший долгов на 965 000 долларов. Музыканты Ново-Орлеанского симфонического, чтобы спасти свой оркестр, полтора месяца проработали, не получая оплаты. Живущий посреди компьютерного рая 75-летний Симфонический оркестр Сан-Диего отменил вторую половину сезона с дефицитом в 1,9 миллиона долларов, прогнав музыкантов, не согласившихся на сокращение заработной платы. Музыкальный директор этого оркестра, англичанин Дэвид Атертон, получал между тем 347 000 долларов в год. Детройтский симфонический, приняв от КАМИ музыкального директора, попытался, из-за нехватки денег, урезать заработную плату своих музыкантов на 11 процентов. В Балтиморе оркестры бастовали из-за сокращения оплаты, а их музыкальный директор Дэвид Цинман зарабатывал 193 500 долларов. «Пока дирижеры получают огромные деньги, оркестры со смертной тоской взирают на кассу и подбираются где придется» — отметил один из наблюдателей.

Конечно, плохих администраторов, неповоротливых рекламистов и состоящие из дилетантов правления винить в кризисе следует в той же мере, в какой и бесценных маэстро, однако пропасть, отделяющая дирижера от дирижируемыми определенно стала широкой как никогда. Рядовые оркестранты Лондона трудятся днями и ночами за 30 000 фунтов в год. По оценкам музыкантов Валлийского национального оркестра, в 1975-м уровень их жизни был ниже общенационального среднего на девять процентов, а в 1990-м — на шестнадцать. Зарботки дирижеров возросли за это время в восемь раз. Оклендские музыканты, зарабатывали, пока не лишились работы, 13 000 долларов за полгода — их дирижеры за один вечер получали больше.

Никиш и Штраус во время репетиционных перерывов играли со своими оркестрантами в карты. Они были людьми одного класса и интересы у них были общие. Ни один из легендарных дирижеров на искусстве своем не разбогател. Состояние, оставленное Малером (включая и предположительный доход от исполнения его симфоний), было оценено, что требовалось для официального утверждения завещания, в 169 781 австрийскую крону, — примерно 34 369 доллара, меньше 10 000 фунтов. Тосканини никогда не владел более чем одним домом. Барбиеролли сократил себе жизнь тем, что слишком много работал на

седьмом десятке лет, стараясь восстановить потерянные им скромные сбережения. И оставил после себя всего 36 307 фунтов.

Дирижер посткараяновской эпохи это человек, слепленный из совершенно иного теста. У него два-три дома, он водит красный «роллс-ройс» или «ламборджини», собирает работы Генри Мура и хватается за любую возможность увильнуть от уплаты налогов. Леонард Бернстайн купил однажды стадо скота в двадцать тысяч голов, — при администрации Рейгана такая трата помогала сильно скостить налоги, — и остался в накладе, когда цены на мясо упали. Способен кто-нибудь представить себе Фуртвенглера или Клемперера подавшимися ради денег в ковбой? Одна из регулярных задач Роналда Уилфорда состояла в том, чтобы напоминать работавшему в Вашингтоне Мстиславу Ростроповичу о необходимости ускользнуть на уик-энды в Канаду, дабы избежать налогообложения в США. Ростропович был музыкальным директором Национального симфонического оркестра, любимцем рейгановского Белого дома. В 1986-м он заработал 687 392 доллара, но с дядей Сэмом добычей делиться не стал; дефицит оркестра тем временем достиг четырех миллионов долларов. «Стоит ли он того?» — вопрошал журнал «Вашингтонец».

С ростом статуса дирижеров изменилось и общество, в котором они вращаются. Другьями Малера были художники и ученые, Тосканини — главным образом музыканты, Фуртвенглер водился с философами. Современный дирижер обхаживает людей, с которыми знакомится в Давосе и Сен-Тропезе. Зарабатывая не меньше директора «IBM», он обретает общие интересы с продавцами картин, биржевиками и корпоративными юристами. Среди друзей, собравшихся на празднование шестидесятилетия Ростроповича в вашингтонскую резиденцию посла Франции, присутствовали председатель правления Всемирного банка Роберт Мак-Намара, издатель деловой литературы Малколм Форбс и промышленник Арманд Хаммер.

Некоторые дирижеры считают подъем по общественной лестнице частью своей работы. Если музыкальный директор театра хочет показать ряд грандиозных опер, так зачем же ему сидеть на бесконечных, посвященных сбору средств заседаниях, если он может позвонить закадычному другу, который оплатит сезон одним чеком своей компании? Вопрос о такой «финансовой поддержке» далеко не один уже раз решался посредством переговоров с глазу на глаз между председателем правления оркестра или театра и его дирижером. Аббадо собрал вокруг ЛСО итальянских бизнесменов; Мета прославился умением принуждать Уолл-стрит опустошать, когда Нью-Йоркский филармонический начинал испытывать нехватку наличности, свои кошельки. Подлинным специалистом по завязыванию дружбы с людьми богатыми и сильными был, разумеется, Караян, сумевший вовлечь в исполнение своих планов сначала «Сименс», а после «Сони», прилежно обхаживая их председателей. Связи дирижера стали частью его привлекательности, временами более значительной, чем его же музыкальные дарования. Долго бродить по оркестровому миру в поисках музыкального директора, получившего свое место по соображениям отнюдь не музыкальным, не придется.

Это случаи крайние, однако каждый музыкант привносит в создаваемую им музыку свои личные приоритеты. Если талантливый художник вроде Аббадо и Мути тратит время и силы на добывание денег — для своего оркестра или для себя самого, — на музыку у него и того, и другого остается меньше. Тем, кто жалуется на отсутствие духовности в современном исполнительстве, следует лишь поинтересоваться, каким размышлениям отдают дирижеры большую часть своего времени. Фуртвенглер мог окунуться в глубины Брамса, поскольку для него важны были только идеи и чувства, а материальные блага имели значение третьестепенное. Бичем сообщал блеск всему, за что он брался, поскольку жил одним мгновением и частностями не интересовался. Он не знает точно, сказал Бичем во время процесса о неплатежеспособности, есть ли у него сейчас миллион фунтов да и был ли когда-нибудь прежде. Тосканини никогда о деньгах не говорил и на банкетах, устраиваемых банкирами, не появлялся. Все эти люди рьяно искали власти, однако власть требовалась им не для достижения личных выгод.

Как мы уже видели, первым дирижером, построившим корпоративную империю и перенесшим центр тяжести с музыки на свою персону, был Караян. Он мог бы, сказал его ассистент, стать великим генералом или промышленником — просто вышло так, что он стал дирижером. Влияние его можно считать благотворным или губительным — это зависит от точки зрения, но в том, что он изменил весь образ музыкальной жизни и приоритеты многих представителей своей профессии, сомневаться не приходится. В сравнении с посткараяновским дирижером, виртуозно использующим самые разные налоговые и политические структуры, Никиш выглядит неандертальцем, только и умеющим, что исполнять музыку.

Эволюция дирижерства как зеркала развития общества подарила нам, под корыстолюбивый конец тысячелетия, портрет маэстро, обратившегося в корпоративного разбойника и медиа-барона. Образ этот относится не ко всем ведущим дирижерам, но ко многим из них — безусловно. Он будет меняться и дальше — вместе с общественным климатом и, возможно, с очистительными ветрами, которые Аббадо привел за собою в Берлин. В конечном счете, дирижер есть самая гибкая из всех музыкальных тварей, умеющая приспосабливаться к любому повороту событий в мире, независимо от того, клонятся ли они к лучшему или к худшему. «Не понимаю, почему от дирижеров ожидают, что они станут вести себя иначе и даже лучше, чем весь прочий мир» — сказал один прагматичный маэстро.

За двенадцать десятилетий дирижер прошел путь от скромного прислужника композитора до хозяина музыкальной судьбы. Композиторы же, тем временем, стали бедными, как церковные мыши, и такими же тихими. Лютославский, Лигетти, Бёртуистл избавились от финансовых хлопот лишь к середине жизни: благодаря премии Граумайера, составляющей 150 000 долларов, — сумма, которую маэстро зарабатывает за неделю. Дирижеры обратились в отдельный слой общества, численность которого сокращается, а власть растет. Сорок лет назад оркестр без колебаний избавлялся от неугодного ему музыкального директора, зная, что легко найдет ничем не худшего. Ныне оркестр цепляется за дирижера, какие бы дурные отношения с ним ни сложились, из страха, что отыскать другого попросту не удастся. В своей погоне за властью дирижеры захватили позиции, которые остаются пока что неуязвимыми.

