

ГУСТАВ МАЛЕР

ПИСЬМА • ВОСПОМИНАНИЯ



ГУСТАВ МАЛЕР

ПИСЬМА • ВОСПОМИНАНИЯ

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ
ДОПОЛНЕННОЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
МУЗЫКА
МОСКВА
1968

*Составление,
вступительная статья
и примечания
И. БАРСОВОЙ*

*Перевод с немецкого
С. ОШЕРОВА*

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В сборник «Густав Малер. Письма. Воспоминания» включены наиболее интересные и ценные материалы, непосредственно отражающие жизнь, исполнительское и композиторское творчество замечательного австрийского музыканта, а также оценку его современниками. Материалы научного, исследовательского характера в сборник не вошли.

Основным источником для отбора писем Густава Малера была книга: *Gustav Mahler. Briefe. 1879—1911.* Berlin, Wien, Leipzig, Paul Zsolnay Verlag, 1924. Все письма к Альме Малер взяты из книги: *Alma Mahler. Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe.* Wien, Bermann — Fischer Verlag, 1949. Источники остальных писем указаны в примечаниях к ним.

Текстологические особенности указанных изданий (разрядки, сокращения) сохранены в переводе. Даты писем, проставленные самим Малером, приводятся справа над письмом без скобок. Даты, стоящие слева и заключенные в квадратные скобки, восстановлены издателями немецкого текста на основании косвенных данных.

Воспоминания А. Ноймана и М. Штейницера, посвященные раннему периоду творчества Малера, взяты из

составленного Паулем Стефаном к пятидесятилетию Малера сборника: *Gustav Mahler. Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen*. München, Piper, 1910. Бедность материала, посвященного будапештскому периоду жизни Малера, заставила привлечь соответствующий раздел из воспоминаний Людвига Карпата (*Ludwig Karpath. Begegnung mit dem Genius*. Wien, Leipzig, 1934), содержащий, несмотря на свой «анекдотический характер», ряд интересных сведений. В целом же книга типичного буржуазного журналиста Карпата, во многом посвященная Малеру «в халате и туфлях», почти не могла дать существенного материала; лишь в главе о Вене удалось выбрать интересный отрывок, в котором есть много фактических данных и сохранено письмо художника А. Роллера, ближайшего сотрудника Малера по Придворной опере.

Гамбургскому и венскому периодам посвящены наиболее интересные, содержательные и совершенные в литературном отношении мемуары Бруно Вальтера, Йозефа Богуслава Фёрстера, Анны Бар-Мильденбург. Из книги *Bruno Walter. Gustav Mahler. Ein Porträt* (Berlin, Frankfurt, S. Fischer Verlag, 1957) переведена первая часть — «Воспоминания». Перевод воспоминаний Анны Бар-Мильденбург сделан по книге: *Anna Bahr-Mildenburg. Erinnerungen*. Wien und Berlin, 1921. Мемуары Фёрстера переведены с немецкого издания его книги: *J. B. Foerster. Der Pilger*. Prag, Artia, 1955. Небольшие воспоминания Марии Гутхейль-Шодер, опубликованные в сборнике Пауля Стефана, интересны тем, что рисуют Малера прежде всего как оперного режиссера. Хроника Пауля Стефана «Могила в Вене» (*Paul Stefan. Das Grab in Wien*. Berlin, 1913), при всей импрессионистичности и «разорванности манеры», ярко обрисовывает место Малера в художественной жизни австрийской столицы. Особую ценность имеют воспоми-

нения Натали Бауэр-Лехнер, близкого друга Малера, на протяжении ряда лет систематически записывавшей свои беседы с Малером (*Natalie Bauer-Lechner. Erinnerungen an Gustav Mahler. Wien, Leipzig, 1923*). Достоверность ее записей подтверждают многие авторы.

Раздел воспоминаний дополнен публиковавшимися раньше в советской прессе мемуарами дирижеров Оскара Фрида и А. Б. Хессина.

К сожалению, совершенно невозможно было использовать воспоминания вдовы композитора Альмы Марии Малер-Верфель. Многочисленные интересные подробности, содержащиеся в них, тонут в море мелочей, субъективных оценок, предвзятых суждений. Частности совершенно заслоняют от мемуариста целое; из книги можно извлечь отдельные факты, но нельзя найти целого отрывка, где бы хоть как-то возникал образ Малера.

Высказывания современников, собранные в третьем разделе книги, заимствованы, главным образом, из сборника Пауля Стефана. Письма к Малеру Герхарта Гауптмана, Томаса Манна и других взяты из книги Альмы Малер: *Alma Mahler. Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe. Wien, Bermann — Fischer Verlag, 1949*.

Комментарий к книге разбит на две части. Примечания, объясняющие текст, даны после каждого письма или очерка. Примечания, касающиеся отдельных лиц, вынесены в аннотированный именной указатель и расположены, таким образом, в алфавитном порядке.

Большинство биографических сведений о Малере в статье «Густав Малер. Личность, мировоззрение, творчество» почерпнуто автором из австрийских и немецких изданий писем Г. Малера и воспоминаний о нем. Главнейшие из них: *Gustav Mahler. Briefe. 1879—1911. Herausg. von A. M. Mahler. Berlin, Wien, Leipzig,*

1924; Alma Mahler. Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe. Wien, Bermann — Fischer, 1949; Natalie Bauer-Lechner. Erinnerungen an Gustav Mahler. Wien, Leipzig, 1923; Bruno Walter. Gustav Mahler. Ein Porträt. Berlin, Frankfurt, 1957; J. B. Foerster. Der Pilger. Prag, Artia, 1955.

Часть биографических материалов автор позаимствовал из монографий о Малере: G. Adler. Gustav Mahler. Wien, 1916; P. Stefan. Gustav Mahler. Berlin, 1913 и др.

В настоящем издании в составе сборника произведен ряд изменений, а именно: включены фрагменты из «Воспоминаний о Густаве Малере» О. Клемперера (O. Klemperer. Meine Erinnerungen an Gustav Mahler und andere autobiographische Skizzen. Freiburg, Atlantis Verlag, 1960); отрывки из дневника Р. Штрауса и доклада А. Шёнберга; вместо стихотворения С. Цвейга «Дирижер» дается его же статья «Возвращение Густава Малера». В связи с появлением новых материалов во вступительную статью и комментарии внесены некоторые уточнения, касающиеся Шестой и Десятой симфоний и «Жалобной песни». Кроме того, книга дополнена новыми иллюстрациями и дискографией, составленной В. К. Крюковым.

Составитель и переводчик выражают благодарность И. В. Нестьеву, порекомендовавшему включить в сборник ряд материалов русских авторов, Г. А. Балтер, сделавшей ценные замечания по переводу, И. А. Адамовой, благодаря которой авторам стали доступны многие важные книги, а также президенту Международного Малеровского общества профессору Эрвину Ратцу и сотруднику издательства «Universal-Edition» Стефану Харпнеру.

О ГУСТАВЕ МАЛЕРЕ

Радостно жить в такое время, когда музыка великого Густава Малера завоевывает себе повсеместное признание. Сила его гения покоряет всех, кому дорого музыкальное искусство. Еще сравнительно недавно можно было слышать суждения, что Малер был выдающимся дирижером, но что как композитор он не имеет ценности. Как глубоко несправедливы такого рода суждения!

Что пленяет в его музыке? Прежде всего — глубокая человечность. Малер понимал высокое этическое значение музыки. Он проникал в самые сокровенные тайники человеческого сознания, его волновали самые высокие мировые идеалы. Гуманизм, неукротимый темперамент, горячая любовь к людям в соединении с изумительной композиторской одаренностью помогли Малеру создать его симфонии, «Песни странствующего подмастерья», «Песни об умерших детях», грандиозную «Песнь о земле». Советские музыканты, советские любители музыки

горячо любят творчество Малера. Оно близко нам своим гуманизмом, своей народностью.

Много можно говорить о Малере — великом мастере оркестра, на партитурах которого будут учиться многие и многие поколения.

В борьбе за осуществление лучших идеалов человечества Малер вечно будет с нами, советскими людьми, строителями коммунизма — самого справедливого общества на земле.

Дмитрий Шостакович

ГУСТАВ МАЛЕР

Личность, мировоззрение, творчество

«Человек, в котором воплотилась самая серьезная и чистая художественная воля нашего времени». Эти обращенные к Густаву Малеру слова были произнесены Томасом Манном в 1910 году, в дни, когда вокруг творчества Малера разгорались ожесточенные споры. С присущей ему чуткостью в вопросах искусства, с глубоким пониманием современной немецкой музыки Томас Манн сумел прозорливо определить значение великого композитора.

Гениальный австрийский музыкант Густав Малер вошел в блестящую плеяду европейских симфонистов рубежа XIX—XX веков. Наряду с Рихардом Штраусом и Гуго Вольфом он был одним из крупнейших представителей послевагнеровского музыкального искусства Германии и Австрии; его непосредственными предшественниками были Брамс и Брукнер. В годы, когда Малер писал свои последние сочинения, заканчивался путь «отца» музыкального импрессионизма — К. Дебюсси, в полном расцвете таланта находился другой великий француз — М. Равель. Русская школа переживала новый расцвет в творчестве младших-современников Малера — Рахманинова и Скрябина. Одновременно с Ма-

лером работали и симфонисты национальных школ: Дворжак, Яначек, Сибелиус, Шимановский.

В этом созвездии видное место принадлежит Малеру. Проявляя живейший интерес к творчеству современников, он упорно шел своим, совершенно самостоятельным путем. Импрессионизм с его зрительным, созерцательным восприятием мира, с его тягой к живописности, к утонченности красочной палитры был чужд натуре Малера, всегда стремившегося проникать в глубь вещей.

Много ближе Малеру оказались некоторые стороны симфонизма Чайковского. Открытое, искреннее и свободное выражение чувств, взгляд на симфонию как на музыкальную драму, обращение к бытующим музыкальным интонациям и жанрам роднят обоих композиторов.

Любовь Малера к народным напевам и введение их интонаций в музыкальный язык симфоний заставляет вспомнить и чешских композиторов Сметану и Дворжака. При всем различии идейного содержания их произведений, творческих темпераментов самих художников, Малера сближала с чешскими классиками естественная внутренняя потребность говорить языком своей родины, который он не мог забыть, даже покинув навсегда края своего детства.

Наиболее тесная личная связь соединяла Малера с Рихардом Штраусом, за творчеством которого он следил с ревнивым интересом. Композиторов сближает эмоциональная возбужденность музыки, тяга к программности. Но сюжетная, литературная программность Штрауса, более склонного к увлекательному, остроумному и эффектному описанию, чем к глубокому психологическому раскрытию, чужда Малеру, для которого программа была не заранее заданной канвой, а лишь вспомогательным средством для того, чтобы с предельной ясностью донести идею произведения. В своей внутренней сущности творчество этих художников полярно

противоположно: элегантность, внешний блеск у одного и способная смутить обнаженность чувства, крик души у другого. И все же оба композитора ощущали себя современными художниками, находящимися на «переднем крае» искусства. Оба ясно отдавали себе отчет в том, что их усилия двигают вперед общее дело. Малер сравнивал себя и Штрауса с двумя рудокопами, которые «с противоположных сторон вкапываются в шахту и потом встречаются на своем подземном пути»¹.

Но несмотря на многочисленные творческие связи, Малер стоит особняком среди современников. Его отличает именно то, что Томас Манн назвал «серьезной и чистой художественной волей». Малер был в ту эпоху одним из немногих художников, поднимавших в своем творчестве самые острые нравственные и философские проблемы, волнующие человечество. В его музыке звучат темы жизни и смерти, добра и зла, в ней чувствуется страстная борьба за идеал, поиски гармонии и едкая, подрезающая крылья горечь перед лицом земных бедствий и страданий. Но самое ценное в музыке Малера — стоящий за проблемами человек, сильный и слабый, обуреваемый высокими порывами и бурным отчаянием: «...то, о чем говорит музыка, — это только человек во всех его проявлениях (то есть чувствующий, мыслящий, дышащий, страдающий)»². Малер говорит о человеке то с непреклонной верой в него, то с иронией, но всегда с болью и состраданием. И все это делает его одним из величайших гуманистов XX века.

Малер видел в своем творчестве высокую и трудную миссию — постигнуть мир и в звуках рассказать человечеству о своем постижении. Он чувствовал в себе достаточно силы и страсти выполнить ее: ведь он ощущал себя

¹ Артуру Зейдлю (письмо 71).

² Бруно Вальтеру (письмо 99).

«инструментом, на котором играет вселенная»¹. Музыкальным жанром, способным выполнить эту задачу, Малер считал монументальную симфонию. Девять симфоний (десятая неоконченная) и «Песнь о земле» явились памятником этого необычайного творческого горения.

Значение Малера не ограничивается его композиторской деятельностью. Подобно многим великим европейским музыкантам — Шуману, Вагнеру, Листу, он был одновременно композитором и исполнителем, а кроме того, вел напряженную деятельность оперного режиссера. И в каждой из этих областей он достиг высочайших вершин.

Малер никогда не вызывал спокойного и безразличного отношения к себе. Художественная личность Малера всегда внушала или яростную ненависть, или безграничную любовь и преданность. Причину таких противоречивых чувств нужно искать в самом отношении Малера к искусству. Это отношение можно определить как фанатическое служение художественной правде. Он не изменял ей никогда и нигде: ни в собственном творчестве, ни в театре — в работе с музыкантами и актерами. Малер не шел на сделку со своей совестью художника, когда его музыкальные детища освистывались, когда они годами лежали в письменном столе без надежды предстать перед публикой. Он не шел на компромиссы и тогда, когда сталкивался с равнодушием, неряшливостью или косностью в театре при постановке опер великих мастеров: он бесстрашно выступал на их защиту, портя отношения с актерами, наживая себе могущественных врагов, рискуя потерять работу и в конце концов лишаясь ее. Фанатической одержимости искусством, обуревавшей его самого, он требовал и от других, проявляя крайнюю нетерпимость к иному, более «прохладному» отношению к делу.

¹ Анне Мильденбург (письмо 63).

Так создавался миф о Малере — фанатике и аскете, Малере-деспоте, тиране, внушающем трепет неожиданными приступами гнева, резкими отповедями, бесцеремонными поступками, саркастическими высказываниями.

Но Малер был человечнее этой легенды. За ней видна натура страстная — деспотичная и гуманная, сочетавшая требовательную суровость к людям и бесконечное сострадание к ним; за ней встает жизнь, прожитая в суете театра и в тяжком внутреннем одиночестве, полная романтических порывов и жестокой самодисциплины, тяги к гармонии, к красоте и самоотречения. И основой этой жизни был девиз: совесть художника превыше всего.

Густав Малер родился 7 июля 1860 года в чешской деревне Калишт в бедной еврейской семье. Его отец Бернгард Малер был человек недюжинных способностей и крутого беспокойного нрава. В юности, стремясь найти дело по душе, он перепробовал немало занятий: был возчиком, нанимался на фабрику. Он запоем читал книги, даже сидя в повозке и погоняя своего коня, выучился немного по-французски, одно время был даже домашним учителем. В народе он слыл человеком странным и получил прозвище «профессор с облучка». Наконец, когда ему перевалило за тридцать, он решил обзавестись семьей и в Калиште женился на Марии Герман, женился без любви, не найдя ее и у своей невесты, с которой до свадьбы был едва знаком. «Они подходили друг к другу, как огонь и вода. Он был — упрямство, она — сама кротость»¹. В год, когда родился Густав, Бернгард переселился в чешский город Иглаву и завел небольшое торговое дело. Теперь он посвятил свою жизнь семье, стремясь не только прокормить и вырастить своих детей —

¹ Natalie Bauer-Lechner. Erinnerungen an Gustav Mahler. Wien, Leipzig, 1923, S. 53.

всего их было двенадцать человек, пятеро умерло во младенчестве, — но и дать им то, чего сам он не достиг. Неутоленная жажда интересной и необычной жизни вызвала дикие приступы раздражения, обрушивавшиеся на всех его близких, в особенности на жену. Маленькому Густаву постепенно приоткрывалась трагедия родителей, позже он со всей страстностью принял сторону слабого и униженного — сторону матери.

Это был странный ребенок, удивлявший взрослых склонностью уходить в себя и не замечать окружающего. Однажды отец, гуляя с ним в лесу, посадил сына на пень и, чем-то отвлеченный, оставил его на несколько часов. Когда он вернулся, Густав продолжал сидеть в той же позе, погруженный в созерцание ему одному доступного мира. Пробуждать его от этой задумчивости обычно могла лишь музыка, в изобилии лившаяся с улиц Иглавы.

Иглава была небольшим провинциальным городом, с гимназией, театром, ярмарками, суконными фабриками и парком в центре. Ее населяли австрийцы и чехи. Улицы Иглавы были тем огромным миром, который окружал Малера-ребенка, когда он переступал порог дома, и жизнь этих улиц навсегда оставила неизгладимый след в его воображении. К отцу в лавку приходило множество простого народа, здесь постоянно звучал оживленный чешский и немецкий говор, песни, бесхитростные грубоватые шутки. Рядом была казарма, и Густав с раннего детства привык прислушиваться к военным сигналам, отмеряющим солдатам время. Часто под бравые звуки духового оркестра солдаты проходили по улице, окруженные шумной толпой. Эти впечатления дали первый толчок музыкальным способностям Густава, проявившимся необычайно рано. Уже в четырехлетнем возрасте он с увлечением наигрывал на губной гармошке марши и песни, услышанные на улице, и знал немало народных напевов. Как-то, когда ему было шесть лет, в доме бабуш-

ки его нашли у старого фортепиано, где он пытался освоиться с инструментом. Родители начали обучать Густава игре на рояле. Он делал большие успехи. Еще раньше мальчик начал сочинять музыку сам. В восьмилетнем возрасте он уже рискнул испробовать себя на педагогическом поприще. Это было первое столкновение Густава с посредственностью, в котором сказался весь будущий Малер. Непонятливость семилетнего ученика привела педагога в такое бешенство, что он поколотил своего подопечного; уроки пришлось прекратить.

За время обучения в гимназии Густав не выказал большого интереса к предметам; на занятиях его отличала постоянная рассеянность. Всю его душу поглощали музыка и книги. Это было совершенно ясно и для родителей, которые уже начали задумываться над будущим своего старшего сына, так мало подходившего для того, чтобы принять участие в отцовском «деле». Решительный шаг был сделан в 1875 году — Бернгард отвез сына в Вену к профессору Ю. Эпштейну: тот подтвердил огромные музыкальные способности Густава и направил его в консерваторию.

Шесть лет в столице Австрии были решающими в формировании Малера-музыканта и Малера-человека. Именно Вена с ее традициями и «повышенной музыкальной температурой» воспитала в нем артиста. Вена на всю жизнь определила круг его духовных интересов — необычно широкий. Наконец, Вена научила его терпеть нужду и зарабатывать себе на хлеб. Отныне Вена стала для Малера второй родиной, которая, как магнит, притягивала его к себе в те долгие годы, когда он вынужден был жить вдали от нее.

Вена 70-х годов — город кипучей художественной жизни, один из мировых музыкальных центров. Здесь жили и работали Брамс, Брукнер, Ганс Рихтер, Иоганн

Штраус-сын. В Придворной опере пели любимицы Европы Аделина Патти и Паолина Лукка. В концертах филармонического оркестра звучали произведения Баха, венских классиков, Вебера, Шумана, Берлиоза и только что написанные симфонии Брамса и Брукнера. В Венской хоровой капелле исполняли величайшие шедевры старых мастеров: «Израиль в Египте» Генделя, «Страсти по Матфею» Баха, «Реквием» Моцарта. Квартет, руководимый директором консерватории Гельмесбергером, пропагандировал позднего Бетховена и знакомил Вену с новыми ансамблями Брукнера и Брамса. В расцвете находилась Венская оперетта, и, наконец, повсюду — на городских улицах и в пригородах — звучали венская Lied, славянские, венгерские, немецкие песни, австрийский лендлер.

Осенью 1875 года, едва только Малер переселился в Вену, австрийская столица пережила потрясение, всколыхнувшее ее музыкальную жизнь. В Вену приехал Вагнер, приехал для того, чтобы самому руководить постановками «Тангейзера» и «Лоэнгрина». Он пробыл в Вене недолго, но за эти «шесть недель все умы помешались на Вагнере»¹. Г. Рихтер тотчас разучивает и исполняет в концерте отрывки из «Тристана» и «Валькирии», Придворная опера одну за другой ставит все части тетралогии «Кольцо нибелунга». Молодежь с жадностью штудировала партитуры Вагнера; недавно организованное группой молодых энтузиастов во главе с Ф. Мотлем Венское академическое вагнеровское общество ведет упорную борьбу за дело своего кумира. Любовь молодежи к Вагнеру подогревается не менее горячей оппозицией «браминов» — приверженцев Брамса и «его пророка» Ганслика. Дело доходит до открытых скандалов, в

¹ Edgar Reffardt. Johannes Brahms. Anton Bruckner. Hugo Wolf. Basel, Amerbach-Verlag, 1949, S. 157.

которых видную роль играет Феликс Мотль. Малера также увлекает музыка Вагнера, но эксцессы его сторонников не соблазняют молодого музыканта.

В консерватории он занимается в классе фортепиано и одновременно в классах композиции и гармонии. Каждый год при переходе на следующий курс он получает первые премии на пианистических и композиторских конкурсах. Ему сулят будущность блестящего пианиста. Он пробует себя и как дирижер. Но уже тогда его талант композитора (так же как талант Г. Вольфа) не находит настоящего понимания и признания среди профессоров консерватории. Малер тяжело воспринимает свою неудачу на бетховенском конкурсе, когда премия в 600 гульденов, которая надолго позволила бы ему целиком отдаться творчеству, была вручена малоодаренному претенденту. Это событие, как считал Малер, было решающим в его жизни, ибо оно толкнуло его впоследствии в оперный театр искать заработка.

Однако не консерватория определяла музыкальные интересы Малера. Дома за фортепиано он углубленно изучает Баха и Бетховена, с сочинениями которых отныне уже не расстается. Но подлинные его кумиры — Вагнер и Брукнер. С первого курса консерватории он штудировал партитуры Вагнера и уже не выпускает их из рук в течение всей своей почти тридцатилетней деятельности оперного дирижера. Чтобы услышать Вагнера, Малер вскоре после окончания консерватории посетил Байрейт.

Брукнера называли приемным отцом Малера. Студентом Малер слушал его лекции, а после окончания консерватории часто навещал старого маэстро в его квартире. Впервые исполненная в 1877 году Третья симфония Брукнера (посвященная Вагнеру) произвела на Малера столь сильное впечатление, что он сделал ее фортепианное переложение, вскоре изданное в Вене.

В эти годы Малер написал фортепианный квартет, фортепианный квинтет, скрипичную сонату; несколько раз пытался сочинить оперу на сказочный или романтический сюжет. Позже Малер с исключительной строгостью отнесся к своим первенцам: часть произведений была уничтожена, ни одно из них, кроме «Жалобной песни» во второй редакции, не увидело света.

Одновременно с серьезными занятиями музыкой юноша Малер стремится получить широкое гуманитарное образование. Он прослушивает в университете курс философии, истории, его занимают проблемы современной биологии и психологии.

Консерватория — и одновременно гимназия экстерном в Иглаве; окончание консерватории (1878) — и занятия в университете (1877—1879); два года на правах «свободного художника» без постоянной работы. Таковы внешние вехи жизни Малера в Вене.

Все это время он снимает комнаты или дешевые номера в отелях, занимается и бегаёт по урокам. Фактически он уже сам зарабатывает себе на жизнь, получая из дому лишь посылки. У него есть небольшой кружок друзей, с которыми он музицирует и делит свой досуг. Это его соученики: Ганс Ротт, Антон Криспер, Рудольф Кржижановский и его брат поэт Генрих, это любители музыки — Эмиль Фройнд и Фридрих Лёр. Некоторое время довольно близкие отношения связывают Малера с Гуго Вольфом. В одном из писем к отцу Вольф сообщает, что за прокат фортепиано уплатил его друг Густав Малер¹. Известен эпизод этих лет, когда Малер, Вольф и Кржижановский поселились вместе, чтобы разделить тяготы студенческого существования. Малера отличала безграничная доброта: он делился с друзьями

¹ Hugo Wolf. Briefe. Herausgegeben von E. Hellmer. Berlin, 1903, S. 46.

своими скудными заработками и посылками из дому, отдал Кржижановскому новое зимнее пальто «на вырост» — подарок родителей.

Малер этих лет — пылкий, романтический юноша. Феноменальная рассеянность и сосредоточенность в себе сочетаются в нем с общительностью и огромным обаянием, делавшим его душой дружеских компаний. По воспоминаниям, он — прекрасный рассказчик, увлекающий слушателей пластичностью и образностью речи. То же впоследствии отмечал и Г. Гауптман: «Малер с предельной ясностью высказывает то, что я лишь смутно ощущаю»¹. Малер физически вынослив и тренирован, он — отличный пловец и велосипедист, неутомимый пешеход. Вместе с друзьями он предпринимает дальние, часто многодневные, путешествия пешком по красивейшим горным районам Чехии и Австрии.

В то же время Малера отличает напряженная, часто мучительная внутренняя жизнь, полная душевных кризисов и восторженных взлетов. Они находят отзвук в его ранних письмах, этих трогательных попытках юноши познать себя и окружающий мир. В свои двадцать лет Малер уже изведal горечь утрат: трагически погиб его друг Ганс Ротт, на грани безумия — Антон Криспер. Малеру знакомо разочарование в жизни: «...я ничему не в силах радоваться до конца, и самую веселую мою улыбку сопровождают слезы»². Но не в его натуре долго предаваться унынию: и в минуты радости Малер с особой остротой ощущает красоту — природы и простой народной жизни. Но прежде всего он ищет утешения и ответа на все свои вопросы в книгах. В это время Малер много и напряженно читает — привычка, которой он не изменит

¹ Alma Mahler. Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe. Wien, 1949, S. 108.

² Йозефу Штейнеру (письмо 1).

всю жизнь. Его настольные книги — Кант и Шопенгауэр, Гельмгольц, Гофман, Жан-Поль, Гете. И все прочитанное откладывается в сознании Малера, чтобы потом найти претворение в его собственном творчестве.

Кончились годы учения. Пришла пора твердо стать на собственные ноги. Некоторое время Малер еще цепляется за Вену, живя уроками фортепиано и композиции, лишь ненадолго покидая дорогой ему город. Так, в летний сезон 1880 года он согласился дирижировать опереттами и фарсами в курортном городке Галле, где в его обязанности входило также расставлять и собирать ноты на пюпитрах и вытирать пыль с инструментов. Надежд найти работу в Вене не было. Г. Вольф, оказавшийся в таком же положении, остался в Вене, чтобы писать музыку, голодая, перебиваясь поддержкой друзей. Малер, за спиной которого стояла огромная семья, предпочел уехать. В 1881 году он принял свой первый ангажемент в городе Лайбахе¹. Начались годы странствий, тернистый путь, который длился более пятнадцати лет, вплоть до возвращения в Вену.

Жизнь обрушилась на Малера со всей своей тяжестью и беспощадностью. В течение нескольких лет угасал пораженный сердечной болезнью отец; в 1889 году наступила развязка: родители умерли один за другим. Малер тотчас определил брата и сестру на пансион в семью Ф. Лёра в Вене; старшую из сестер — Юстину — взял к себе в Будапешт. Но еще задолго до смерти стариков на плечи Малера легли все заботы о младших братьях и сестрах. Это требовало денег, много денег, и Малер приковал себя к галере, именуемой «театр». Оперный театр отнимал почти все его время, но давал постоянный и верный заработок. Ненавидя свои цепи, Малер

¹ Ныне Любляна (Югославия).

всякий раз по окончании ангажемента испытывал страх не найти нового. Еще совсем молодой человек, только что расставшийся с полуголодной, но вольной жизнью студента, Малер нашел в себе удивительную для его лет моральную силу. Обуреваемый творческими планами, он, сжав зубы, заставил себя отказаться от мысли отдать свое время сочинению музыки. Ни малейшей свободы в выборе занятий, ни малейшей свободы в личной жизни. Чувство долга, контроль над собой, самоотречение и самопожертвование, работа, работа... Чего это стоило, говорят многие письма Малера, полные тоски, отчаяния, гнева и раздражения.

В этой заботе о судьбе братьев и сестер, которым было отдано столько любви, Малера ждало тяжкое испытание: младший брат Малера Отто, получивший консерваторское образование, одаренный музыкант, покончил с собой.

Горечь утраченной свободы умножалась горечью одиночества. Оторванный от родных и друзей, Малер мог возвращаться на родину только летом. Об этих днях, проведенных среди близких, он вспоминал потом целый год. «Каким чужим и одиноким кажусь я себе порой! Вся моя жизнь — сплошная тоска по дому»¹. Один, все время один — лейтмотив его писем того периода.

В эти годы, которые он желчно называл годами «дурацкой художественной деятельности ради денег», из Малера выковался один из величайших дирижеров Европы, составивших послевагнеровскую «пятерку», один из тех, кто принял из рук Вагнера его художественное сredo, пронес его через всю жизнь и передал молодому поколению. Это сredo гласило: дирижирование есть исполнение, дирижирование есть искусство, а не ремесло. В 80-е годы еще не отзывали и отнюдь не потеряли

¹ Фридриху Лёру (письмо 19).

свою силу злые, бичующие слова Вагнера, которые он в 1869 году обрушил на музыкальных филистеров в книге «О дирижировании». Еще не кончилась, а только разгоралась долгая борьба и с капельмейстерами — «отбивателями четвертей», населяющими большинство театров Германии, и с «изящными», «небрежно-элегантными» преемниками Мендельсона, с «божественной легкостью» проигрывавшими любое произведение, с оркестрантами-ремесленниками, за нотами не видящими музыки. Рутинизм и штампы еще царили за пультом: открытая Берлиозом и Вагнером эра в истории дирижерского искусства лишь начиналась.

В оркестрах провинциальных театров Малер повел борьбу с музыкальным ремесленничеством за великое, настоящее искусство. Вторым капельмейстером на маленьких сценах Лайбаха, Ольмюца и Касселя, затем в театрах Праги и Лейпцига; директором Королевской оперы в Будапеште; первым капельмейстером в Гамбурге — таков путь Малера-дирижера с 1881 по 1897 год. Он боролся в одиночку, годами не встречая понимания, опираясь лишь на свое музыкальное чувство, артистическую убежденность и поистине яростную волю. Письма этих лет как будто продолжают безрадостную историю дирижерского искусства Германии, нарисованную Вагнером в книге «О дирижировании». При первых столкновениях с посредственностью Малер вынужден был отступить. «Я разбит, как будто упал с неба. С того момента, когда я переступил порог ольмюцкого театра, чувствую себя, как человек, ожидающий суда небесного. Если в одну повозку с волом запрягают благородного коня, ему ничего не остается делать, как только тащиться рядом, обливаясь потом»¹. Но равнодушие оркестровых музыкантов, их «честная» ограниченность, о которую разби-

¹ Фридриху Лёру (письмо 6).

вался энтузиазм Малера, не заставили его пойти на компромисс и кое-как отмахивать произведения своих любимых мастеров. В Лайбахе он предпочел на время вообще снять с репертуара произведения Вагнера и Моцарта и дирижировать только операми Мейербера и Верди. На фоне провинциального благополучия и самодовольной посредственности Малер выглядел чудачком-идеалистом, «безумцем», вызывавшим у своих коллег недоумение или раздражение. Но его одержимость, его внутреннее горение и страстность все же не могли не воспламенять окружающих. «...К сожалению, причина тому — только своего рода сострадание «к этому идеалисту» (а это очень пренебрежительное наименование). Ведь им не понять, что художник может целиком раствориться в исполняемом произведении. Часто, когда я сам загораюсь и хочу увлечь, воодушевить их, я вижу удивленные лица этих людей, вижу, как они с понимающим видом улыбаются друг другу, и на короткий миг моя бурлящая кровь застывает, и я хочу навсегда бежать отсюда. Одно лишь чувство, что я страдаю ради моих великих мастеров, что, может быть, я все-таки смогу забросить хотя бы искру их огня в души этих бедных людей, закаляет мое мужество. В лучшие часы я даю себе обет сохранить любовь и все перенести — даже вопреки их насмешке»¹.

Трудно переоценить ту роль, которую сыграло для Малера появление в Касселе Ганса фон Бюлова с Мейнингенской капеллой, гастролировавшей по Германии. В лице величайшего немецкого дирижера того времени, ближайшего сподвижника Вагнера, того, кого сам великий маэстро назвал своим *alter ego*², молодой артист, идущий вслепую, ни в ком не находивший понимания, встретил, наконец, полное, совершенное воплощение

¹ Фридриху Лёру (письмо 6).

² Второе я (лат.).

своих исканий. Малер пытался добиться свидания с Бюловым, писал ему, но вылившееся из самого сердца письмо¹ осталось без ответа. Мало того: по-видимому, желая помочь Малеру, Бюлов передал письмо интенданту кассельского театра — одному из тех самых добродетельных ремесленников, от которых так страдал Малер. Бюлов всерьез обратил внимание на молодого артиста лишь через восемь лет в Гамбурге, когда Малер уже превратился в зрелого художника и мог смотреть на Бюлова не как на божество, а как на коллегу, не лишенного своих слабостей.

Настоящая творческая работа началась для Малера лишь в 1885 году в Праге в Немецком театре. Впервые для Малера создались необычайно благоприятные условия работы. Во главе театра — только что вступивший в должность директора А. Нойман, один из деятельнейших энтузиастов музыки Вагнера, пропагандировавший ее в Европе, и в частности в России. Рядом с ним — первый дирижер театра А. Зейдль, также убежденный вагнерианец, начавший свою деятельность как переписчик партий «Кольца нибелунга». Эти люди не только понимали воодушевление Малера, но и сами горели тем же огнем. Малер получил спектакли: «Золото Рейна», «Валькирия», «Мейстерзингеры» (они впервые шли в Праге), а также «Дон-Жуан» и «Фиделио» — то, о чем он мог лишь мечтать все эти годы. В одном из концертов под его управлением с большим успехом исполняется Девятая Бетховена. Малер-дирижер быстро привлек внимание пражских музыкальных кругов. Музыкальная жизнь Праги, ознаменованная подъемом национального искусства, в свою очередь, вызвала интерес Малера. Он усердно посещает Национальный театр и знакомится там с операми Сметаны, Дворжака и Глинки. Особую его симпа-

¹ Гансу фон Бюлову (письмо 8).

тию вызывает музыка Сметаны, которую Малер в дальнейшем будет широко пропагандировать. Но через год Малер должен был покинуть Прагу: его ждал заключенный ранее новый контракт.

В 1886 году Малер прибыл в Лейпциг — цитадель музыкального профессионализма, город, еще дышавший классическо-романтическими традициями 40-х годов, живым символом которых был шестидесятипятилетний К. Рейнеке — руководитель консерватории и концертов Гевандхауза. Третье музыкальное учреждение — городской театр, где предстояло работать Малеру, несколько нарушало общий «академический» стиль. Помимо немецкой классики и подготовленного к юбилею Вебера цикла его опер, там ставился и Вагнер. Работа вечно дерзающего дирижера-бунтаря с «правоверными» музыкантами оркестра, воспитанными в традициях Лейпцигской консерватории, неизбежно приводила к взаимному непониманию.

Деятельность Малера в Лейпциге закончилась конфликтом с администрацией театра, и в следующем сезоне Малер — уже директор Королевской оперы в Будапеште (1888—1891). Теперь ему предстояло проявить себя не только музыкантом, но и организатором.

Оперный театр переживал кризис. Отделившись лишь недавно от Национального театра, где драматические спектакли чередовались с оперными, он тщетно пытался завоевать независимое положение и привлечь интерес публики к национальной опере. Плохо посещаемый театр терпел убытки, ансамбль артистов и оркестра распадался. Нужен был руководитель, который мог бы поднять из разрухи венгерский оперный театр и сделать его поистине национальным. Малер тотчас понял всю важность возложенной на него миссии; ряд энергичных реформ в течение года поправил дело. Малер добился того, чтобы в опере пели только по-венгерски,

в то время как прежде каждый гастролер привозил свой родной язык, и в одном спектакле нередко можно было услышать венгерскую, итальянскую и французскую речь. Уменьшение числа гастролеров заставило привлечь на сцену национальные силы, и Малер начал неутомимо отыскивать и растить молодых певцов. Ценой напряженнейшей работы он в несколько месяцев создал прекрасный ансамбль, с которым поставил более тридцати оперных спектаклей как венгерских, так и западноевропейских композиторов. Под управлением Малера впервые в Будапеште прозвучала тетралогия «Кольцо нибелунга». Но и эта творческая радость вскоре была отравлена. Новый интендант театра, граф Зичи, которым руководили не интересы искусства, а мелкое личное честолюбие, путем интриг через несколько недель вынудил Малера уйти из театра. Следующим его пристанищем стал Гамбург.

Приходится лишь удивляться вере в себя и энергии Малера, которые помогали ему выстоять и не сдаться в плен повседневности. Ведь Вагнер нисколько не преувеличивал, когда писал, что попавшие в провинциальные театры «бедные талантливые люди быстро исчезают, как в былое время — еретики»¹.

В этой борьбе художника-одиночки за поруганное любимое искусство против армии филистеров — певцов и оркестрантов, коллег-дирижеров и театральных чиновников, Малер пришел к неприятию буржуазной действительности, которое не покидало его уже никогда, даже в моменты наивысшей славы и блеска. Облик Малера приобрел те резкие, экстравагантные черты — смесь язвительной горечи с душевной мягкостью, — которые так напоминали в нем гофмановского капель-

¹ Р. Вагнер. О дирижировании. СПб., 1900, ред. «Русской музыкальной газеты», стр. 100.

мейстера Иоганнеса Клейслера — вечное олицетворение фанатической любви к искусству и жгучей иронии против филистерства. Письма Малера, в которых с такой силой запечатлелись его муки художника, — это как бы новое издание «музыкальных страданий капельмейстера Крейсlera». Тогда родилось высокое представление Малера о долге художника перед искусством, с годами вылившееся в фанатизм. К Малеру можно было бы отнести слова Жан-Поля, сказанные о Гофмане: «Художнику весьма легко... от любви к искусству перейти к человеконенавистничеству и воспользоваться розовыми венками искусства как терновыми венцами и колючими повязками для должного наказания»¹.

Тогда же в Малере окрепло чувство превосходства над окружающими его музыкантами, порождавшее в нем замкнутость, вспыльчивость, высокомерие и недоверчивость к людям, равнодушным к судьбам искусства. Скандалы и ходатайства об отставке не раз сопровождали уход Малера из театров. Эта многолетняя борьба с филистерством нанесла душе Малера и другую, скрытую, но более глубокую и никогда не заживающую рану. В нем родилось трагическое чувство бесполезности, тщетности труда художника. Полная отдача своего «я», иступленное творческое горение и страстное желание нести свое искусство людям парализовались горьким сознанием того, что эти гигантские усилия никому не нужны, никем не поняты. И тогда перед Малером во всей своей силе встал образ Антония Падуанского — святого, обратившегося к рыбам с проповедью, которая должна была переродить их, но оставила их глубоко равнодушными. Проповеднику среди рыб подобен

¹ Э. Т. А. Гофман. Музыкальные страдания капельмейстера Крейсlera, Москва, Петроград, изд. «Всемирная литература», 1923, стр. 59.

художник в современном обществе: мысль об этом отвращает Малера радость художественных триумфов. «...Для кого все это? Для стада овец, которые слушают оперу без смысла и без толку, у которых все в одно ухо входит, в другое выходит, как у рыб проповедь святого Антония Падуанского?»¹ — говорил он в годы работы в лейпцигской Городской опере.

Но в порывах горечи Малер не всегда замечал и склонен был преуменьшать свои артистические достижения, свою все растущую славу дирижера. Между тем среди тех, кто обратил на него внимание, были выдающиеся музыканты его времени. Иоганнес Брамс, услышав в Будапеште «Дон-Жуана» Моцарта под управлением Малера, сделался горячим почитателем молодого дирижера. Ганс фон Бюлов выразил свое восхищение лаконичным изречением: «Пигмалион Гамбургской оперы» и пожелал видеть Малера своим преемником в абонементных концертах. Петр Ильич Чайковский, посетив Гамбургскую оперу, где должны были ставить его «Онегина», был поражен громадным талантом неизвестного дирижера: «Здесь капельмейстер не какой-нибудь средней руки, а просто гениальный и сгорающий желанием дирижировать на первом представлении. Вчера я слышал под его управлением удивительнейшее исполнение «Тангейзера», — писал он Давыдову². Тогда же, на обеде у директора театра Поллини, состоялась встреча Малера с Чайковским. Малер начинает приобретать известность и за рубежом. В 1892 году он успешно гастролитрует в Лондоне с операми Вагнера и с «Фиделио».

В 80—90-е годы большинство музыкантов, критиков и слушателей еще видели в Малере лишь выдающегося

¹ Н. Бауэр-Лехнер. Воспоминания о Густаве Малере. См. стр. 463 наст. изд.

² П. И. Чайковский. Письма к близким. М., 1955, стр. 506.

исполнителя. Малер-дирижер заслонял Малера-композитора и отнимал у него не только львиную долю времени, но и признание. Однако именно тогда сложился Малер-композитор, и первый период его творчества падает на те полтора десятилетия, что он прожил вне Вены.

Между тем истоки творчества Малера восходят к Вене, к периоду студенчества и нескольким последующим годам, потому что мировоззрение и мироощущение Малера сложились под сильнейшим влиянием тех произведений немецкой литературы и философии, которые питали его воображение в юности. Источники художественных концепций Малера не следует искать в современной ему философии или в новейших поэтических течениях. Лишь отчасти их можно усмотреть в предшествующем ему музыкальном романтизме XIX века¹. Гораздо более глубокое, основополагающее воздействие на эстетические взгляды Малера и на основные концепции его творчества оказала классическая философия и литература.

Всю свою жизнь Малер был идеалистом, не приемля материалистическое мировоззрение, но в то же время отрицая и современный ему субъективный идеализм. Наиболее глубокое влияние на философское мировоззрение Малера оказал пантеизм (учение, отождествляющее бога с природой) в той его форме, которую проповедовал Спиноза, а затем развил Гете: природа есть единая всеобъемлющая субстанция, проявляющаяся в бесконечности отдельных вещей; она же — и только она — есть бог. Пантеистический характер носит, следовательно, и религиозность Малера, по свидетельству близких, чуждая всякой церковности. В 90-х

¹ Это решающее воздействие на Малера-художника литературы и философии, преобладающее над музыкальными влияниями, отмечают люди, хорошо знавшие композитора, хотя бы Р. Шпехт.

годах, после недолгого, но сильного увлечения христианской идеей воскресения, Малер принял символ веры Спинозистов: «бог, то есть природа». Философские и религиозные искания Малера оказали немалое воздействие на формирование творческих концепций композитора; к этому вопросу мы будем постоянно возвращаться в дальнейшем.

Воздействие литературы на мировоззрение Малера было многогранным и сложным. В его творчестве 80-х годов можно найти многие точки соприкосновения с немецким литературным романтизмом. Тема странничества, которая с такой поэтичностью воплотилась в «Песнях странствующего подмастерья» (текст Малера), — не является ли она отголоском мотивов скитальчества в лирике Эйхендорфа и Гейне?

Необычайно глубокий след оставила в творчестве Малера одна из сторон мировоззрения гейдельбергских романтиков — их интерес к народной поэзии. Собранные и обработанные Арнимом и Брентано в «Волшебном роге мальчика» народные песни стали постоянным источником, из которого композитор долгие годы черпал тексты для песен и отдельных частей симфоний.

Наконец, гофмановское неприятие действительности, борьба художника-энтузиаста с филистерством — «крейслерианство» — стали одной из самых жгучих проблем и в жизни, и в творчестве Малера.

Чрезвычайно характерен и не случаен круг тем, связывающих Малера с романтизмом. Его привлекали далеко не все романтические концепции, и их отбор показал, что Малер слишком любил человека, живого человека, чтобы перенять у романтиков их положительные идеалы и укрыться от действительности в одно из романтических убежищ: средневековые или легенду, «вечные» литературные сюжеты или фантастически переосмысленный мир. Малер не раз подчеркивал в своих

письмах, что его музыка полна жизни. Он унаследовал от романтиков самое ценное, самое живое и человеческое — неприятие бюргерского мира и тягу к народному.

Много ближе был ему в те годы писатель, у которого Малер нашел чрезвычайно яркое воплощение основного конфликта своей жизни, — конфликта высоких нравственных и художественных идеалов с мелкой и убогой действительностью. Это был Жан-Поль, в чьем творчестве, предвосхитившем многие черты романтизма, сочетались восторженное отношение к миру, к природе, столь близкое Малеру, и едкая ирония, направленная против пошлости и филистерства. Именно в его романах, где органично соединяются сатира и идиллия, ирония и сентиментальность, Малер нашел созвучные своей душе мотивы. Оба лица «двуликого Януса» — Жан-Поля — пафос со слезами восторга и горькая насмешливая гримаса — были с жадностью восприняты Малером и наложили печать на весь склад его личности, равно как и на его произведения.

В идиллии Жан-Поля Малера впервые увлек пантеизм — пока еще в форме своеобразного немецкого преломления руссоизма. В нем преобладает эмоциональная сторона: гармоничное слияние человека с природой, упоение ее красотой, утешение, которое находит на ее лоне человек. Таким ощущением природы, которым до середины XIX века был буквально напоен воздух Германии, проникнуты и многие страницы музыки Бетховена, Шуберта. Но Малер черпал его не столько из музыки, сколько из романов Жан-Поля — своих настольных книг. Письма юноши Малера красноречиво обнаруживают эту зависимость; порою он глядел на мир глазами героев Жан-Поля, говорил их языком. Стоит лишь сравнить его письма с отрывками из «Титана», чтобы увидеть это:

«Есть ли упоение выше того, какое ощущал Альбано на высокой колокольне в прекрасный день Воскресения, когда по обширному небу плавало одно тяжелое солнце, — и он, носясь по гудящим волнам звона колокольного, один взирал на низкую землю и на пограничные холмы любезного города?» (Жан-Поль. Мечтания на башне, причащение и буря) ¹.

«Цезаро медленно обращал взоры кругом, смотрел на горную высоту, на глубину, на солнце, на цветы; — и на всех высотах пылали огни, возженные мощною рукою природы... Творческая сила, как сердце, билась недрах земли и производила горы и моря... Ах! Он гдел, как под крылом одной непостижимой матери толпы ее малюток резвились в волнах, взвивались под облака... Величие вселенной мучительно разверзло грудь его: она им с восторгом упивалась. Подобно орлу, устремил он взоры на солнце; от ослепительного блеска скрылась перед ним земля; он стоял, как одинокий: земля казалась ему черным дымом. Тогда разорвалась душа его, как бурная туча, вспыхнула, излилась слезами...» (Солнечный восход на Альпах) ².

И Малер: «Мне хорошо, как человеку, у которого после долгого приступа гнева брызнули из глаз слезы облегчения... Я стоял на горах, где веет дыхание бога, и был в лугах, и колокольчики пасущихся стад погружали меня в мечты... А вечерами я выхожу на луг, взбираюсь на липу, одиноко стоящую там, и с вершины моей подруги смотрю на мир: перед моими глазами Дунай привычно стремится свое течение, и в его волнах пылает жар заходящего солнца; позади меня в деревне стройно звонят вечерние колокола, и дружелюбное ду-

¹ Журнал «Московский вестник», 1827, часть вторая, № VII, стр. 225.

² «Московский вестник», 1827, часть третья, № XII, стр. 335.

новение вѣтерка приносит ко мне их звук... Сейчас шесть часов утра. Я побывал уже на пастбище, посидел возле пастуха Фаркаша и послушал звуки его свирели. Ах, как печально и вместе с тем торжественно-страстно звучала она, эта народная мелодия, которую он играл!.. Ах, Штейнер! Вы еще спите у себя в кровати, а я уже видел росу на траве»¹.

Такое сентиментально-пантеистическое восприятие мира навеяно немецким писателем. Но и вторая сторона творчества Жан-Поля — ирония, обусловленная неприятием жизни немецкого бюргерства, — оказалась столь же плодотворной для Малера. Ирония Жан-Поля, а за ним и Малера, весьма далека от «романтической иронии», постулированной Иеннской группой романтиков во главе с Ф. Шлегелем; для них «ирония» — освобождение от действительности, право на вольное, фантастическое ее переосмысление. У Жан-Поля и Малера ирония, напротив, обращена к действительности, питается ею. Юмор Жан-Поля — это «смех сквозь слезы». Согласно его теории комического, юмор должен иметь серьезную, даже трагическую основу, потому что «это смех над людским безумием, а безумие друга наполняет нас горькой болью; разве не все люди — любимые братья наши?»². Эта гуманистическая нота нашла сильнейший резонанс в душе Малера. В его бичующей иронии, в его сатире на род людской всегда слышится боль за человека и за человечество. Это — поистине «трагическая ирония».

Чем старше становился Малер, тем больше проникало в его душу сострадание к людским горестям, «людскому безумию». И в этом отношении громадную, быть

¹ Йозефу Штейнеру (письмо 1).

² Цит. по изд.: Литературная энциклопедия, т. IX. М., 1935, стр. 712.

может, решающую роль сыграла встреча композитора с романами Достоевского. Малер хорошо узнал их и принял со всем присущим ему жаром много раньше, чем большинство его современников, и среди художников, и среди широкой публики. В один из своих приездов из Америки, на встрече с группой учеников Шёнберга, Малер обнаружил, что никто из них не знаком с книгами Достоевского. «...Шёнберг! Заставьте этих людей прочесть Достоевского. Это важнее, чем контрапункт»¹, — были его слова.

Философские искания Достоевского не имели отклика в душе Малера. Но зато огромное воздействие на его мировоззрение оказал Достоевский — защитник униженных и оскорбленных, Достоевский — психолог, величайший знаток человеческой природы. Интерес к сложным, порой мучительным проявлениям душевной жизни, обнажение самых сокровенных глубин человеческого сердца — все эти черты, с такой силой запечатленные во многих симфониях Малера, в «Песнях об умерших детях», вновь и вновь заставляют вспоминать «жестокий талант» Достоевского.

Однако Малеру было органически присуще стремление к положительному идеалу, который на протяжении всего первого периода творчества он искал в идеалистически осмысленной природе. Но Жан-Поль с его наивной и сентиментальной идилличностью не мог долго удовлетворять Малера. После кризиса мировоззрения, отразившегося во Второй симфонии, когда композитор пытался найти средство для философского обобщения мира в религиозной символике, он обратился к писателю, который отныне стал его Вергилием на пути к положительному идеалу. Это был Гете.

¹ См. стр. 456 наст. изд.

Всю свою жизнь Малер изучал творчество Гете, его мировоззрение и внутренний мир, запечатленный в его книгах и в разговорах, записанных близкими поэту людьми. «Я уже десятилетиями снова и снова перечитываю ее (книгу Эккермана «Разговоры с Гете». — И. Б.) и могу сказать, что она принадлежит к самым любимым моим «владениям»... В каждый периодходишь в эту книгу другим, новым человеком»¹, — писал Малер. Малер обязан Гете углублением своего пантеизма, представлением о том, что «Все есть гармоническое Единое. Всякое творение есть лишь тон, оттенок великой гармонии», — представлением, которое он пытался претворить в Третьей симфонии. В гетевском символе вечно женственного Малер нашел выражение тому светлому идеалу — может быть, несколько абстрактное, — великое стремление к которому воплощено позже в Восьмой симфонии.

На основе этой эстетики, этой поэтической образности Малер создавал свои грандиозные «музыкальные концепции». Вся жизнь композитора была рядом мучительных попыток философского осмысления мира. И творчество Малера с удивительной последовательностью отразило героизм и трагедию всей его жизни: тягу к философскому обобщению и невозможность создать творческую концепцию, до конца разрешающую все проблемы человечества, конфликт его возвышенного представления о мире и реальности. «...Симфонии исчерпывают содержание всей моей жизни; я вложил в них все, что испытал и выстрадал, это поэзия и правда в звуках»², — говорил композитор о своем творчестве.

Симфонии Малера — это своеобразный барометр взлетов и падений в трагически окончившемся пути его

¹ Адели Маркус (письмо 129).

² Н. Бауэр-Лехнер. Воспоминания о Густаве Малере. См. стр. 461 наст. изд.

напряженных духовных исканий. В этом смысле они глубоко автобиографичны. Но пафос автобиографический перерождается в творчестве Малера в пафос проповеднический. Композитор не мыслит творчества, замкнутого в себе, и тяготится ролью «единственного читателя» созданной им библиотеки. Он жаждал «получить слово» и нести его людям, жаждал общения с людьми и влияния на них.

«...По-моему, ни единого человека симфония не оставит равнодушным»¹, — говорил он о Второй симфонии. Малер видел в раскрытии собственного «я», в повествовании о своих озарениях и сомнениях миссию, этический долг перед человечеством.

Эта художественная позиция Малера, эта его ориентация не на избранный круг ценителей, а на огромную массу слушателей, на человечество, определила и образное, жанровое содержание его творчества, особенности формы его симфоний, его музыкальный язык. Стремясь сделать предельно доступным понимание сложных философских концепций, Малер искал средства, которые облегчали бы восприятие его намерений.

Такими средствами он считал литературное слово и программу. «Задумывая большое музыкальное полотно, я всегда достигаю момента, когда должен привлечь «Слово» в качестве носителя моей музыкальной идеи»². Слово в устах солиста или хора появляется в важнейших смысловых кульминациях симфонического цикла, оно озаряет идею всей симфонии, и с его помощью эта идея облекается в понятную всем форму поэтической речи. Так Малер расценивал слово во Второй, Третьей, Четвертой симфониях. В этой тяге к «разрешающему» слову Малер, конечно, помнил пример Бетховена.

¹ Арнольду Берлинеру (письмо 36).

² Артуру Зейдлю (письмо 71).

Поэтические тексты для такого «образного резюме» своей мысли Малер черпал в народной мудрости «Волшебного рога мальчика» (четвертая часть Второй, пятая часть Третьей, финал Четвертой), в стихотворении Ницше (четвертая часть Третьей); в финале Второй, не довольствуясь отрывком стихотворения Клопштока, он сам сочинил целый раздел. К поэтическому слову, которое исчезает в симфониях среднего периода, он вернется в позднем творчестве, но на другой основе.

Иная судьба постигла попытку Малера дать симфоническому произведению программу. В первый период творчества Малер постоянно обращался к литературным произведениям. Свою Первую симфонию он связал с «Титаном» Жан-Поля, Третью — с «Веселой наукой» Ницше и дал им соответственные заголовки. Непонимание публики, введенной в заблуждение этими названиями, заставило композитора в дальнейшем снять их и навсегда отказаться от них в новых сочинениях.

Это разочарование в программных описаниях и литературных ассоциациях появляется уже в 1894 году: «...дают в руки слушателю «программу» и принуждают его смотреть вместо того, чтобы слушать»¹, а через два года после окончания Третьей звучит уже решительное отрицание: «...я считаю неудовлетворительным и неплодотворным стремление навязать музыкальному произведению программу»².

Желание сделать свои идеи понятными многим, обращение не к узкому кругу слушателей, а к миллионам внушило Малеру отвращение к изысканности, к рафинированности музыкального языка. Композитор опирался в своем творчестве на интонации крестьянских песен

¹ Неизвестному адресату (письмо 33).

² Макс Маршалку (письмо 53).

и танцев. Наряду с интонациями немецких и австрийских песен, он часто использовал в своих сочинениях интонации чешских народных напевов. «Во многие мои вещи вошла чешская музыка моей родины, страны моего детства», — говорил Малер¹.

Язык Малера был связан и с интонациями «городских» музыкальных жанров: военным маршем, бытовым романсом и песней. Многое в этих интонационных пластах было свежо и плодотворно и стало основой песенного симфонизма Малера. Тема апофеоза в финале Первой, тема марша в разработке финала Второй и ряд других могут быть иллюстрацией этого вторжения городского мелоса в монументальную симфонию. Но кое-что в творчестве Малера опиралось на «ходовые» интонации, свежесть и выразительность которых была уже стерта, которые стали общим местом. Здесь кроется наиболее уязвимая часть «интонационного словаря» Малера, не везде отличающегося безупречностью вкуса. Подобная «общеупотребительность» интонаций вновь заставляет вспомнить Достоевского, который фабулу «уголовного романа» наполнял философским содержанием.

В музыке Малера можно найти немало отрывков, напоминающих Вагнера и Чайковского, Верди и Шопена, Брамса и Брукнера. Малер делал это совершенно безотчетно. Свидетельство тому — хотя бы его признание Натали Бауэр-Лехнер, что он отбросил вступительные такты темы в трио второй части Первой симфонии, обнаружив в них сходство с одной из тем Брукнера². Но заимствованные мелодические и гармонические обороты, втянутые в орбиту его музыкальной мысли, приобретали со-

¹ Н. Бауэр-Лехнер. Воспоминания о Густаве Малере. См. стр. 462 наст. изд.

² Natalie Bauer-Lechner. Erinnerungen an Gustav Mahler, S. 149.

вершенно другой смысл; становясь языком самого Малера, они захватывали своей искренностью¹.

Малер говорил со своими слушателями так, как веле-ло ему сердце — со всей страстностью его натуры, с по-истине крейслеровским энтузиазмом, задыхаясь от на-плыва чувств, говорил, порой не оттачивая и не шлифуя речи, порой беря чужие или общепринятые слова, если они правильно и ярко выражали его мысль. И этот язык эмоций, язык открытого, не стыдящегося своих проявле-ний чувства и сейчас — спустя полвека после смерти Малера — или покоряет, или шокирует, но никогда не оставляет равнодушным. Антипатия, которую и в наши дни вызывает музыка Малера у части слушателей и кри-тиков, весьма симптоматична: речь идет о праве искусс-ва на неприкрытую эмоциональность, искренность, на человечность в эпоху, когда чувству нередко предпочи-тают корректную аэмоциональность, живому человеку — скрывающую душу маску, условность, марионетку.

Творческая позиция Малера во многом стала при-чиной того, что его музыка оказалась переломным явле-нием на грани XIX—XX веков. С одной стороны, Малер был художником, чье мировоззрение и многие творче-ские концепции сформировались под влиянием искусс-ва конца XVIII—начала XIX века, то есть художником, как будто смотрящим в прошлое. И в то же время он глубоко современен, остро чувствует пульс жизни XX столетия и сам хорошо понимает, что «находится на пе-реднем крае искусства» начала века. Противоречие это — кажущееся. Малер, как и Томас Манн, принадлежал к разряду художников, соединяющих в своем творчестве огромную проблематику прошлого, завещанную нацио-

¹ Вопрос о таком сходстве не исчерпывает вопроса о генетиче-ских связях Малера с его музыкальными предшественниками. Од-нако рассмотрение этой проблемы не входит в задачу данной статьи.

нальной и мировой культурой, и проблематику, волнующую современное человечество.

Малер искал в культуре прошлого гармонию, положительный идеал, который помог бы ему найти выход из противоречий современности, он искал в культуре прошлого ключ к разрешению современных проблем. А противоречия своего времени он чувствовал с остротой, присущей художнику именно XX столетия. Невозможность достижения гармонии обусловила крушение многих его идеалов. О своих исканиях и крушениях Малер говорил в музыке с присущей ему эмоциональной откровенностью, обнаженностью, психологической обостренностью. Повышенный эмоциональный тонус музыки, порой превышающий границы принятого, сделал Малера близким нарождающемуся течению музыкального экспрессионизма. Так же как и в Достоевском, экспрессионизм увидел в Малере своего духовного отца. Но то, что восприняли от Малера экспрессионисты, было лишь одной из сторон многогранного творческого облика великого композитора.

*

Единственное изданное сочинение, написанное до отъезда из Вены, — «Жалобная песня» — было создано еще в ту пору, когда Малер находился под обаянием романтизма, — в 1880 году. Его письма того времени¹ изобилуют реминисценциями из немецкой романтической поэзии: дочери лесного царя, шарманщик со шляпой в руке, липа, к которой приходит одинокий странник со своей печалью. Поэзией романтиков навеяны и собственные стихотворения Малера, сохранившиеся в переписке с А. Криспером, и созданный самим композитором текст «Жалобной песни». Это — романтическая легенда о том,

¹ Йозефу Штейнеру (см. письмо 1).

как кость рыцаря, убитого своим старшим братом, зазвучав, словно флейта, в руках шпильмана, обличила убийцу. «Жалобная песня», названная композитором «Сказкой», — своего рода кантата для солистов, хора и оркестра¹. Музыка этого юношеского сочинения сочетает влияния Вагнера и Брукнера с чертами стиля будущего Малера. И жанровая определенность некоторых тем — маршевость, торжественная хоральность, песенность, имитация фанфарных сигналов, и отдельные приемы музыкального изложения, как например, долго выдержанные, словно оцепеневшие, тремоло скрипок во вступлении или звучание многих основных тем в медной группе — все это уже превосхищает аналогичные черты симфоний Малера.

Самым романтическим произведением Малера явился цикл «Песни странствующего подмастерья» для голоса с оркестром, с необыкновенной поэтичностью воскрешающий мотив скитальчества. Его сюжет (юноша подмастерье, отвергнутый возлюбленной, пускается странствовать по свету) заставляет вспомнить «Прекрасную мельничиху» и «Зимний путь» Шуберта. Те же ассоциации вызывает и поэтическая образность сочиненного Малером текста, во многом напоминающего стихи поэта Вильгельма Мюллера.

¹ Принятое до сих пор мнение, что первоначально «Жалобная песня» была задумана как опера и лишь позже переработана в вокально-симфоническое сочинение, ставится под сомнение английским исследователем Д. Митчеллом. В изученных Митчеллом ранних рукописных набросках, хранящихся в Венской Государственной библиотеке, «Жалобная песня» представляет собой кантату, а не оперу. Ничем не напоминает оперного либретто и сохранившийся в письмах к А. Крисперу от 1879—1880 гг. (см. H. Holländer. Unbekannte Jugendbriefe Gustav Mahlers. Журн «Die Musik», 1928, № 11, Berlin) отрывок стихотворного текста к предполагаемой первой части «Жалобной песни», написанный в духе баллады (см. D. Mitchell. Gustav Mahler. The Early Years, London, 1958, p. 144—145).

Музыка «Песен странствующего подмастерья» (1883—1884) также обнаруживает некоторое влияние шубертовских циклов. О нем напоминает само развертывание музыкальных настроений — от безмятежной радости через отчаяние к горестной просветленности. О нем напоминает и наивность выражения грусти и радости, трогательная простота музыки, достигаемая ясностью гармонического языка, диатонического в своей основе, тонко расцвеченного хроматикой, сопоставлениями одноконтрастных тональностей.

Но в то же время «Песни странствующего подмастерья» — это уже подлинно малеровское сочинение, композитор уже заговорил языком, который будет для него характерен не только в 80-х, но и в 90-х годах. Воспевая радость странствий в песне «Шел я нынче утром» («Ging heut' morgens übers Feld»), по своей роли в цикле аналогичной шубертовскому гимну движению — песне «В путь», Малер создает своеобразный тип мелодики. Это — мелодика, соединяющая в себе песенность с подчеркнутой ритмической характерностью инструментальных жанров — марша, танца, с плакатными интонациями фанфар. Она органично сливается с графическими линиями сопровождения; в нем уже ощущается линейность мышления. Совершенно особый мир чувств, в котором поражает обнаженность, экспрессия выражения, возникает в песне «Кинжал, как пламя жгущий» («Ich hab' ein glühend Messer») — трагической кульминации цикла. А в заключительной песне «Голубые глазки» («Die zwei blauen Augen»), создающей драматургическую параллель с финалами обоих шубертовских циклов — «Шарманщиком» и «Колыбельной ручью», Малер в выражении трагизма прибег к характерному для многих его симфонических тем ритму траурного марша. В коде проскальзывает уже малеровская горечь и боль прощания.

Следующий песенный цикл Малера «Волшебный рог мальчика» создавался в течение нескольких лет, вплоть до 1895 года. Композитор проявил глубокий интерес к собранным Арнимом и Брентано образцам немецкой народной поэзии. И сам отбор текстов, и их музыкальное воплощение выявили в Малере художника-гуманиста, которого уже не удовлетворяет романтическое видение мира. Лишь немногие «юморески», как называл их Малер, сохраняют простодушную непосредственность, наивность народной песни («Рейнская сказочка», «Кто придумал эту песенку?»).

В большинстве случаев Малер стремится своей музыкой придать тексту общезначимость, раскрыть в нем волнующие его проблемы человеческой жизни. Некоторые песни подобны маленьким народным притчам, в которых за горькой или насмешливой иронией, а иногда — задорной сатирой — скрыто глубоко трагическое обобщение, поднимающееся до символа. Такова песня «Похвала знатока» с ее пародийным несоответствием между нарочитой простотой, наивностью музыки и язвительным текстом. Такова и «Проповедь Антония Падуанского рыбам». Струящиеся, словно извивающиеся линии оркестрового аккомпанеента вызывают в воображении картину кишащего скользкими, холодными рыбами пруда. Так вскрывается страшный подтекст «смешной» истории о «глупом» святом. Такова, наконец, «Земная жизнь» — полная драматизма притча о страданиях мира: о гибнущем ребенке, молящем дать ему хлеба и обманутом пустыми обещаниями матери-судьбы. В других текстах Малера привлек образ австрийского крестьянина-ландскнехта во всем разнообразии оттенков, которое давала народная поэзия. В одних песнях композитор еще больше углубил протест против воинской муштры, пафос свободы, скованной тюремными стенами, и создал ряд драматических сценок («Песня узника», «Зоря», «Ма-

ленький барабанщик»¹). В иных — Малер с мягкой иронией рисует романтику солдатской службы так, как она представляется крестьянскому парню, суровую поэзию заповедного «мужского дела», куда нет входа женской нежности («Ночная песня стража», «Где звучат чудесные трубы», «Потерянный труд»).

Благодаря богатству характеров и настроений песни «Волшебного рога мальчика» стали арсеналом образов и тем для симфоний первого цикла.

Действительно, четыре симфонии Малера, создававшиеся с 1884 по 1900 год, объединяются в цикл. Сам Малер высказался однажды, что ранние симфонии образуют законченную тетралогия². Но если во Второй, Третьей, Четвертой симфониях, тематически связанных с циклом «Волшебный рог мальчика», это единство не вызывает сомнений, то Первую симфонию, опирающуюся на материал «Песен странствующего подмастерья», в исследованиях о Малере нередко отделяют от этой трилогии. И. И. Соллертинский считает Первую «прологом» к следующим трем. Однако связь с тем или иным песенным циклом является лишь внешним, конструктивным признаком их общности, в то время как Первую и Вторую симфонии объединяет преемственность идейного развития, упорно подчеркиваемая самим Малером. «...Моя 2-я симфония прямо примыкает к 1-й»³, — писал он. Перед нами именно тетралогия, в которой каждое произведение является новой попыткой обобщения мира, попыт-

¹ Песни «Зоря» и «Маленький барабанщик» на тексты из «Волшебного рога» вошли в более поздний сборник «Семь песен последних лет».

² Natalie Bauer-Lechner. *Erinnerungen an Gustav Mahler*, S. 146. Высказанная здесь Малером мысль об объединении его симфоний в циклы получила широкое развитие и обоснование в книге: R. Specht. *Gustav Mahler*. Berlin, 1913.

³ Макс Маршалку (письмо 53).