История, однако ж, содержит множество предостережений для цепляющихся за власть крошечных меньшинств. Будущее дирижерства, с его финансовом процветанием, нынешним обилием поверхностных интерпретаций и пугающей нехваткой свежей крови, никогда еще не представлялось столь мрачным. Если дела пойдут так и дальше, на заре следующего столетия мы увидим с десяток прославленных во всем мире оркестров с пустующими подиумами. Чтобы уцелеть в качестве живого искусства, концертной музыке придется приспосабливаться к обстоятельствам очень быстро — либо обратившись к произведениям поскромнее, исполняемым не требующими дирижера камерными ансамблями, либо препоручив большинство обязанностей маэстро другим функционерам. Первая скрипка, вместе с коллегами, возглавляющими прочие оркестровые группы, может отобрать у подиума прерогативы интерпретатора — возможность, предзнаменованная движением исполнителей ранней музыки, — а планированием программ оркестра и персональным его составом будет заниматься менеджер или исполнительный директор. В итоге, разъезжающему по свету дирижеру придется довольствоваться ролью простого технического сотрудника, помахивающего палочкой, добиваясь единства оркестра при исполнении тех крупных сочинений, которые лишают оркестрантов возможности видеть и слышать друг друга.

Уже и сейчас концертмейстеры некоторых европейских оркестров наращивают значительные музыкальные мышцы и требуют высокой платы. Менеджеры, подобные Эрнесту Флейшману из Лос-Анджелеса, Джону Уиллану из Лондонского филармонического, двум монополистам, правящим Венской государственной оперой, и триумvirату, руководящему Зальцбургом, обладают большей художественной властью, нежели та, что отведена постоянным музыкальным директорам этих организаций. Еще несколько шагов по этому пути и романтический, прославленный на весь мир дирижер обретет статус эльфа, сидящего не верхушке рождественской елки — украшения, полностью оторванного от реального мира, в

котором принимаются жизненно важные решения. Достигнув зенита зримой власти, великий дирижер вымости́л путь, ведущий к его же вымиранию.

Приложение

Дирижеры и их карьеры

(если не оговаривается иное, при указании места работы подразумевается пост главного дирижера)

Клаудио АББАДО

род. Милан, 26.VI.1933; учился в Вене у Сваровски; дирижер оркестра «Ла Скала», 1967–1986; художественный директор, «Ла Скала», 1979–1987; Венская государственная опера, 1986-; Премьеры: «Адажио», фрагмент 2-й симфонии Брукнера, реконструкция оперы Шуберта «Фьерабрас»; произведения Ноно, Берио, Мадерна.

Эрнест АНСЕРМЕ

род. Веве, Швейцария, 11.XI.1883; основатель и дирижер Оркестра Романской Швейцарии, 1918–1967; ум. Женева, 20.II.1969. Премьеры: «Сказка о беглом солдате», «Пульчинелла» и «Ренар» Стравинского.

Карел АНЧЕРЛ

род. Тучепи, Богемия, 11.IV.1908; музыкальный директор Пражского радио, 1933–1939; депортирован в Терезин и Бухенвальд, где погибли его жена и родные; дирижер: Национальный театр, 1945–1947; Пражское радио, 1947–1950; главный дир. Чешского филармонического, 1950–1968; после советского вторжения бежал в Канаду, главный дирижер Торонтского симфонического, 1970–1973; ум. Торонто 3.VII.1973.

Николаус АРНОНКУР

род. Берлин, 6.XII.1929; виолончелист Венского симфонического оркестра, 1952–1969; основатель венского ансамбля «*Concentus Musicus*», 1957.

Владимир АШКЕНАЗИ

род. Горький, СССР, 6.VII.1937; победитель Конкурса Чайковского, Москва, 1963, в том же году эмигрировал; приглашенный дирижер оркестра «Филармония», Лондон, 1981–1985, Королевский филармонический оркестр, 1986-, Симфонический оркестр Берлинского радио 1991-.

Франц БАЙДЛЕР

род. 1872; жена: Изольда Вагнер 20.XII.1900: дирижер-ассистент в Байроте, 1896–1897 и 1901–1902; дирижер: Москва и Санкт-Петербург, 1902–1905; дирижировал «Кольцом» в Байройте, 1904, «Парсифалем», 1906; уволен Козимой после ссоры по поводу «Зигфрида»; дирижер «Халле-концертов» в Манчестере, 1908; затем вел жизнь бизнесмена; ум. Швейцария, 1930.

(Сэр) Джон (Джованни Баттиста) БАРБИРОЛЛИ

род. Лондон, 2.XII.1899; дирижер: «Ковент-Гарден», 1929–1933; Нью-Йоркский филармонический, 1936–1942; «Халле-Оркестр», Манчестер, 1943–1970, Хьюстонский СО (штат Техас), 1961–1967; жены: (1) Марджори Парри (певица), (2) Эвелин Ротуэлл (гобоистка); ум. Лондон 29.VII.1970. Премьеры: скрипичный концерт и «Симфония-реквием» Бриттена, 7-я и 8-я симфонии Воан-Уильямса.

Даниэль БАРЕНБОЙМ

род. Буэнос-Айрес, 15.XI.1942; эмигрировал в Израиль, 1952, жены (1) Жаклин дю Пре 15.VI.67, (2)

Елена Башкирова-Кремер, 1988; дирижер: Аглийский камерный оркестр с 1965; Парижский оркестр, 1975–1989; музыкальный и художественный директор оперы «Бастилия», 1987–1989; Чикагский симфонический оркестр, 1991-. Премьера: «Нотации» Булеза (оркестровая версия).

Эдуард ван БЕЙНУМ

род. Арнем, Голландия, 3.XI.1901; дирижер: Гарлемский СО, 1927–1931; ассистент дирижера при Менгельберге в оркестре «Консертгебау», 1931–1945; главный дирижер, 1945–1959; главный дирижер Лондонский филармонический, 1948–1949; ум. Амстердам 13.IV.59.

Юри БЕЛОГЛАВЕК

род. Прага, 24.II.1946; главный дирижер Государственного филармонического оркестра Брно, 1972–1977; Пражского симфонического, 1977–1989; Чешского филармонического, 1989-.

Карл БЁМ

род. Грац, Австрия, 28.VIII.1894; младший дирижер Баварской государственной оперы, Мюнхен, 1921–1927; Дармштатд, 1927–1931; Гамбургская государственная опера, 1931–1933; Дрезден, 1934–1943; Вена, 1944–1945; дирижер оперы в Буэнос-Айресе, 1950–1954; Венская государственная опера, 1954–1955; затем регулярный приглашенный дирижер в Венском и Берлинском филармонических, Нью-Йоркском «Мет» и т. п.; президент Лондонского филармонического оркестра, 1977–1981; ум. Зальцбург 14.VIII.1981. Премьеры: «Молчаливая женщина», «Дафна» Штрауса.

Леонард БЕРНСТАЙН

род. Тэнглвуд, Массачусетс, 25.VIII.1918; учился у Кусевитского и Райнера; дебютировал с Нью-Йоркском филармоническим 14.XI.1943; Городской оркестр Нью-Йорка, 1945–1948; музыкальный советник Израильского филармонического, 1948–1949; глава дирижерского и оркестрового отделения Беркширского музыкального центра, 1951–1955; профессор музыки в университете Брандейса, 1951–1956; музыкальный директор Нью-Йоркского филармонического, 1958–1969; президент ЛСО, 1986–1990; ум. Нью-Йорк, 14.X.1990. Премьеры: симфония «Турангалила» Мессиаана, многие произведения американских композиторов и все собственные.

(Сэр) Томас БИЧЕМ

род. Сент-Хеленс, Ланкашир, СК, 29.IV.1879; основал Новый симфонический оркестр 1908; СО Бичема, 1909–1912; Лондонский филармонический, 1932–1939; Королевский филармонический, 1946; Оперная компания Бичема, 1915–1921; также несколько сезонов дирижировал «Халле-оркестром», ЛСО, Королевским ливерпульским симф. и Сиэтлским СО, осуществил многочисленные проекты в «Ковент-Гардене»; жены: (1) Ютика Уэллес 1903, (2) Бетти Хамби 1942, (3) Ширли Хадсон 1959; ум. Лондон 8.III.1961. Премьеры и редакции сочинений Дилиуса.

Герберт БЛОМШТЕДТ

род. Спигфилд, Массачусетс, 11.VII.1927, но воспитывался в Швейцарии; учился с Игорем Маркевичем и Бернштайном; Норркёпингский СО, 1954–1961; Филармонический, Осло, 1962–1968; Датское радио, 1967–1977; Шведское радио, 1977–1982; Дрезденская государственная капелла, 1975–1989; Сан-Францисский симфонический, 1986-; гражданин Швеции, живет в Швейцарии.

(Сэр) Адриан (Седрик) БОУЛТ

род. Честер, СК, 8.IV.1889; учился у Никиша; Бирмингемский СО, 1924–1930; СО «Би-Би-Си», 1931–1950; Лондонский филармонический, 1951–1957; ушел на покой в 1979; ум. Лондон 22.II.1983. Премьеры: 3-я, 4-я и 6-я симфонии Воан-Уильямса, «Планеты» Холста и многие другие произведения английских

композиторов.

Надя БУЛАНЖЕ

род. Париж, 16.IX.1887; училась у Форе, преподавала в Консерватории и Американской консерватории в Фонтенбло; *ум.* Париж 22.X.1979. Премьера: «Дамбартон Оукс» Стравинского.