кой разрешить стоящие перед человечеством философские и моральные проблемы, попыткой, явившейся плодом мучительных исканий, озаряющих откровений и разочарований.

Симфония D-dur была задумана еще в Касселе и закончена в 1888 году в Лейпциге. С удивительной гармоничностью это произведение отразило круг идей, сложившихся у Малера под влиянием Жан-Поля и романтиков. Поводом, эмоциональным толчком к ее созданию послужил, по словам композитора, любовный эпизод; основное в ней — конфликт героя-романтика с житейской пошлостью, лицемерием. Симфония появилась под заголовком «Титан». В 1889 году она впервые прозвучала под этим названием в Будапеште и отчасти ему обязана жестоким провалом у большей части публики, градом насмешек и нареканий критики. Позже композитор снял этот намек на программность и даже открестился от нее: «...друзья побудили меня, чтобы облегчить понимание D-dur'ной симфонии, снабдить ее своего рода программой. Таким образом, я уже задним числом выдумал это название и объяснения»¹. Действительно, заголовок вводит в заблуждение: в симфонии нет и следа сюжетной близости с романом Жан-Поля, «герой» симфонии Малера лишен черт титанизма. Но то, что внутренняя программа Первой была навеяна пантеизмом «Титана» — идиллическим, возвышенным слиянием с природой — не вызывает сомнения. По поводу Первой Малер сказал однажды, что он хотел нарисовать в ней «полного сил героического человека, его жизнь и страдания, борьбу, сопротивление судьбе»².

Развитие этой личности, своего «второго я», композитор дает через природу. Малеровский юноша-«герой» —

¹ Максу Маршальку (письмо 52).

² Natalie Bauer-Lechner. Erinnerungen an Gustav Mahler, S. 148.

это частица всеобъемлющей, пробуждающейся природы; он начинает свой путь, свою борьбу, отделившись от нее и устремившись к людям. Разрешение конфликта с действительностью, утверждение своего «я» он находит лишь в возвращении к Матери-природе.

Вступление к первой части симфонии с необыкновенным размахом и величием рисует утреннее пробуждение природы, возникающие из тишины, из предрассветного оцепенения звуки: голоса птиц, фанфары охотничьего рога, кличи, которые сливаются в неясный нарастающий гул — и, наконец, все разрешается появлением Человека. Выдержанные на большом протяжении флажолеты струнной группы на доминантовом органном пункте — мерцающий, звенящий фон, на котором возникают пятна-звуки, — были поистине гениальной находкой для создания образа природы. Героическая идиллия Вагнера — Брукнера нашла здесь дальнейшее свое развитие. Вся первая часть симфонии построена на теме (из песенного цикла), соединяющей пасторальность и наивность народной песни, и отличается шубертовской радостью движения, почти ненарушаемым душевным покоем. Скерцо — буйно жизнерадостное, необузданное, брызжущее грубоватой силой; его оттеняет грациозный венский лендлер в трио. Здесь еще нет образа лицемерного, развращенного общества. Образ народа встает в этой музыке, а народное в восприятии Малера так же естественно и цельно, как и природа. Лишь в следующей части — «Траурном марше в манере Калло¹» — конфликт с действительностью, наконец, завязывается. Тема «человек и общество» впервые звучит в творчестве Малера, и преломляется она как «человеческая комедия». Замысел этой части зародился под

¹ Гравюры Жака Калло отличались обостренной характерностью, гротескностью.

впечатлением лубочной детской картинки: звери хоро-
нят охотника. Мысль выразить в музыке стихию лжи и
лицемерия, недостойный и низкий маскарад жизни —
эта смелая мысль, к воплощению которой до сих пор
приближался лишь Берлиоз, — побудила Малера обра-
титься к приему пародирования. Студенческий канон
«Братец Мартин», проведенный в миноре и тем самым
как бы притворно омраченный, и рядом с ним «зной-
ный» танцевальный напев с утрированным цыганским
надрывом дали композитору сопоставление лицемер-
ной скорби и циничного, откровенного глумливого ве-
селья, сопоставление маски и подлинного лица дейст-
вительности. Но тут же рядом, в средней части, возни-
кает идиллия, звучащая как просветленное воспомина-
ние о прошлом, о романтических странствиях среди
природы (Малер использовал здесь коду последней
песни из «Странствующего подмастерья»).

Финал, вспыхивающий как разряд молнии среди
гнетущей духоты, — драматический центр симфонии.
В его смятении и патетике, в его волевых маршевых
ритмах с необычайной экспрессией звучит тема страда-
ния, «борьбы, сопротивления судьбе». Разрешением
этой, полной страстного напряжения, борьбы является
величественное звучание темы природы. В возвраще-
нии к природе, в слиянии с ней черпает человек ду-
шевную гармонию, находит смысл своего бытия. Та-
кова идейная концепция этой симфонии, с редкой си-
лой и цельностью воплощенная в замечательной музыке.

Следующая, Вторая симфония *c-moll*, законченная
в 1894 году, противостоит этому философскому обо-
бщению мира. Идиллический пантеизм в духе Жан-Поля
больше не удовлетворял Малера; поворот в его миро-
воззрении произошел под влиянием пытливого наблю-
дения жизни, ее переоценки, протекающей параллельно
с напряженным чтением. В этот момент, как и всегда,

обобщение действительности было неотделимо для Малера от усвоения новых импульсов, которые давала ему европейская литература и философия. «...Многие книги подействовали на меня неотразимо и даже вызвали перелом в моем мировоззрении и жизнеощущении или, вернее, ускорили их дальнейшее развитие»¹, — писал Малер в 1891 году. Вторая симфония и явилась, по видимому, результатом этого перелома. Малер вновь ставит вопрос о смысле жизни, но разрешает его совершенно иначе. В переписке с Маршальком² Малер дал свое понимание симфонии. Первая часть нового цикла, первоначально названная «Тризной», была задумана как антитеза финалу Первой симфонии, как похороны ее «героя». Смерть кладет конец идиллии Человека и Природы; о гибели сокровенного идеала юности, олицетворением которого был «герой» Первой, Малер поведал с огромной трагической силой. Главная партия Второй, так же как и главная тема из финала Первой, основана на ритмике марша, ее отдельные интонации даже воскрешают тему, обретенную в мотивном развитии финальной темы Первой. Но сколько зловещей опустошенности в этом маршевом движении, сколько сдавленной скорби в погребальном шествии, «зачеркивающим» идею Первой! В разработке находят выход все аскетически-суровые и устрашающие своей почти механической ритмичностью силы, что кроются в темах экспозиции. Трагизму противопоставлены лишь мимолетные идиллические просветления, связанные с лирической темой побочной партии. Две следующие части: *Andante* — простодушная и приветливая славянская лирика, воплощенная в медленном танцевальном

¹ Фридриху Лёру (письмо 27).

² См. письмо 53.

движении, и скерцо, выросшее из песни «Проповедь Антония Падуанского рыбам», — это лишь интермеццо. В них Малер повторил уже найденный им в Первой симфонии образный контраст: народность с ее душевным здоровьем и «человеческая комедия». К финалу, идейному центру симфонии, подводит возвышенная философская лирика вокального интермеццо — «Первозданный свет». В ней впервые возникает мысль о бессмертии, которая становится стержнем последней части и всей симфонии. Вопрос о ценности человеческой жизни, о ее смысле перед лицом смерти («Почему ты жил? почему ты страдал? неужели все это — только огромная страшная шутка?»¹), — вопрос, как бы повисший в воздухе после того, как отзвучали последние звуки первой части, находит здесь ответ, провозглашенный в словах клопштоковского хора: «Умру, чтобы жить». Бросается в глаза близость этих слов гетевскому «Умри и возродись» («Stirb und werde»), так же как и близость мысли в написанной Малером строфе хора — «То, что возникло, должно исчезнуть, то, что погибло, воскреснет» — идее Гете о вечном круговращении природы. Но проблема жизни и смерти — по Гете, дополняющих друг друга свойств Всего — Малером решена в религиозном духе: непрерывное обновление бессмертной природы замещается у него христианской идеей всеобщего воскресения, евангельской «жизни вечной». В нее Малер поверил со всей страстностью, свойственной его натуре, в ней увидел выход из мучительного для человеческого сознания тупика — исчезновения после смерти. И в полном соответствии с христианским характером основной идеи Малер обратился к одному из самых высоких и трагических образов Нового Завета — образу страшного суда.

¹ Макс Маршалку (письмо 53).

Вслед за вступлением раздаются величественные звуки валторны (f-moll), как бы провозглашающие начало страшного суда. Здесь при создании образа, казалось бы, подсказывающего мистическое решение, Малер опирался на реальные, жизненные ассоциации: он использовал хорошо известный военный сигнал — «общий сбор» (впрочем те же слова — «großer Appell» — можно понять и иначе, как «великий призыв»). Но вот вслед за суровыми, скорбными звуками хора, воскрешающими одну из самых аскетических тем первой части, вслед за таинственными, завораживающими трелями скрипок (divisi) возникает тревожная, взволнованная тема (в b-moll), воплощающая человеческое смятение, мольбу и вопрос. Эта драматическая линия, врывающаяся в монументальное, подобное многофигурной фресковой композиции разворачивание финала, находит широкое развитие в разработке, а также и в репризном разделе — в лирическом соло «О, верь, мое сердце, верь!» (текст его написан Малером). Таким образом, нельзя искать в музыке Малера прямых сюжетных соответствий апокалиптической картине. Музыка создает неизмеримо более богатый, общезначимый эмоциональный мир, в который, как символы неподвластного человеку явления смерти, включены отдельные реминисценции поэтической и музыкальной образности страшного суда, например трубный глас или начальный мотив *Dies irae*. В музыке, с огромной трагической силой передающей ощущение леденящего ужаса перед некой вселенской катастрофой, на наших глазах рождается лучезарный мир, противостоящий смерти, мир, отвергающий исчезновение, мир жизни, преодолевшей смерть. Прорываясь сквозь религиозные ассоциации, гениальная музыка обращается ко всем, к каждому сердцу, вызывая в нем свое представление о бессмертии, свое глубокое убеждение и веру в то, что ты останешься.

В цикле Второй симфонии уже намечается некоторая диспропорциональность частей, неравномерность их идейной нагрузки, которые чувствовал сам автор и которые вызваны, быть может, необычайной историей создания симфонии, так живо описанной в мемуарах Й. Б. Фёрстера¹.

В 1896 году появилась новая монументальная симфоническая концепция Малера. Она показала, что композитор уже отошел от идеи воскресения, которая, видимо, только на время могла удовлетворить его. Третья симфония d-moll создавалась в течение двух лет. Малер писал ее в летние месяцы в Штейнбахе-на-Аттерзее. Как никакое другое произведение Малера, она окружена сложной сетью литературных ассоциаций и программных наметок, получивших отражение в многочисленных письмах. И прежде чем говорить о самой симфонии, необходимо уяснить ее философский замысел и литературные предпосылки, на которых он основан.

Симфония была задумана как пантеистическая концепция мира в духе Спинозы и Гете. В каждом образе природы Малер как бы стремится показать ту «единую субстанцию, состоящую из бесконечных атрибутов», которую Спиноза в своей «Этике» именует «божеством», того «Земного духа», который говорит о себе Фаусту:

Я в буре деяний, в житейских волнах,
В огне, в воде,
Всегда, везде,
В извечной смене
Смертей и рождений.

Этот замысел объясняет и цепь подзаголовков к отдельным частям: каждый из них, по мысли Малера

¹ Й. Б. Фёрстер. Густав Малер. См. стр. 330—336 наст. изд.

ра, должен указывать на одно из проявлений той всеобъемлющей сущности, слияние с которой композитор стремится воплотить в финале.

Образ первой части — пробуждение природы, но не идиллическое, радостное, напоенное утренним солнцем пробуждение в духе Первой симфонии, а медленное, мучительное, преодолевающее вечный холод и безжизненность, «косность» мертвой природы, одухотворение, зарождение ростков живого, борьба пробивающейся жизни со смертью. Это полное драматизма становление природы вызвало в композиторе поэтические ассоциации с «Веселой наукой» Ницше.

Но Малера заинтересовала в этой книге не цепь морально-философских и эстетических обобщений, подготовивших следующее произведение Ницше — «Так говорил Заратустра» с его культом сверхчеловека: им Малер, подлинный гуманист, и не мог увлечься. Его настроению близка была обобщенная идея духовного выздоровления, своеобразный эпиграф, изложенный Ницше в предисловии: «Веселая наука» — это означает празднество духа, который терпеливо восставал против страшного долгого гнета... веселость после долгого воздержания и бессилия, ликование возвращающейся силы, пробуждавшейся веры в завтра и в послезавтра»¹.

Третья симфония — одно из монументальнейших сочинений Малера, в то же время и самое противоречивое в смысле соответствия замысла и выполнения. Музыка сломала поставленные ей программные преграды и вышла из берегов, сметая предусмотренные программой образы и вынося на поверхность другие. Переход от трагического образа скованных титаниче-

¹ Ф. Ницше. Веселая наука. Собрание сочинений, т. 9. М., тип. т-ва Владимир Чичерин, 1901, стр. 21—22.

ских сил, воплощенного в скорбном звучании тромбонов, в фанфарах труб, в другой эмоциональный полюс первой части — захватывающий своей энергией, мощью и радостью марш (первоначально задуманный в гротескном плане как юмористическое «шествие лета») — превратился в грандиозное, величественное движение из тьмы к свету. Не возникает ли при прослушивании этой части симфонии ассоциация не столько с олицетворенной природой, сколько с революционной музыкой улиц, музыкой миллионов? Не случайно Р. Штраусу этот марш напомнил поступь первомайских колонн.

С другой стороны, музыка второй и третьей частей — изящных интермеццо — слишком изолирована от общей интонационной линии симфонии.

Проникновенная философская лирика четвертой части — соло контральто на слова «Ночной песни Заратустры» Ницше, посвященное затерянному в ночи человеку, — стирает это несоответствие. Чрезвычайно органична и пятая часть с ее детски-наивным воплощением трансцендентального. Малер передает его через традиционный, народно-религиозный образ поющих ангелов — в трогательном, чистом звучании детского и женского хоров и солирующего альта на слова из «Волшебного рога», в веселых имитациях колокольного звона мальчишескими голосами. Заключительное *Langsam* задумано как резюме чувств, бушевающих композитора перед лицом всего сущего. Возвышенное созерцание вылилось в форму монолога: его широкого дыхания тема-образ восходит к поздним бетховенским *Adagio*. Самозабвенное погружение во внутренний мир, философское, религиозное размышление о «сущем» перерастает в величественный гимн природе. Здесь нет идиллического возврата романтического «героя» к Матери-природе, как в Первой симфонии. В финале Третьей слышится как бы извечное единение человека со всеобъемлющей природой, еще раз

подтвержденное свободным, мудрым полетом мысли. Здесь действительно присутствует Человек, которому его всемогущий разум позволяет постигать всеобъемлющее и сливаться с ним.

Следующая, Четвертая симфония G-dur была закончена уже в Вене в 1900 году. Но она еще тяготеет к раннему периоду творчества. Композитор постоянно подчеркивал эту связь, указывая, между прочим, и на общую хоральную тему в финале Четвертой и в пятой части Третьей симфонии. Особенно заметно объединяет Четвертую с довенскими симфониями опора на песенный цикл «Волшебный рог мальчика». Но если во Второй и в Третьей симфониях песни «Волшебного рога» подсказывали композитору образы отдельных частей цикла, которые были лишь звеньями, хоть и очень важными, в общей концепции произведения, то в Четвертой идейное содержание песни «Мы вкушаем небесные радости» определило концепцию всего сочинения. О Четвертой, как ни о какой другой симфонии Малера, можно сказать, что она родилась из песни. «Собственно говоря, я хотел написать только симфоническую юмореску, а у меня вышла симфония нормальных размеров»¹, — писал о ней Малер. В этом смысле Четвертая симфония, хотя и связанная с первым симфоническим циклом, уже не является обычной для Малера «симфонической концепцией». Образное содержание Четвертой симфонии возникло из народной фантастики песни «Мы вкушаем небесные радости», которую Малер переосмыслил, придав ей обобщенно-символическое звучание, как он это неоднократно делал в песнях из «Волшебного рога». В образе голодного ребенка, которому грезится, что его мечты о раздольной и сытой жизни сбываются на небе, воплощено для Малера все человечество.

¹ Н. Бауэр-Лехнер. Воспоминания о Густаве Малере. См. стр. 492 наст. изд.

Восприятие этого авторского замысла несколько затруднено композицией цикла. Ведь ключ к идее — «разрешающее слово» — появляется лишь в финале. Оно бросает луч света на уже отзвучавшие первые части, в которых как бы заранее раскрывается тот инсказательный смысл, который Малер вкладывает в текст финала.

Фантастическое, инфантильное преломление темы сделало совершенно неповторимыми музыкальные образы и язык симфонии. Наивность, юмор особого рода, который «нужно отличать от остроты, от веселой шутки»¹, — так пытался определить характер своей музыки сам композитор. Это отражение мира можно назвать «остранненным»². Странной, немного таинственной кажется наивная душевная ясность первой части, а те тревожные вспышки, которые возникают в разработке, так не похожи на обыденные проявления людских чувств! Для создания этих образов Малер прибег к мягкому, любовному пародированию стилистических приемов венской классики. Причудливым и пугающим, словно загадочная усмешка, кажется скерцо. Чтобы обострить это впечатление, Малер поручил сольную партию скрипке, настроенной на тон выше: это придает звучанию инструмента зловещую нарочитость. Проникновенная созерцательная лирика третьей части на время заслоняет фантастику; в этой музыке — тончайшее, поэтичайшее постижение красоты и гармонии. Но финал вновь рисует мир в остром детском восприятии ракурсе, а инструментальные реминисценции из краткого вступления к первой части, появляющиеся в финале между куплетами песни, как бы намекают на смысл уже отзвучавших частей симфонии.

¹ Юлиусу Бутсу (письмо 95).

² Термин «остраннение» заимствован из советского литературоведения (В. Шкловский) как наиболее метко определяющий прием изображения действительности в странном, необычном ракурсе.

Новое содержание определило и некоторые особенности Четвертой симфонии: Малер, привыкший к увеличенному составу большого оркестра, впервые воспользовался в ней малым составом без тромбонов. Камерность Четвертой симфонии требовала прозрачности, ясности линий, отточенной полифонии. Малер уже нащупывает стилистические приемы, которые станут определяющими в симфониях зрелого периода.

Шестилетнее пребывание Малера в Гамбурге со всей трагичностью поставило перед ним вопрос о его дальнейшей судьбе. Еще раз с неумолимой логикой события описали свой круг и привели к «естественному» завершению: оставаться в Гамбургском театре было больше немислимо. Произошел обычный конфликт. В лице директора оперы Поллини и главного дирижера Малера столкнулись бесцеремонный, практический предприниматель, не останавливающийся перед хищнической эксплуатацией артистов, и страстный поборник искусства. Отношения обострились до предела.

Между тем Малер уже устал странствовать из театра в театр, повсюду оставляя за собой лишь вдохновенно возведенные остовы будущих зданий. Молодость уходила; Малеру было уже под сорок. Он совершенно сложился как человек и музыкант. Его внешний облик приобрел уже те неповторимые черты, которые так ярко описаны его друзьями: «...бледный, худощавый, невысокого роста, с удлиненным лицом, изборозженным морщинами, говорившими о его страданиях и его юморе, с крутым лбом, обрамленным черными волосами, с выразительными глазами за стеклами очков. Пока он беседует с кем-то, на его лице одно выражение с удивительной быстротой сменяется другим»¹. Лицо его становится то юным, то ста-

¹ Бруно Вальтер. Густав Малер. См. стр. 392 наст. изд.

рым. При первом знакомстве он поражает своей порывистостью, импульсивностью, внезапными переходами от возбужденности и воодушевления к глубокой задумчивости. Эта особенность странным образом отражается в его походке — остановки, рывки вперед; он не мог сделать двух одинаковых шагов.

Но внутренне Малер мало изменился. Он бережно хранит верность старым друзьям. Его переписка с Ф. Лёром, продолжавшаяся двадцать с лишним лет, — это своеобразная беседа со своей совестью, где оцениваются прожитые годы, проверяются нравственные и эстетические идеалы юности, испытывается старая дружба.

Обаяние Малера — художника и человека — по-прежнему притягивает к нему людей, и в Гамбурге он вскоре оказывается окруженным несколькими преданными ему и любящими его друзьями. Среди них — молодой дирижер Бруно Вальтер, чешский композитор и музыкальный критик Йозеф Богуслав Фёрстер, соученица Малера по консерватории альтистка Натали Бауэр-Лехнер, начинающая певица Анна Мильденбург. Для многих из них Малер на всю жизнь определил отношение к искусству, о чем красноречиво говорят страницы их воспоминаний.

Образ жизни Малера в эти годы поражает жесткой внутренней дисциплиной. Его время расписано буквально по минутам, особенно летом: нужно успеть сочинить очередную симфонию, чтобы на зиму, когда на плечи вновь ляжет тяжелая нагрузка в театре, осталась только доработка и инструментовка.

Свою личную жизнь Малер с тою же фанатической непреклонностью подчинил интересам творчества. Развязка отношений с Анной Мильденбург, которая была его невестой, показала, что от спутницы своей жизни он ждал не только понимания и духовной поддержки, но и безоговорочного признания за ним права на отчуждение

и одиночество, права уходить в мир своего творчества и в эти часы не только не существовать для окружающих, но и самому не замечать их. Бессознательный эгоизм и деспотичность этого требования, по-видимому, пришли в столкновение с человеческой и артистической сущностью молодой певицы, не умевшей самозабвенно раствориться в другой личности. Немалую роль играло и то, что для Анны Мильденбург Малер был слишком нужен как человек и руководитель в искусстве, чтобы она могла поступиться всем этим ради его творчества; и Малер чувствовал это.

Мучительное сознание того, что силы и годы уходят, слилось в душе Малера с тоской по родине, тоской, никогда не отпускавшей его, а теперь приобретшей особую остроту. Выходом из этого тупика была только Вена. Вена мерещилась Малеру как прибежище, где он вновь обретет отчизну, где он окажется, наконец, в настоящей творческой атмосфере, найдет удовлетворяющую его способности и энергию работу дирижера, встретит понимание как композитор. Затеplившаяся в 1897 году надежда на место директора Придворной оперы заставила его собрать все свои силы для решительной борьбы за Вену.

Но путь туда был далеко не прост. Его преграждало еврейское происхождение Малера и сеть интриг. Боясь потерять себя в бесконечной смене провинциальных театров и отчаявшись в людской принципиальности, Малер после долгих сомнений пошел на первый в своей жизни мучительный компромисс. Подобно Гейне, он принял христианство и, подобно Гейне, мог бы с горьким цинизмом сказать о себе, что крещением купил «входной билет в европейскую культуру». Преодолев свое отвращение к «свету», он сделал и второй шаг: употребил все свои связи и влияние, чтобы пустить в ход сложный механизм протекций и пробить брешь в высокомерии и

предрассудках великих князей австрийской столицы. Так свершилась мечта всей его жизни. Дорога в Вену была проложена.

Триумфальное начало деятельности Малера в Венской Придворной опере — дирижерский дебют с «Лоэнгрином» в мае 1897 года и вступление на пост директора в октябре того же года — повело за собой десять лет величайшего творческого горения, величайшего напряжения всех сил художника и человека. Музыкальный гений Малера проявился здесь во всей своей силе. Вена вернула Малеру отчизну и несравненную атмосферу мирового музыкального центра. Но и Малер не остался в долгу перед Веной; его деятельность вписала одну из блестящих страниц в ее культурную жизнь.

Вена 1897—1907 годов являла собой красноречивую картину назревающего политического кризиса в период, предшествующий империалистической войне. Этот процесс, захвативший тогда все мировые европейские центры, в Вене был осложнен национальным конфликтом. Зависимая от Германии Австрия сама держала в своих руках Венгрию, Чехию, часть Сербии, Польши, Румынии, Украины. В начале XX века, особенно в 1905 году, сложнейшие национальные и классовые противоречия достигли предельного накала. Борьба за всеобщее избирательное право вылилась в ноябре 1905 года в грандиозную демонстрацию рабочих, к которой примкнула и часть буржуазии. Знаменательно, что далекий от национально-освободительного и революционного движения Малер с горячим сочувствием отнесся к демонстрантам. Повстречав процессию, он некоторое время шел вместе с ней и, придя домой, с энтузиазмом делился своими впечатлениями: «Вот это были мои братья! За этими людьми будущее!»¹

¹ Alma Mahler. Erinnerungen und Briefe, S. 106.

Венгрия требовала независимости, в Чехии росло недовольство; в реакционных кругах Австрии крепнул подогреваемый правительством национализм и его вечная тень — антисемитизм. Малер с горечью обобщил эту политическую ситуацию: «Я — человек, трижды лишенный родины: как чех — среди австрийцев, как австриец — среди немцев и как еврей — во всем мире»¹.

В эту эпоху политического брожения Вена, всегда «одержимая театром и музыкой»², жила необычайно бурной художественной жизнью, осложненной многими противоречиями.

Далекая от политической борьбы, не связанная с революцией интеллигенция и часть студенческой молодежи, ища выход своему неприятию действительности, бросилась в искусство. Обостренное внимание к его новым проявлениям, жизнь интересами искусства, горячее обсуждение событий искусства в артистических кафе — такова была Вена. Организуются десятки художественных, поэтических, театральных и музыкальных союзов, объединений и кружков. В них находят горячую поддержку новые устремления в театре, связанные с именами Малера в опере и Рейнхарда в драме. С огромным успехом проходят гастролы Московского Художественного театра. Вена открывает для себя Ибсена, Горького, Стриндберга. Устраиваются выставки Ван-Гога и Гогена.

В тех же кружках зарождаются и расцветают новые течения. Художники и скульпторы — создатели «стиля модерн» — объединяются в группу под многозначительным названием «Сецессион» (разрыв, уход). «Союз творческих музыкантов» собирается вокруг Цемлинского и Шёнберга. На поэтических вечерах звучит утонченная, чуткая к малейшим нюансам настроений лирика Гуго фон Гофмансталя, Арно Гольца, Рихарда Демеля.

¹ Alma Mahler. Erinnerungen und Briefe, S. 139

² Бруно Вальтер. Густав Малер. См. стр. 414 наст. изд.

Реакция официальных кругов и публики на всякого рода «новшества» чаще всего отрицательная. Премии отдают третьестепенным «арийским» авторам и в то же время не признают поистине талантливых писателей, чьи произведения в дальнейшем вошли в классический фонд австрийской литературы (Шницлер, Рильке становились известными в Вене лишь через берлинские издательства и театры). Подвергаются гонениям цензуры пьесы Гауптмана, имеющие социальное звучание: в 1903 году в Вене были запрещены «Ткачи» и «Роза Бернд», не понравившаяся эрцгерцогине. Почти не исполняются произведения забытого Г. Вольфа, публика не принимает сочинений популярного капельмейстера Г. Малера. Впервые исполненные произведения никому не ведомого тогда Шёнберга вызывают в зале буйные эксцессы¹.

В эту атмосферу, отмеченную признаками кризиса традиционной культуры XIX века, Малер принес свои идеалы, свои взгляды на искусство, сложившиеся в 70—80-х годах. Малеровский фанатизм пришелся по душе венской молодежи, столь же фанатически одержимой искусством. Ей импонировали искания Малера, его попытки обновить оперный театр. Так создалась группа страстных приверженцев Малера, заслуживших у противников презрительное наименование «малеровской клики».

В пылу споров с поклонниками старины эти молодые друзья не замечали, что художественные устремления Малера идут вразрез с их собственными склонностями. Сам Малер лучше чувствовал эту разницу. Убеденный идеалист, он вместе с тем зло издевался над вошедшим в моду мистицизмом и «оккультизмом»,

¹ Большинство приведенных здесь данных о музыкальной жизни Вены заимствовано из книг: P. Stefan. Grab in Wien. Berlin, 1913; S. Zweig. Die Welt von Gestern. Wien, Bermann — Fischer, 1948.

над «глупыми свихнувшимися головами», которые «лопают Ницше на завтрак и Метерлинка на ужин, и помимо этого не прочли ни одного разумного слова у других авторов»¹. Не привлекает его и современная поэзия, он по-прежнему предпочитает писать песни на слова Рюккерта, в Четвертой симфонии вновь обращается к «Волшебному рогу мальчика», а в Восьмой — к «Фаусту». Не признавая новомодных литературных кумиров, он настоятельно советует молодым больше и внимательнее читать Достоевского.

Особенно симптоматично в этом смысле его отношение к Шёнбергу, выказывавшему Малеру восторженное почитание. Не будучи в силах отрицать одаренность Шёнберга, до последних дней принимая живое участие в судьбе бедствовавшего композитора, Малер с недоумением остановился перед его творчеством. «Я не понимаю его музыки, но он молод, может быть, он прав»², — говорил Малер. Самую непосредственную реакцию Малера на первые шаги создателя додекафонии описывает Й. Б. Фёрстер³: когда в узком кругу исполняли «Камерную симфонию» Шёнберга, Малер по окончании бросился к оркестру и попросил сыграть ему C-dur'-ное трезвучие. Однако противники не отделяли Малера от его молодых приверженцев. Преданная «традициям», а в сущности обывательская буржуазная публика не могла разобраться в том потоке новинок, который низвергался на ее голову. Порой она не в состоянии была различить великое и малое: Ибсен и Климт способны были вызвать у нее одинаковую ярость. Жертвой этой вражды к новому пал и Малер. Сперва она настигла его за дирижерским пультом, когда он внес ретуши в сим-

¹ Альме Малер (письмо 93).

² Alma Mahler. Erinnerungen und Briefe, S. 142.

³ J. B. Foerster. Der Pilger, 1955, S. 681.

фонии Бетховена¹. Затем она выразилась в откровенном неприятии его собственных сочинений. И наконец, она обратилась против руководителя оперы. Дело было не только в том, что Малер пошел в атаку на «вольные» нравы опекаемых двором примадонн и знатной публики, превращавшей театр в место блестящих светских увеселений; и не только в том, что он уничтожил клаку, повел борьбу с «аристократическими» опозданиями, ограничил власть всесильных «звезд» и «любимцев Вены» и активно выдвигал молодых артистов.

Дело было в том, что Малер опрокидывал привычные представления об оперном спектакле, как о пышном развлекательном зрелище, позволяющем знаменитым певцам демонстрировать свои вокальные данные. Получив в руки власть над богатейшими ресурсами Венской придворной оперы, Малер начал решительную борьбу за свой идеал — единство музыкального, актерского и режиссерского решения оперного спектакля, где музыка, драма, изобразительные искусства сольются в органическое целое, — борьбу за претворение в жизнь вагнеровского учения о музыкальной драме, подсказавшего Малеру мысль о необходимости столь же органичного сценического воплощения каждого произведения мировой оперной классики.

Параллельно с учением Вагнера, мысль о важности всего комплекса выразительных средств могла быть подсказана Малеру и опытом драматического театра Германии. Труппа мейнингенцев убедительно показала, что задачи театра не могут быть разрешены лишь актерскими средствами, что для этого необходима ведущая рука режиссера — главного организатора спектакля, что продуманной режиссуре должно соответствовать не менее про-

¹ Обращение Малера к слушателям Филармонического концерта. См. стр. 207 наст. изд.

думанное, выдержанное в определенном стиле оформление.

Стремление к психологизму, связанное в драматическом театре с увлечением пьесами Ибсена и Гауптмана, захватило и Малера. Он считал, что оперный спектакль может и должен быть психологически правдивым и выразительным, ибо в самой музыке великих мастеров заключены богатства психологической правды. Для этого Малер использовал и отдельные внешние приемы, выработанные в театре Отто Брама: приглушенный свет, увеличение роли пауз и неподвижных мизансцен.

Но, работая в музыкальном театре, Малер считал, что все элементы сценического решения должны подчиняться музыке, помогать ее раскрытию. «Малер научил меня понимать, что каждая опера — произведение определенного стиля и что самое главное — найти тот стиль, которого требуют музыка и текст»¹, — писала певица Гутхейль-Шодер. В операх Вагнера музыка, являясь одним из компонентов драмы, могла подчиниться драматической линии развития. А в операх Моцарта, где музыка господствовала, она нередко служила толчком к сценическому решению. Верность духу и стилю музыкального произведения, раскрытие намерений автора — таков был девиз Малера в его режиссерской работе над спектаклем. То же самое он со всем присущим ему темпераментом внушал актерам.

Не меньшее значение в создании синтетической музыкальной драмы Малер придавал художественному оформлению спектакля. В лице А. Роллера — прирожденного театрального художника со смелым и острым чувством колорита — Малер нашел товарища по искусству, на редкость чуткого к его намерениям. Их сов-

¹ Мария Гутхейль-Шодер Оперная режиссура Малера. См. стр. 388 наст. изд.

местными усилиями был создан ряд шедевров, поразивших Вену новизной замысла и составивших эпоху в театральном искусстве Австрии. Цвет и свет на сцене сделались в этих спектаклях выдающимися факторами, помогающими психологическому раскрытию музыки.

Нет нужды касаться здесь отдельных оперных постановок Малера: о них достаточно сказано в воспоминаниях современников, ярче всего осветивших именно эту сторону его деятельности. И во всех этих воспоминаниях отчетливо видна картина борьбы Малера и против дурной условности оперных штампов, и против чуждых музыкальному театру натуралистических приемов — борьбы за сценическое решение, в максимальной степени раскрывающее присущую музыке психологическую правду, то есть за реализм в оперном искусстве.

То же стремление быть верным духу музыки, а не ее букве отличало и Малера-дирижера. Этой верности, по мнению Малера, можно было достигнуть только при скрупулезно точном прочтении текста. Многим такая требовательность казалась педантизмом, но Малер веровал, что только она поможет выявить заложенные в музыке мысль и чувство. Ради этой верности Малер позволил себе вносить ретуши в инструментовку бетховенских симфоний. Он делал это, желая поставить на службу мысли Бетховена все средства современного оркестра; но большая часть публики увидела в этом лишь непростительную вольность.

Другой важнейшей чертой малеровского дирижирования было отсутствие рутины в исполнении, нетускнеющая свежесть ощущения музыки, позволяющая любое, даже тридцатое исполнение воспринимать как премьеру¹. По утверждению Бруно Вальтера, «самой

¹ Bruno Walter. Gustav Mahler. Erinnerungen und Betrachtungen. Hamburg, Frankfurt, Berlin, 1958, S. 66.

сильной стороной Малера-дирижера был его душевный жар, придававший его исполнению непосредственность личного признания: ту непосредственность, которая заставляла забыть и о тщательном разучивании, и обо всех следах его работы воспитателя, и о совершенстве виртуозности, — ту непосредственность, которая превращала его музицирование в непронизвольно вырвавшееся обращение души к душе»¹. И на концертной эстраде отстаивая свои эстетические позиции, Малер должен был вести тяжкую, напряженную борьбу с музыкантами оркестра и с консервативными меломанами «самого музыкального города мира».

Реформа оперного искусства потребовала изменения всего стиля работы в театре. При этом Малер не щадил ни могущественных авторитетов, ни чужого самолюбия, ни личных интересов. Все это вызвало вражду, которой немало способствовали и личные качества Малера: все возрастающая беспощадная требовательность, резкость, нетерпимость к иному мнению.

В 1907 году оппозиция, возникшая с первых же дней деятельности Малера в Вене, перешла в открытое наступление. Механизм интриг был пущен в ход, и осенью изобрели, наконец, повод, позволивший придворным кругам избавиться от этого неудобного человека, от «тирана и диктатора», принесшего Венской опере мировую славу. С чувством горького, опустошающего разочарования Малер покинул театр, которому он отдал свои лучшие силы. «Вместо законченного целого, о котором я мечтал, я оставляю за собой незавершенное, наполовину сделанное дело: так уж суждено человеку!»².

Через десять лет после блестящего дебюта в Вене

¹ Bruno Walter, Gustav Mahler. Erinnerungen und Betrachtungen, S. 71.

² Сотрудникам по Придворной опере (см. № 119).

Малер вновь стоял на распутье. За эти годы многое изменилось для него. Кончилась холостая жизнь. В 1902 году он женился на одной из красивейших женщин Вены — двадцатитрехлетней Альме Шиндлер, дочери известного австрийского художника Эмиля Шиндлера. Этот союз юности и красоты с искушенными годами, окутанной обаянием славы гениальностью, союз изысканной буржуазной респектабельности с суровой простотой, по-видимому, не был идиллически счастливым. Столкнулись бессознательный эгоизм художника, замыкающегося в своем творчестве, отгораживающегося от мелких радостей и горестей обыденной жизни, — и столь же стихийный эгоизм полной сил и веры в свою одаренность женщины, избалованной вниманием и поклонением, привыкшей царствовать в этом мире повседневности — ее мире. И ему и ей брак принес немало испытаний, плодом которых, по-видимому, было внутреннее одиночество обоих.

Малер стал отцом. Две его маленькие дочери, которых он любовно называл Путци и Гуки, доставили ему немало часов безмятежной чистой радости. Возросло материальное благополучие; была построена вилла в Майерниге. В Германии все чаще стали звучать сочинения Малера под управлением автора и других дирижеров. По Европе широко распространилась слава Малера-исполнителя, которая принесла ему частые приглашения на гастроли. Особенно тепло принимают его в Голландии, а также в России, куда он приезжал трижды.

Вена обозначила новый взлет творчества Малера. Пять симфоний и два вокальных цикла для голоса с оркестром на слова Рюккерта — «Песни об умерших детях» и «Семь песен последних лет» — таковы результаты его безмерно напряженных летних бдений.

«Песни об умерших детях» — цикл из пяти песен — одно из самых трагических сочинений Малера. Пристальное внимание к смерти, вернее, не к ней самой, а к той опустошающей душу печали, которую она вызывает, — такова несколько необычная тема этого цикла. И самое скорбное, но и до боли человеческое в нем то, что повествуется здесь не о гибели героя, не о философском постижении смерти, не о потере возлюбленной, но о смерти детей, об опустошающем чувстве утраты.

В цикле разворачивается удивительная по психологической тонкости гамма скорби, достигающая кульминации в последней песне: опустошенность после первых взрывов отчаяния, одиночество, забвение, которое приносят воспоминания, и, наконец, полная потеря чувства реальности, а затем страшное отрезвление, приводящее измученную душу к горестному смирению. Это внимание к кризисным моментам душевной жизни человека, без сомнения, говорящее о влиянии Достоевского (вспомним аналогичную тему в «Братьях Карамазовых»), казалось, могло бы привести композитора к экспрессионистским преувеличениям в музыкальном воплощении темы. Но этого не случилось. Музыкальный язык «Песен об умерших детях» опирается на традиции немецкой Lied — на вокальную лирику Шуберта, Шумана, Брамса¹. Его отличает такт, благородная сдержанность. Важным элементом музыкальной речи, при помощи которого во многом достигается величайшая психологическая выразительность песен, является их тонкая, лаконичная оркестровая палитра.

«Семь песен последних лет» не представляют собой цикла, спаянного единством поэтического содержания. Основой этой тетради являются пять песен на слова

¹ Заметное сходство с некоторыми наиболее характерными гармоническими последованиями вагнеровского «Тристана» в песне № 2 носит скорее внешний, нежели органический характер.

Рюккерта. Такие шедевры, как песни «Я потерял для мира» или «В полночь», делают цикл вершиной всей философской созерцательной лирики в песенном творчестве Малера. Однако центральное место среди сочинений среднего периода занимают симфонии.

Если Четвертая симфония еще входит в раннюю тетралогия, а Восьмая выстает одиноко, подобная неприступной вершине, то три симфонии среднего периода — Пятая, Шестая и Седьмая — сливаются в единый цикл. Их объединяет и делает непохожими на симфонии раннего периода то новое, что составляет основу зрелого симфонического стиля Малера. «Окончилась борьба за мировоззрение средствами музыки, — говорил о них Бруно Вальтер, — теперь он хочет писать музыку только как музыкант»¹. Но прерывалась ли когда-нибудь в творчестве Малера эта борьба за мировоззрение «средствами музыки»? Думается, что нет. Композитор только перестал искать ответа на свои вопросы в философии, эстетике и литературе и обратился за разрешением мучивших его проблем к человеческому сердцу. Рядом с борьбой за мировоззрение средствами музыки стала борьба за гармонию мироощущения. В самом человеке, в его душевной силе, в героике стремился Малер обрести духовную и моральную опору, высокий смысл бытия. Для этого больше не нужно было внемузыкальных средств — слова, голоса, разъясняющих философское содержание. Трилогия среднего периода чисто инструментальна. Правда, интонационно она связана с вокальными циклами «Песни об умерших детях» и «Семь песен последних лет». Но связь эта принципиально отличается от той, которая соединяла первую тетралогия с «Песнями странствующего подмастерья» и «Волшеб-

¹ Bruno Walter. Gustav Mahler. Erinnerungen und Betrachtungen, S. 91.

ным рогом мальчика». Там вся песня или законченный раздел ее включались в симфонию и несли значительную смысловую нагрузку в цикле. В трилогии среднего периода такое перенесение не имеет места. Здесь можно говорить лишь об интонационном родстве, об единстве настроения, которое естественно возникает в произведениях, создающихся параллельно. Так, например, песня «Я потерян для мира» («Семь песен последних лет») и *Adagietto* из Пятой симфонии — это словно два побега, развившиеся из одного корня. Части, связанные с песнями, уже не являются в симфониях среднего периода важным звеном в раскрытии идеи произведения, чаще всего это своего рода интермеццо в симфоническом цикле (и упомянутое *Adagietto* из Пятой, и *Andante* из Шестой, в котором есть интонационное родство с «Песнями об умерших детях»):

Инструментальное начало Пятой — Седьмой симфоний ярко проявляется в другом — в предельном насыщении музыкальной ткани полифонией, носителем которой становятся индивидуализированные оркестровые тембры, в мощном подавлении вертикальных гармонических комплексов густым многоголосным потоком горизонтальных мелодических линий. В монументальных симфониях зрелого периода композитора уже не удовлетворяет прозрачная, гравюрная паутина линий, свойственная Четвертой, и он заковывает каждый голос в броню плотного, надежного, выпуклого и броского оркестрового звучания. Увеличение состава оркестра и предельная густота, насыщенность, порой перегрузка изложения¹ явились плодом этих новых устремлений в инструментальном стиле Пятой — Шестой — Седьмой.

Каждая из трех симфоний зрелого периода — это

¹ Чрезвычайная перегрузка оркестрового звучания в Пятой заставила композитора переработать ее инструментовку.

попытка утвердить героическое мироощущение. Это трехкратная попытка найти ответ на один и тот же вопрос: есть ли в человеке, в его душе, в его мужестве силы, чтобы пробиться сквозь нагромождение всего темного, враждебного и трагического, чем полна жизнь, и восторжествовать над ним? В Пятой симфонии Малер отвечает на этот вопрос — «Да». Законченная в 1902 году, Пятая создает полную мучительной напряженности картину преодоления трагизма, картину волевого порыва в мир радости. Первая часть — гигантски разросшееся вступление — и вторая часть — свободное по форме сонатное аллегро — как бы концентрируют в себе всю мрачную стихию симфонии. Величественный, насыщенный суровым пафосом гражданской скорби похоронный марш и дикое, безудержное неистовство в музыке среднего раздела вступления и главной темы второй части предстают как два начала в выражении страдания — грандиозно-массовое и субъективное. Скерцо уводит из мира трагического, но это не обычное для малеровского симфонического цикла идиллическое отстранение: каждый звук скерцо полон энергии, в упругих, властных ритмах венского вальса слышится еще не перекипевшее напряжение. Композитор стремился воплотить в скерцо ощущение «неслыханной силы», представить своего героя в «высшей точке жизни»¹. Необычно интимное, родившееся из созерцательной песенной лирики *Adagietto* для струнного оркестра и арфы создает необходимое отдохновение перед рондо-финалом, который проникнут ощущением классической ясности и силы.

Шестую симфонию *a-moll*, оконченную в 1904 году, Малер назвал «Трагической». Она явилась страстной антитезой Пятой, так же как Вторая была антитезой

¹ Natalie Bauer-Lechner. *Erinnerungen an Gustav Mahler*, S. 165.

Первой. Шестая опрокидывает оптимистическую концепцию Пятой не только трагическим крушением героики в финале, но и всем развитием эмоций, противоположным Пятой. Могучая, радостная воля, которую излучает маршевый ритм вступления и главной темы, полнота жизнеощущения во взволнованной кантилене лирической темы, напряженность разработки — такова экспозиция этой музыкальной драмы. Во второй части — скерцо¹ — вновь слышится мощная поступь марша, как и в главной партии первой части (скандирование басового *ля*), но здесь характер музыки — грозно причудлив. Среди этой недоброй игры фантазии возникает танцевальное трио, возникает, словно воспоминание, сначала едва уловимо, затем — заполняя собою все. Идиллию сменяет танцевальность иного рода — гротескная, подчеркнуто угловатая. Как и в Пятой симфонии, часть, следующая за скерцо (здесь *Andante moderato*), дает передышку, полное душевное освобождение, отстранение от тягот и напряжения борьбы. Неиссякаемая поэтичность и щедрость чувства присущи музыке *Andante*. С первых же трепетных, завораживающих звуков финала, над которыми словно устремляется в бесконечную высь тема скрипки, — с этого удивительного образа гордо воспарившего духа начинается до иступ-

¹ В первоначальной редакции Шестой симфонии на втором месте в цикле стояло скерцо, на третьем — *Andante*. В сделанной после премьеры 1906 г. новой редакции Малер, в известной степени под чужим влиянием, из-за тематического родства в начале первой части и в скерцо изменил последовательность частей. Таким образом, вторая редакция была напечатана с *Andante* на втором месте (см. введение проф. Эрвина Ратца к указанному ниже изданию симфонии). В дальнейшем Малер восстановил первоначальный порядок частей (первая часть, скерцо, *Andante*, финал). В таком виде симфония в 1962 г. была подготовлена к печати Международным Малеровским обществом и вышла в издательстве «Кант» (Линдау).

ления напряженная, полная мрачной патетики борьба личности за самоутверждение, кончающаяся крахом. Это — крах индивидуальной героики в творчестве Малера. Три трагические кульминации, для которых Малер привлекает не только полное tutti с большим барабаном и литаврами, но и стук молотка¹, ассоциируются у композитора с тремя ударами судьбы, под которыми в конце концов падает поверженный «герой». Как последнее слово, звучит скорбный речитатив тромбонов, вслед за ним — «удар» tutti — трагическое *finita*. Обнаженная, необычайно сильная личная нота отчаяния и боли, прозвучавшая в финале, делает эту симфонию наиболее трагическим сочинением из всех, созданных Малером до тех пор.

Но почти одновременно с претворением в жизнь этой концепции созревало произведение, в котором Малер искал иной ответ на занимавшую его проблему, — Седьмая симфония. Здесь вновь, как и в Пятой, возникают поиски героического идеала, однако путь к нему совершенно иной.

Как из чрева земли, как будто содрогаясь от титанического напряжения, поднимается, словно отягощенная корнями, тема вступления первой части. Ее скованная мятежная энергия прорывается то в волевых маршевых ритмах, то в экстатических взлетах все заполняющей кантилены. Единоборство действительности и чувственной лирической стихии приводит к яростному утверждению волевой главной темы — заключительному резюме первого аллегро. Вторая и четвертая части, названные *Nachtmusik* («Ночная музыка»), как будто воскрешают романтическое мироощущение, когда-то столь близкое Малеру. В обрамляющих разделах первой из них слышатся отзвуки пантеистического вступления к

¹ В окончательной редакции Малер снял третий удар молотка.

Первой симфонии, в таинственных переключках рогов чувствуется связь с романтикой военных сигналов, напоминающей о песне «Где звучат чудесные трубы» из «Волшебного рога мальчика». Во второй *Nachtmusik* Малер возвращается к жанру серенады, так поэтично претворенному им в юношеской серенаде на слова Тирсо де Молина. Но это воскрешение словно отравлено чувством невозвратимости, в котором так странно сплетаются умиление и ирония, мечтательное созерцание и гротеск. Кажется, что в Седьмой симфонии Малер смотрит на романтику глазами умудренного опытом, умного, иронического и грустного человека. Тогда первая *Nachtmusik* предстает как ироническая стилизация рыцарской героики, как причудливое ночное шествие, на которое еще наброшена маска таинственности, — но уже гротескно утрирована щеголеватая бравада, нарочито подчеркнута чувствительность певучего трио. Третья часть — «Игра теней» — это венский вальс, из которого вынута его сверкающая весельем душа и оставлен лишь опустошенный ритмический каркас, это зловещее механическое кружение лишенных жизни масок. И во второй *Nachtmusik* — любование романтическим жанром и мягкое иронизирование над традиционным языком серенады — неизменным аккомпанементом гитары и мандолины, страстными замираниями «поющих» голосов оркестра, невянушим очарованием «вечных» каденций.

Три средние части — последнее обращение композитора к романтической культуре прошлого, и его ответ этой культуре не оставляет сомнений: это — прощание с романтизмом. Через преодоление романтического мироощущения приходит Малер в Седьмой симфонии к утверждению героики в бетховенском смысле. Рондо-финал, построенный на маршеобразной песенной теме, весь проникнут ощущением радостной силы. В его заключительном разделе разрешается, наконец, напряже-

ние первой части: героическое звучание главной темы, вновь появляющейся здесь, как бы символизирует освобожденную энергию. Однако финал Седьмой, как и финал Пятой, не отличается той силой воздействия, которая присуща другим частям симфоний. В многословности, в декларативной констатации героического мироощущения — уязвимая сторона обоих симфонических циклов. Художник, слишком близко принимавший к сердцу боль и страдания земли, менее органично воплощал достигнутую через их преодоление гармонию, нежели напряжение борьбы и трагедию человечества.

Следующей и решительной попыткой Малера найти ответ на «вечные вопросы» было сочинение философского содержания — Восьмая симфония *Es-dur*, так называемая «симфония для тысячи участников». Законченная в 1906 году, она расценивалась Малером как самое значительное из всех его созданий, как сочинение небывало своеобразное по содержанию и по форме. Это произведение стало итогом всех философских, эстетических и этических исканий Малера. Для создания такого сочинения Малер не мог больше ограничиваться рамками инструментальной музыки. Вновь нужно было слово, «разрешающее слово», которое донесло бы людям всё раскрывающую, всё обнимающую мысль, которое помогло бы им постичь великий смысл всего сущего. Это слово Малер нашел в последней части «Фауста» Гете. При создании произведения, подытоживающего все его творчество, Малер обратился к «Фаусту» — величайшей философской поэме Гете, содержащей в себе «все нравственные вопросы, которые только могут возникнуть в груди внутреннего человека нашего времени»¹, к драме, с которой сам поэт рос и

¹ В. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VI. М., АН СССР, стр. 278.

созревал и в заключении которой он уже в старости нашел для себя «конечный вывод всей мудрости земной».

Известно немало толкований последней сцены «Фауста». Свое понимание ее философской сущности Малер изложил в письмах к Альме Малер¹. Именно в этих высказываниях композитора следует искать ключ к основной идее Восьмой симфонии. Гетевское вечно женственное, тот символ бесконечной цели, к которой, по Гете, направлено действенное, мужское начало всех проявлений жизни, Малер воспринял как философское выражение Прекрасного, Красоты, Гармонии. К нему стремится природа и человек; оно и стало для Малера новым выражением его положительного идеала. В то же время гетевскую тягу к вечно женственному Малер отождествлял с платоновским «эросом» (любовью) в высшей его форме — форме стремления к вечной красоте умопостигаемых идей, ведущего к нравственному совершенству. «Эрос — как творец мира»² является для Малера философским выражением творческого начала. Потому и малеровская интерпретация последней сцены «Фауста» представляет мир в бесконечном творческом процессе достижения гармонии. На вершине своей жизни, в самом грандиозном своем сочинении Малер вновь остался верным светлomu, положительному идеалу. Пусть этот идеал нечеток, лишен прямого общественного звучания, — но в своей сущности он глубоко гуманистичен.

Вновь обратившись к литературному слову, Малер уже не стал пользоваться им лишь для афористического резюмирования своей идеи, как это имело место в ранних симфониях. Принцип Восьмой симфонии, так

¹ Письма 133 и 142.

² Альме Малер (письмо 142).

же как и следующего произведения — «Песни о земле», — совершенно иной: слово и человеческий голос непрерывно участвуют в самом изложении и развитии главных мыслей. Это уже симфония-кантата.

Грандиозное произведение двухчастно. Первая часть вышла в монументальнейшее, развитое по форме вступление. В ней Малер использовал слова католического гимна: «*Veni, creator spiritus*» («Приди, дух животворящий»). В тексте гимна, каждый день звучащего в католических церквях, Малера привлекали не культовые ассоциации (недаром музыка первой части лишена каких-либо черт духовного песнопения), а образ, близкий в понимании композитора образности последней сцены «Фауста»: «Основное тут (у Платона — И. Б.) — гетевский взгляд, что всякая любовь есть зачатие, творение, что существует и физическое и духовное зачатие и что именно последнее является результатом «эроса». В заключительной сцене «Фауста» ты уже видел это в символическом выражении»¹. «Животворящий дух» христианского гимна в контексте симфонии становится для Малера равнозначным языческому эросу Платона, толкуется как символ извечной творческой силы, которая заставляет все живое стремиться к положительному идеалу, символизируемому «вечно женственным». Этот образ был воплощен им в жизнеутверждающей, полнокровной музыке первой части, опирающейся на лучшие классические традиции монументального хорового полифонического стиля — традиции Баха и Бетховена.

Идейная общность обеих частей нашла свое выражение в интонационном единстве их главных тем. Монументальный гимн уступает место суровой музыке ин-

¹ Альме Малер (письмо 142).

струментального вступления ко второй части, рисующей аскетический пейзаж заключительной сцены «Фауста». Дальнейшее развитие симфонии — это попытка выразить в музыке постепенное утверждение светлого, лучезарного начала, которое дано у Гете в славословиях святых отцов, блаженных младенцев, сонмов ангельских. Чтобы достигнуть такого нарастания, Малер строит вторую часть в форме свободно преломленного симфонического цикла. Ряд музыкальных образов — драматизм *Allegro Moderato*, торжественная, родственная малеровским *Adagio* тема Отца восторженного, легкое, прозрачное звучание детского хора в *Scherzando*, безмятежная просветленность огромного *Adagissimo* — подводят, наконец, к заключительному хоралу, построенному на уже знакомой теме Отца восторженного. Этот хорал написан на текст заключительной строфы «Фауста», в которой сформулирована идея гетевского произведения.

Продолжительное образное развертывание второй части производит порой впечатление статичности, одноплановости: вероятно, в том повинен монотонный в своей абстрактности текст. Зато ее заключение — лучезарная, философски-созерцательная музыка хорала, так же как исходный эмоциональный полюс — сумрачное вступление, — сильнейшие страницы симфонии, которые можно отнести и к самым совершенным страницам в творчестве Малера.

«Ни одно произведение Малера не проникнуто духом пламенного утверждения так, как это»¹, — писал о Восьмой симфонии Бруно Вальтер. В этом смысле она была последней вершиной творчества Малера на его долгом, тернистом пути к гармонии и радости, верши-

¹ Bruno Walter. Gustav Mahler. Erinnerungen und Betrachtungen, S. 98

ной, которая возвышалась уже над бездной. Философский и этический идеал Восьмой симфонии не был понят в эпоху кризиса буржуазной культуры. В триумфальном успехе симфонии на ее премьере все же не было того всеобъемлющего общественного резонанса, которого ждал художник. Как всегда в творчестве Малера, крушение его надежды обрести идеал прекрасного, а равно и крах всего его личного мироощущения обозначались в последующих его произведениях, явившихся трагической антитезой Восьмой симфонии.

Уход из Придворной оперы, так резко изменивший судьбу Малера, был последним звеном в цепи трагических событий личной жизни, обрушившихся на него в 1907 году. Незадолго перед тем умерла его старшая дочь, в те же дни обнаружилось сердечное заболевание композитора, которое через четыре года свело его в могилу. В тот трудный год нужно было начинать все сначала. Малер принял место дирижера в нью-йоркской Метрополитен-опере. В декабре 1907 года он уехал в Америку. В этой стране Малер рассчитывал обеспечить в течение нескольких лет будущее своей семьи; изгнанный своей второй родиной, изверившийся в ней и раздраженный, Малер думал найти в Америке нечто вроде духовной отчизны. Первые впечатления были отрадны и обнадеживающи. Страна казалась деловой, интересной и радушной, люди импонировали — «не пресыщены, жаждущие до нового и в высшей степени любознательны»¹. Но скоро появились первые разочарования, заставившие Малера после двух сезонов покинуть Метрополитен-оперу. Возник «вечный» конфликт; его сущность много лет спустя была метко охарактеризо-

¹ Альфреду Роллеру (письмо 121).

вана Ф. И. Шаляпиным: «Приехал знаменитый венский дирижер Малёр, начали репетировать «Дон-Жуана». Бедный Малёр! Он на первой же репетиции пришел в полное отчаяние, не встретив ни в ком той любви, которую он сам неизменно влагал в дело. Все и вся делали наспех, как-нибудь, ибо все понимали, что публике решительно безразлично, как идет спектакль, ибо приходили слушать голоса и только»¹.

Правда, в Метрополитен-опере в то время пели перwokлассные певцы: Дж. Фаррар, А. Бончи, М. Зембрих, Ф. Шаляпин. Тем не менее в этом американском театре, где царили гастролеры с мировыми именами, нечего было и думать об ансамбле, о драматической продуманности спектакля, о режиссерской работе.

Предвидя свой уход из театра, композитор в 1909 году принял предложение взять на себя руководство реорганизованным нью-йоркским оркестром. Во главе оркестра, оплачиваемого богатыми меценатками, стоял комитет; он и диктовал Малеру условия работы. Дирижирование симфоническим оркестром раскрыло Малеру, привыкшему к условиям оперы, новые, поучительные для его собственного творчества горизонты, хотя и требовало от него напряженной подготовки и немалой физической нагрузки. Но разочарование подстерегало и тут. «Мой оркестр здесь — настоящий американский оркестр. Бездарный и флегматичный, — пишет он в 1909 году. — Приходится терять очень много сил»². А сил становилось все меньше и меньше. Серьезная болезнь сердца грозно заявила о себе уже в 1908 году рядом жестоких приступов. Вскоре Малер узнал, что годы его жизни сочтены, что отныне, если он не изме-

¹ Шаляпин шутливо искажает фамилию Малера, читая ее, как французское слово *malheur* — несчастье. (Ф. И. Шаляпин, т. I. М., 1958, стр. 202).

² Бруно Вальтеру. (письмо 138).

нит своего режима, каждый удар сердца будет неумолимо сокращать отпущенные ему судьбой дни, часы, минуты. Эта мысль потрясла его, она вызвала тяжкий, «небывалый» кризис всей его психики. То не был обычный ипохондрический страх смерти, то напоминало полную потерю почвы под ногами, граничащую с потерей собственного «я». Для человека, стихией которого было непрерывное движение, движение всегда и везде — в отдыхе, в дирижировании и, главное, в творчестве, — условием жизни стал полный покой, высчитанный шаг, высчитанный взмах дирижерской палочки, высчитанное творческое волнение. Нужно было переучиваться, подавлять в себе выработанные десятилетиями привычки. Больше всего это ударило по процессу сочинения музыки, так напоминавшему бетховенский: та же привычка неистово шагать по горам и лесам в момент обдумывания своих произведений. Письма Малера той поры полны тщетно скрываемого ужаса. «Я могу только работать: делать что-нибудь другое я с годами разучился. Я — как морфинист или пьяница, которому вдруг сразу запретили предаваться его пороку»¹. И еще: «Я не умею работать за письменным столом. Для внутреннего движения мне необходимо движение внешнее... Сознаюсь Вам, что эта беда, какой бы поверхностной она ни казалась, — все же самая тяжелая из всех, постигших меня. Я должен начать новую жизнь, словно совершеннейший новичок»². Ради творчества Малер совершил этот подвиг — мучительное преодоление своего «я». «Песнь о земле» и Девятая писались им в строгой узде режима. Внешнее движение было укрощено, но оно переплавилось в испепелявшую его внутреннюю энергию. «Песнь о земле» почти целиком родилась в лихорадоч-

¹ Бруно Вальтеру (письмо 127).

² Бруно Вальтеру (письмо 128).

ном напряжении творческих сил за лето 1908 года, Девятая — за каникулы 1909/10 года.

Приговор врачей имел для творчества Малера и другое последствие. Предчувствие близкой смерти перевернуло его жизнеощущение и заставило взглянуть на действительность глазами уходящего, как никогда влюбленного в жизнь человека. «...Мир лежал перед ним в мягком свете прощания»¹. Эти слова Вальтера дают ключ к последним произведениям Малера.

«Песнь о земле» была написана на тексты китайских поэтов VIII века Ли Бо, Чжан Цзи, Мэн Хао-жана и Ван Вэя, взятые из сборника «Китайская флейта», составленного и переведенного Гансом Бетге. Цикл состоит из шести песен для большого оркестра с участием тенора и контральто (или баритона) и представляет собой род симфонии-кантаты, появляющейся впервые в мировой музыке. С огромной трагической силой обозначилось в этом произведении крушение всей системы философских взглядов Малера, приведших его к Восьмой симфонии: концепция, которая прежде подкреплялась пламенной верой, теперь была бессильна перед непосредственной болью уходящей жизни.

Горькое сознание невозможности достигнуть самому гетевского идеала гармонии и красоты и дать этот идеал человечеству, сознание, вызвавшее отказ от страстного проповеднического пафоса, — это философская подоснова музыки слилась в душе композитора с ощущением неизбежной гибели собственного «я». В этом смысле «Песнь о земле» — самое личное из всего написанного Малером.

Начало цикла — «Застольная песня о горестях земли» — проникнута идущим от самого сердца скорбным пафосом и болью. Первые же ее звуки — иступленная

¹ Бруно Вальтер. Густав Малер. См. стр. 433 наст. изд.

тема валторн, окруженная подобным вихрю звучанием деревянных духовых и арф, — полны огромной трагической экспрессии, которая не ослабевает на протяжении всей «Застольной» — страстного, патетического повествования о печали и смерти. Иной аспект трагического в следующей части — «Одинокий осенью». Неторопливое, монотонное движение у скрипок и щемящие звуки гобоя, к которым композитор неотступно возвращается, рисуют унылый, серый пейзаж осени и на его фоне — усталого, одинокого человека. Этим образам противопоставлен светлый мир радости — «О юности», «О красоте». Но перед нами не полнокровное радостное ощущение молодости и силы, а просветленное созерцание прошлого, которое кажется старческому взору далеким и хрупким. Впечатление хрупкости, такое же, какое может вызвать взгляд на фарфоровую фигурку, создает прозрачная, изящная инструментовка, изложение многих тем в высоком регистре и особенно элементы стилизации китайской музыки — использование пентатоники. Пятая песня — «Пьяный весной» — также наполнена радостью, но эта бурная, стихийная, первозданная радость вызвана опьянением. Финал цикла — «Прощание» — страшное отрезвление от иллюзий, от забытья в воспоминаниях и в вине. Человек перед лицом смерти говорит всему живущему последнее «прости». Это уже не свободно льющаяся песня, а скорбно прерывающийся речитатив. Оркестровые темы также характеризуются «короткостью дыхания», мозаичностью мелодических попевок; некоторые из них, как, например, одинокие «вздохи» гобоя или жутковатые, монотонные терцовые ходы кларнетов, заменяют широко развернутые темы, характерные для более ранних малеровских симфоний. В финале «Песни о земле» вновь встает тема «Человек и Природа», но раскрывается она в печальной гармонии между уходящим в смерть и опустошенной

осенью, последними лучами солнца, согревающими застывающую землю.

Девятая симфония, законченная в 1909 году, инструментальна. Еще раз, уже не прибегая к помощи «разрешающего слова», композитор обратился в ней к теме прощания. Начало симфонии — мерные бесстрастные звуки арфы, словно отсчитывающие часы жизни. Этот образ освещает трагическим светом всю первую часть, представляющую собой удивительное, страшное обнажение психики человека в последнем сопротивлении смерти. Проникнутая огромным душевным волнением, музыка уже не говорит о могучем напряжении борьбы; волевые порывы, вспыхивая, бессильно сникают, экстатические взлеты сменяются бесконечной усталостью, граничащей с протрацией.

Средние части — попытка вырваться из мира субъективных ощущений. Здесь как будто воскрешается контраст, сформулированный в Первой симфонии: здоровому народному началу противопоставлен мрачный мир современной действительности. Но народность второй части Девятой симфонии лишена идилличности, присущей, например, второй части Первой симфонии. На смену грубоватому юмору лендлера приходит гротескность вальса, вся часть приобретает иронический подтекст. В Бурлеске снова возникают образы «человеческой комедии». Кажется, что в причудливых мелодических линиях Бурлески, в ее острых взвинченных ритмах бьется лихорадочный пульс современного большого города. И из этого неприемлемого для композитора «страшного мира» он находит лишь один выход: в самое себя и в природу.

Но идея слияния с природой получает здесь глубоко пессимистическое преломление: в смерти достигнет человек беспредельного растворения в природе, в смерти найдет возвращение в ее лоно. Разлитое в музыку по-

следнее, предзакатное созерцание, этот медленный уход-растворение очищены от горечи, полны великого умиротворения и гармонии.

Следующее произведение Малера — Десятая — дошла до нас в виде чернового наброска. Композитор успел в основных чертах оркестровать лишь вступительное *Adagio*, близкое по настроению финалу Девятой. Инструментовка второй части, названной скерцо-финал, и третьей — *Purgatorio*¹ — осталась незавершенной. Рукопись четвертой и пятой (*Finale*) частей представляет собой первоначальный эскиз, первый контур симфонии, набросанный лихорадочно, в огромном душевном напряжении. Большей частью это — двух-четырёхстрочный клавиш, в котором эпизодически даны названия инструментов. Нередко композитор фиксировал лишь основные линии развертывания музыкальной мысли, далеко не везде выписывая побочные голоса. Этот контур — все, что осталось от одного из самых трагических сочинений Малера².

Работа с нью-йоркским оркестром окончательно подорвала силы композитора. Уже в декабре 1909 года

¹ Чистилище (*итал.*).

² В 1924 г. издательство Zsolnay (Вена) опубликовало факсимиле рукописи симфонии. Две части симфонии, изданные в «Associated Music Publishers» (Нью-Йорк), представляют собой обработку, в которой не указаны ни имя редактора, ни многочисленные отступления от текста Малера. В 1963 г. английский музыковед Дэрик Кук реконструировал Десятую по факсимиле. Исполнение состоялось 13 августа 1964 г. в Лондоне. Однако Десятая симфония в реконструкции Д. Кука ни в коей мере не может рассматриваться, как законченное произведение Малера, и в этом смысле ее нельзя поставить в один ряд с его остальными симфониями. В 1964 г. издательство «Universal-Edition» выпустило в полном собрании сочинений Густава Малера партитуру первой части Десятой, восстанавливающую оригинальную версию. В 1967 г. факсимиле рукописи было переиздано Э Ратцем (Verlag Walter Riche-München; Laurin Verlag-Meran) и дополнено 53 новыми листами эскизов.