Пьер БУЛЕЗ

род. Монбризон, Франция, 26.III.1925; учился у Мессиана и Рене Лейбовица в Париже и Дармштатде; музыкальный директор маленького театра Рено Барро, 1946–1952; основатель сезонов «Домен мюзикаль», 1954–1958; дирижер «Сюдвестфунк», Баден-Баден, 1959–1965; главный дирижер СО «Би-Би-Си», 1969–1975; Нью-Йоркского филармонического, 1971–1977; дирижировал на столетии Байройтского «Кольца», 1976; основатель-директор «Ансамбля Энтеркомтампорен», 1975-, и Института музыкальных и акустических исследований (ИРКАМ), 1977-. Премьеры: полная, трехактная «Лулу», «Группы» Штокхаузена, собственные произведения, а также сочинения Ксенакиса, Берио, Бёртуистла и других.

Семен БЫЧКОВ

род. Ленинград 30.XI.1952; учился у Ильи Мусина; покинул СССР в 1975: музыкальный директор СО Гранд-Рapidс, 1980–1985; Филармонический оркестр Буффало, 1985–1989; Парижский оркестр, 1989-; вторая его жена — французская пианистка Мари Лабек.

Ганс (Гвидо) фон БЮЛОВ

род. Дрезден, 8.I.1830; жены: Козима Лист, 18.VIII.1857 (развелись в 1870-м), (2) Мария Шанцер 29.VII.1882; дирижер: Мюнхенская придворная опера, 1864–1869; Мейнингемский придворный оркестр, 1880–1885; Ганновер, 1887; Гамбургская опера, 1887–1888; Берлинский филармонический оркестр, 1887–1892; Гамбургские филармонические концерты, 1888–1893; *ум.* Каир, 12.II.1894. Премьеры: Вагнер, «Нюрнбергские майстерзингеры», «Тристан и Изольда»; 4-я симфония Брамса.

Эдо де ВААРТ

род. Амстердам, 1.IV.1941; играл на гобое в Амстердамском филармоническом и «Консергебау»; победил в конкурсе Митропулоса, 1964; основал «Нидерландский духовой ансамбль», 1966; главный дирижер Роттердамского филармонического, 1973–1979; Сан-Францисский симфонический, 1977–1985; Миннесотский оркестр, 1986-.

(Пауль) Феликс фон ВАЙНГАРТНЕР

род. Цара, Австрия, 3.VI.1863; дирижер: Кёнигсберг, 1884; Данциг, 1885–1887; Гамбургская опера, 1887–1889; Мангейм, 1889–1891; Берлинская королевская опера, 1891–1898, и Королевский оркестр, 1891–1907; «Концерты Кайма» в Мюнхене, 1898–1905; дирижер: Венская придворная опера, 1907–1911; Гамбургская опера (снова), 1912–1914; Дармштадт, 1914–1918; музыкальный директор «Венской народной оперы», 1919–1924; директор Базельской консерватории, 1927; дирижер Венской государственной оперы, 1934–1938 (включая сезон 1935 на посту музыкального директора); *ум.* Винтертур, Швейцария, 7.V.1942. Сочинения: 7 опер, 7 симфоний.

Бруно ВАЛЬТЕР (Шлезингер)

род. Берлин, 15.IX.1876; ассистент в Кёльне, 1893; Гамбурге, 1894–1896; 2-й дирижер: Бреслау, и дирижер: Прессбург, 1897; Рига, 1898–1901; 2-й дирижер: Вена, 1901–1911; Мюнхен, 1911–1922; «Концерты Бруно Вальтера» в Берлине, 1922–1935; «Шарлоттенбургская опера», Берлин, 1925–1929; лейпцигский «Гевандхауз», 1929–1933; Венская государственная опера, 1936–1938; Нью-Йоркский филармонический, 1947–1949; *ум.* Беверли-Хиллз, Калифорния, 17.II.1962. Премьеры: «Палестрина»

Пфитцнера, 2-я симфония Вайля.

Франц ВЕЛЬЗЕР-МЁСТ

род. Линц, Австрия, Норркёпингский СО, 1985-; музыкальный директор Лондонского филармонического, 1990-.

(Сэр) **Генри (Джозеф) ВУД**

род. Лондон, 3.III.1869; основатель-дирижер «Променадных концертов», 1895–1944; ум. Хитчин, 19.VIII.1944. Премьеры: Пять оркестровых пьес Шёнберга и множество сочинений британских композиторов.

Джон Элиот ГАРДИНЕР

род. Фонтмелл-Магна, Дорсет, СК, 20.IV.1943; основатель-дирижер «Оркестра Монтеверди», 1968-; музыкальный директор Лионской оперы, 1983–1989.

Гюнтер ГЕРБИГ

род. Усти-над-Лабем, Чехословакия; Веймарский национальный театр, 1957–1962; Постдамский театр, 1962–1966; Симфонический оркестр Берлина (восточного), 1966–1972 и 1977–1984; Дрезденский филармонический, 1970–1977; Детройтский симфонический, 1984–1989; Торонтский симфонический, 1989-.

Джейн ГЛОВЕР

род. Хелмсли, Йоркшир, СК, 13.V.1949; дирижер: Уэксфордский фестиваль, Ирландия, 1975; музыкальный директор Глайндбёргской разъездной оперной труппы, 1981–1985; художественный директор «Лондонских моцартовских исполнителей», 1984-; «Хаддерсфилдское хоровое общество», 1988-.

Яша ГОРЕНШТЕЙН

род. Киве, 6.V.1898; дебют, Вена 1923; главный дирижер Дюссельдорфского оркестра, 1926–1933; ум. Лондон, 2.IV.1973. Премьера: «Лирическая сюита» Берга.

(Сэр) **Реджиналд ГУДОЛЛ**

род. Линкольн, Англия, 13.VII.1901; в штате «Ковент-Гардена», 1946-; ум. Лондон, 1990. Премьера: «Питер Граймс» Бриттена.

Вальтер ДАМРОШ

род. Бреслау, Германия, 30.I.1862; сын Леопольда Д., основателя нью-йоркского «Симфонического общества», в котором он дирижировал, 1885–1927; создатель «Оперной труппы Дармоша», 1894–1899; дирижер Нью-Йоркского Филармонического, 1902–1903; ум. Нью-Йорк 22.XII.1950.

Виктор ДЕ САБАТА

род. Триест, 10.IV.1882; оперный театр Монте-Карло, 1918–1930; «Да Скала», 1929–1953; ум. Санта-Маргерита-Лигуре, 11.XII.1967. Премьера: «Дитя и волшебство» Равеля. Сочинения: оперы и оркестровые произведения.

Карло Мария ДЖУЛИНИ

род. Барлетта, Италия, 9.V.1914; дирижер римского оркестра РАИ, 1946–1950; Милан, 1950–1952; работа в «Ла Скала», 1952–1956; Венский симфонический оркестр, 1973–1978; Лос-Анджелесский филармонический, 1978–1984.

Дин ДИКСОН

род. Нью-Йорк, 10.I.1915; основатель Американского молодежного оркестра, 1944–1949; дирижер: Израильский филармонический, 1950–1951; Гётеборгский СО, 1953–1960; Франкфуртское радио, 1961–1970; Сиднейский симфонический оркестр, 1964–1967; ум. Цуг близ Цюриха, 3.XI.1976.

Кристоф фон ДОНАНИ

род. Берлин, 8.IX.1929, внук композитора Эрнста (Эрнё) фон Донаньи; оперный дирижер: Франкфурт-на-Майне, Любек и Кассель, 1952–1966; музыкальный директор СО Кёльнского радио, 1964–1970; Гамбургской государственной оперы, 1977–1984; Кливленского оркестра, 1984-; женат на сопрано Ане Зилья.

(Сэр) Колин ДЭВИС

род. Уэйбридж, Суррей, СК, 29.IX.1927; помощник дирижера Шотландского оркестра «Би-Би-Си», 1957–1959; опера «Садлерз-Уэллз», 1961–1965; СО «Би-Би-Си», 1967–1971; Королевский оперный театр «Ковент-Гарден», 1971–1986; СО Баварского радио, 1987–1991; главный приглашаемый дирижер Бостонского СО, 1972–1983. Премьеры: симфонии и оперы Типпетта.

Эндрю ДЭВИС

род. Ашридж, Хартфордшир, СК, 2.II.1944; помощник дирижера «Филармония», 1973–1975; Торонтский СО, 1975–1988; СО «Би-Би-Си» и фестиваль в Глайндбёрне, 1989-.

Шарль ДЮТУА

род. Лозанна, Швейцария, 7.X.1936; Бернский СО, 1963–1967; Цюрихское радио, 1967–1975; Гётеборгский СО, 1975–1977; Монреальский симфонический, 1977-; Национальный оркестр Франции, 1991-; его второй (из трех) женой была пианистка Марта Аргерих.