он сообщал Вальтеру о своей огромной перегрузке, напоминающей венские времена, о том, что подобная перегрузка позволяет ему «делать только четыре дела: дирижировать, писать музыку, есть и спать»¹. В 1910 году Комитет поставил перед Малером чрезвычайно тяжелые, хищнические условия — 65 концертов в сезон. Переутомление сказалось роковым образом: заболевание ангиной дало осложнение на сердце. Малер слег, не успев продирижировать семнадцатью концертами. В апреле 1911 года тяжело больного Малера перевезли в Париж для лечения сывороткой. Он был совершенно измучен, лишь вести из внешнего мира, приносимые друзьями, и книги, в основном, философского содержания, могли рассеять его мрачное настроение. Когда положение стало безнадежным, Малер пожелал вернуться в Вену. Обида и раздражение против этого города не мешали ему тайне думать о нем, как о родине. Годом раньше, строя планы, в каком из уголков Европы он поселится после того, как заработает в Америке достаточно средств, Малер вновь предался сокровенной мысли: «...и все же я думаю, что в ближайшее время мы обоснуемся где-нибудь близ Вены, где светит солнце и растут красивые виноградные лозы, и больше не будем трогаться с места»². Этим мечтам не суждено было сбыться. Композитор вернулся в Вену, чтобы умереть в ней. 18 мая 1911 года Малера не стало. На следующий день Вена похоронила его на Гринцингском кладбище.

Такова развязка трагедии, ибо жизнь Малера была трагедией, трагедией художника-гуманиста в обществе по природе своей антигуманном. Нужда и труд ради

¹ Бруно Вальтеру (письмо 138).

² Альфреду Роллеру (письмо 140).

куска хлеба, которые он познал в юности, острое до боли сочувствие страданиям людей, наконец, активный протест против буржуазной практики в искусстве привели Малера к неприятию действительности такой, как она есть. Но страсть гуманиста-человеколюбца не дала композитору укрыться от этой действительности в мире личных эмоций или пресловутой «башне из слоновой кости» своего искусства. Поэтому неприемлемо для него было и мировоззрение, оправдывающее такое бегство, и то искусство, в которое уходят от жизни. Искусство Малера, по его собственному признанию, продиктовано жизнью и направлено к жизни, к активному вмешательству в нее. А вмешиваться в жизнь означало для Малера утверждать свой положительный идеал и нести его миллионам людей.

Наделенный философским складом ума, оставаясь всю жизнь убежденным идеалистом, Малер стремится найти свой положительный идеал, гармонически решив в творчестве «великие вопросы бытия»: человек и природа, человек и общество, человек и смерть. В самом общем виде решены они в первых трех симфониях. А параллельно — в песнях, в «подтексте» Четвертой симфонии — звучит тема горестей «земной жизни». И в конце концов перед Малером встает вопрос — достанет ли человеческих сил, человеческого героизма, чтобы преодолеть эти горести. По-разному отвечает Малер на этот вопрос в симфониях венского периода. Синтезом явилась Восьмая симфония. Залог победы положительного идеала — абсолютной гармонии — Малер увидел в той творческой силе, которая — в этом он не сомневался — изначально присуща человеку. Эта вера в человека и в неизбежность конечной победы положительного идеала (как бы отвлеченно он его ни формулировал) делает Восьмую симфонию вершиной идейного развития Малера-гуманиста.

Но в жизни Малер, целиком увлеченный своим искусством, не заметил тех сил, которые активно стремились к действительному решению мучительных для него вопросов. Присоединилось и другое: светлое, оптимистическое мироощущение композитора было сломлено болезнью. И тогда в «Песни о земле» — самом личном и самом трагическом сочинении Малера — тема горестей земных слилась с темой собственных горестей. Малер пришел к пессимизму — то был крах его прежнего оптимистического мировоззрения, крах закономерный, то было крушение, а не отказ. Именно в этом принципиальное отличие Малера от многих современных ему буржуазных художников, без борьбы отказывающихся от положительного гуманистического идеала. Именно поэтому творчество Малера — и с его пафосом утверждения, и с его трагическим лиризмом последних произведений — дорого и ценно нам, наследникам всей гуманистической культуры человечества.

И. Барсова

ПИСЬМА ГУСТАВА МАЛЕРА

1. ИОЗЕФУ ШТЕЙНЕРУ

Пушта Бата, 17 июня 1879

Дорогой Штейнер!

Не сердитесь на меня за то, что я так долго не отвечал Вам. Но вокруг — глухая чаща, и я пробираюсь через нее, с треском ломая сухие сучья жалкого существования. Многое произошло в моей душе за то время, пока я не писал вам; но рассказать об этом я не могу. Скажу только, что я стал другим; лучше ли — не знаю, но, во всяком случае, не счастливее. Яркий огонь радостных жизненных сил и сжигающая жажда смерти попеременно царят в моем сердце; порой они сменяют друг друга ежечасно. Знаю только одно: так больше нельзя! Если омерзительное лицемерие и лживость, тяготеющие теперь над нами, довели меня до того, что я сам себе кажусь бесчестным, если кабальная зависимость от того положения, в котором оказались и наше искусство, и наша жизнь, смогла посеять в моем сердце отвращение ко всему, что было для меня свято, — к искусству, к любви, к религии, — то какой же еще

остаётся выход, кроме самоубийства? Мощным усилием я разрываю цепи, которые сковывают меня в отвратительной трясине пошлого существования, с упорством безнадежности цепляюсь за свое страдание, ибо в нем — мое единственное утешение. Но вот солнце мне улыбнется — и лед в моем сердце тает, я снова вижу голубое небо и колеблемый ветром цветок, и мой язвительный смех разрешается слезами любви. И я не могу не любить этот мир с его обманом и легкомыслием и с его вечным смехом. О, если бы божество сорвало покров с моих глаз, если бы мой ясный взгляд мог проникнуть в самую глубину земли! О, если бы посмотреть на нее, на эту землю, в ее наготе, без украшений, без прикрас, какую лежит она перед взорами своего творца! Я хотел бы предстать перед ее гением. «Я знаю тебя, лжец, ты не обманул меня своим притворством, не ослепил меня своим блеском! О, взгляни сюда! Вот человек, замороженный твоей блестящей лживой игрой, уязвленный страшными ударами твоей насмешки и все-таки негибимый и сильный. Пусть тебя встречает страх, где бы ты ни скрылся! Из долины человечества возносится к тебе на твои холодные пустынные высоты непрерывный гул. Понимаешь ли ты, что несказанные бедствия в течение веков копились там внизу и теперь громоздятся горами? А ты восседаешь на их вершинах и смеешься! Как же хочешь ты, когда придет срок, оправдаться перед мстителем, — ты, который не смог искупить страдания даже одной единственной запуганной души?»

18 июня

Вчера я был слишком изнурен и взволнован, чтобы писать дальше. Мое вчерашнее бешеное возбуждение уступило место относительному спокойствию. Мне хорошо, как человеку, у которого после долгого приступа

гнева брызнули из глаз слезы облегчения. Милый Штейнер! Вы хотите знать, как я провел все это время? Достаточно будет сказать об этом всего несколько слов. Я ел и пил, бодрствовал и спал, плакал и смеялся; я стоял на горах, где веет дыхание бога, и был в лугах, и колокольчики пасущихся стад погружали меня в мечты. И все же я не избежал своей судьбы: сомнение следует за мной по всем дорогам, я ничему не в силах радоваться до конца, и самую веселую мою улыбку сопровождают слезы. Теперь я живу здесь, в венгерской пушье¹, в одной семье, которая наняла меня на лето. Моя обязанность — давать мальчикам уроки фортепиано и время от времени доставлять музыкальные наслаждения всему семейству, — и вот я сижу здесь и барахтаюсь, как комар в паутине. Однако мавр делает свое дело. А вечерами я выхожу на луг, взбираюсь на липу, одиноко стоящую там, и с вершины моей подруги смотрю на мир: перед моими глазами Дунай привычно стремится свое течение, и в его волнах пылает жар заходящего солнца; позади меня в деревне стройно звенят вечерние колокола, и дружелюбное дуновение ветерка приносит ко мне их звук. Ветви дерева раскачиваются на ветру, баюкают меня, как дочери Лесного царя, а листья и цветы моей возлюбленной нежно прижимаются к моим щекам. Повсюду покой, священный покой! Только издали доносится зов лягушки, грустно сидящей в камышах. Тут, как тени давно прошедшего счастья, передо мной проходят неясные образы моей жизни, и в моих ушах вновь звенит песня тоски. Вот мы снова бродим вместе по знакомым полям: там стоит шарманщик и протягивает шляпу своей иссохшей рукой. В звуках расстроенной шарманки мне слышится привет Эрнста Швабского²; он появляется сам и простирает ко мне руки. И я вижу, что это — мой бедный брат³. Но завеса падает, образы бледнеют, и звуки затихают.

Из серого моря выплывают два милых имени: Мораван, Ронов⁴. И я вижу сады, а в них — множество милых людей и дерево, на котором вырезано имя: Паулина. И синеглазая девушка наклоняется рядом со мной, она со смехом несет мне гроздь винограда, сорванную с лозы. При этом воспоминании мои щеки вновь заливаются краской, и я вижу эти глаза, которые однажды сделали меня вором. И снова все исчезает. Ничего нет! Но тут поднимается роковой зонтик, и я слышу пророческий голос, идущий из его чрева: словно римский авгур, предрекает он мне несчастье. Вдруг из земли поднимается стол, а за ним — призрачный образ, весь окутанный голубым облаком. Это — Мелион, который воспевае́т «великий дух» и в то же время обдае́т его дымом настоящих «Трех волхвов»⁵. А рядом с ним сидим мы, как служки, которые впервые прислуживают у обедни.

За нами, оскалив зубы, маячит кобольд с лицом Буксбаума, в одежде из карт пиковой масти. Страшным голосом он окликае́т нас, напевая на мотив этюдов Бертини: «Склонитесь! И это великоле́пие прехо́дяще!» Но сцену закрывают облака дыма, которые пускае́т Мелион; они становятся все гуще и гуще. Вдруг из них появляется голова ангела, как на Мадонне Рафаэля, а под ним стои́т Агасфе́р со своими страданиями. Он жаждет подня́ться к ангелу, блаженна́я близость которого принесе́т ему избавле́ние. Но тот со смехом уле́тает, и скита́лец смотре́т на него с неизмеримо́й печа́лью, потом бере́т посох и иде́т да́льше, без слез, вечный, бессмертный.

О моя возлюбле́нная зе́мля, когда, о когда приме́шь ты покину́того в ло́но свое! Взгляни! Лю́ди прогна́ли его прочь от себя, и он бежи́т от их холодно́й, бессе́рдной груди — к тебе, к тебе! О предвече́нная ма́ть, прими́ одино́кого, не веда́ющего покоя!..

Милый Штейнер!

Вот и сегодня, на третий день, я снова возвращаюсь к Вам, чтобы весело с Вами проститься. В этих листках написана история моей жизни. Странная судьба то швыряет меня во все стороны по бурным волнам моей тоски, то выносит на радостный солнечный свет. Боюсь только, что когда-нибудь буря разобьет меня о подводный камень: мой киль уже часто задевал его.

Сейчас шесть часов утра. Я побывал уже на пастбище, посидел возле пастуха Фаркаша и послушал звуки его свирели. Ах, как печально и вместе с тем торжественно-страстно звучала она, эта народная мелодия, которую он играл! Цветок, росший у его ног, содрогнулся под взглядом его темных глаз, горевших мечтательным огнем; его каштановые волосы развевались вокруг загорелых щек. Ах, Штейнер! Вы еще спите у себя в кровати, а я уже видел росу на траве. У меня сейчас так мирно и весело на душе; тихое счастье, разлитое вокруг меня, пробирается и в мое сердце, как весенние лучи на зимние поля. Неужели даже в моей груди наступает весна?! Так простимся же, дорогой друг!

Напишите мне скорее, потому что я здесь один-одинешенек: рядом нет ни людей, ни книг.

Всего Вам хорошего.

Ваш *Густав Малер*.

Вот мой теперешний адрес: Венгрия, Тетени, г-ну Морицу Баумгартену.

¹ Пушта — степная равнина в Венгрии.

² Герой оперы Малера «Герцог Эрнст Швабский», текст которой написал И. Штейнер. Впоследствии опера была уничтожена.

³ Брат Малера — Эрнст, умерший 3 апреля 1874 г.

⁴ Мораван, Ронов — городки в Чехии, где Малер гостил во время летних каникул (1875—1876).

⁵ «Три волхва» — сорт габака.

2. АНТОНУ КРИСПЕРУ

[Почтовый штемпель:

Вена, кафе «Империаль»

Вена, 22 сентября 1879]

Мой милый Антон!

Я только что приехал в Вену и обошел все места, где мы так часто делили радость и горе. Я — самый несчастный из счастливых, которые когда-либо корчились в муках, увенчанные розами. Теперь в моей груди запечатлелось рядом с вашими новое имя: правда, я произношу его только шепотом и краснея, но оно обладает не меньшей силой. — Когда ты приедешь в Вену? Напиши немедленно. Я переезжаю теперь в знакомую квартиру. Ах, мне хотелось бы вернуться к добрым старым временам. Я, конечно, самый настоящий глупец. Ну и пусть! Дети лучше стариков. Я слишком взволнован и поэтому не могу больше писать. Мои родители шлют тебе привет, как и твой

верный *Густав Малер*.

Все письма Малера к Антону Крисперу опубликованы Гансом Холлендером в журнале «Die Musik», XX, август 1928 г. (Hans Holländer Unbekannte Jugendbriefe Gustav Mahlers).

3. ЭМИЛЮ ФРОЙНДУ

Вена, 1 ноября 1880

Дорогой Фройнд!

За последнее время я перенес много потрясений и никак не могу оправиться от них настолько, чтобы раз-

говаривать с кем-нибудь из знавших меня в более счастливую пору.

В ответ на твое известие¹ я, к сожалению, могу сообщить тебе нечто столь же потрясающее: мой друг Ганс Ротт сошел с ума! И я поневоле опасаясь, что то же самое случится с Криспером.

Эта весть пришла ко мне одновременно с твоим письмом, и как раз в такой момент, когда мне нужно было бы утешение получше. Несчастье всюду дома, оно рядится в самые странные одежды, чтобы насмеяться над бедными сынами человеческими.

Если ты знаешь на этой земле счастливого человека — поскорей назови мне его, прежде чем я не утратил последнюю каплю бодрости. Кто с душевной болью наблюдал, как гибнет в борьбе с пошлостью благородная и глубокая натура, тот не может удержаться от дрожи при мысли о собственной шкуре. А сегодня праздник всех святых.

Если в прошлом году в это время ты был уже здесь, то ты знаешь, в каком настроении я обычно встречаю его. Завтра первый день поминовения в моей жизни. Теперь и у меня есть могила, на которую я должен возложить венок. Вот уже месяц, как я целиком и полностью стал вегетарианцем. Я добровольно поработил свое тело и благодаря этому освободился от всех потребностей; моральное влияние такого образа жизни оказалось огромным. Ты можешь представить себе, насколько я проникся этими убеждениями, если жду, что они смогут возродить весь человеческий род.

И вот что я тебе скажу: обратись к естественному образу жизни, но при этом питайся целесообразно (хлеб грэхем)², и ты скоро сам узнаешь, какие благотворные результаты это дает.

Сказка³, над которой я работаю уже больше года, наконец закончена. Это — настоящее дитя горя. И все-

таки она удалась. Теперь моя ближайшая задача — всеми возможными средствами добиваться ее исполнения.

Отвечай же твоему верному
Густаву Малеру.

Между прочим, тебе нет никакой необходимости быть слишком уж лаконичным.

¹ Это письмо явилось ответом Малера на письмо Э. Фройнда, где тот сообщал ему о самоубийстве своей юной родственницы. Малер познакомился с ней в 1878 г. в доме родителей Фройнда в Зеелау (в трех часах езды от Иглавы). Малер проводил там часть своих летних каникул. Девушка была серьезно увлечена Малером, но он не разделял ее чувства, о чем прямо сказал ей, предложив сохранить их доселе дружеские отношения.

² Грэхем — хлеб из муки грубого помола.

³ Имеется в виду «Жалобная песня», написанная по мотивам сказки Л. Бехштейна «Das klagende Lied» и сказки братьев Гримм «Der singende Knochen» (см. D. Mitchell. Gustav Mahler, p. 142—143). Первоначально представляла собой трехчастное произведение. В рукописи она названа: «Жалобная песня». Сказка в трех частях Густава Малера». Каждая часть имела наименование: первая — «Лесная сказка», вторая — «Шпильман», третья — «Свадьба». Стихотворный текст сочинен Малером. Произведение неоднократно переделывалось. В 1888 г. композитор снял первую часть, в 1891—1897 гг. — в Гамбурге — Малер вычеркнул оркестр за сценой, передав его партии первому оркестру (см. стр. 479—480 наст. изд.), в 1898 г. восстановил партию второго оркестра и в этой редакции издал «Жалобную песню» у Вейнбергера в Вене. В период подготовки к первому исполнению, которое состоялось 17 февраля 1901 г., он продолжал работу над инструментовкой (см. D. Mitchell. Gustav Mahler, p. 151—152).

4. АНТОНУ КРИСПЕРУ

[Вена, начало декабря 1880]

Мой милый Антон!

Посылаю тебе это письмо на старый адрес, рискуя, что оно тебя уже не застанет. Поэтому не удивляйся,

если оно выйдет слишком коротким: я чувствую, что пишу на ветер.

Что это значит? Почему ты не подаешь никаких признаков жизни? Я даже не имею ни малейшего понятия, где тебя искать.

Мой *currículum vitae** за эти два месяца, в двух словах, таков: я...

После получасового перерыва начинаю снова: эта дрянь горничная забыла наполнить лампу, и я вынужден был обегать всех торговцев керосином в Коттедж-ферейне, пока один сердобольный лавочник не открыл мне свою лавку (ведь сейчас уже половина одиннадцатого).

Ну вот, снова возвращаюсь к моему *currículum*. Милый друг! Я совсем запутался в сладостных цепях любимца богов — теперь герой «вздыхает, ломает руки, стенает и плачет» и т. д. и т. д. Я, действительно, по большей части проводил время именно так: погружаясь в мои сладкие страдания, я просыпался с «ах» и засыпал с «о» на устах. В снах я живу, а наяву вижу сны. Так прошли два месяца, и вот младенец Христос снова с нами: он должен принести мне что-нибудь хорошее. Через неделю я буду в Иглау¹ и проснусь от розовых снов к еще более розовой действительности.

Новая тень маячит на заднем плане моих сновидений, но я должен еще подождать того, кому она принадлежит. Если он покажется, то я расскажу тебе о нем побольше. А пока я только догадываюсь, что это очень древний северный царь, который со своими витязями и пирушками хочет смутить мой покой². Я тоже выпил глоток воды из ключа Ипокрены: ведь то, чем полно сердце, изливается через уста.

* Жизнеописание (лат.).

Теперь довольно ненавистных улыбок: я принудил себя избрать веселый пасторальный стиль только для того, чтобы не впасть в прежние избитые причитания. Не хочу ни вздыхать, ни улыбаться. В моем рhгеп* квартируют несколько эскадронов проклятий, и теперь я хочу дать им приказ выступить в поход. «Черт побери все это гнусное существование!» Мои глаза — как высушенные лимоны: в них нет больше ни капли. Я должен испытать все тревожнения этого мира: пусть ни одно из них не минует меня.

Тебе это покажется загадочным, — я боюсь, что скоро смогу дать тебе на этот счет самые страшные разъяснения. А пока — прощай и пиши скорее. Теперь я хочу спать, так как мне нужен покой.

Спокойной ночи, милый Антон! Спокойной ночи!

Твой верный *Густав Малер*.

Вена, Коттеджферейн, Карл-Людвигштрассе, № 24.

Если ты можешь, одолжи мне пятерку, но только в том случае, если это тебя не затруднит.

Вена, 14 декабря. Я уже две недели таскаю это письмо с собою в кармане. Отвечай скорей! В пятницу еду домой.

¹ Иглау — немецкое название чешского города Иглава.

² Малер задумал и начал писать в это время «Северную симфонию».

5. АНТОНУ КРИСПЕРУ

[Без даты]

Милый Антон!

Прими мои немного запоздалые дружеские пожелания к новому году. Пусть это будут первые слова, ко-

* Здесь — душа (греч.).

торые я пишу тебе после долгого молчания. Твое последнее письмо я своевременно получил в Иглау; тебе будет небезынтересно узнать, что я там дирижировал спектаклем, в котором в качестве примадонны пела некая фрейлейн Гассманн; правда, она — самое пошлое существо из всех женщин, каких я только встречал за долгое время. Впрочем, я оставался там недолго и снова отважно начал свою странническую жизнь в Вене: это значит, что каждые 14 дней я переезжал на новую квартиру. В Вене я три месяца, и за это время переменил уже пять квартир, не считая разных отелей. И ты легко можешь себе представить, что моя работа при таких условиях не очень-то продвинулась. Теперь у меня было бы самое лучшее настроение, но мне снова мешает крик маленького ребенка; так меня и гонит из одной неприятности в другую. Тем не менее я надеюсь закончить первый акт «Рюбецаля»¹. Текст с тех пор, как ты его видел, принял совершенно новый облик. Многое в нем вышло совсем неплохо.

Когда ты считаешь приехать в Вену? И что ты делаешь? Работал ли ты, хорошо ли себя чувствуешь? Прошу тебя, уйми свой метафизический пыл и отвечай мне просто и точно на эти прозаические вопросы.

Я был бы в весьма приятном расположении духа, если б этот злосчастный ребенок не мешал моей весьма приятной работе.

Шлю тебе сердечный привет; пиши скорее! Мой адрес:

Густаву Малеру

1-я Випплингштрассе, № 12, 2-й подъезд, 4-й этаж, справа.

¹ Сказочная опера, текст для которой написал сам Малер. Рюбецалы — имя горного духа в немецких народных сказках, обработанных в конце XVIII века Мюзеусом

Ольмюц¹, 12 февраля 1883

Мой милый Фриц!

Я с большим трудом собрался с силами и заставил себя написать тебе. Я разбит, как будто упал с неба. С того момента, когда я переступил порог ольмюцкого театра², чувствую себя, как человек, ожидающий суда небесного.

Если в одну повозку с волом запрягают благородного коня, ему ничего не остается делать, как только тащиться рядом, обливаясь потом. Я даже едва осмеливаюсь показаться перед тобой, настолько чувствую себя оскверненным.

Знаю, ни ты ни твои близкие не будут обижаться на меня за то, что я не поблагодарил Вас за Вашу необыкновенную доброту. Не проходит и дня, чтобы я не вспоминал с тоской о милых моему сердцу часах, проведенных у Вас. Как хорошо мне было! А теперь — такой горький контраст. Я почти все время совершенно один, — то есть когда у меня нет репетиции. До сих пор я, слава богу, почти исключительно дирижировал Мейербером и Верди. Вагнера и Моцарта я путем всяких интриг прочно изъясил из репертуара: для меня было бы невыносимо отмахать здесь, скажем, «Лоэнгрина» или «Дон-Жуана». Завтра идет «Иосиф в Египте»³. Это очень милое сочинение, в котором есть что-то от моцартовского изящества. Я разучивал его с искренним удовольствием. И должен сказать, что, несмотря на невыразимую бесчувственность моих людей, они все же стараются ради меня и на этот раз отнеслись к делу чуть более серьезно. Но, к сожалению, причина тому — только своего рода сострадание «к этому идеалисту» (а это очень пренебрежительное наименование). Ведь им не понять, что

художник может целиком раствориться в исполняемом произведении. Часто, когда я сам загораюсь и хочу увлечь, воодушевить их, я вижу удивленные лица этих людей, вижу, как они с понимающим видом улыбаются друг другу, и на короткий миг моя бурлящая кровь застывает, и я хочу навсегда бежать отсюда. Одно лишь чувство, что я страдаю ради моих великих мастеров, что, может быть, я все-таки смогу забросить хотя бы искру их огня в души этих бедных людей, закаляет мое мужество. В лучшие часы я даю себе обет сохранить любовь и все перенести — даже вопреки их насмешке. Ты улыбаешься тому пафосу, с каким я говорю обо всех этих пустяках. Но разве это, собственно говоря, не образец нашего подлинного отношения к миру? Только здесь оно предстает перед нами, сконцентрированное в одной точке.

И во всем остальном моя жизнь идет не лучше. В ресторане я голодаю, потому что здесь едят только мясо. В моей квартире есть всего лишь два пианино, на которых играют каждый день по несколько часов, — к сожалению, как раз тогда, когда я бываю дома. Читать мне нечего. Не мог бы ты снова раздобыть мне хоть что-нибудь? Передай от меня сердечный привет твоим и прощай.

Твой *Густав*.

Генриху⁴ я скоро напишу, передай от меня тысячу приветов ему, а также его невесте и ее сестрам. Райфу также благодарность и привет.

¹ Ольмюц — немецкое название чешского города Оломоуц.

² Зимой 1883 г. в ольмюцком театре умер первый дирижер, и Малер был приглашен на его место.

³ «Иосиф в Египте» — опера Мегюля.

⁴ Генрих — Кржижаковский.

Кассель, 19 сентября 1883
Средняя Карлштрассе, № 17,
2 этаж, у Франка

Мой милый Фриц!

Всего несколько строчек. Так бывает всегда, когда людей разделяет слишком большое расстояние. Я привык к тому, что могу все сказать тебе лично, и мне тяжело привыкать к этому столь несовершенному средству общения.

Все снова пошло своим обычным чередом. Я добровольно дал сковать себя новыми цепями и таким образом попал в прежнюю постыдную неволю...¹.

Я хочу мужественно преодолеть все это, хотя «Кривая в потемках» шепчет и мне: «Обойди стороной!»².

Как мне хотелось бы получить объяснение, — на что ты намекал в своем последнем письме. Правда, я догадываюсь, что ты имеешь в виду, но хотел бы обо всем узнать от тебя самого. Сегодня вечером я дирижирую «Робертом-Дьяволом». Классиков взял на откуп господин придворный капельмейстер³: он самый бравый отбиватель четвертей, какого я только встречал. Разумеется, я для него — «упрямый, как козел, молодой человек», который никак не хочет принять от него посвящение в рыцари искусства. Руд[ольф] Кржижан[овский] работает дирижером в Лайбахе⁴, на месте моего первого ангажемента. О Генрихе я ничего не знаю, даже его адреса. Не мог бы ты мне его раздобыть?

Передай сердечный привет твоему милому семейству.

Надеюсь, что скоро смогу писать тебе больше.

Густав.

Я никак не могу вспомнить название переулка, в котором вы живете, и теперь должен ждать, пока не узнаю его от моих родителей. Отвечай скорее!

¹ В 1883 г. в Оломоуц приехал интендант Придворного театра в Касселе и ангажировал Малера на место второго дирижера. Малер получил титул королевского музикдиректора. Здесь он пробыл два сезона: с 1883 по 1885 г. Малер начал работать в театре 21 августа 1883 г.

² Цитата из «Пера Гюнта» Ибсена.

³ Речь идет о Вильгельме Трейбере.

⁴ Лайбах — немецкое название югославского города Любляна. Там Малер работал дирижером в 1881 — начале 1882 гг. Предшествующий ему короткий летний ангажемент в Галле (1880), в будущем — курортном городке Верхней Австрии, Малер не считал началом своей дирижерской карьеры.

8. ГАНСУ ФОН БЮЛОВУ

[Январь 1884]

Досточтимый маэстро, простите меня, что я, несмотря на предупреждения, полученные от портье Вашего отеля (отель «Ширмер»), все же обращаюсь к Вам, рискуя показаться назойливым. Когда я ходатайствовал о свидании с Вами, я еще не знал, какой пожар зажжет в моей душе Ваше несравненное искусство. Без долгих слов: я — музыкант, который блуждает в пустынной ночи современного музыкального ремесла без путеводной звезды и подвергается опасности во всем усомниться или сбиться с пути. Когда во вчерашнем концерте я увидел, что достигнуто все самое прекрасное, о чем я мечтал и что лишь смутно угадывал, — мне сразу стало ясно: вот твоя отчизна, вот твой наставник; твои странствия должны кончиться здесь или нигде.

Поэтому я здесь, и прошу Вас, возьмите меня с собой — кем Вам будет угодно; позвольте мне стать Вашим учеником, даже если мне придется платить за обучение своею кровью. Что я могу, мог бы — не знаю; но для Вас это скоро станет ясно. Мне 23 года, я был студентом университета в Вене, там же занимался в консерватории композицией и фортепиано; после несчастных странствий устроился в здешнем театре вторым дирижером. Кто лучше Вас поймет, насколько это пустое занятие способно удовлетворить человека, который со всей страстью и любовью верит в искусство и не может стерпеть, видя, как его повсеместно унижают. Отдаю Вам себя целиком и полностью, и если Вы примете этот подарок, — я не знаю, что могло бы сделать меня счастливее.

Если Вы удостоите меня ответом — я готов на все, что бы Вы ни предполагали сделать со мной. Ах, ответьте же, по крайней мере! Этого ждет

Густав Малер.

Письмо опубликовано Гансом Иоахимом Шефером в журнале «Musica», 1960, № 6, S. 353. Письмо было передано Бюловым первому дирижеру кассельского театра Трейберу, который отдал его интенданту театра; однако тот не воспользовался им как оружием против Малера. Не лишен интереса тот факт, что в 1884—1885 гг., подыскивая себе заместителя на должность придворного дирижера Мейнингенской капеллы, Бюлов остановил свой выбор на Рихарде Штраусе.

9. ФРИДРИХУ ЛЕРУ

Кассель, 22 июня 1884

Мой милый Фриц! Сообщаю тебе, что в скором времени отправляюсь в Иглау, не заезжая в Штарнберг или в Киссинген, а в первых числах июля приеду в

Вену и потом к вам в Перхтольдсдорф¹. Как видишь из даты, ты был совершенно прав; но прежде всего подлинную радость доставило мне твое сердечное письмо. Последние дни я был занят по горло, так как должен был сочинять музыку к «Трубачу из Зеккингена»²: завтра она вместе с живыми картинами будет исполнена в театре. За два дня опус был готов, и я должен признаться, что получаю от него большое удовольствие. Как ты можешь понять, в нем мало общего с шеффелевской напыщенностью: он выходит далеко за пределы написанного поэтом сочинения. Твое письмо я получил как раз в тот момент, когда писал в партитуре последнюю ноту. Как ты почувствуешь, оно показалось мне голосом, долетевшим скорее с неба, чем с земли.

Теперь отложим все до нашего скорого свидания. Передай сердечный привет твоим.

Всегда твой *Густав*.

¹ Перхтольдсдорф — местечко, где в течение нескольких лет отдыхала семья Ф. Лёра.

² «Трубач из Зеккингена» — музыка к живым картинам, написанная Малером для театра по поэме Йозефа Шеффеля. Сюжет поэмы — трогательная, сентиментальная история бродячего музыканта.

10. ФРИДРИХУ ЛЕРУ

Иглау, 20 июля 1884

Мой милый Фриц!

Прежде всего, примите все мою сердечную благодарность за ваш любезный прием¹. У вас я мог чувствовать себя совсем как дома, и, действительно, за долгое время это были первые дни, которые я снова провел на

родине.— Ты найдешь меня закопавшимся в книги, которые я получил на следующий день после приезда. Большое удовольствие доставил мне «Понсе»², хотя, понятно, эта пьеса на сцене не произведет впечатления ни на какую публику в мире. Она целиком и полностью рассчитана на «читателя», и все самое лучшее, самое ароматное в ней ускользнет от «слушателя». Из Буассере я тоже прочел уже изрядно, и передо мной открылся еще один большой, богатый кусок в картине того времени. Мне так странно, что благодаря этой книге нам позволено заглянуть в жизнь Гете³. Если я правильно понимаю, то из всего мною прочитанного явствует, что «старик», как его часто называет Буассере, до описываемого времени относился совершенно отрицательно к немецко-христианскому искусству. Буассере достаточно часто высказывает свою радость по тому поводу, что ему удалось обратить Гете. В это время Гете начал писать свою «Поэзию и правду»⁴, и мне кажется, что там, действительно, многое явно переделано: например, тот отрывок, где он, описывая пребывание в Страсбурге, так много говорит о своем отношении к готике. С другой стороны, он, по-видимому, восхищался ею скорее как эстетической ценностью, и эта черта вполне может тебе претить. У меня теперь есть желание (и, к сожалению, время) проглотить хорошую порцию литературы о Гете, чтобы разноцветные лучи соединились для меня в ясный белый цвет. Ведь я не могу допустить, чтобы этот диссонанс оказался, так сказать, последним словом о человеке, которого я так глубоко почитаю⁵. Эта Доротея Шлегель, которая встречается так часто, играет, по-моему, не слишком симпатичную роль. Я назвал бы ее фельдфебелем в юбке, если бы не ее пол, который мне кажется слишком святым для такого грубого слова. Точно так же — ее муж Фридрих, которого я тоже не могу раскусить. Странно, но я не верю им

обоим всякий раз, когда они становятся искренними. Из встретившихся до сих пор мне больше всех по душе друг Бертрам.— Нет, эта бумага даже ягненка выведет из себя! Пойми же, что я не могу больше писать, пока мой маленький брат Отто не принесет из лавки бумаги по-лучше.

Когда ты приедешь? Напиши об этом скорее. Передай самые сердечные приветы всем твоим: папе, маме, Луизе, Эрнестине, Берте, Гретель.

Твой *Густав*.

¹ Малер пробыл в Перхтольдсдорфе в семье Ф. Лёра с 1 по 7 июля 1884 г.

² «Понсе де Леон» — комедия в пяти актах Клеменса Брентано.

³ Имеются в виду «Дневники» Сюльписа Буассере, дающие богатый материал о жизни Гете. С. Буассере был исследователем средневековой немецкой архитектуры и автором ряда книг о ней. Этим объясняется его влияние на отношение Гете к готике. Большое впечатление производила на Гете и старая живопись, собранная братьями Буассере и их другом Бертрамом.

⁴ «Поэзия и правда. Из моей жизни» (1811—1831) — автобиография Гете, охватывающая детство и юность поэта.