Вольфганг ЗАВАЛЛИШ

род. Мюнхен, 26.VIII.1923; оперный дирижер в Висбадене, 1957–1959, и Кёльне, 1959–1963; музыкальный директор Баварской государственной оперы, 1971–1992; Филадельфийский оркестр, 1992.

Курт ЗАНДЕРЛИНГ

род. Арис, Германия, 9.IX.1912; дирижер Московского радио, 1937–1941; Ленинградский филармонический, 1941–1960; основатель-дирижер Берлинского симфонического оркестра, 1964–1977.

Ганс ЗВАРОВСКИ

род. Будапешт, 16.IX.1899; главный дирижер Краковского филармонического, 1944–1945; Венский симфонический оркестр и Оперный театр в Граце, 1947–1950; затем второстепенный приглашаемый дирижер и влиятельный преподаватель, среди учеников которого числятся Аббадо и Мета; ум. Зальцбург, 10.IX.1975.

Элияху ИНБАЛ

род. Иерусалим, 16.II.1936; главный дирижер симфонического оркестра Франкфуртского радио, 1974-.

Ойген ЙОХУМ

род. Бабенхаузен, Бавария, 1.XI.1902; дирижер: Мюнхен, Киль, Мангейм и Дуисбург; Гамбургская государственная опера и симфонический оркестр, Мюнхен, 1949–1960; общий главный дирижер в «Концертгебау», 1961–1963; Бамбергский симфонический, 1969–1973; ум. Мюнхен, 26.III.1987.

Герберт фон КАРАЯН

род. Зальцбург, Австрия, 5.IV.1908; дирижер: Ульм, 1928–1933; Ахен, 1934–1938; Берлинская

государственная опера и Государственная капелла, 1938–1942; «Филармония», 1947–1955; Венский симфонический оркестр, 1951–1955; музыкальный директор Берлинского симфонического оркестра, 5.IV.1955–24.IV.1989; директор Венской государственной оперы, 1956–1964; Зальцбургский фестиваль, 1956–1960, затем главный член правления; основатель Пасхального и Троицыного фестивалей в Зальцбурге; ум. Аниф близ Зальцбурга 16..1989. Премьеры: незначительные сочинения Орфа, фон Айнема и др.

Герберт КЕГЕЛЬ

род. Дрезден, Германия, 29.VII.1920; дирижер хора Лейпцигского радио, 1953; главный дирижер оркестра Лейпцигского радио, 1960; главный дирижер Лейпцигского филармонического оркестра, 1977-.

Рудольф КЕМПЕ

род. близ Дрездена, Германия, 14.VI.1910; играл на гобое в лейпцигском оркестре «Гевандхауз»; дирижерский дебют: Лейпцигская опера, 1935; музыкальный директор Хемницкой оперы, 1943–1948; Веймарский национальный театр, 1948–1949; Дрезденская государственная опера, 1949–1952; Баварская государственная опера, Мюнхен, 1952–1954; главный дирижер Королевского филармонического оркестра, Лондон, 1961–1975; ум. Цюрих, 12.V.1976.

Иштван КЕРТЕС

род. Будапешт, 28.VIII.1929; дирижер Дьер, 1953–1955; Будапештская опера, 1963–1957; музыкальный директор в Аугсбурге, Западная Германия, 1958–1964; Лондонский симфонический оркестр, 1965–1968; утонул в Средиземном море и берегов Израиля, 16.IV.1073.

Карлос КЛАЙБЕР

род. Берлин, 3.VII.1930; сын Эриха Клайбера; младший дирижер в Дуйсбурге и Дюссельдорфе, 1956–1964; Цюрих, 1965–1966; дирижер: Вюртембергская государственная опера, Штутгарт, 1966–1968.

Эрих КЛАЙБЕР

род. Вена, 5.VIII.1890; дирижер: Дюссельдорф и Дармштадт; Берлинская государственная опера, 1923–1934; ум. Цюрих, 27.I.1956. Премьера: «Воцтек» Берга.

Отто КЛЕМПЕРЕР

род. Бреслау, Австро-Венгрия, 14.V.1885; учился в Берлине у Фрида и Пфицнера; дирижер: «Немецкий театр», Прага, 1908–1910; Гамбург, 1910–1912; Страсбург, 1914–1917; Кёльн, 1917–1924; Висбаден, 1924–1927; рпера Кролла, Берлин, 1927–1931; Длос-Анджелесский филармонический, 1933–1939; Будапештская опера, 1947–1950; оркестр «Филармония», Лондон, 1951–1972; ум. Цюрих, 6.VII.1973. Премьеры: фортепианный квартет Шёнберга-Брамса; «Флорентинская трагедия» Цемлинского. Сочинения: симфонии, 9 струнных квартетов и опера.

Ганс КНАППЕРТСБУШ

род. Эльберфельд, Германия, 12.III.1888; ассистент Рихтера и Зигфрида Вагнера в Байройте; оперный дирижер: Эльберфельд, 1913–1918; Лейпциг, 1918–1919 и Дессау, 1919–1922; Баварская государственная опера, 1922–1936; после этого регулярно дирижировал в Венской государственной опере, Венским филармоническим, на фестивалях в Зальцбурге и Байройте; ум. Мюнхен, 25.X. 1965.

Сара КОЛДУЭЛЛ

род. Меривилл, штат Миссури, 6.III.1924; создала «Бостонскую оперную группу», 1957.

Кирилл КОНДРАШИН

род. Москва, 6.III.1914; главный дирижер Московского филармонического, 1960–1975; затем эмигрировал в Голландию и работал с «Концертгебау»; ум. Амстердам, 7.II.1981. Премьеры: симфония «Бабий Яр» и 2-й скрипичный концерт Шостаковича.

Клеменс КРАУС

род. Вена, 31.II.1893; дирижер: Рига, Нюрнберг, Штеттин и Грац, 1913–1922; концерты «Tonkünstler» в Вене, 1923–1937; директор Франкфуртской оперы и «Концертов в музее», 1924–1929; директор Венской государственной оперы, 1929–1934; главный дирижер Венского филармонического, 1929–1932; музыкальный директор Баварской государственной оперы, Мюнхен, 1937–1944; жена: певица, исполнительница Штрауса Виорика Урсуляк; ум. Мехико, 16.V.1954. Премьеры: «Арабелла», «День мира» и «Любовь Данаи» Штрауса.

Йозеф КРИПС

род. Вена, 8.IV.1902; дирижер: «Народная опера», 1921; Аусиг и Дортмунд, Карлсруэ, 1926–1933; штатный дирижер Венской государственной оперы, 1934–1938 и 1945–1947; Белград, 1938–1939; Лондонский СО, 1950–1954; Филармонический оркестр Буффало, 1954–1963; Сан-Францисский СО, 1963–1970; ум. Женева, 13.X.1974.

Рафаэль КУБЕЛИК

род. Бихори, Чехословакия, 29.VI.1914; сын Яна Кубелика (1880–1940); главный дирижер Национального театра Брно, 1939–1941; Чешского филармонического, 1942–1948; основатель фестиваля «Пражская весна», 1946; бежал после коммунистического переворота 1948; Чикагский СО 1950–1953; «Ковент-Гарден», 1955–1958; СО Баварского радио, 1961–1985; «Метрополитен-Опера», Нью-Йорк, 1973–1974; жены: (1) чешская скрипачка Людмила Бертлова, для которой он написал концерт, и (2) австралийская сопрано Элси Морисон; возвратился на «Пражскую весну» 12.V.1990, чтобы продирижировать Чешским филармоническим. Премьера: «Лестница Иакова» Шёнберга. Сочинения: две оперы, три симфонии, «Чешский реквием» (1968) и струнные квартеты.

Сергей КУСЕВИЦКИЙ

род. Вышний Волочок, 26.VII.1874; контрабасист, 1894–1905; собственный оркестр в России, 1909–1915; Государственный симфонический оркестр, Петроград, 1917–1920; «Концерты Кусевитского», Париж, 1922–1924; Бостонский СО, 1924–1949; ум. Бостон, 4.VI.1951. Премьеры: «Картинки с выставки» Мусоргского-Равеля, «Симфония псалмов» Стравинского, 3-я симфония Русселя, 4-я Прокофьева, 1-я Оннегера, 3-я Копленда, 1-я и 3-я Мартину, «Тема и вариации» соч. 43 Шёнберга и прочь. Сочинение: концерт для контрабаса.

Эве КУЕЛЕР

род. Нью-Йорк, 1.I.1936 (собств. Эве Рабин); создал Оперный оркестр Нью-Йорка, 1971-.

Герман ЛЕВИ

род. Гисен, Германия, 7.XI.1839; дирижер Мюнхенского придворного театра, 1872–1896; ум. Мюнхен, 13.VI.1900.Премьера: «Парсифаль» Вагнера.

Джеймс ЛИВАЙН

род. Цинциннати, 23.VI.1943; ассистент дирижера в Кливленде, 1964–1970; музыкальный директор «Метрополитен-Опера», Нью-Йорк, 1975-.

Эндрю ЛИТТОН

род. Нью-Йорк, 16.V.1959; Борнмутский симфонический оркестр, 1988-.

Лорин МААЗЕЛЬ

род. Нёйи, Франция, 6.III.1930; в 11 лет дирижировал оркестром «Эн-Би-Си», а в 12 Нью-Йоркским филармоническим; дирижер Питсбургского симфонического, 1949–1952; первый американец, дирижировавший в Байройте, 1960; музыкальный директор западно-берлинской «Немецкой оперы», 1965–1971, и симфонического оркестра радио, 1965–1974; Кливлендский оркестр, 1972–1982; Венская государственная опера, 1982–1984; Питсбургский симфонический, 1988-; кроме того, тесно связан с «Нью Филармония» (Лондон), Национальным оркестром Франции и Белинским филармоническим.

Курт МАЗУР

род. Бриг, Немецкая Силезия, 18.VII.1927; педагог-репетитор в Галле, 1948–1951; дирижер в Эрфурте, 1951–1953; Лейпцигская государственная опера, 1958–1960; Дрезденский филармонический, 1955–1958 и 1967–1972; Государственная опера Шверина, 1958–1960; «Комише-Опер», Берлин, 1960–1964; «Гевандхауз», Лейпциг, 1970-; Нью-Йоркский филармонический, 1991-. Премьера «Шесть монологов из „Имярека“» Франка Мартена.

(Сэр) Чарлз МАККЕРАС

род. Скенектади, штат Нью-Йорк, 17.XI.1925; вырос в Австралии; учился у Талиха в Праге, 1947–1948; главный дирижер оперы «Сэддлерс-Уэллс» (впоследствии Английская национальная опера), Лондон, 1970–1980; Сиднейский СО, 1982–1988; Валлийская национальная опера, 1987-.

Густав МАЛЕР

род. Калишт, Австро-Венгрия, 7.VII.1860; оперный дирижер: Лейбах, 1881; Ольмюц, 1882; Кассель, 1883–1885; 2-й дирижер в Лейпциге, 1886–1888; Королевская венгерская опера, Будапешт, 1888–1891; Городской театр Гамбурга, 1891–1897; Венская придворная опера, 1897–1907; Венский филармонический оркестр, 1898–1901; дирижировал в Нью-Йорке: «Метрополитен-Опера», 1908–1909; Нью-Йоркской филармоническое общество, 1909–1911; жена: Альма-Мария Шиндлер; ум. Вена, 18.V.1911. Премьеры: 8 собственных симфоний;

«Элегическая колыбельная» Бузони, сочинения Цемлинского и др. Сочинения: 9 законченных симфоний, «Песнь о земле» и множество песен.

Виллем МЕНГЕЛЬБЕРГ

род. Утрехт, Нидерланды, 28.III.1871; музыкальный директор в Люцерне, 1891–1895; оркестр «Консергебау», Амстердам, 1895–1945 (уволен за сотрудничество с нацистами); франкфуртские «Концерты в музее», 1907–1922; Нью-Йоркский филармонический, 1922–1930; ум. в изгнании, Цурт, 21.III.1951. Премьеры: 2-й скрипичный концерт Бартока, первое исполнение полного цикла симфоний Малера.

Зубин МЕТА

род. Бомбей, Индия, 29.IV.1936; музыкальный директор Монреальского симфонического оркестра, 1960–1962; Лос-Анджелесский филармонический, 1962–1977; Нью-Йоркский филармонический, 1978–1991; музыкальный советник Израильского филармонического, 1962–1977, затем его пожизненный дирижер; жены: (1) Кармен Ласки, (2) Нэнси Ковак.

Дмитри МИТРОПУЛОС (наст. фамилия Дмитропулос)

род. Афины, Греция, 1.III.1896; ассистент дирижера в Берлинской государственной опере, 1921–1924; дирижер: Афинский симфонический оркестр, 1924–1936; «Оркестр Ламуре», Париж, 1932; дебют в США: Бостон, 24.I.1937; Миннеаполисский симфонический, 1937–1949; Нью-Йоркский филармонический, 1949–1958; «Метрополитен-Опера», Нью-Йорк, 1958–1959; гражданин США с 1946; ум. «Ла Скала», Милан,

2.XI.1960. Премьера: «Ванесса» Сэмюэла Барбера.

Пьер МОНТЁ

род. Париж, 4.IV.1875; дирижер «Русских балетов», 1911–1917; Бостонский СО, 1919–1924; ассистент дирижера в «Консертгебау», 1924–1934; дирижер Парижского симфонического оркестра, 1961–1964; Сан-Францисский СО, 1936–1952; Лондонский СО, 1961–1964; ум. Ханкок, штат Мэн, 1.VII.1964. Премьеры: «Петрушка», «Весна священная», «Соловей» Стравинского, «Игры» Дебюсси, «Дафнис и Хлоя» Равеля.

Феликс МОТЛЬ

род. близ Вены 24.VII.1856; ассистент в Байройте, 1876; дирижер: Мюнхенская придворная опера, 1903–1911; ум. Мюнхен, 2.VII.1911. Премьера: полная 5-актная версия «Троянцев» Берлиоза.

Евгений МРАВИНСКИЙ

род. Санкт-Петербург, 4.VI.1903; Кировский балет, 1932–1938; Ленинградский филармонический, 1938–1988; ум. Ленинград, 20.I.1988. Премьеры: 5, 6, 8, 9 и 10 симфонии Шостаковича и 6-я симфония Прокофьева.

Риккардо МУТИ

род. Неаполь, 27.VII.1941; «Музыкальный май», Флоренция, 1969–1980; оркестр «Филармония», Лондон, 1972–1982; Филадельфийский оркестр, 1980–1992; «Ла Скала», Милан, 1986-.

Шарль МЮНШ

род. Страсбург, Эльзас-Лотарингия, 26.IX.1891; концертмейстер здесь, 1919–1926, и в лейпцигском «Гевандхаузе», 1926–1932; дирижер: оркестр Парижского филармонического общества, 1935–1938; оркестр Консерватории, 1938–1946; Бостонский СО, 1949–1962; ум. Ричмонд, штат Вирджиния, 6.XI.1968. Премьеры: 6-я симфония Мартину, мухыка Оннегера и Русселя.

(Сэр) Невилл МЭРРИНЕР

род. Линкольн, СК, 15.IV.1924; основатель дирижер «Академии Сент-Мартин-ин-зе-Филдз», 1958-; Миннесотский оркестр, 1979–1986.

Кент (Джордж) НАГАНО

род. Моро-Бэй, штат Калифорния, 22.XI.1951; второй дирижер «Оперной компании Бостона», 1077–1979; музыкальный директор Берклийского СО (Калифорния), 1978; главный приглашенный дирижер «Ансамбля Энтерконтемпорен» Булеза, 1985-; главный дирижер Лионской оперы, 1989-. Премьера (с Озавой): «Святой Франциск Ассизский» Мессиаана.

Артур НИКИШ

род. Лебень Сент-Миклош, Австро-Венгрия, 12.X.1855; 2-й дирижер Лейпцигской оперы, 1878; 1-й дирижер 1882–1889; Бостонский симфонический оркестр, 1889–1893; Королевская венгерская опера, Будапешт, 1889–1893; лейпцигские «Гевандхауз-концерты» и Берлинский филармонический оркестр, 1895–1922; Гамбургские филармонические концерты, 1897–1922; Лондонский симфонический оркестр, 1905–1913; ум. Лейпциг, 23.I.1922. Премьеры: 7-я Брукнера, «Слушая первую кукушку весной» Дилиуса, скрипичный концерт Регера.

Вацлав НОЙМАН

род. Прага, 29.IX.1920; скрипач Чешского филармонического, стал дирижером в 1948-м, после вызванного коммунистическим переворотом ухода Кубелика; главный дирижер Пражского симфонического оркестра, 1956–1963; Пражский филармонический, 1963–1964; берлинская «Комише-

Опер», 1957–1960; Лейпцигская опера (и «Гевандхауз-концерты»), 1964–1967; Вюртембергский государственный театр, Штутгарт, 1970–1971; Чешский филармонический оркестр, 1968–1989.

Роджео НОРРИНГТОН

род. Оксфорд, 16.III.1934; основатель «Шютц-хора», 1962; музыкальный директор «Кент-оперы», 1969–1984; основатель ансамбля «Лондонские классические исполнители», 1978.

Сейдзи ОЗАВА

род. Шеньян, Манчжурия, Китай (родители японцы), 1.IX.1935; музыкальный директор «Фестиваля Равиния», Чикаго, 1964–1968; Торонтский симфонический, 1965–1969; Сан-Францисский СО, 1970–1977; Бостонский СО и Беркширский музыкальный центр, 1972-. Премьеры: «Святой Франциск Ассизский» Мессиана и «Sinfonia votiva» Пануфника.