⁵ Это письмо свидетельствует о том, что интерес к жизни и мировоззрению Гете, сохранившийся у Малера в течение всей его жизни, пробудился у композитора уже в юные годы.

11. ФРИДРИХУ ЛЕРУ

[Кассель, осень 1884]

Мой милый Фриц!

Вчера я приехал сюда, и моя первая репетиция уже позади. Едва я вступил на мостовую Касселя, мной овладели прежние страшные чары, и я не знаю, как мне восстановить внутреннее равновесие.

Я снова встретился с нею¹, она загадочна, как все¹. Могу сказать только: господа, помогите мне! В последние дни, которые мы с тобой провели вместе, ты замечал, как часто ложилась на меня мрачная тень: это был страх перед неизбежным. Сегодня я иду к ней, «наношу ей визит», после этого мое положение станет более определенным.

В Дрездене я пробыл два дня, смотрел сначала «*Così fan tutte*» * в восхитительной постановке, а потом, на второй день, «Тристана»! К сожалению, капельмейстер Шух, дирижировавший спектаклем, пригласил меня в антрактах заходить к нему, и можешь себе представить, до чего мне это было тягостно. Он сам был чрезвычайно любезен, представил меня артистам и просил меня писать ему. Он хочет как-нибудь приехать в Кассель, чтобы посмотреть, как я дирижирую. Не исключено, что я все-таки получу место в Дрездене. Относительно самого спектакля могу тебе сказать, что он был превосходно сложен и что восхитительная игра Изольды — фрейлейн Мальтен — просто привела меня в восторг. К сожалению, это — все. Как ни превосходно (а для меня — просто ошеломляюще) умеет Шух размахивать своей палочкой, все же его намерения мало удовлетворяют меня. Я разговаривал также с Юберхорстом (именно он и познакомил меня с Шухом) и почувствовал, с каким теплым участием он относится ко мне (за что я ему несказанно благодарен).

Живу я еще в гостинице. Впрочем, адрес у меня простой: Кассель, Королевский театр.

Под конец я хочу сказать, как нам всем тебя не хватает, как все мои близкие полюбили тебя. Передай от меня всем сердечный привет и пиши скорее.

Всегда твой *Густав*.

* «Так поступают все женщины» (итал.).

¹ Речь идет об Иоганне Рихтер, певице кассельского театра, с которой Малера некоторое время связывали романтические отношения.

12. АНЖЕЛО НОЙМАНУ¹

Кассель, 3 декабря 1884

Уважаемый господин директор!

В настоящем письме я позволю себе представиться и на всякий случай откомендоваться Вам.

Я работаю в здешнем театре вторым дирижером, дирижирую «Робертом-Дьяволом», «Гансом Гейлингом»², «Вольным стрелком», «Крысоловом»³ и т. д. Вы без труда сможете получить сведения о моих способностях отсюда или из Дрездена от режиссера оперы Юберхорста, который хорошо меня знает. Мне было бы желательно сменить место работы прежде всего потому, что я испытываю потребность в более разнообразной и напряженной деятельности и, к сожалению, не могу найти здесь применения своим силам.

Не понадобится ли Вам вскоре или спустя долгое время молодой энергичный дирижер, который (увы — я должен сам себе говорить похвальные речи) обладает знаниями и навыком и не лишен способности вдохнуть пламя и в произведение искусства, и в артистов, работающих с ним? Буду краток и не стану без нужды отнимать у Вас время.

Прошу Вас поскорее прислать мне Ваш любезный ответ⁴ и принять уверения в моем совершенном почтении.

Густав Малер.

Кассель, Вольфсшлюхт 13/III.

¹ Впервые это письмо было опубликовано в «Пражском ежедневном листке» от 5 марта 1898 г. («Prager Tageblatt»). Перевод сделан по книге: Paul Stefan. Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk. München, 1920, S. 37.

² «Ганс Гейлинг» — опера Г. Маршнера (1833).

³ «Крысолов из Гамельна» — оперетта Несслера.

⁴ Среди нескольких претендентов на место дирижера Немецкого театра в Праге (Deutsches Landestheater) А. Нойман выбрал Малера.

13. ФРИДРИХУ ЛЕРУ

Кассель, 1 января 1885

Мой милый Фриц!

Сегодня, в новогоднее утро, мои первые думы я по праву посвящаю тебе. Первые минуты этого года я прожил довольно странно. Вчера вечером я сидел у нее один, и мы почти в полном молчании ожидали наступления нового года. Не тот, кто был с нею рядом, владел ее мыслями, и, когда раздался бой часов и у нее из глаз полились слезы, мне стало страшно оттого, что я — я не имел права их осушить. Она вышла в соседнюю комнату и некоторое время безмолвно стояла у окна, а когда она, тихонько плача, вернулась, невыразимое страдание вечною стеною встало между нами. Мне ничего не оставалось, как пожать ей руку и уйти. Когда я вышел за дверь, звонили колокола и с башни звучал торжественный хорал.

Ах, милый Фриц, все было так, будто великий режиссер вселенной захотел поставить эту сцену по всем правилам искусства. Всю ночь я проплакал во сне.

Мои путевые вехи: я написал цикл песен¹, пока что шесть, все они посвящены ей. Она их не знает. Что они могут ей сказать, кроме того, о чем ей уже известно? Заключительную песню я хочу послать вместе с этим

письмом, хотя скудные слова не могут передать даже маленькую частицу... Песни задуманы так, будто странствующий подмастерье, настигнутый злой судьбой, выходит в широкий мир и бредет, куда глаза глядят.

Моя музыка к «Трубачу» была исполнена в Мангейме, а в ближайшее время будет исполняться в Висбадене и Карлсруэ. Все это, конечно, без малейшего вмешательства с моей стороны: ведь ты знаешь, как мало интересует меня именно это сочинение.

Рождественский вечер я провел один, хотя она и приглашала меня к себе.

Милый Фриц! Все, что ты знаешь о ней,— только недоразумение. Я вымолил у нее прощение, отбросив прочь гордость и эгоизм.

В ней для меня все, что достойно любви в этом мире. Я мог бы отдать за нее каждую каплю крови. И все же я знаю, что должен уйти. Я сделал для этого все, но выхода пока не вижу. Прощай же! Мне нужно идти с новогодними визитами. Пиши мне скорее, милый Фриц! Сообщи мне обо всех твоих близких.

Густав.

¹ Малер пишет о вокальном цикле для голоса с оркестром «Песни странствующего подмастерья», оконченном в 1884 г. Текст был сочинен Малером. В цикл вошли четыре песни, а не шесть, как первоначально предполагал Малер.

14. ФРИДРИХУ ЛЕРУ

[Кассель, апрель 1885
Воскресенье, после полудня]

Мой милый Фриц!

Мои окна открыты, и солнечная, благоухающая весна заглядывает ко мне. Повсюду бесконечный мир и покой.

В этот прекрасный час, подаренный мне, я хочу побыть с тобою. Спасибо тебе за все: за письмо, цветы и стихи. Особенно мне понравились «Ношу я перстенок златой» (конечно, из того, что написано в последнее время), потом «Наступила зима», «Неужто той ночью простилися мы» и «Слепой о красках говорит». Ты слишком хорошего мнения обо мне, если назвал мое решение «великим». Неизбежная необходимость вырвала у меня то, чего не могло добиться ясное понимание.

Многое произошло с тех пор, как я писал тебе в Штарнберг; но самое тяжелое было еще впереди. Когда мы будем вместе, ты все узнаешь. Теперь я могу сообщить тебе только одно: я был близок к прекрасному свершению — и потом сразу все потерял, причем ни один человек не виноват в этом. Долгое время я был в полной растерянности, у меня оставалось только одно тупое желание: спать без снов!

С приходом весны мое сердце опять смягчилось. Из моих окон я вижу возвышающиеся над городом горы и леса; приветливая Фульда спокойно течет между ними. И когда солнце бросает в комнату свои разноцветные лучи, — ты знаешь сам, насколько легче становится тогда на душе. Так и у меня сегодня, когда я сижу за своим письменным столом у окна, время от времени бросаю спокойный взгляд в окно и вижу, какой неомрачимый покой царит вокруг. Окружающие меня люди, которые так несказанно мучат меня шумом своих дел, сегодня разъехались. Дневные звуки не проникают ко мне, и только колокол время от времени напоминает, что люди связаны друг с другом. И тотчас же ты вновь со мною, и я почти совсем перестаю ощущать огромное расстояние, разделяющее нас. И я вижу, как мы идем по этим сверкающим дорогам среди лугов и гор, я снова обретаю тебя, ты — мой. Ты согласишься мне, что теперь

я не в силах дать тебе отчет о внешних обстоятельствах моей жизни. Ты хотел бы знать, принесло ли мне радость музыкальное празднество¹. Тут дело обстоит так же, как всегда, когда ждешь исполнения своих желаний извне. Что хорошего может получиться, по-твоему, когда два певческих общества объединяются, чтобы заниматься искусством? Теперь в моде вся эта музыкально-патриотически-праздничная шумиха. Мое избрание вызвало ожесточенную борьбу партий, и из-за этого все дело чуть было не сорвалось. Здесь никто, и в особенности мои собратья по цеху, не может простить мне моей молодости. Наш оркестр бастует, потому что господин придворный капельмейстер считает себя опозоренным, а интендант даже имел наглость воззвать к моему благородству, чтобы побудить меня отказаться. Я его, конечно, выпроводил, и поэтому в театре я теперь — мертвец.

Через три с половиною месяца все это будет позади: музыкальное празднество, театр, долг службы — и я надеюсь быть у тебя. Ведь ты знаешь, что весь июль я буду проходить испытательный срок в Лейпциге². Когда он окончится, я отправлюсь в Вену, поищу себе лекции. Таким образом, я рассчитываю, что до моего вступления в должность в Лейпциге (июль 1886 года) я снова буду принадлежать себе и тем, кто мне дорог. Я думаю примерно август и сентябрь пробыть в Иглау и уверен, что ты туда к нам приедешь и поживешь со мной некоторое время. Потом мы вместе вернемся в Вену. Так я все это придумал. Почему ты ничего не пишешь мне о своих сестрах? И как поживает твой папа? Я всем Вам так искренне предан! Как я радуюсь, что снова смогу сидеть за столом, в кругу вашей семьи, где мне было так хорошо и спокойно. Когда я приеду в Вену, Бертль³ должна будет выучить что-нибудь стоящее. Занимается ли еще Лунза живописью у Гофмана? Как дела

у Эрнестины и у маленькой Гретель? Напиши скорее и расскажи мне, как вы живете.

Густав.

¹ Речь идет о «музыкальном празднестве», которое состоялось в Касселе 29, 30 июня и 1 июля 1885 г. В его программу входили симфонические и камерные произведения. В первом концерте под управлением Малера была исполнена оратория Мендельсона «Павел». В качестве солистки выступила Роза Папир-Паумгартнер. В празднестве приняли участие четыре хора: из Касселя, Марбурга (Академический певческий союз), Мюндена и Нордхауза, а также оркестр из 80 человек.

² Тотчас после празднества Малер выехал в Лейпциг, так как в июле он должен был пройти месячное испытание в лейпцигском Городском театре для заключения контракта на сезон 1886/87 г.

³ Сестра Лёра Берта начала учиться у Малера игре на фортепиано перед его отъездом в Кассель.

15. ФРИДРИХУ ЛЁРУ

Кассель, 12 мая 1885

Мой милый Фриц!

Твое молчание беспокоит меня. Скажи же мне хоть два слова, как дела у тебя и у твоих. И от Генриха¹ я не имею никаких известий.

Что касается моих дел, то могу сказать лишь, что они все больше запутываются. С первого июля я получаю здесь отставку. После этого еду на месяц в Лейпциг. Что дальше — для меня так же темно, как то, что мы будем делать через пятьдесят лет. Здесь идет очень жаркое сражение: «Ура, Малер!» — «Ура, Трейбер!» — партии бьются вокруг, а удары достаются мне. С господином интендантом у меня уже все покончено; иначе говоря, после того как я ему прямо сказал, что в вопросах искусства придерживаюсь иного, нежели он, мнения, он тотчас объявил меня вне закона, как человека,

не знающего субординации. При этом приходится изрядно работать для музыкального праздника: я должен прилежно и тайно объезжать общества и вести репетиции. А так как у меня часто бывает трудно с деньгами, то и тут не обходится без лишений.

Мой сфинкс не перестает смотреть мне в глаза загадочно и угрожающе; в остальном она относится ко мне, как к полубезумному: отчасти с сочувственным доброжелательством, отчасти со злобным любопытством. Вот тебе мой самый последний бюллетень; ты можешь давно известным способом дополнить и раскрасить его.

Май не выполнил у нас своих обещаний, я совсем замерз изнутри и снаружи.

От своих я получаю тревожные известия. Там все не так как следует, и я, на которого, при всем том, смотрят как на якорь спасения, сам иду ко дну. Несмотря на это, я не теряю ни мужества, ни твердости и знаю, что поступаю правильно. Я не могу больше здесь оставаться, если не хочу потерять самого себя, и только мысль, что я отыскал выход, поддерживает меня в моем теперешнем бедственном положении.

Напиши мне, когда сможешь, несколько строк о вас; что вы думаете делать летом? Сердечный привет всем.

Твой *Густав*.

¹ Генрих — Кржижановский.

16. ФРИДРИХУ ЛЕРУ

[Кассель, июнь 1885]

Милейший Фриц!

Почему ты не пишешь? Что вы там все делаете? Сегодня у меня есть немало вестей для тебя. Прежде всего ты должен узнать, что Анжело Нойман ангажи-

ровал меня с 1 августа в Прагу в качестве первого дирижера¹ и что в тот же день я впервые там дирижирую «Лоэнгрином». В течение первого года я разучиваю «Нибелунгов», «Тристана», «Мейстерзингеров»! Я обязан явиться туда уже 15 июля, чтобы вести предварительные репетиции, и поэтому смогу провести дома лишь несколько дней в начале июля. Надеюсь непременно видеть тебя у нас; было бы неплохо, если б ты мог приехать ко мне на несколько дней в Прагу, когда я обоснуюсь там.

Как видишь, я быстро делаю «карьеру»! Театр под руководством Ноймана приобретает немалое значение,— а мне будет предоставлено особенно важное поле деятельности. Думаю, что это величие продлится, к сожалению, всего один год, так как на следующий сезон я связан с Лейпцигом. Директор Штегеман написал мне на этих днях, что я должен отбросить всякую надежду: он никогда не освободит меня от обязательств перед ним. Что же — пусть господа директора подерутся из-за меня.

Подготовка музыкального празднества точно так же быстро двигается вперед, и в ближайшие дни оно с большой помпой будет спущено на воду. Я стал форменным образом популярным: своего рода герой дня! Впрочем, всем этим я сыт по горло.

Если не считать денежных затруднений, дела мои идут лучше. Множество работ и перспектив помогают мне, старому сангвинику, обмануть себя и на время забыть мои горести.

С нею я, вероятнее всего, расстанусь, не сказав ни слова на прощание. Уже целый месяц вижусь с ней только на репетициях. Как это произошло, я, может быть, расскажу тебе, когда мы встретимся. Порой, просыпаясь, я сам не могу поверить в это.

Напиши мне несколько строчек.

У меня теперь так много дел, что я с трудом нашел свободное время написать это бестолковое послание. Передай привет твоим, а также Зеемюллеру, Бонди, Райфу.

Сердечно преданный тебе *Густав*.

¹ На самом деле Малер занимал в Праге должность второго дирижера.

17. ФРИДРИХУ ЛЕРУ

Прага, 28 ноября 85, Риттергассе, 24

Мой милый Фриц!

Как твои дела? Значит, теперь мой черед спрашивать тебя об этом? Мои последние сведения о тебе,— что ты был в Штарнберге. Я все думал: когда-то придет тебе на ум подать мне весточку. Чем я занимаюсь, описать трудно. Охотнее всего я начал бы мое письмо со вздохов: ведь такова старая привычка! Я уже три раза дирижировал «Мейстерзингерами», а в ближайшее время будут спущены на воду «Золото Рейна» и «Валькирия» под моим управлением; вот те радостные новости, которые я могу тебе сообщить. Такие задачи поглощают музыканта полностью; иначе и быть не может, особенно если он должен выйти, подобно мне, на ристалище и, как воитель, защищать святыню.

Однако, при всем том, время тянется для меня еще более бессмысленно и тускло, чем обычно. Я так хочу излить душу в разговоре с тобой: это стало для меня самой глубокой потребностью. Зов любви отдается в этих суровых скалах так глухо, что в страхе отшатываешься, слыша собственный голос. Часто я думал: вот если бы сейчас вошел Фриц, ты мог бы снова все высказать и глубоко погрузиться в целебные воды дружбы.

Многое произошло с тех пор, как мы виделись в последний раз! Насколько беднее стали мы оба! Если ты вспомнишь те времена, когда я вернулся из Ольмюца и перед итальянским stagione* в Вене занимался с хором¹, то получишь довольно точную картину моего теперешнего состояния, с тою лишь разницей, что тогда я был моложе, богаче надеждами и перипетии земной жизни еще не омрачили моей души: так порой путешественник, видя перед собой свежий источник, не чувствует дорожной пыли. Милый Фриц! Все это снова вошло в меня! Ты должен приехать и меня...

3 декабря 1885

и меня? — наверное, здорово выпороть! Я заслуживаю порки! Из одной глупости я впадаю в другую. За этот короткий промежуток я заварил кашу, которую мне еще долго придется расхлебывать. Приезжай! Я все тебе скажу! Писать не могу ни о чем.

Если бы я только знал, как вы все поживаете! Твой папа, твои сестры! Ты знаешь, с августа 86 года у меня ангажемент в Лейпциге. Здесь мои дела идут очень хорошо, и я, так сказать, играю первую скрипку, а в Лейпциге у меня будет в лице Никиша ревнивый и могущественный соперник². Поэтому я пустил в ход все пружины, чтобы освободиться оттуда, но, к сожалению, мои попытки остались бесплодными, и сейчас дело обстоит по-прежнему.

28 дек. 85

Если все будет в порядке, я сегодня брошу это письмо в почтовый ящик.

Большое спасибо за твой подарок! Он был для меня как бы безмолвным упреком! «Золото Рейна» и «Валь-

* Сезоном (итал.).

кирия» прошли удачно; особенно удачно получилась последняя. Ты должен приехать и послушать. Пиши же, лентяй! Пиши обязательно!

Всем-всем сердечный привет! Счастливо встретить
новый 1886 год.

Всегда твой *Густав*.

¹ Малер говорит о том времени, когда в 1883 г., покинув ольмюцкий театр, он начал работать хормейстером итальянской оперной труппы Карлстеатра в Вене.

² В последних числах июля 1886 г. Малер приехал в Лейпциг и вступил в должность второго дирижера Городского театра, которую занимал до 1888 г. А. Никиш был в то время первым дирижером театра.

18. МАКСУ ШТЕГЕМАНУ

[Июнь или начало июля 1886]

Прага, Лангегассе 18,
но не «Голубая звезда»

Глубокоуважаемый господин директор!

Нездоровье фрейлейн Гудль, из-за которого я смог прослушать ее только вчера, повинно в том, что я так поздно сообщаю вам об этом.

Голос ее, несомненно, красив, обладает теплотой звука; средний регистр и низы неплохи, и я вообще сомневаюсь, не меццо-сопрано ли у этой дамы.

Но она — еще совершенный новичок! Правда, она целый сезон имела ангажемент в Ольмюце, но спела там — по каким причинам, мне неизвестно — всего три партии: Агаты, Гретхен и Леоноры в «Трубадуре».

Я заставил ее спеть мне разные места из этих и других партий (Эльза, Елизавета) ¹ и таким образом уви-

дел, что до сих пор она была в плохих руках; хотя, при всем том, ее восприимчивость несомненна.

Не знаю, зачем Вам нужна эта дама, но в настоящий момент я не рекомендовал бы брать ее в Лейпциг исключительно на первые роли.

Оперу «Джоконда» я просмотрел, и она мне решительно не понравилась.

Во всяком случае «Деяниче»², о которой я Вам писал, стоит много выше. Я не знаю, любит ли лейпцигская публика «Аиду»; если да, то и «Деяниче» могла бы понравиться.

Кстати, здесь я несколько раз был в богемском Национальном театре, прослушал много вещей Сметаны, Глинки, Дворжака³ и других и должен сознаться, что первый, как мне показалось, особенно заслуживает внимания. Если его оперы и не могут стать в Германии репертуарными, то все же стоит труда представить такого совершенно оригинального и самобытного музыканта столь образованной публике, как лейпцигская.

Было бы также очень интересно снова дать что-нибудь из Спонтини! Но, вообще, нужно считаться с обстоятельствами и принимать во внимание, какие певцы имеются в распоряжении. Часто особые данные исполнителя той или другой партии создают успех целой опере.

С совершенным почтением преданный Вам

Густав Малер.

¹ Имеются в виду партии Эльзы из «Лоэнгрина» и Елизаветы из «Тангейзера».

² «Деяниче» — опера Каталани (1883), «Джоконда» — опера Понкьелли (1876).

³ В 1886 г. Малер мог слышать в пражском Национальном театре «Проданную невесту», «Далибор» и «Поцелуй» Сметаны и, вероятно, также «Руслана и Людмилу» Глинки, возобновленную 20 июня 1886 г.

[Лейпциг, октябрь (?) 1886]

Мой милый Фриц!

Прежде всего сердечно благодарю тебя за все, что ты сделал для моего отца. Ты можешь себе представить, как мне все это больно¹. Я ничем не могу помочь своим и вынужден, даже пальцем не пошевелив, смотреть, как над ними смыкаются волны. Каким чужим и одиноким кажусь я себе порой! Вся моя жизнь — сплошная тоска по дому.

Ты хочешь знать, в каких я отношениях с Никишем! Часто он доставляет мне большое удовольствие, и спектакль под его управлением я могу смотреть так же спокойно, как если бы дирижировал я сам. И все же самое высокое и самое глубокое для него недоступно! Но как редко и самому мне удастся выявить это высшее и глубочайшее в произведении. По большей части мне приходится ограничиваться тем, чтобы не допускать явных шероховатостей, а на остальное махнуть рукой.

Лично с ним у меня нет ничего общего. Он со мною холоден и замкнут, то ли из самолюбия, то ли от недоверия — откуда мне знать! Довольно того, что, встречаясь, мы не говорим друг другу ни слова. Впрочем, в признании у меня нет недостатка, и часто оно приходит с самой приятной для меня стороны. Теперь я разучиваю «Армиду»². Недавно я (только я один!) был приглашен к Рейнеке вместе с Рубинштейном³. К сожалению, я был ему совершенно неизвестен, так что мог только «смотреть, но не действовать». При таких обстоятельствах всегда очень горько быть всего лишь одним из многих. В подобных случаях я всегда смолкаю, чтобы не быть в тягость: ведь я знаю, как мне самому докучны и смешны эти восторженные анонимы.

Все же за то время, что я живу в Лейпциге, мне удалось найти хорошего человека; признаюсь тебе тотчас: это один из тех, с чьей помощью люди устраивают свои глупости. Ты понимаешь, *amice**? На сей раз, однако, хочу быть осторожным, иначе это для меня очень плохо кончится.

Прочел я много и хочу в ближайшее время представить тебе список прочитанных книг. Чем кончилось дело у Рудольфа?⁴ От него я, разумеется, не получил об этом ни слова.

Эльмблад написал мне. Письмо...⁵

К сожалению, ты, кажется, прав в своих опасениях. Ведь, как сообщает мне Ф., они оба на верном пути к тому, чтобы снова сделать друг друга несчастными.

От Генриха я тоже получил весточку. Он усердно работает. Всем сердечный привет, и пишите мне скорее!

Твой *Густав*.

Все время один! Все время один!

¹ У отца Малера началось тяжелое сердечное заболевание.

² Имеется в виду опера Глюка.

³ Во время поездки по Европе с историческими концертами в 1885—1886 гг. А. Г. Рубинштейн дал три концерта в Лейпциге. По-видимому, в это время он и был приглашен к Рейнеке вместе с Малером.

⁴ Рудольф — Кржижановский.

⁵ 3 слова неразборчивы.

20. ФРИДРИХУ ЛЕРУ

[Лейпциг, примерно начало мая 1887]

Густав-Адольфштр[ассе] 12

Мой милый Фриц!

Я никак не могу найти объяснения, почему ты не шлешь мне ни единого словечка — и это как раз те-

* Друг (лат.).

перь, когда мне так необходимо знать что-нибудь о тебе.

О том, что я уже примерно 3 месяца скован самым неслыханным образом (из-за болезни моего коллеги¹ я должен работать за двоих), — ты, наверное, знаешь; я почти каждый вечер дирижирую большой оперой и буквально не выхожу из театра. Можешь себе представить, как это изнурительно для человека, который относится к искусству серьезно, и какое напряжение требуется, чтобы достойно выполнить такие большие задачи с возможно меньшей подготовкой. В ближайшее время я «выпускаю» «Зигфрида». В глазах общественного мнения я уже изрядно вырос, меня часто «вызывают» и т. д.

Отношения с шефом² у меня самые дружеские, а в его семье я — как родной. Это, пожалуй, единственное постоянное знакомство, которое у меня здесь есть. Возможно, Никиш в ближайший месяц вернется из Италии, и тогда мое существование станет более человеческим. Разумеется, и перспектива остаться здесь стала мне приятнее, потому что теперь у меня, собственно говоря, нет никаких причин уезжать.

При нынешних обстоятельствах я занял во всех отношениях равное положение с Никишем и могу спокойно бороться с ним за гегемонию, которая непременно достанется мне уже благодаря моему физическому превосходству. По-моему, Никиш не выдержит соревнования со мной и рано или поздно сбежит.

С Рудольфом у меня масса хлопот: я пишу и говорю со всеми и с каждым, но пока без малейшего результата. Новичку страшно тяжело поступить куда-нибудь. Однако я не теряю надежды и в конце концов все же вызволю его.

Моя семья по-прежнему доставляет мне большие огорчения, и это — одна из причин, почему я теперь

так охотно набросился на работу: я не могу и не хочу думать обо всем, раз уж не в силах помочь. Вот, когда станет лучше...

Как часто я теперь думаю о тебе и о твоей милой жене и спрашиваю себя, почему вы ничего не даете о себе знать. Может быть, подействует призыв к твоей жене: она должна как следует обмакнуть для тебя перо.

Сердечный привет от меня твоей семье; Луизе спасибо за ее приветы. Как я хотел бы снова всех вас увидеть! Привет, большой привет всем,— и пиши, наконец,

твоему *Густаву*.

¹ Речь идет о Никише. Отношения Малера с Никишем в Лейпциге складывались следующим образом. Получив место второго дирижера оперы, Малер болезненно переживал необходимость подчинения первому дирижеру — Никишу. Стремясь к независимости, Малер начал искать новый ангажемент. Вскоре им были получены приглашения в Гамбург, в Карлсруэ (на место Мотля) и вновь в Прагу. В начале 1887 г. Никишу предложили место дирижера в Будапештской опере. Согласие Никиша изменило бы положение дел и дало бы Малеру неограниченные возможности художественной деятельности в лейпцигском театре. На этот случай, равно как и на случай ухода из Лейпцига, Малер пытался устроить вторым дирижером оперы Рудольфа Кржижановского, о чем он долго хлопотал перед директором Штегеманом. В это время отношения Малера с Никишем приняли более спокойный характер. «При том положении вещей, которое сложилось в последнее время, я сблизился с Никишем, и мы относимся друг к другу, как добрые товарищи», — замечает Малер в письме к Лёру от января 1887 г. Неожиданное заболевание Никиша, затянувшееся на четыре месяца, и отъезд его в Италию смешали карты. Малеру пришлось дирижировать всеми спектаклями. При непомерной физической нагрузке это имело свою положительную сторону: Малер получил все ответственные спектакли, в том числе «Валькирию». Его положение в театре стало значительно крепче. Теперь, даже в случае возвращения Никиша, Малер надеялся сохранить свою независимость.

² Речь идет о директоре Максе Штегемане.

[Лейпциг, март 1888]

Мой милый Фриц!

Да, это так! Мое сочинение готово!¹ Теперь мне хочется, чтобы ты стоял у моего пианино и я мог тебе все сыграть.

Быть может, ты будешь единственным, кто не узнает из моего произведения ничего нового обо мне. Все прочие, конечно, немало подивятся! Все это вырвалось из меня неудержимо, как горный поток! Нынешним летом ты должен все услышать. Как будто в одно мгновение во мне открылись все шлюзы! Как это произошло, я, пожалуй, как-нибудь расскажу тебе.

Вместе с этим письмом я с благодарностью посылаю тебе обратно твоё произведение².

Мне так хотелось бы сказать тебе несколько слов по поводу твоего новорожденного. И мне так странно видеть тебя отцом!

Сегодня не могу! Весна не дает мне сидеть дома! Я должен выйти, чтобы снова полной грудью вдыхать воздух. Шесть недель я видел перед собой только письменный стол.

Прими мой привет и напиши скорее, как дела у тебя и твоей жены. Привет всем твоим!

Твой *Густав*.

¹ Речь идет о Первой симфонии D-dur, законченной в марте 1888 г. Начало ее сочинения падает на 1884 г.— время работы Малера в Касселе.

² Ф. Лёр в своих комментариях к этому письму не может точно сообщить, о каких его произведениях идет речь: стихах, статьях или переводах.

Лейпциг, 16 мая 1888

Глубокоуважаемый господин директор!

При известных нерешенных разногласиях между мною и господином Гольдбергом, мне приходится еще раз вернуться к просьбе об увольнении, которую я возбудил перед Вами.

Оставляя в силе свое прошение и в настоящем письме категорически повторяя его, я в то же время позволю себе изложить Вам причины, по которым считаю себя вправе требовать освобождения от контракта.

Прежде всего, я считаю безусловно несовместимым с авторитетом, подобающим мне как капельмейстеру и необходимым для работы, чтобы меня столь недопустимым образом компрометировали перед всем персоналом, как сделал это г-н Г. своей манерой обращаться со мной. Потому я полагаю, что после этого инцидента не смогу распоряжаться с тем авторитетом, какой необходим и для меня, и для Вас, и для того театра, к которому я принадлежу. Во-первых, я придерживаюсь мнения, что после этого инцидента для меня совершенно немыслимо должным образом выполнять в дальнейшем мою работу и что уже по этой причине я вправе добиваться у Вас расторжения договора со мной.

Во-вторых, я придерживаюсь взгляда, что Вы уже фактически дали согласие на испрашиваемое мною увольнение. Как я Вам уже сообщал, после случая, о котором идет речь, г-н Г. в присутствии всего персонала кричал мне: «Сегодня вы дирижируете в последний раз!» и т. п. Поскольку нельзя было предположить, что г-н Г., делая это заявление, действовал по Вашему прямому поручению, я счел своим долгом в письме, датированном следующим днем, обратить Ваше особое

внимание на это заявление, чтобы узнать, согласны ли также и Вы с образом действий г-на Г.

Теперь Вы, вероятно, вспомните, что в беседе, которую я имел с Вами в тот же день, Вы, ссылаясь на мое письмо, категорически заявили по этому поводу: «То, что делает г-н Г., делаю я.— Он — это я...» и т. п.

По-моему, я вправе вывести из этого заключение, что Вы согласны с г-ном Г. в вопросе о моем увольнении, о котором он мне недвусмысленно заявил.

Изложив все это, я твердо надеюсь, что вы признаете справедливой мою точку зрения и даже, отвлекаясь от этого, согласитесь на испрашиваемое мною увольнение, которое, безусловно, будет соответствовать интересам обеих сторон.

Примите выражение моего совершенного к Вам почтения¹.

Преданный Вам *Густав Малер*.

¹ После ухода из театра Малер сохранил дружеские отношения с директором. В дальнейшем, уже работая в Будапеште, Малер прислал Штегеману теплое, любезное письмо и небольшой рождественский подарок.

23. СОТРУДНИКАМ ПО БУДАПЕШТСКОЙ ОПЕРЕ¹

[Будапешт, сентябрь 1888]

Уважаемые дамы и господа!

Я имею честь с сегодняшнего дня стать во главе учреждения, которое во всех отношениях призвано быть отчизной, родным домом национального искусства в этой стране. Прежде всего я благодарю нашего уважаемого шефа господина государственного секретаря

фон Беницки за доверие, которое он оказал мне, передав в мои руки эту ответственную и вместе с тем почетную должность. Я даю обещание посвятить все силы моей души вверенному мне делу. И вам также, дамы и господа, я хотел бы сказать несколько слов!

С радостью и гордостью я вижу вокруг отряд артистов, который ни один полководец не постыдился бы повести к победе. Каждого из нас должна преисполнить гордостью мысль, что мы принадлежим к учреждению, которое пользуется столь милостивой и благотворной поддержкой высокого покровителя искусств, его величества императора; к учреждению, которому всегда протягивали щедрую руку высшие власти Империи, которое является средоточием всех художественных устремлений Венгрии и в то же время составляет и должно составлять гордость нации. Но с другой стороны: сколь требовательными к самим себе должно сделать нас сознание, что мы — те, кто обязан поддерживать и поднять еще выше значение подобного учреждения.

Дамы и господа! Дадим же друг другу обет всей душой посвятить себя той высокой задаче, которая выпала нам на долю. Строжайшее выполнение долга каждым в отдельности, полная и безраздельная преданность нашему делу в целом — таков пусть будет девиз, который мы начертаем на нашем знамени.

Не ждите от меня ни обещаний, ни административных мер. Я не выдвину сегодня перед вами никакой программы.

Давайте познакомимся друг с другом и сплотимся для трудной работы, которая выпала нам на долю.

Я могу пообещать сегодня только одно: всегда подавать вам благой пример радости творчества и доброй воли!

Отдадимся же работе и сделаем то, что нам надлежит. А затем и успех увенчает наше дело!

Я прощаюсь с вами в радостной надежде, что вы все, как подлинные артисты, согласитесь со мной и поддержите меня в моей трудной задаче.