Юджин ОРМАНДИ

род. Будапешт, 18.XI.1899, собств. Енё Блау, эмигрировал в США в 1921, работал концертмейстером в нью-йоркском театральном оркестре; музыкальный директор Миннеаполисского СО, 1931–1936; Филадельфийский оркестр, 1938–1980; ум. Филадельфия, 12.II.1985. Премьеры: «Симфонический танцы» Рахманинова, 3-й фортепьянный концерт Бартока.

Либор ПЕШЕК

род. Прага, 22.VI.1933, основатель-дирижер оркестра «Пражская камерная гармония», 1959; «Себастьян-оркестр», 1965; музыкальный директор Государственного камерного оркестра, Чехословакия, 1969–1977; «Frysk Orkest», Голландия, 1975–1979; Словацкий филармонический, Братислава, 1981–1982; Королевский ливерпульский филармонический, 1987-.

Тревор ПИННОК

род. Кентербери, Кент, Англия, 16.XII.1946; основатель-директор оркестра «Английский концерт», 1972-.

Андре ПРЕВЕН

род. Берлин, 6. IV.1929, собств. Андреас Людвиг Привин; Сент-Луисский СО, 1962–1967; Хьюстонский СО, 1967–1969; Лондонский СО, 1968–1979; Королевский филармонический оркестр, 1985-; Питсбургский СО, 1976–1986; Лоа-Анджелесский филармонический, 1986–1990. Сочинения и премьеры: концерты, музыка к пьесе Тома Стоппарда «Хороший парень стоит доброго отношения».

(Сэр) Джон ПРИТЧАРД

род. Лондон, 5.II.1921; Королевский ливерпульский филармонический, 1957–1963; Лондонский филармонический, 1962–1966; Глайндбёрн, 1967–1977; Кёльнская опера, 1969–1977; Бельгийская национальная опера, 1981–1989; Симфонический оркестр «Би-Би-Си», 1982–1989; оперный театр Сан-Франциско, 1986–1989; ум. Сан-Франциско, 5.XII.1989.

Жорж ПРЕТР

род. Вазье, Франция, 14.VIII.1929; музыкальный директор «Опера-комик», Париж, 1955–1959; после смерти Бичемпа — ассистент дирижера Королевского филармонического оркестра, 1962–1964; Венский симфонический оркестр, 1986-. Премьера: «Человеческий голос» Пуленка.

Фриц РАЙНЕР

род. Будапешт, 19.XII.1888; Будапештская народная опера, 1911–1914; Дрезденская придворная (впоследствии «государственная») опера, 1914–1921; СО Цинциннати, 1922–1931; Питсбургский СО,

1938–1948; Чикагский СО, 1953–1962; ум. Нью-Йорк, 15.XI.1963. Премьера: кларнетный концерт Копленда.

Карл РАНКЛЬ

род. Гаден, Австро-Венгрия, 1.X.1898; учился у Шёнберга и Веберна; дирижер: Рейхенберг, Кёнигсберг, Берлинская государственная опера и Висбаден, 1925–1933; после прихода Гитлера к власти покинул Германию; музыкальный директор в Граце и в «Немецком театре» Праги, 1937–1938; главный дирижер «Ковент-Гардена», 1946–1951; шотландский национальный оркестр, 1952–1957; затем уехал в Австралию, чтобы возглавить «Елизаветинскую оперную труппу», ум. Сент-Гилден, Австрия, 6.IX.1968. Премьера: «Карл V» Кренека. Сочинения: несколько опер.

Ганс РИХТЕР

род. Дьёр, Австро-Венгрия, 4.IV.1843; придворный дирижер, Мюнхен, 1868–1870; Королевская венгерская опера, 1871–1875; 2-й дирижер Венской придворной оперы, 1875, 1-й дирижер, 1880–1899; концерты Венского филармонического, 1877–1898; дирижировал мировой премьерой «Кольца» в Байройте, август 1876; «Рихтер-концерты», Лондон, 1878–1899; дирижер Бирмингемского фестиваля, 1885–1909; «Халле-оркестр», Манчестер, 1899–1911; ум. Байройт, 5.XII.1916. Премьеры: «Кольцо» Вагнера; 2-я и 3-я Брамса; 1-я, 3-я, 4-я и 8-я симфонии Брукнера; «Вариации на тему „Загадка“» и 1-я симфония Элгара.

Геннадий РОЖДЕСТВЕНСКИЙ

род. Москва, 4.V.1931; дирижер Большого театра, 1951–1970; СО «Би-Би-Си», 1978–1981; Венский СО, 1981–1984; Оркестр Министерства культуры СССР, 1984-; Стокгольмский филармонический, 1989-. Премьеры: 5 симфоний Шнитке.

Ганс РОСБАУД

род. Грац, Австрия, 22.VII.1895; управлял городским оркестром и консерваторией Майнца, 1921–1930; Франкфуртской радио и «Концерты в музее», 1928–1937; музыкальный директор в Мюнстере, 1937–1941, и в Страсбурге, 1941–1944; Мюнхенский филармонический, 1945–1948; оркестр Юго-Западного немецкого радио, Баден-Баден, 1948–1961; Цюрихская опера, 1950–1958; был также главным дирижером летних фестивалей в Донауэшингене и Экс-ан-Провансе; ум. Лугано, Швейцария, 29.XII.1962. Премьеры: «Моисей и Аарон» Шёнберга, «Молоток без мастера» Булеза.

Мстислав РОСТРОПОВИЧ

род. Баку, СССР, 27.III.1927; дирижерский дебют, 1960; музыкальный директор Национального симфонического оркестра, Вашингтон, округ Колумбия, 1987-.

Саймон РЭТТЛ

род. Ливерпуль, СК, 19.I.1955; главный дирижер Бирмингемского симфонического оркестра, 1980-; главный приглашенный дирижер Лос-Анджелесского филармонического, 1983-. Премьеры: «Франкенштайн!!!» Х. К. Грубера, 1-я симфония Максвелла Дэвиса и другие сочинения английских композиторов.

Василий САФОНОВ

род. станция Ицюрская, Россия, 6.II.1852; организатор общедоступных концертов в Москве, 1890–1905; дирижер Нового филармонического, 1904–1906; ум. Кисловодск, 27.II.1918.

Эса-Пекка САЛОНЕН

род. Хельсинки, Финляндия, 30.VI.1958;; главный дирижер СО Шведского радио, 1985-; Лос-Анджелесский филармонический, 1990.

(Сэр) Малколм (Гаролд Уоттс) САРДЖЕНТ

род. Стэмфорд, Линкольншир, СК, 29.IV.1895; главный дирижер Королевского хорового общества, 1928–1967; «Куртолдские концерты Сарджента», 1929–1940; «Халле-оркестр», 1939–1942; Королевский ливерпульский филармонический, 1942–1948; Симфонический оркестр «Би-Би-Си», 1950–1957; ум. Лондон, 3.X.1967. Премьеры: «Валтасаров пир» и «Троил и Крессида» Уолтона; 9-я симфония Воан-Уильямса.

Евгений СВЕТЛАНОВ

род. Москва, 6.IX.1929; главный дирижер Большого театра, 1962–1954; музыкальный директор Государственного симфонического оркестра СССР, 1965–1989. Сочинения: симфония и фортепьянный концерт.

Туллио СЕРАФИН

род. близ Венеции, 8.XII.1878; главный дирижер «Ла Скала», 1909–1914, 1917–1918; главный дирижер Римской оперы, 1934–1943; также дирижировал в «Мет» и Чикаго; ум. Рим, 2.II.1968.

Джузеппе СИНОПОЛИ

род. Венеция, 2.XI.1946; учился в Вене у Зваровски; основатель «Ансамбля Бруно Мадерна», 1975; оркестр «Филармония», 1984–1991; оркестр «Академии Св. Цецилии», Рим, 1980-е; «Немецкая опера», Берлин, 1990-; Дрезденская государственная капелла, 1992-. Премьеры: современная итальянская музыка. Сочинения: опера «Лу Саломе».

Леонард СЛАТКИН

род. Лос-Анджелес, 1.IX.1944; музыкальный директор Ново-Орлеанского филармонического, 1977–1979; Сент-Луисский СО, 1979-.

Юдит СОМОГИ

род. Нью-Йорк, 13.V.1937; «капельмейстерша» Франкфуртской оперы, 1982–1986; ум. 3.IV.1986.

Леопольд (Болеславович, Станислав-Энтони) СТОКОВСКИЙ

род. Марилебон, Лондон, 18.IV.1882; СО Цинциннати, 1909–1912; Филадельфийский оркестр, 1912–1938; СО «Эн-Би-Си» (с Тосканини), 1942–1944; «Голливудская чаша», Хьюстонский СО, основатель Американского СО, 1962; жены: (1) Ольга Самарофф, (2) Евангелина Джонсон, (3) Глория Вандербильт; ум. 13. IX.1977, Низер-Уоллоп, Гэмпшир, СК, похоронен на Марилебонском кладбище, Ист-Финчли, Лондон. Премьеры: 4-я симфония Айвза; «Америки» Вареза; 4-й концерт, «Рапсодия на тему Паганини», 3-я симфония Рахманинова; фортепьянный и скрипичный концерты Шёнберга; 4-й фортепьянный концерт Мартину; «Вселенская молитва» Пануфника; 28-я симфония Хавергала Брайена; концерт для двух фортепиано Брукнера; «Симфонические танцы» Копленда; 6-я и 12-я симфонии Кауэлла, а также сочинения множества других композиторов, от Амфитеатрова до Цемахсона.