Густав Малер.

¹ В сентябре 1888 г. Малер вступил в должность директора Королевской оперы в Будапеште и занимал ее почти три года — до 23 марта 1891 г.

24. ЛЮДОВИКЕ ЛЁР¹

[Пешт, осень 1889]

Дорогой друг!

Большое спасибо за Ваше любезное письмо. Прилагаю 75 флоринов на сент[ябрь] и окт[ябрь]².

Я завален работой: в воскресенье «Лоэнгрин»!

Из дому очень плохие вести: катастрофы можно ждать с часу на час. А я ни при каких условиях не могу уехать отсюда раньше понедельника.

Не сумели бы Вы, если худшее произойдет раньше, чем я смогу быть там, поехать на один-два дня в Иглау, чтобы поддержать моих сестер?

Я не представляю, что они будут делать одни!³

В этом случае я бы Вам телеграфировал; прошу Вас, дайте мне знать, сможете Вы или нет. В моем состоянии до сих пор нет никаких улучшений: чтобы иметь возможность репетировать, глотаю морфий⁴.

Шлю вам всем сердечный привет

Ваш Малер.

¹ Письмо адресовано жене Ф. Лёра — Уде.

² Брат Малера Отто, в то время шестнадцатилетний юноша, переехал в Вену, чтобы закончить частным образом школьный курс и получить музыкальное образование. Сначала он жил у се-

стры Леопольдины, а затем, после ее смерти, переехал в дом Ф. Лёра. Семья Лёра приняла на себя все заботы об Отто.

³ Мать Малера была при смерти. С ней жили в Иглаве две сестры Малера: четырнадцатилетняя Эмма и Юстина (отец Малера умер за несколько месяцев перед тем). После смерти матери (11 октября 1889 г.) Малер ликвидировал хозяйство в Иглаве. Уда и Фридрих Лёр взяли к себе в дом Эмму, где она в течение года жила вместе с Отто под их присмотром. Малер регулярно высылал Лёру деньги на содержание детей. Юстина вскоре переехала к Малеру в Будапешт и долгое время жила вместе с ним. Малер неустанно заботился о ней; особенно много хлопот доставило ему слабое здоровье Юстины. Для его поправки Малер в мае 1890 г. возил Юстину в Италию.

⁴ Малеру должны были делать операцию

25. ФРИДРИХУ ЛЁРУ

[Почтовый штемпель прибытия:

Рим, 28 января 1891]

Милый Фриц!

Это просто счастье, что мне теперь непременно нужно написать тебе; иначе тебе пришлось бы ждать письма бог знает сколько времени. Бог знает; одно письмо я уже написал и так долго ждал, пока закончу его, что оно потерялось. Это, действительно, гадко с моей стороны, что я тебя там оставляю без ответа, без привета. Но какая польза, если мы будем вытаскивать причины на свет божий! Оставим это!..¹

Вся моя жизнь теперь посвящена повседневным заботам и делам. Это уже принесло свои плоды, и я пережил даже несколько радостных минут. Вот что будет тебе интересно: Брамс слушал здесь «Дон-Жуана» под моим управлением и с тех пор стал моим ярым приверженцем и доброжелателем. Он отличил меня так, как никого не привык отличать, и завязал со мной по-настоящему дружеские отношения.

О несчастье с Гаусманом я уже слышал². Тебе вскоре предстоит удовольствие отправиться гулять на Авентин с Бертой³. Нет ничего невозможного и в том, что я сам вдруг свалюсь к тебе. Теперь все возможно — черт знает, какой ветер вдруг выдует меня из Пешта⁴.

Я заканчиваю поскорей, а то и это письмо не уйдет.

Привет Уде и малышу.

Искренне преданный *Густав*.

¹ Здесь издателями писем выпущен абзац.

² Георга Гаусмана в это время разбил апоплексический удар.

³ Ф. Лёр жил в это время в Риме. Его сестра Берта собиралась приехать к нему из Вены, о чем и пишет Малер. Сам Малер также надеялся отправиться ненадолго в Рим, но не осуществил этого намерения, так как в конце марта 1891 г. принял приглашение из гамбургского театра.

⁴ 23 марта 1891 г. Малер выехал из Будапешта в Гамбург на должность первого дирижера Городского театра. Уход Малера из Будапешта был вызван конфликтом с интендантом театра графом Геза Зичи (см. воспоминания Л. Карпата, стр. 310—311 наст. изд.).

26. ГЕНРИХУ КРЖИЖАНОВСКОМУ

[Гамбург, осень 1891]

Милый Генрих!

Ты не поверишь, как меня порадовала эта твоя весточка. Я много хлопотал о тебе, особенно в последнее время. Но ведь я ничего больше о тебе не знаю, не знаю даже, какое направление должны принять мои мысли и хлопоты. В одном спешу тебя уверить: я отношусь к тебе по-прежнему, и при любых обстоятельствах ты должен на меня рассчитывать. Я знаю и то, как трудно именно тебе обратиться к другому со

словами: «Помоги мне!» Рискаю задеть тебя, старая ты улитка, которая совсем ушла в свой домик, я все же говорю: если случится, что я хоть немного буду нужен тебе, скажи мне об этом и рассчитывай на меня.

Что касается твоих предложений относительно оперы, то я не могу ответить так определенно. Пришли мне свои идеи, планы. Если я почувствую, что они меня увлекают, то с радостью возьмусь за работу. Ведь ты знаешь, я никогда не берусь заранее «что-нибудь сделать». Иногда на моем извилистом жизненном пути (у всех у нас его тропы непрерывно запутываются) я получаю толчок, который бросает меня в ту или иную сторону. Тогда и я «делаю что-нибудь». Теперь, когда у меня «в столе» лежит так много сказок, песен и симфоний, вполне возможно, что я вдруг примусь сочинять оперу. Конечно, у нее затем будут все перспективы попасть на сцену.

Насколько я понимаю твой «намеки», мне следовало бы дать тебе «задаток». Мои обстоятельства очень сложны, и если бы я стал тебе все объяснять, это завело бы слишком далеко. Я никак не могу дать тебе какой-либо «задаток». Да это было бы и неуместно между нами.

Напишешь ты для меня текст или нет,— я все равно с радостью поделюсь с тобой тем немногим, что я отложил.

Так пиши же мне, старина, как у тебя дела,— и не медленно.

Как ты оказался в Инсбруке? Нет ли у тебя охоты приехать ненадолго ко мне в Гамбург? Хорошую постель, приличный письменный стол и неизбежные бутерброды ты у меня найдешь.

Может быть, здесь ты отыщешь лазейку, чтобы проскользнуть на какое-нибудь подходящее для тебя место.

А если ты хочешь остаться в Инсбруке и я могу чем-нибудь быть тебе там полезен — деньгами или книгами и т. д., — пожалуйста, срочно дай мне об этом знать.

Во всяком случае, напиши мне, наконец, как у тебя дела, каковы твои намерения, в чем у тебя нужда.

Сердечно преданный тебе, вечно спешащий

Густав Малер.

27. ФРИДРИХУ ЛЕРУ

[Гамбург, осень 1891]

Мой милый Фриц!

Итак, добро пожаловать на родину! Я охотно повидался бы с тобою сразу же, пока у тебя еще не сошел загар от южного солнца. Но увы, увы! Мы должны подождать еще, по крайней мере, девять месяцев (это как раз столько, сколько нужно, чтобы родить ребенка, не правда ли? Шутка, разумеется, не предназначена для твоих). Меня гложет тоска по родине.

Много начатых писем к тебе лежит в моем портфеле (большая часть еще с пештских времен). Не знаю, как это случилось, но общение по почте стало для меня невыносимо. И сегодня я ограничусь тем, что с чужбины, которая, увы, всю мою жизнь никак не отпускает меня, шлю тебе сердечный привет на родину, которую ты после столь долгой и непривычной для тебя разлуки теперь приветствовал с удвоенной радостью. Одно я хотел бы поскорее от тебя узнать: как устроилась внешняя сторона твоей жизни?..¹

В этом году я много читал, многие книги действовали на меня неотразимо и даже вызвали перелом в моем мировоззрении и жизнеощущении или, вернее, ускорили их дальнейшее развитие. Однако о таких вещах я могу говорить только при встрече.

Рассчитываю, что нынешним летом смогу тебе об этом рассказать.

Надеюсь, мой милый Фриц, что мы остались прежними: ведь иначе мы не можем, старина! Тебе никогда не приходит в голову мысль, что на наших глазах подросло уже следующее поколение: новые идеи, приобретенные нами с боем, стали общим местом, и нам даже приходится в борьбе отстаивать наше достояние от более молодых? Подумай об этом, и тогда ты оглянешься на этот прекрасный мир и покачаешь головой, совсем как я, когда порою высовываю в него голову.

Дай поскорее знать о себе.

По-прежнему твой, сердечно преданный

Густав

Летом я повидался с Генрихом и Рудольфом.

¹ Здесь издателями писем сделан пропуск.

28. ФРИДРИХУ ЛЕРУ

[Гамбург, декабрь 1891]

Мой милый Фриц!

Теперь и вправду пришло время после стольких задуманных писем снова написать и отправить тебе одно настоящее.

Наступает второй сочельник, который мы проводим вдаль друг от друга, — и я теперь, конечно, опять одинок, как тогда в Лейпциге, в первый год. Как много событий случилось с тех пор и как все переменялось! Странно, лишь я сам, по-моему, не переменялся совершенно. Только сейчас у меня на сердце слишком уж по-зимнему, — скорее бы снова пришла весна.

Должен тебе сообщить, что Генрих подал слабые признаки жизни: я получил от него письмо из Инсбрука. О себе он не пишет ничего, только предлагает написать для меня текст оперы, предлагает в сухих выражениях, которые ясно указывают на деловой характер этой случайной корреспонденции. Я вижу, он там дерется в одиночку и борется с жалкой нуждой, которая и нам всем так хорошо знакома.

Рудольф, как я узнал из его лаконичного уведомления, получил ангажемент с будущего года в Прагу¹. Не могу с уверенностью сказать, займет ли он место первого дирижера (как мой косвенный преемник); однако, нужно надеяться, что это будет так.

Я от всей души желал бы, чтобы хоть Отто в ближайшее время разделался со своими экзаменами и с воинской повинностью: тогда для меня стал бы проще этот бесконечно сложный процесс добывания денег. Я совсем увял и только мечтаю о том времени, когда мне не нужно будет столько зарабатывать. К тому же, большой вопрос, долго ли я буду еще в силах делать это.

Я охотно приехал бы к вам на рождество; времени у меня предостаточно, но это слишком дорого для меня. На рождество здесь целый месяц не дают больших опер, и я, действительно, мог бы спокойно гулять все это время, что, впрочем, было бы для меня не так уж неприятно, будь у меня подходящий компаньон. А в этом отношении у меня, как ты знаешь, дело обстоит здесь в нынешнем году плохо.

Вчера я дал большой концерт с оркестром в Любке. Вместе с этим письмом ты получишь программу, которую, впрочем, прошу тебя передать Юсти², потому что другую, предназначенную специально для нее, я не могу найти.

Бюлов здесь обосновался, и я бываю на каждом его концерте. Смешно смотреть, как он — по своему обык-

новению нелепо — при всяком удобном случае согам publico* «отличает» меня. Он кокетничает со мной (я сижу в первом ряду) на каждом красивом месте. Он протягивает с пульта партитуры незнакомых мне сочинений, чтобы я мог следить во время исполнения. Едва заведя меня, он демонстративно низко кланяется. Часто он обращается ко мне с эстрады. Однако попытка заставить его исполнить одно из моих сочинений мне не удалась. Когда я сыграл ему мою «Тризну»³, с ним случился припадок нервного ужаса; он заявил, что по сравнению с моей пьесой «Тристан» — просто гайдновская симфония, и жестикулировал при этом, как сумасшедший.

Вот видишь, я уже сам начинаю думать, что мои вещи или нелепая бессмыслица, или... Ну, заполни пробел сам и выбери одно из двух! А я от всего этого уже устал!

Сердечный привет Уде.

Твой *Густав*.

¹ Р. Кржижановский работал первым дирижером в Праге с 1892 по 1895 г. (после Мука).

² Юстина Малер.

³ Первая часть Второй симфонии (первоначальное название).

29. АНТОНУ БРУКНЕРУ

Гамбург, 16 апреля 1892

Многоуважаемый маэстро и друг мой!

Наконец-то мне выпала счастливая возможность написать Вам. Я исполнил Ваше произведение: вчера, в

* При всех (лат.).

страстную пятницу, я дирижировал Вашим великолепным, могучим «Те Деум». И музыканты, и вся публика были глубоко захвачены мощью его построения и возвышенностью мысли, и по окончании произошло то, что я рассматриваю как величайший триумф произведения: публика продолжала сидеть безмолвно и неподвижно, и только, когда дирижер и музыканты покинули свои места, разразилась буря рукоплесканий.

Вы были бы довольны этим исполнением. Мне редко приходилось видеть, чтобы оркестранты и хористы делали свое дело с таким воодушевлением, как вчера. Отзывы критиков появятся только через несколько дней (ведь теперь праздники), и я не премину прислать Вам рецензии. Теперь уже «Брукнер» победоносно вступил в Гамбург. От всего сердца жму Вам руку, высокочтимый друг мой, и остаюсь в самом подлинном смысле этого слова Ваш

Густав Малер.

Аннаштрассе, 10/III.

Письмо опубликовано в книге: А. Брукнер. Gesammelte Briefe, II. Regensburg, 1924, S. 329 f.

30. АРНОЛЬДУ БЕРЛИНЕРУ

[Почтовый штемпель:
Лондон, 15 июня 1892]

Милый Берлинер!

Вчера, преодолев невероятнейшие трудности, мы дали, наконец, «Сумерки богов»¹.

Спектакли день ото дня посредственнее, а успех больше! Уж я-то «был опять самым лучшим!» В субботу, 23-го, я уезжаю отсюда прямо в Берхтесгаден, где и надеюсь увидеть Вас.

Что Вы делали все это время? Как поживает «Бетховен»?² Кстати, против моей трактовки «Фиделио», и в особенности увертюры «Леонора»³, ополчилась добрая половина здешних критиков. Правда, публика настоящим ураганом аплодисментов дала мне отпущение моего богохульства. Она засыпает меня знаками своего восторга и расположения: фактически после каждого акта мне приходится появляться перед рампой, весь театр ревет «Малер!», пока я не выйду. В гамбургских газетах, должно быть, уже появились всевозможные отклики. Почему Вы ничего не пишете мне об этом? Или Вы ведете еще и «книгу» писем и ответов на них?

Если вы, не откладывая, напишете мне две-три строчки, я успею получить их здесь.

Мой адрес: Западный Центральный р-н, Альфред-плэйс, 22.

Сердечно преданный Вам

Малер.

¹ Летом 1892 г. Малер с немецкой оперной труппой гастролировал в Лондоне в театре Дрюри-Лейн.

² Имеется в виду книга Вагнера о Бетховене, которую Малер очень высоко ценил. Эту книгу он дал Берлинеру перед отъездом в Лондон.

³ Речь идет об исполнении третьей увертюры «Леонора» непосредственно перед заключительной сценой, то есть в перерыве для смены декораций; до того увертюру всегда играли перед началом второго акта (*прим. изд.*).

31. ГИЗЕЛЕ ТОЛЬНЕЙ-ВИТ

7 февраля 1893

Дорогая фрейлейн!

Хотя меня не так-то легко побудить с кем-нибудь завязать переписку и моим друзьям довольно часто при-

ходится сетовать на меня за это,— все же для меня слишком велик соблазн ответить на один вопрос в Вашем письме: «почему нужен такой огромный аппарат, как оркестр, чтобы выразить большие идеи?» Но, чтобы сделать понятным для Вас мой взгляд на эти вещи, я должен начать издалека.

Мне кажется, Вы знакомы с музыкальной литературой, и я предполагаю, что Вам хоть немного известна самая старинная и старая добаховская музыка. Не приходили ли Вам в голову следующие два соображения:

Во-первых, чем больше удаляетесь Вы в глубь времен, тем примитивнее становятся обозначения, предназначенные для исполнителя, то есть тем больше авторы оставляют на его волю изложение своих мыслей. Например, у Баха Вы только в самых редких случаях найдете обозначения темпа или какие-нибудь иные указания на то, каким он представляет себе исполнение вещи: не различаются даже самые основные оттенки — *p* и *ff* (там, где Вы найдете их, они обычно добавлены издателями, часто даже совершенно неверно).

Во-вторых, чем дальше развивается музыка, тем сложнее становится аппарат, используемый композитором для выражения своих идей. Сравните оркестр, который применяет в симфониях Гайдн (конечно, не тот, что мы видим в Редутен-зале¹, в Филармоническом концерте: там больше половины инструментов добавлено позже), и оркестр, который требует для своей Девятой Бетховен. О Вагнере и «новых» нечего и говорить. Почему так получается? По-Вашему, это случайности или ненужная, рожденная непонятным капризом расточительность композитора?

Теперь я готов сообщить Вам свое мнение на этот счет. Первоначально музыка была исключительно «камерной», то есть рассчитанной на исполнение в небольшом помещении перед маленькой аудиторией (которая

часто состояла только из самих исполнителей). Чувства, лежащие в ее основе, в соответствии с эпохой, просты, наивны, передают душевные переживания лишь в самых общих чертах: радость, грусть и т. п. «Музыканты» знали свое дело, не выходили за пределы привычного им круга идей; их мастерство было строго ограничено, но в этих границах они владели им в совершенстве. Поэтому композиторы ничего не предписывали: само собой разумелось, что все будет правильно увидено, прочувствовано и услышано. «Дилетантов» почти не было (такие примеры, как Фридрих Вел[икий] и другие, были, конечно, очень редки); владетельные аристократы, самое большее, за плату нанимали обученных музыкантов, чтобы те играли для них в комнатах; зато никто не калечил музыку из-за того, что не понимал ее. Обычно же и композитор и «musicans» * совмещались в одном лице.

В церкви, которая была самым обширным наследственным владением этого искусства и из которой оно вышло, все было заранее точно определено ритуалом. Одним словом, композиторы не боялись, что их поймут неверно, и потому лишь кое-где набрасывали для себя отдельные обозначения, не очень заботясь о том, что и другим придется разгадывать эти указания и разгадка может оказаться неправильной.

Однако со временем они, вероятно, на горьком опыте убедились в необходимости сообщать исполнителям свои намерения с помощью знаков, не требующих толкования. Так постепенно возникла большая система знаков, которые давали твердую опору для определения темпа или силы звука, подобно тому, как нотные головки определяют его высоту. Рука об руку с этим шло также усвоение новых элементов чувст-

* Музыкант (средневековая латынь).

ва, ставших предметом выражения в звуках; это значит, что композитор стал включать в сферу своего творчества все новые, более глубокие и сложные стороны своей внутренней жизни. Наконец, Бетховен начал новую эру в музыке: отныне предметом выражения в звуках стали не только основные оттенки настроения, например, только грусть и т. п., но и переходы от одного настроения к другому, конфликты, окружающая природа и ее воздействие на нас, юмор, поэтические идеи.

Теперь уже нельзя было обойтись усложнившимися знаками: вместо того чтобы требовать от одного инструмента столь богатой красочной палитры (как сказал бы г-н Авг. Бер), композитор взял для каждой краски один инструмент (тут аналогия закреплена в словах «окраска звука»). Так из этой потребности возник современный «вагнеровский» оркестр.

Теперь мне осталось упомянуть, в-третьих, еще внешнюю причину, обусловившую увеличение музыкального аппарата: музыка все больше и больше становилась общим достоянием; число исполнителей и слушателей все увеличивалось. Вместо комнаты появился концертный зал, а вместо церкви с ее новым инструментом — органом — оперный театр. Итак, я резюмирую еще раз: Вы видите, что нам, современным композиторам, для выражения наших мыслей, — ничтожных или великих, — нужен огромный аппарат. Во-первых, — потому, что мы вынуждены каждую из многочисленных красок нашей радуги наносить на особую палитру, чтобы оградиться от опасности неправильного исполнения. Во-вторых, — потому, что наш глаз научается видеть в этой радуге все больше красок и различать все более нежные и тонкие их модуляции. В-третьих, — потому, что в наших громадных концертных залах и оперных театрах для того, чтобы множество людей могло слышать нас, мы

должны производить как можно больше шуму. Правда, теперь Вы, может быть, возразите мне, по обычаю всех женщин, которых почти всегда можно только уговорить, но не убедить: «Да, значит Бах не такой великий композитор, как Бетховен, а Вагнер — более великий?» Но на это я отвечу Вам, моя маленькая мучительница (настоящая мучительница, потому что я мучусь над этим письмом уже целый час): «Для того чтобы получить ответ на Ваш вопрос, нужно обратиться к тому, кто может одним взглядом охватить всю духовную историю человечества». А мы уже будем такими, как есть! Мы — «современные люди». И даже Вы сами такая. А что если я докажу Вам, маленькая мучительница, что Вам в Вашей жизни нужен большой «аппарат», чем английской королеве в XVII веке? Ведь та, как я читал недавно, получала на завтрак фунт сала и кружку пива, а по вечерам коротала время на своей женской половине, занимаясь при свете сальной свечки своей пряжей или чем-нибудь в этом роде. Что Вы на это скажете? Итак, — долой фортепиано! Долой скрипку! Они хороши только «в комнате», когда Вы в одиночестве или в обществе доброго приятеля хотите вызвать в памяти произведения великих мастеров и слышите лишь отзвук, — подобно тому, как гравюра лишь напоминает нам блистающую красками живопись Рафаэля или Бёклина. Может быть, Вы меня поняли, и тогда мне не придется досадовать на то, что я посвятил час моей жизни Вам, с таким милым доверием обратившейся к незнакомому человеку.

Раз письмо получилось таким длинным, мне хотелось бы знать, не напрасно ли я писал его; пожалуйста, сообщите мне, попало ли оно к Вам в руки.

Примите мои лучшие пожелания.

Густав Малер.

Письмо опубликовано Паулем Неттлем в журнале «Musica» (1958, № 10) по оригиналу, принадлежащему Вальтеру Хинриксену в Нью-Йорке. Кто была та женщина, которой адресовано письмо, автору публикации установить не удалось.

¹ Редутен-зал — зал в Гофбурге (императорская резиденция в Вене), построенный в 1747 г. императрицей Марией Терезией; в нем происходили официальные торжества и концерты.

32. ФРИДРИХУ ЛЁРУ

[Гамбург] ¹

Милый мой Фриц! Моя радость просто не знала пределов, когда я снова увидел строки, написанные тобою, старый друг! Я охотно ответил бы тебе. Но Бюлов в 3-й раз посылает ко мне и приглашает меня дирижировать в его 3-м концерте! ². Теперь, конечно, это случится на самом деле, и у меня снова по горло работы: нужно многое выучить наизусть.

Если бы только у меня было при этом поменьше забот! Будь все иначе, я охотно попробовал бы вступить в состязание с Бюловым.

Сегодня я шлю тебе только сердечный привет. Ты прав, мы должны время от времени посылать друг другу короткие весточки: из многих маленьких нитей свивается в конце концов канат, а с таким канатом выбирался на волю не один узник.

Твой *Густав*.

¹ Издатели писем предполагают, что письмо относится к сентябрю 1895 г. Это — ошибка, так как упоминаемый в письме Ганс фон Бюлов умер 12 февраля 1894 г.

² Бюлов привлекал Малера к участию в цикле абонементных концертов, которыми он сам тогда руководил в Гамбурге.

Милостивый государь!

Примите мою сердечную благодарность за то, что Вы столь любезно предложили свои услуги. Однако в мои намерения совсем не входит запутывать публику, пришедшую послушать произведение, музыкально-техническими примечаниями. А ведь, по моему мнению, ничего иного и не делают, когда дают в руки слушателю «программу» и принуждают его смотреть вместо того, чтобы слушать.

Безусловно, я считаю необходимым, чтобы мелодическая ткань была ясна каждому слушателю. Но неужели Вы в самом деле полагаете, что для этого достаточно дать примеры нескольких тем (особенно, если дело касается современного произведения)? Только путем обстоятельного изучения можно добиться знания и понимания музыкального произведения, и чем оно глубже, тем труднее и длительнее это изучение. Напротив, при первом исполнении главное — сдаться на милость музыки, уступить воздействию заключенного в ней общего человеческого и поэтического содержания. И если чувствуешь, что она тебя увлекает, тогда и изучаешь ее досконально. А как поступать, если знакомишься с человеком, который глубже и лучше, чем его произведение? Где тут программа? Ведь и тут нужно прилежно общаться с ним, внимательно и любовно в него вглядываться. Правда, он растет и изменяется, в то время как произведение остается все тем же. Но сравнения всегда в чем-нибудь хромают!

Еще раз сердечно благодарю Вас — и до скорого свидания в Веймаре!

Ваш преданный, вечно спешащий

Густав Малер.

Отель «Наследный принц», Веймар
5 июня 94

Дорогой Берлинер!

Вместе с этим письмом Вам отправлены два пакета: моя симфония, то есть партитура и оркестровые голоса к ней, и мой фрак и шапокляк. И то и другое — на хранение. Пожалуйста, на всякий случай подтвердите мне их получение д[о] в[остребования] открыткой в Штейнбах-на-Аттерзее¹, Верхняя Авст[рия], чтобы я был спокоен, получены ли они. То, что я здесь узнал, можно резюмировать в следующих словах: «Гензель и Гретель» Гумпердинка — шедевр, по-моему, это чудесный вклад в нашу драматическую литературу. Моя симфония встретила, с одной стороны, ожесточенную оппозицию, с другой — безусловное признание². Мнения самым забавным образом сталкивались и прямо на улице, и в салонах. Ну, впрочем, «собачий лай дает нам знать, что скачем мы верхом»³. «Я, конечно, опять был лучшим!» (так считаю я, и вряд ли найдется хоть горсточка людей, которые разделят мой взгляд).

Их высочества, их высокопревосходительства, их превосходительства были весьма милостивы, в частности, — при распределении превосходных бутербродов и шампанского.

Исполнение из-за недостаточного количества репетиций весьма небрежное, оркестр — благодаря выданной после всего кружке пива — симфонией весьма доволен и приятно тронут моей манерой дирижировать. Мой брат⁴, присутствовавший здесь, весьма удовлетворен тем, что симфония наполовину провалилась, а я — тем, что она наполовину имела успех.

Если до Вас дойдут рецензии (Фосса и других), пришлите мне их, пожалуйста, в Штейнбах.

Завтра я туда уезжаю!

С сердечным приветом, уважающий Вас

Густав Малер.

¹ С 1893 г. Малер проводил лето в дачном местечке Штейнбахе на озере Аттер.

² Имеется в виду исполнение Первой симфонии в июне 1894 г. на фестивале «Всеобщего немецкого музыкального союза».

³ Цитата из стихотворения Гете.

⁴ Брат Малера Отто заявил, что если симфония не имела успеха, значит она никуда не годится (*прим. изд.*).

35. АРНОЛЬДУ БЕРЛИНЕРУ

[Штейнбах, 10 июля 1894]

Только что прочел я, дорогой Берлинер, у Эккермана¹ следующие слова Гете, которые должен сообщить Вам, дабы напомнить о тогдашнем нашем ночном экскурсе в эстетику.

Гете «о значении определений «классическое и романтическое». «Классическим я называю здоровое, романтическим — больное. Новое является по большей части романтическим не потому, что оно новое, а потому, что оно слабое, болезненное и больное. И старое не потому является классическим, что оно старое, а потому, что оно сильное, свежее, радостное и здоровое. Если мы станем различать классическое и романтическое по этим признакам, то скоро нам все будет ясно». «Разговоры» Эккермана, II часть, стр. 63. (Брокгауз, [18]76). Внутренняя близость моего утверждения гетевскому бросается в глаза. Во всяком случае, это не досадные пошлости энциклопедического словаря.

Я, как и следовало ожидать, весь ушел в работу. Пятая часть² грандиозна и завершается песней хора, текст которого принадлежит мне³.

Пусть это останется строго между нами (все, что я сообщаю).

Наброски я закончил, разработал все вплоть до мельчайших частностей и теперь принялся за оформление партитуры. Это смелая вещь, очень мощная по построению. Заключительное нарастание колоссально. В начале августа буду в Байрейте. В Ишле⁴ я встретился с Брамсом. Он был очень интересен, я расскажу Вам об этом лично. Бирренковен⁵ произвел в Байрейте сенсацию, Козиме и другим больше нечего с ним делать. На открытии поет он, а не Ван Дик!

Дайте о себе знать!

С сердечным приветом

Ваш Малер.

¹ Имеются в виду «Разговоры с Гете» Эккермана.

² Второй симфонии.

³ В финале Второй симфонии Малеру принадлежит текст партии контральто. Хор написан на слова двух первых строф стихотворения Клопштока из сборника «Духовные песни».

⁴ Ишль — курорт в верхней Австрии, известный своими целебными источниками.

⁵ Певец, с которым Малер по поручению Козимы Вагнер разучивал партию Парсифаля.

36. АРНОЛЬДУ БЕРЛИНЕРУ

[Почтовый штемпель:
Гамбург, 31 января 1895]

Дорогой друг!

Сию минуту узнал от Фр. Микаэльса, будто Вы «вне себя» из-за того, что я Вас не уведомил заранее о предстоящем исполнении моей Второй в Берлине¹.

Ну, откуда же я знаю, состоится ли оно? Штраус «принял» ее с несколькими ничего не значащими словами. Однако я далеко не уверен, исполнит он ее в самом деле или нет. Если это случится, Вы узнаете из газет, точно так же, как я сам. В таком случае я приеду, и мы тогда несколько дней побудем вместе.

О том, что я недавно репетировал здесь первые 3 части, Вам писала моя сестра.

Впечатление неопишемое. Если бы я написал все, что думаю об этом большом произведении, это звучало бы самонадеянно. Но что *fundus instructus** человечества благодаря ему увеличится, для меня вне всякого сомнения.

Все это звучит как бы из другого мира. И, по-моему, ни единого человека симфония не оставит равнодушным. Вас как будто валят дубиной наземь, а потом на крыльях ангелов возносят в высочайшую высоту. Я в эти дни «несколько раз пытал судьбу», — но об этом как-нибудь при встрече (может быть)!

С лучшими пожеланиями

Ваш *Малер*.

¹ 3 марта 1895 г. Р. Штраус исполнил в Берлине три части Второй симфонии Малера.

37. ФРИДРИХУ ЛЕРУ

[Гамбург, конец 1894 или январь 1895]

Мой милый Фриц!

Только что получил твое письмецо. Если я сразу же не сяду, чтобы по крайней мере ответить на твой во-

* Возделанное поле (лат.).

прос, то уже наверняка не соберусь сделать это так скоро: ведь такую заржавленную тачку, как наша «переписка», легко заставить скрипеть, но нелегко сдвинуть с места.

Итак: меня до сих пор еще не включили в созвездие больших светил. Правда, от нескольких агентов ко мне поступали «предложения» «занять» место Рихтера, но ведь это одни слова. Эти господа нащупывают почву, не имея на то полномочий. Я думаю, что даже при всей твоей *reservatio**, ты легко угадаешь истину. При теперешнем положении дел на свете мое еврейское происхождение преграждает мне путь в любой придворный театр. И Вена, и Берлин, и Дрезден, и Мюнхен для меня закрыты. Везде дует тот же самый ветер. В том странном (однако вовсе не угнетенном) состоянии духа, в котором я нахожусь, меня это не очень трогает. Поверь мне, наша художественная жизнь не привлекает меня теперь ни в какой форме. В конце концов она всегда и везде так же лжива, отравлена в самой основе и бесчестна. Предположим, я приехал бы в Вену! Что ожидало бы в Вене меня с моей обычной мансрой братья за дело? Стоило бы мне хоть однажды попытаться внушить мое понимание какой-нибудь бетховенской симфонии знаменитому оркестру Венской филармонии¹, воспитанному добропорядочным Гансом², — и я тотчас натолкнулся бы на самое ожесточенное сопротивление³. Ведь все это я пережил и здесь, где мое положение незыблемо уже благодаря тому, что меня безоговорочно признали Брамс и Бюлов.

Какую бурю мне приходится выносить, едва только я выхожу за пределы обычной рутины и пытаюсь создать что-нибудь свое. У меня теперь только одно желание: работать в маленьком городке, где нет ни

* Сдержанность (лат.).

«традций», ни хранителей «вечных законов прекрасного», среди наивных простых людей, стараясь удовлетворить лишь самого себя и тесный круг тех, кто может идти за мной. И по возможности — никакого театра, никакого «репертуара»! Но, конечно, пока мне приходится отдуваться за этих господ — моих братьев, совершающих свой смелый полет, пока я хоть маломальски не обеспечил моих сестер, я вынужден буду продолжать мою дурацкую художественную деятельность ради денег.

В конце концов, я еще должен считать себя счастливым по сравнению с тобой, бедняга: ведь тебя жизнь загнала в другой тупик, и ты поработен повседневными нуждами. Как мне это все близко! О Генрихе я время от времени кое-что слышу; его дела идут все так же плохо. Летом нам нужно снова увидеться. Во всяком случае, ты должен приехать ко мне на Аттерзее! Или, может быть, я сам приеду в Вену.

Что можно сказать об этом сегодня?

Брам, которого я так высоко ценю с тех пор, как прочел его «Шиллера» (ты можешь получить эту книгу у Юсти), теперь берет на себя руководство театром в Берлине. Какая потеря! Он сам не ведает, что творит! С писанием книг теперь у него все кончено. А ведь он — отличный и умный человек!

Не думай, что я в плохом настроении. Наоборот, я пришел к своего рода фатализму, который учит меня, в конце концов, с известным «интересом» смотреть на мою собственную жизнь, как бы она ни обернулась, и даже наслаждаться ею. Мир нравится мне все сильнее! Я глотаю все больше и больше книг. Ведь они — мои единственные друзья, которые всюду со мной. И какие друзья! Боже, если бы у меня их не было! Я забываю обо всем вокруг, если до меня доносится такой «голос человеческий». Они становятся для

меня все ближе и все больше приносят мне утешение, мои подлинны́е братья и отцы и возлюбленные.