Джордж СЭЛЛ

род. Будапешт, 7.VI.1897; дирижер: Берлин, Прага, Дармштадт, Дюссельдорф, 1917–1924; Берлинская государственная опера, 1924–1930; главный дирижер пражского «Немецкого театра», 1930–1936, Шотландский оркестр, 1937–1939; дирижер Кливлендского оркестра, 1946–1970; ум. Кливленд, 30.VII.1970.

Вацлав ТАЛИХ

род. Кромержиж, Чехия, 28.V.1883; оперный дирижер: Пльзень, 1912–1915; главный дирижер: Чешский филармонический, 1918–1941; Стокгольмский филармонический, 1931–1933; Национальная опера, Прага, 1935–1944; основатель-дирижер Словацкого филармонического, Братислава, 1949–1952; ум.

Бероун, Чехословакия, 16.III.1961. Премьеры: Симфонietta Яначека и основные оркестровые сочинения Сука и Новака.

Юрий ТЕМИРКАНОВ

род. Нальчик, СССР, 10.XII.1938; Ленинградский СО, 1968–1976; ленинградский Кировский оперный театр, 1976–1989; Ленинградский филармонический, 1989-.

Клаус ТЕНШТЕДТ

род. Мерзебург, Германия, 6.VI.1926; концертмейстер оперы в Галле, 1945; помощник дирижера, Карл-Маркс-Штадт, 1954–1958; Дрезденская опера, 1958–1960; Шверинская государственная опера, 1960–1969; оперный театр в Киле, 1975–79; симфонический оркестр Северо-Германского радио, Гамбург, 1979–1982; дебют в «Метрополитен-Опера», 14.XII.1983; Лондонский филармонический оркестр, 1983–1987.

Хайнц ТИТЬЕН

род. Танжер, 24.VI.1881; учился у Никиша; дирижер: Трир, 1902–1921; управляющий в Бреслау, 1922–1925, и в Берлинской государственной опере, 1948–1954; главный управляющий всех государственных театров Пруссии, 1930–1935;

художественный директор (и дирижер) Байройтских фестивалей (1931–1944; постановщик опер Вагнера в «Ковент-Гардена», 1950–1951; управляющий (и дирижер) Гамбургской государственной оперы, 1954–1959; ум. Баден-Баден, 30.XI.1967.

Майкл Тилсон ТОМАС

род. Голливуд, 21.XII.1944; музыкальный директор Филармонического оркестра Буффало, 1971–1979; Лондонский симфонический оркестр, 1988-.

Артуро ТОСКАНИНИ

род. Парма, Италия, 25.III.1867; дебютировал в 19 лет, продирижировав «Аидой» в Рио; музыкальный директор «Ла Скала», 1898–1908; художественный директор «Метрополитен-Опера», Нью-Йорк, 1908–1915, сместил Малера; художественный директор «Ла Скала», 1921–1929; дирижировал в Байройте и Зальцбурге, пока не пришли к власти нацисты; дирижер Нью-Йоркского филармонического и симфонического оркестров, 1920–1926; симфонический оркестр «Эн-Би-Си», 1937–1954; ум. Нью-Йорк, 16.I.1957, похоронен в Милане. Премьеры: «Турандот» Пуччини, Адажио для струнных Барбера.

Джеффри ТЭЙТ

род. Солсбери, Англия, 28.VII.1943; главный дирижер Королевского оперного театра, «Ковента-Гардена», 1986-; Английский камерный оркестр, 1985; Роттердамский филармонический, 1991-.

Клаус Петер ФЛОР

род. Лейпциг, Германия, 1953; главный дирижер Шулерского филармонического, 1980–1983; Берлинского симфонического оркестра, 1984-.

Ференц ФРИЧАЙ

род. Будапешт, 9.VIII.1914; учился у Бартока и Кодая; дирижер в Сегеде, 1934–1944; музыкальный директор Берлинской городской оперы, 1948–1952, и оркестра РИАС, 1949–1954; Хьюстонский СО, 1954–1955; Баварская государственная опера, Мюнхен, 1956–1958; ум. Базель, Швейцария, 20.II.1963 Премьера: фон Айнем «Смерть Дантона».

Вильгельм ФУРТВЕНГЛЕР

род. Берлин, 25.I.1886; перевезен в Мюнхен, 1894; репетитор в Бреслау, 1905; Цюрихе, 1906; Мюнхене, 1908; третий дирижер Страсбург, 1910; дирижер: Любек, 1911–1915; главный дирижер: Мангейм, 1915–1920; дебют в Берлинском филармоническом 14.XII.1917; Белинская государственная капелла, 1920–1922; директор концертов «Общества друзей музыки» в Вене, 1921–1954; главный дирижер лейпцигского «Гевандхауза», 1922–1928; Берлинского филармонического, 1922–1945, 1952–1954; жены: (1) Зитла Лунд, 1923, расстались в 1931, (2) Элизабет Акерман, 1943; один сын; ум. Баден-Баден 30.XI.1954. Премьеры: Шёнберг, Вариации для оркестра, соч. 31; Барток, 2-й фортепьянный концерт; Хиндемит, сюита «Матисс»; Штраус, «Четыре последние песни». Сочинения: 2 симфонии, фортепьянный концерт, «Te Deum» и др.

Бернард ХАЙТИНК

род. Амстердам, 4.II.1929; постоянный дирижер оркестра Нидерландского радио, 1956–1961; художественный директор «Консертгебау», 1961–1986 (два сезона на пару с Огеном Йохумом); Лондонский филармонический, 1967–1978; оперный дебют в Глайндбёрне, 1072; музыкальный директор там же, 1977–1987; Королевский оперный театр «Ковент-Гарден», 1987-.

Кристофер ХОГВУД

род. Ноттингем, СК, 10.IX.1941; сооснователь (вместе с Манроу «Early Music Consort»), 1967; основатель «Академии старинной музыки», 1973.

Александр (фон) ЦЕМЛИНСКИ

род. Вена, 14.X.1871; дирижер «Венской народной оперы», 1904–1907, и Придворной оперы, 1908–1911; музыкальный директор «Нового немецкого театра» в Праге, 1912–1926; старший дирижер оперного театра «Кроль» в Берлине, 1927–1932; в 1939-м эмигрировал в США; ум. Ларчмонт, штат Нью-Йорк, 15.III.1942. Премьеры «Ожидание» Шёнберга, «Снежный человек» Корнгольда. Сочинения: 7 опер, Лирическая симфония, струнные квартеты, песни.

Давид (Джоэль) ЦИНМАН

род. Нью-Йорк, 9.VII.1936; музыкальный директор Нидерландского камерного оркестра, 1964–1977; Роттердамский филармонический, 1979–1982; Рочестерский филармонический, 1974–1985; Балтиморский симфонический оркестр, 1984-.

Риккардо ШАЙИ

род. Милан, 20.II.1953; ассистент дирижера, «Ла Скала», 1972–1974; основатель фестиваля в Монтепульчиано, 1976; СО Западно-Берлинского радио, 1982–1990; «Театро Комунале» в Болонье, 1986-; «Консертгебау», Амстердам, 1988-. Премьеры: «Fotmazioni» Берио; «Русалочка» Цемлинского.

Франц ШАЛЬК

род. Вена, 27.V.1863; учился у Брукнера; дирижер: Грац, 1889–1895; пражский «Немецкий театр», 1895–1898; Нью-Йоркский «Мет», 1898–1899 (первое исполнение не сокращенного «Кольца» в США); Берлинская королевская опера, 1900; венское «Общество друзей музыки», 1904–1921; дирижер Венской государственной оперы, 1919–1929 (до 1924 совместно с Рихардом Штраусом); ум. Эдлах, 2.IX.1931. Премьеры: собственная версия 5-й Брукнера, «Женщина без тени» Штрауса, две части 10-й симфонии Малера.

Герман ШЕРХЕН

род. Берлин, 27.VI.1891; дирижер: Рижский СО, 1914–1916; СО Кёнигсбергского радио, 1928–1933, затем покинул Германию; «Коллегиум Музикум», Винтертур (Швейцария), 1922–1947; дебют в США, 1964;

ум. Флоренция, 2.VI.1966. Премьеры «Узник» Даллапиккола, «Король-олень» Хенце.

(Сэр) Георг ШОЛТИ

род. Будапешт, 21.X. 1912; педагог-репетитор Будапештской оперы, 1930–1939, и Зальцбургского фестивала, 1937; дебют в качестве оперного дирижера, Будапешт, 11.III.1938; 1-й приз Женевского международного конкурса пианистов, 1942; главный дирижер Баварской государственной оперы, 1946–1952; музыкальный директор Франкфуртской оперы, 1952–1961; «Ковент-Гарден», 1961–1971; Чикагский СО, 1969–1971; лондонский филармонический, 1979–1983; гражданин США с 1972; художественный директор Зальцбургского пасхального фестиваля, 1991-; дирижер первой записи цикла «Кольцо», 1958–1968. Премьеры: «Сон в летнюю ночь» Бриттена, 3-я симфония Лютославского, 4-я Типпетта, 1-й скрипичный концерт Мартину.

Фриц ШТАЙНБАХ

род. Грюнсфельд, Германия, 17.VI.1855; преемник Бюлова в Майнингене, 1886–1902; управлял консерваторией в Кёльне, 1902–1914; ум. 13.VIII.1918.

Уильям (Ганс Вильгельм) ШТАЙНБЕРГ

род. Кёльн, 1.VIII.1899; главный дирижер Кёльнской оперы, 1924–1925; «Немецкий театр» в Праге, 1926–1929; Франкфуртская опера, 1929–1933, затем покинул Германию; сооснователь Палестинского симфонического оркестра (впоследствии Израильского филармонического), 1936–1938; музыкальный директор СО Буффало, 1945–1952; Питсбургский СО, 1952–1976; Бостонский СО, 1969–1972; ум. Нью-Йорк, 16.III.1978. Премьера: «С сегодня на завтра» Шёнберга.

Рихард (Георг) ШТРАУС

род. Мюнхен, 11.VI.1864; ассистент Бюлова в Майнингене, 1885; дирижер в Майнингене, 1886; Мюнхенская придворная опера, 1886–1889; Веймарская придворная опера, 1889–1894; Берлинская придворная опера, 1898–1918; со-директор (совместно с Францем Шальком) Венской придворной оперы, 1919–1924; жена: Паулине де Ана, 1894; ум. Гармиш-Партенкирхен. Премьеры: «Гензель и Гретель» Хумпердинка и собственные оркестровые произведения. Сочинения: 15 опер, множество оркестровой и камерной музыки.

Эрнст фон ШУХ

род. Грац, Австрия, 23.XI.1846; дирижер Дрезденской придворной оперы, 1873–1913; ум. Кётцшенброда, Саксония, 10.V.1914. Премьеры: оперы Штрауса — «Погасшие огни», «Электра», «Саломея» и «Кавалер розы».

Шин ЭДУАРДС

род. Западный Сассекс, СК, 1959; победительница дирижерского конкурса в Лидсе, 1984; первая женщина, дирижировавшая в «Ковент-Гардене», 29.IV.88. Премьера: «Грек» Марка-Антонио Тёрнейджа.

Дэвид ЭТЕРТОН

род. Блэкпул, СЗ Англия, 3.I.1944; основатель-дирижер лондонского «Симфонietta», 1968–1973; Королевский ливерпульский филармонический, 1980–1983; СО Сан-Диего, 1981–1986; Гон-Конгский филармонический, 1989-. Премьеры: две значительных оперы, «Мы приходим к реке» Хенце («Ковент-Гарден») и «Панч и Джуди» Бритуитла (Олдебург) и многих оркестровых сочинений с «Симфонietta».

Марис ЯНСОНС

род. Рига, Латвия, 14.I.1943; учился у отца, Арвида Янсонса (1914–1984) и Мравинского; Филармонический оркестр Осло, 1979-.

Неэми ЯРВЕ

род. Таллин, Эстония, 7.VI.1937; учился у Мравинского; оркестр Эстонского радио и государственная опера Эстонии, 1963–1980; Гётеборгский симфонический оркестр, 1981–1985; Шотландский национальный оркестр, 1984–1988; Детройтский симфонический, 1990-. Премьеры: 3 симфонии Арно Пярта; сочинения Эдуарда Тубина.

Примечания

*

Разумное основание [существования] (*франц.*).

†

См. Главу 16.

‡

В биографической справке — «Приложение», с. ###, — перечислены данные каждым из дирижеров премьеры.

§

Предмет ненависти (*франц.*) — *Здесь и далее примечания принадлежат, кроме особо оговоренных случаев, переводчику.*

**

Ремесло, мастерство (*франц.*).

††

Перевод Л. Коппелева.

‡‡

Гонения на женщин рассматриваются в главе 13 (*Прим. автора*).

§§

Первый среди равных (*лат.*).

Право господина (*лат.*).

†††

Здесь и далее роман цитируется в переводе с немецкого И. Горкиной: Г. Манн «Верноподданный», изд. «Правда», М., 1985.

‡‡‡

Замок (нем.).

§§§

Супружество втроем (франц.).

Народный пианист (нем.).

††††

По преимуществу (лат.).

‡‡‡‡

Волшебник (нем.).

§§§§

Мастер (нем.).

Верный Ганс (нем.)

†††††

Указание в нотах на исполнение музыки всем составом оркестра.

‡‡‡‡‡

Дик Уиттингтон (?-1423), английский купец, ставший лорд-мэром Лондона, а затем и персонажем легенд и традиционных пантомим.

§§§§§

«Похоронный ритуал» (нем.).

Честь мундира (*франц.*).

+++++++

Расхлябанности (*нем.*).

+++++++

Конец века (*франц.*).

§§§§§§§

Существовавшее ранее положение (*лат.*).

Добродушие (*нем.*).

+++++++

Витторио Гуи — единственный достойный упоминания дирижер, работавший с ним в «Ла Скала». Туллио Серафин прослужил там лишь половину сезона, да и то младшим репетитором; Виктор де Сабата в Милане — до того, как его покинул Тосканини, — не появлялся. (*Прим. автора*).

+++++++

Этот культ во всей его полноте рассматривается в книге Джозефа Горовица «Понимание Тосканини: или как он стал божеством американской культуры...». (См. Библиография, с. ###) — (*Прим. автора*).

§§§§§§§

Боевой союз (*итал.*).

Персонажи телесериалов, первый — английского, второй — американского.

+++++++

«Общество друзей музыки» (*нем.*).

+++++++

Да, нет (*нем.*).

§§§§§§§§

Немецкий националист (*нем.*).

«Чудо-Караян» (*нем.*).

††††††††

Недавние исследования показывают, что второй (ульминский) номер был присвоен Караяну задним числом, уже во время его работы в Ахене. Это, однако, не отменяет его зальцбургского вступления в партию. — *Прим. автора.*

‡‡‡‡‡‡‡‡

Принцип Фюрера (*нем.*).

§§§§§§§§

«Штурмовик», нацистская газета.

«Я — берлинец», знаменитый слова Джона Кеннеди.

††††††††

Подразумевается роман Грина «Доктор Фишер из Женевы, или Ужин с бомбой».

‡‡‡‡‡‡‡‡

Темп бурлескного танца (*смесь итал. с англ.*).

§§§§§§§§

Подразумевается комедия Дж. Кьюкора «Филадельфийская история» (1940) с К. Хепберн и К. Грантом в главных ролях.

Район в центральной части Сан-Франциско, ставший в 1960-х местом сборищ хиппи и центром наркокультуры.

††††††††††††††††

От английского «preview» — «анонс, рекламный показ отрывков из фильма, спектакля и т. д.».

‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡

Хорошо (*итал., франц.*).

§§§§§§§§§§§§§§§§

Несносный ребенок (*франц.*).

Институт акустических и музыкальных исследований (*франц.*).

††††††††††††††††

Центральный рынок (*франц.*).

‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡

Второе «я» (*лат.*).

§§§§§§§§§§§§§§§§

Зал венского Общества друзей музыки.

Отечество, родина (*нем.*).

††††††††††††††††

Слащаво-сентиментальная музыка (*нем.*).

‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡

Управляющий (*итал.*).

§§§§§§§§§§§§§§§§

Чтобы другим неповадно было (*франц.*).

Намек на пьесу Юджина О’Нила «Траур — участь Электры».

††††††††††††††††

Боже милостивый! (нем.).

‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡

Будь так любезен (нем.).

§§§§§§§§§§§§§§§§

Цезура (нем.).

Примерно в то же время, в Дрездене, Герберту Кегелю сказали, что запущенная рана на руке, полученная им при прохождении воинской службы, не позволит ему стать пианистом. Он не оставил музыку и обратился в успешного дирижера, имеющего на своем счету запись бетховенского цикла. — Прим. автора.

††††††††††††††††

Дорогой коллега (франц.).

‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡

Запрещенная (нем.).

§§§§§§§§§§§§§§§§

Персонификация вождя (нем.).

«Птичья лира» (франц.).

††††††††††††††††

«Несомненно, европейской столицей, в которой музыка, в частности, старинная, сервируется наилучшим образом» (франц.).

‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡

Проклятие (франц.).

§§§§§§§§§§§§§§§§§§§§§§

Добросовестный, честный (лат.).

Гуртом, целиком (франц.).