Сердечно приветствую тебя с Уда́й. Пиши мне все-таки!

Твой Густав.

¹ Оркестр Венской филармонии был основан в 1842 г. О. Николаи (как постоянно действующий — с 1860 г.). Состоял из музыкантов оркестра Венской Придворной оперы. Согласно уставу, дирижер оркестра выбирался комитетом музыкантов. Среди дирижеров оркестра были Г. Рихтер, В. Ян, Г. Малер, К. Мук, Э. Шух, А. Никшиш, Ф. Мотль, Р. Штраус, Ф. Вейнгартнер, Ф. Шальк.

² Ганс Рихтер.

³ О взаимоотношениях Малера и Рихтера см. в прим. 1 к письму 78.

38. ОСКАРУ ЭЙХБЕРГУ

Гамбург, Паркаллее 12 III
30. III. 95

Милостивый госуда́рь!

Только сегодня я выбрался наконец сказать Вам несколько слов, не способных, к сожалению, выразить всю мою благодарность за два благодеяния, которые Вы мне оказали и которые имеют для меня неизмеримо большое значение. Первое — это Ваше отношение к моему творчеству, которое Вы выказали по поводу моего первого дебюта в Берлине¹, то понимание, с которым Вы судили обо мне. Если, начиная с этого момента, я как композитор могу рассчитывать на некоторое внимание в музыкальных кругах, то этим я обязан Вам и только Вам. Второе, для меня гораздо более важное, — это тот факт, что я вообще встретил участие и понимание моих стремлений. Если бы Вы знали, какой «тернистый путь» выпал на долю мне — сочинителю; если бы видели все эти отказы, разочарования,

даже унижения, непрерывно повторяющиеся вот уже десять лет, когда мне приходилось запира́ть в письменный стол произведение за произведением по мере того, как они возникали, когда я, если мне вопреки всем препятствиям удавалось поделиться ими, наталкивался на одно только непонимание,— тогда Вы могли бы вполне измерить глубину моей благодарности. Это и было причиной, почему я так долго медлил с письмом к Вам. Я чувствую, что такую благодарность нельзя исчерпать словами. И если это не прозвучит для Вас слишком самонадеянно, я скажу: меня не покидает уверенность, что когда-нибудь я буду в состоянии выразить ее по-иному — тем, что смогу указать на человека, который не только один среди толпы посвященных первым почувствовал и понял, на каком языке заговорили, на какой путь вступили, но и признал и громко заявил об этом в такое время, когда нужно было все человеческое мужество, чтобы пойти против вражды и презрения. Поверьте мне, милый г-н Эйхберг: то, что Вы мне дали, было необходимо для меня, чтобы выстоять и творить дальше. Мне теперь 34 года, и я уже á la Квинт Фикслейн² написал целую маленькую библиотеку, «читателями» которой были до сих пор только ближайшие друзья. Крылья, которые постоянно бездействуют, в конце концов неизбежно отнимутся. Теперь, может быть, Вы поймете, за что я Вас благодарю.

Прошу Вас сохранить Ваше участие ко мне и верить, что я никогда не забуду, чем обязан Вам.

Остаюсь сердечно преданный Вам

Густав Малер.

¹ Речь идет об исполнении трех начальных частей Второй симфонии в марте 1895 г. в Берлине.

² Герой романа Жан-Поля «Жизнь Квинта Фикслейна»

3 апреля 1895
Гамбург, Паркаллее 12 III

Милостивый государь!

Только сегодня я собрался выразить Вам мою глубокую благодарность за теплые слова признания, сказанные Вами о моем сочинении, и за присылку последнего номера Вашего журнала, в котором они помещены¹. Я был совершенно захвачен тем, как Вы разбираете мое творчество.

Если Вы не сочтете это за нескромность, я не поколебался бы сказать: судя по Вашим словам, Вы угадали пути, которые были здесь избраны, и цели, которые были поставлены, и сумели все это выразить. Я буду искать случая когда-нибудь переговорить с Вами об этом более обстоятельно. Мне очень жаль, что такому человеку, как Вы, я мог предложить только экспозицию произведения: ведь эти три части ничем иным не являются, — от Вас это едва ли ускользнуло.

Вы легко поймете, какое удовлетворение я испытал, как важно, даже необходимо, было для меня, в избытке встречавшего повсюду непонимание и филистерство, услышать голос человека, который все видит и понимает, если я Вам скажу, что за десять лет впервые встретил сочувствие и ободрение.

Как много сил отнимает эта беспрестанная борьба с ветряными мельницами!

На понимание моих «собратьев по цеху» я уже давно не рассчитываю. Я чувствую: тех, кто когда-нибудь пойдет за мной, нужно искать не там, где «делается» музыка и т. п.

Моя музыка пережита, как же отнестись к ней тем, кто не «живет», кого не задевает ни одна струя воздуха,

взвихренного бурным полетом нашего великого времени?!

Если я вскоре проеду через Берлин, прошу позволить мне посетить Вас. Должно быть, мы сойдемся ближе за несколько часов.

Еще раз от всего сердца Вас благодарю и прошу не лишать и впредь Вашего внимания.

Всецело преданный Вам

Густав Малер.

¹ Статья профессора О. Би «Искусство и театр» (см. журнал «Neue Deutsche Rundschau», март 1895 г.), в которой содержался отзыв на исполнение трех частей Второй симфонии Малера.

40. ФРИДРИХУ ЛЕРУ

[Открытка. Почтовый штемпель:
Штейнбах, 17 августа 1895]

М[илый] Фр[иц]! К сожалению, я не смогу быть у тебя: завтра же должен уезжать. Лето принесло мне Третью, — может быть, это самое зрелое и своеобразное сочинение из всего, что я до сих пор сделал.

Заголовок я посылаю на другой открытке. Мне важно знать, какое примерно впечатление производит одно чтение заголовков¹, то есть удалось ли мне направить читателя на тот путь, которым я хочу двигаться вместе с ним. Пожалуйста, тотчас сообщи мне что-нибудь об этом, но только в Гамбург, Бисмаркштрассе 86.

Сердечно преданный тебе

Г.

¹ См. следующее письмо.

Гамбург, Бисмаркштрассе, 86
29 августа 95

Милый Фриц!

Пишу второпях.

Кржиж[ановский] должен действительно получить здесь ангажемент на 96 год. От него самого я уже несколько лет не имел никаких известий. Поллини тоже молчит, что, впрочем, соответствует его привычкам. В любом случае это не коснется моего положения в здешнем театре: мне было бы только приятно получить такого сотрудника.

О Вене я со времени моих переговоров с Безечни так ничего и не узнал.

Моя новая симфония¹ будет длиться примерно полтора часа: все в ней выдержано в большой симфонической форме.

Выделение на первый план моих личных эмоций (что рассказывают мне вещи) отвечает своеобразному идейному содержанию. Части со второй по пятую вкл[ючительно] должны запечатлеть восходящую последовательность всего сущего; соответствующим образом я выражу это так:

II. Что р[ассказывают] м[не] цветы.

III. Ч[то] р[ассказывают] м[не] звери.

IV. Ч[то] р[ассказывает] м[не] ночь (человек).

V. Ч[то] р[ассказывают] м[не] утренние колокола (ангелы).

Два последних номера с текстом и пением.

VI. Ч[то] рассказывает мне любовь. Это — резюме моих чувств перед лицом всего сущего; при этом дело не обходится без глубоких горестных тревожений, которые, однако, постепенно разрешаются в блаженную уверенность: «веселая наука»². Как заключение —

«Р[айское] ж[итье]»; однако я дал ему окончательное название —

«Что рассказывает мне ребенок».

В № I — «Лето шествует вперед» — должно быть выражено юмористически-субъективное содержание. Лето задумано как победитель, шагающий среди всего, что растет и цветет, ползает и порхает, тоскует и мечтает, — и, наконец, среди того, о чем мы лишь догадываемся (ангелы — колокола — трансцендентальное).

И над всем парит в нас вечная любовь, — так лучи собираются в одном фокусе. Теперь ты понимаешь?

Это — самое своеобразное и самое богатое мое сочинение.

№ I еще не сделан и с ним надо будет подождать до лучших времен. Напиши же мне несколько строчек о том, понял ли ты меня теперь.

Сердечно преданный тебе

Густав.

Симфония номер III

«ВЕСЕЛАЯ НАУКА»

Сон в летнее утро.

- I. Лето шествует вперед.
- II. Что рассказывают мне цветы на лугу.
- III. Что рассказывают мне звери в лесу.
- IV. Что рассказывает мне ночь (контральто соло).
- V. Что рассказывает мне утренний звон (женский хор с солирующим контральто).
- VI. Что рассказывает мне любовь.

Motto *.

Отец, взгляни на раны мои!
Нельзя, чтоб гибли творенья твои!

(Из «Волшебного рога мальчика»)

VII. Райское житье (сопрано соло; часть юмористическая)³.

Все, кроме № 1, готово в партитуре.

¹ Третья симфония.

² «Веселая наука» — название одной из книг Фридриха Ницше.

³ В симфонии 6 частей; предполагаемая седьмая часть — «Райское житье» («Мы вкушаем небесные радости») — в нее не вошла. Позже Малер снял приведенную программу.

42. АННЕ МИЛЬДЕНБУРГ

[Гамбург, 1895, после второго акта «Лознгрина» **]

Сегодня я очень доволен!

С голосом все отлично: звучало чудесно. У публики, бесспорно, большой успех! Звук и осанка удивительно хороши. Дикция почти всегда отчетлива: большой прогресс! К сожалению, часто — очень неточно (поэтому Вы многое «подпортили», особенно «Н а з а д, Эльза!», — как в «Тангейзере»). К сожалению, из наших занятий вы немного усвоили. Впрочем, мы и занимались мимоходом. Перед следующим «Лознгрином» мы еще раз как следует за это возьмемся. Сцена с Эльзой — неплохо, но слишком громко; эти краски — не для скрытной, лицемерной, притворно-смиренной Ортруды. Во вто-

* Девиз, эпитафия (итал.).

** В следующих двух письмах речь идет о моих дебютах в ролях Ортруды и Айды; они относятся к самому первому времени моего пребывания в гамбургском Городском театре и были посланы мне в уборную во время или после спектакля — большей частью открытыми (прим. А. Мильденбурга).

ром акте Вы выглядели в первом костюме отлично, во втором — уже не так хорошо, потому что держались небрежно. Ради бога, дайте в таких ролях вашей импозантности произвести впечатление. И избежали Вы по лестнице впереди Эльзы еще не совсем так, как нужно. Лучше всего, почти совсем хорошо Вы спрыгнули со ступеней. С вокальной стороны просто грандиозно прозвучал призыв к богам. В публике разразилась бы настоящая буря, если бы только кто-нибудь начал. Во всем и всюду можно с радостью констатировать движение вперед. Какой хороший отен* на Новый год, который сегодня начинается! Спокойной ночи! До свидания!

43. АННЕ МИЛЬДЕНБУРГ

[Написано после «Сцены у Нила» из «Аиды»]

...О последней сцене — лично!

Я очень рад и доволен. Что Вы сегодня пели с трудом, не заметил никто, кроме меня (ведь я дышу сам с каждым Вашим вздохом). Голос звучал все время великолепно; ріано очень красивое: осанка и внешний вид — великолепные. Вы держитесь на достигнутом уровне. Многое удалось превосходно; между прочим, особенно:



[в восторге упоенья забудем]

Если финал арии не вышел по нашему плану, то виноват в этом только Вальтер. он взял слишком быст-

* Предзнаменование (лат.).

рый темп и загнал всю предшествующую часть арии, так что Вы никак не могли успокоить дыхание, не то бы Вам все прекрасно удалось. Поэтому Вы и в себе не дуйте: с сегодняшнего дня я уверен, что Вы можете.

Публика вообще в большом восторге. Вам, в основном, очень хорошо удался дуэт с Амнерис. А также с Амонасро. Первая ария немного пострадала из-за Вашей скованности — и все-таки была хороша. (Что Вы в следующей сцене второй раз в том же месте преклонили колени — это, конечно, просто рассеянность). По сравнению с Вашими предшественницами в этой роли все было на необычайной высоте.

Так что радуйтесь и спите хорошо! Я очень доволен сегодняшним вечером! Вы завоевали прекрасный и вполне заслуженный успех!

В декабре для Вас пойдет «Свадьба Фигаро»; 8-го и 18-го декабря — Реция¹. Тогда мы снова прилежно позаймемся. Итак, до свидания в субботу. Не так ли? Приходите скорее! Завтра отдыхайте и не пойте ни единой ноты!

¹ Героиня «Оберона» Вебера.

44. АННЕ МИЛЬДЕНБУРГ

Берлин, 8 декабря 1895

Ты знаешь, что для моей симфонии (Второй) в конце последней части нужен колокольный звон; однако воспроизвести его не может ни один музыкальный инструмент. Поэтому я заранее подумал о том, что помочь мне может только отливщик колоколов. И вот, наконец, я нашел его; чтобы добраться до его мастерской, нужно ехать примерно полчаса поездом: она расположена

вблизи Грюневальда¹. Я пустился в дорогу рано утром. Все занесено чудесным снегом; мороз оживил мой немного вялый организм (мне и этой ночью удалось заснуть лишь ненадолго). Я приехал в Цалендорф (так называется это местечко) и стал искать дорогу среди сосен и елей, совсем засыпанных снегом. Все было совершенно по-деревенски, миленькая церквушка весело сверкала в лучах зимнего солнца, и мне стало снова так радостно на душе! Я увидел, каким свободным и веселым становится человек, едва только он возвращается из неестественной и раздражающей суеты большого города в тихий дом природы. Ты ведь сама выросла в маленьком городке и должна чувствовать то же, что я. После долгих поисков я нашел литейню; меня принял простой старый господин с красивыми седыми волосами и бородой и с такими спокойными и дружелюбными глазами, что я тотчас почувствовал, будто переносусь во времена старинных ремесленных цехов. Все казалось мне таким милым и прекрасным. Я поговорил с ним; для такого нетерпеливого человека, как я, он был, пожалуй, несколько многоречив и медлителен. Он показал мне превосходные колокола, среди них один огромный, медный, отлитый им для нового собора по заказу германского императора. Звон этого колокола был таинственно могуч. Нечто подобное я задумал для моего сочинения. Однако еще далеки те времена, когда только самое ценное и самое значительное будет признано достаточно хорошим, чтобы служить великому произведению искусства. Между тем я отыскал несколько более скромных, но подходящих для моей цели колоколов и попрощался с любезным старичком, пробыв у него почти два часа. Обратный путь был такой же замечательный. А теперь я в Главном интендантстве: снова началось ожидание по приемным. Эти лица! Эти костяные люди! Каждая черточка их лиц носит следы мучитель-

ного для них самих эгоизма, который делает всех людей такими несчастными! Все «я» да «я» — и никогда «ты, ты, брат мой!».

¹ Грюневальд — местечко в окрестностях Берлина.

45. АННЕ МИЛЬДЕНБУРГ

Берлин, 9 декабря 1895

Сегодня я проведу первую репетицию¹. Правда, это только предварительная репетиция, но все-таки репетиция. Я должен вымуштровать воинства небесные. Тебе, наверное, любопытно, что это значит? Этого нельзя выразить словами (ведь иначе я просто не писал бы никакой музыки), но когда наступит то место в последней части, ты, вероятно, вспомнишь об этих словах, и тебе все станет ясно. Вчера я отсидел на своем первом обеде (почти как арестант); на нем присутствовал также один из критиков, как раз тот, который в прошлом году больше всех ругался...

¹ Речь идет о подготовке к первому исполнению Второй симфонии.

46. АННЕ МИЛЬДЕНБУРГ

Берлин, 10 декабря 1895

...Вопреки ожиданиям, все удалось. Музыканты и певцы были так воодушевлены и захвачены, что у них само собой нашлось для всего правильное выражение. Если бы ты могла это услышать! Такого величественного, мощного звучания никто никогда не слыхал.

Милостивый государи!

С большой радостью получил я только что Ваше любезное письмо. Уже долгое время я с удовольствием читаю Ваши статьи в разных журналах, и Ваше предложение идет навстречу моим невысказанным желаниям. Что касается самой сути, то мне было бы приятнее всего, если бы Вы разрешили мне не говорить словами о моих замыслах, которые я, по-моему, столь ясно выразил в музыке. Знаю, что у Вас я в полной безопасности, и без единого слова с моей стороны Вы поймете, что было у меня на сердце. Ведь даже те, кто в своей критике по старому обычаю ломают жезл над моей головой, докопались, в чем здесь дело; правда, они никогда не упускают случая настойчиво убеждать меня в том, что для них дело вовсе не в этом.

Любое мое воззрение целиком и полностью соответствует тому, что я стремлюсь воплотить в моем искусстве. Уверяю Вас: я счел бы свое произведение совершенно неудавшимся, если бы понадобилось хотя бы единым словом разъяснять таким людям, как Вы, развитие эмоций в нем.

Когда создавался замысел произведения¹, мне важно было передать в деталях не событие, а в лучшем случае ощущение. Идейная основа сочинения ясно выражена в словах заключительного хора, а неожиданно вступающее контральто соло ярко освещает первые части. Вместе с тем из самого характера музыки легко понять, что за отдельными темами, при всем их разнообразии, перед моим взором, так сказать, драматически разыгрывалось некое реальное событие. Параллелизм между музыкой и жизнью идет, быть может, глубже и дальше, чем это можно проследить теперь. Однако я

вовсе не требую, чтобы в этом всякий следовал за мной; наоборот, я охотно допускаю, чтобы каждый представлял себе детали в соответствии с собственной силой воображения.

В заключение не могу удержаться от тяжелого вздоха по поводу того, что сомкнутая фаланга ежедневных газет снова преградит мне путь, как всегда, когда я выступал с бедными детищами моего духа, и что, наверное, мне снова придется ждать целый год, пока я опять не получу слово.

Тогда я появлюсь с новым сочинением, которое уже почти закончено и ждет в моем письменном столе воскресения.

Примите же мою благодарность, любезный господин Маршалк, за то, что Вы, как я полагаю, расположены следовать за мной, и за живительный свежий воздух, за ту силу, которую Ваше сочувствие и поддержка придают мне. Как бы мне хотелось в будущем доказать, что я достоин их! Моему издателю я только что поручил немедленно переслать Вам переложение для фортепиано.

С искренним уважением остаюсь

преданный Вам *Густав Малер*.

¹ Вторая симфония.

48. МАКСУ МАРШАЛЬКУ

Гамбург, 29.XII.95

Милостивый государь!

Примите мою сердечную благодарность за Ваше письмо и прежде всего за высказанное в нем расположение. Поверьте, тот факт, что Вы говорите «да» моему сочинению и что Вы приписываете ему «актуальность»,

более ценен для меня, чем хвалебная критика, которую получили и прочли бы люди. Тем не менее, для меня было бы в высшей степени важно когда-нибудь увидеть, как мое творчество отражается в зеркале другой личности, знать, удалось ли мне найти для моих идей убедительное выражение. Конечно, одного прослушивания недостаточно, и даже самый опытный и способный слушатель должен сперва отыскать связь отдельных тем произведения друг с другом: лишь затем для него откроется значение целого.

Теперь я могу ждать (это искусство я уже основательно изучил) и буду ждать Вашей статьи со спокойной уверенностью.

Еще раз благодарю за Ваши новогодние пожелания и, со своей стороны, желаю Вам всяческих благ.

Искренне преданный Вам

Густав Малер.

49. ФРИДРИХУ ЛЕРУ

[Гамбург, 1896]

Мой милый Фриц!

От твоей статьи¹ я получил большое удовольствие. Она очень хороша (я хотел бы видеть сборник таких статей); в ней высказано то, что я сам думаю и чувствую. Ты приходишь с другой стороны в то самое место, где я теперь нахожусь. Ты должен почаще делать что-нибудь подобное! Необходимо, чтобы в ужасающей разноголосице «современности» (она кажется мне похожей на «настройку» оркестра перед тем, как он начинает играть) произносились и такие слова.

Я теперь дерусь со всем миром. Уверяю тебя, это сражение — настоящее сражение, в пылу которого не

замечаешь, что кровь уже сочится из тысячи ран. Правда, в перерывах чувствуешь что-то мокрое и замечаешь, что у тебя течет кровь.

Именно мои «успехи» и доставляют мне горе, потому что непонимание начинается еще раньше, чем мне дадут что-то сказать. У меня самая настоящая тоска по родине! Только бы тихое местечко дома! Когда я этого достигну? Боюсь, — только там, где мы все и вся будем вместе.

Какой это контраст для меня — как раз теперь, когда я уже довольно долгое время вижу рядом с собою «Рудольфа»² (ты понимаешь эти кавычки?), — снова услышать твой голос. Слава богу, мы остались прежними. Но я ропщу на бога, что приходится убеждаться в этом таким образом. Прими мой искренний привет, милый Фриц. Дай что-нибудь знать о себе! Уде и всем твоим передай привет.

Твой *Густав*.

¹ Малер имеет в виду статью Ф. Лёра о «Катилине» Ибсена, напечатанную в ежемесячнике «Deutsches Wort», 1896, XVI.

² Рудольф Кржижановский работал в это время в гамбургском театре.

50. РИХАРДУ БАТКЕ

Гамбург, Хоё Люфт, Бисмаркштрассе 86
18.II.1896

Милостивый государы!

Я охотно представляю в Ваше распоряжение желаемый материал¹, — тем более охотно, что давно уже хочу установить связь с Вашим журналом, за которым я с интересом и удовлетворением следил на всем протяжении его короткого пути.

Если Вы желаете иметь подробную, написанную осведомленным специалистом статью обо мне, то я порекомендовал бы Вам перо господина Макса Маршалка (в Берлине, Штейнмецштрассе 20, I), который больше всех других знаком с моими сочинениями и замыслами. Но я далек от того, чтобы решать за Вас этот вопрос.

Я родился в 1860 году в Богемии и провел большую часть своей сознательной юности в Вене. С 19 лет я по роду своей официальной деятельности принадлежу театру. Как Вы, может быть, помните, целый год (85—86) проработал я дирижером в Праге. В качестве композитора я впервые выступил перед публикой с разработкой и завершением «Трех Пинто» Вебера²; это произведение в свое время шло под моим управлением также и в Праге.

С самой ранней юности я сочинял все, что только можно сочинять. Своими основными произведениями считаю три большие симфонии, из которых первые две прозвучали уже несколько раз, а из последней (Третьей) «пошел в ход» и был исполнен только один отрывок («цветы»). Теперь его требуют дирижеры многих концертных учреждений. Безусловно, этим я обязан доброжелательной критике, которой до сих пор не слишком избалован.

Хотя этот маленький отрывок (не более чем интермеццо в целой симфонии), вырванный из большого сочинения, самого значительного и объемистого у меня, может возбудить недоразумения, я не запретил исполнять его в отдельности. Ведь мне не остается никакого выбора, и если я хочу в конце концов получить слово, то не должен привередничать. Потому в нынешнем сезоне этой маленькой скромной пьесе часто придется «истекать кровью у подножья статуи Помпея»³ и представлять меня публике в качестве «задумчивого» воздушно-

го «певца природы». И никто, конечно, не знает, что эта природа таит в себе все, что только есть страшного, великого, но также и нежного (а ведь в целом произведении я хотел показать слушателю именно это в своего рода эволюционном развитии). Меня всегда очень задевает то, что большинство людей, говоря о «природе», думают всегда о цветах, птичках, лесном аромате и т. д. Бога Диониса, великого Пана не знает никто⁴. Итак, вот Вам уже своего рода программа, то есть пример того, как я сочиняю музыку. Всюду и везде она — только голос природы. Мне кажется, это и есть то самое, что Бюлов в разговоре со мной однажды назвал полным значения словом «симфоническая концепция». Другого рода программ я не признаю, по крайней мере для своих сочинений. Если я время от времени предпосылал им заголовки, то только потому, что хотел поставить для чувства какие-либо путеводные вехи там, где оно должно превратиться в представление. Если для этого необходимо слово, то на помощь приходит членораздельный человеческий голос, который может выполнить самые смелые замыслы — именно благодаря связи со всеразъясняющим словом. Тогда сам мир, природа как целое пробуждается от непостижимого молчания и начинает звучать и звенеть.

Сказать больше кому-нибудь, кто не знает моих сочинений, — значит еще более затуманить мою концепцию современной музыки, которая и без того, может быть, покажется неясной. Предоставляю Вам найти подходящее выражение для этих мыслей, однако не возбраняю использовать для этого и мои слова. Во всяком случае я сердечно Вас благодарю за Ваш благосклонный интерес ко мне и остаюсь

глубоко Вас уважающий, преданный Вам

Густав Малер.

У меня сейчас нет фотографий, я постараюсь по возможности скорее достать ее и прислать Вам.

¹ Журнал «Prager neue musikalische Rundschau», намереваясь опубликовать подробные сведения о Малере, который к тому времени уже закончил три симфонии, обратился через своего редактора доктора Батку прямо к Малеру с просьбой о датах и о материалах. Настоящее письмо является ответом на эту просьбу (прим. изд.).

² «Три Пинто» («Drei Pinto») — неоконченная опера Вебера. В Лейпциге Малер познакомился с внуком К. М. Вебера, который заинтересовал молодого композитора набросками своего деда. Сам он дал новую редакцию текста, а Малер завершил музыку оперы. В этом виде опера была впервые поставлена в Лейпциге 20 января 1888 г. и издана в том же году лейпцигской фирмой «Премники Канта».

³ Малер иронически намекает, что дирижеры «убьют» его пьесу, как заговорщики — Юлия Цезаря. Как известно, Цезарь был заколот в сенате у подножия статуи Помпея.

⁴ О «дионисическом» см. прим. 1 к письму 84.

51. РИХАРДУ БАТКЕ

[Без даты]

Дорогой господин Батка!

К сожалению, мы живем в такое время, когда слишком много думают и пишут «о» творчестве. Это уже само по себе — печальный симптом. Тем более никак не может понравиться мне Ваш вопрос: «зачем»¹ создаются произведения. Ведь узнать это под силу только нашим потомкам, хотя и тут дело обстоит плохо, как показывают критические и искусствоведческие труды всех времен. Вы оказываете мне честь, относя меня к числу «творцов». Но, по-моему, именно они меньше всего могут ответить на подобный вопрос. Может быть, я говорю здесь только *pro domo**. Но с таким же успехом

* Здесь — о самом себе (лат.).

я могу разъяснить, «зачем» я живу, как и «зачем» я творю. «Живую одежду я тку божеству»², — это был бы хоть какой-то ответ. Но тогда Вы, наверное, стали бы спрашивать дальше. Не так ли?

Когда я произвожу на свет сочинение, я люблю узнавать, какие струны оно заставляет звучать в «другом». Но объяснить себе — «почему» — я и сам не умел и от других не дождался объяснений. Это звучит мистически! Что же, может быть, наступило время, когда и мы, и наши сочинения стали снова хоть немного не-«понятными» для нас самих. Только если это так, я поверю, что мы творим «для чего-то».

Простите меня за краткость. Ведь Вы верите мне, что теперь у меня нет больше времени. Еще раз сердечный привет и лучшие пожелания в Вашем предприятии.

Преданный Вам *Густав Малер*.

¹ Настоящее письмо является ответом на анкету о художественном творчестве и общекультурной цели, во имя которой творит художник (*прим. изд.*).

² Гете. Фауст, часть I, сцена I (перевод Б. Пастернака).

52. МАКСУ МАРШАЛЬКУ

Гамбург, 20.III.96

Мой милый господин Маршалек!

Большое спасибо за все — и прежде всего за понимание!¹ С названием («Титан») и программой это действительно так: в свое время друзья побудили меня, чтобы облегчить понимание D-dur'ной симфонии², снабдить ее своего рода программой. Таким образом, я уже задним числом выдумал это название и объяснения. Теперь я снял их не только потому, что они не исчерпывают и даже не очень точно характеризуют произве-

дение, но и потому, что испытал сам, на каком ложном пути оказывается из-за них публика. Но так бывает со всякой программой! Поверьте мне, даже бетховенские симфонии имеют свою внутреннюю программу, и чем ближе знакомишься с таким произведением, тем правильнее понимаешь ход мыслей и чувств автора. В конце концов так же будет и с моими сочинениями.

Правда, с третьей частью (*marscia funebre*) дело обстоит так, что я, действительно, получил толчок к ее созданию извне, от известной детской картинки («Похороны охотника»). Но в этом месте симфонии безразлично, что именно изображено: важно только общее настроение, которое должно быть выражено и из которого потом внезапно, как молния из темных туч, вырывается четвертая часть. Эта последняя часть — просто крик раненного в самую глубину сердца, крик, которому предшествует жуткое, ироническое, гнетущее уныние траурного марша. «Ироническое» в смысле аристотелевской «эйронея»³.

Тексты к «Песням странствующего подмастерья» мои собственные. Я не выдал себя в программе только для того, чтобы не дать враждебно настроенным лицам удобного повода пародировать наивный и простой характер стихов.

Примите еще раз мою благодарность, — я сейчас так изнурен и разбит. О, как тяжело у меня на душе!

¹ Письмо написано после авторского концерта Малера в Берлине 16 марта 1896 г.; исполнялись первая часть Второй симфонии, «Песни странствующего подмастерья» (с оркестром, пел Антон Систерманс) и Первая симфония (*прим. изд.*).

² Речь идет о Первой симфонии, которая первоначально носила название «Титан».

³ Аристотель писал, что «притворство, имеющее целью преувеличение, — это хвастовство, а притворство, имеющее целью умаление, — это «эйронея» («ирония»).

Гамбург, 26.III.96

Мой милый господин Маршалек!

Ваше истолкование моего произведения¹ настолько целостно и проницательно, что мне, собственно говоря, не хотелось бы что-либо в нем менять.

Если я и позволю себе сделать замечание, то только одно: мне хочется, чтобы Вы подчеркнули, что симфония родилась из любовного эпизода; он лежит в ее основе или, вернее, он предшествовал ей в эмоциональной жизни ее создателя. Но внешнее событие послужило лишь поводом и не стало содержанием произведения. Третья и четвертая части охарактеризованы Вами мастерски; это потому особенно приятно мне, что в них содержится указание на типическое, общее. Я не хотел бы, чтобы здесь было изменено хоть одно словечко. Все это Вы поняли, как человек, конгениальный мне.

Эти небольшие опасения я высказал не для того, чтобы выставить какие-либо возражения. Но тем самым мы подошли к чрезвычайно важному вопросу, как и, может быть, даже почему музыку нужно толковать словами. Из одного замечания в Вашем любезном письме мне становится ясно, что тут мы сходимся и вполне понимаем друг друга.

Позвольте мне вкратце изложить Вам свою точку зрения. О себе знаю одно: пока я могу выразить мое переживание в словах, я наверняка не сделаю из него никакой музыки. Потребность высказаться музыкально-симфонически возникает только там, где царят смутные ощущения, у двери, которая ведет «в другой мир», — мир, где вещи не отделяются больше друг от друга местом и временем.

Мне кажется банальностью сочинять музыку по какой-нибудь программе; точно так же я считаю неудовлетворительным и неплодотворным стремление навязать музыкальному произведению программу. И тут ничего не меняет то обстоятельство, что толчком к созданию музыкального образа обязательно служит переживание автора, то есть нечто реальное и достаточно конкретное, чтобы его можно было облечь в слова. Именно теперь — я в этом уверен — мы выходим на распутье, откуда разбегающиеся дороги симфонической и драматической музыки навсегда расходятся (это отчетливо видно тому, кому ясна сущность музыки). Даже и раньше, — если Вы сравните симфонию Бетховена и музыкальные полотна Вагнера, то легко поймете существенную разницу между обоими. Конечно, Вагнер присвоил выразительные средства и симфонической музыки, точно так же как теперь симфонист с полным правом и полным основанием будет вторгаться в область тех средств выразительности, которые музыка приобрела благодаря воздействию Вагнера. В этом смысле взаимосвязаны все искусства и даже искусство с природой. Об этом еще достаточно не думали, так как здесь до сих пор не могли охватить все одним взглядом. Да и я не то чтоб создал для себя эту «систему» и стал строить по ней свое творчество; нет, написав (в подлинных родовых муках) несколько симфоний и постоянно наталкиваясь на одни и те же недоуменные вопросы, я в конце концов выработал — для себя лично — этот взгляд на вещи.

Поэтому неплохо и то, что на первое время, пока характер моей музыки еще кажется странным, слушатель имеет в путешествии какие-то дорожные знаки и верстовые столбы или, скажем иначе, звездную карту, чтобы понять ночное небо с его сверкающими мирами. Но большего такое изложение дать не может. Человек

должен начать с чего-то знакомого, иначе он теряется. Поэтому я буду Вам благодарен, если Вы опубликуете свою статью² (ведь она для меня приятнее всего, что было обо мне до сих пор сказано). Из всех толкований, которые могут быть даны, Ваше — самое приемлемое для меня, так как оно — самое простое и по большей части правильно освещает случайные, то есть внешние причины внутреннего переживания.

Как Вы понимаете, мне неудобно говорить Вам что-нибудь о с-moll'ной симфонии³ после того, как я выше высказал такие мысли. Я назвал первую часть «Тризна», и, если Вы хотите знать, в ней я хороню именно героя моей D-dur'ной симфонии, жизнь которого я созерцаю теперь с высоты и как бы отраженной в чистом зеркале. В то же время эта часть — великий вопрос: Почему ты жил? почему ты страдал? неужели все это — только огромная страшная шутка? Мы должны каким-либо способом решить эти вопросы, если нам предстоит жить и даже если нам предстоит только умереть! В чьей жизни хоть однажды раздался этот призыв, — тот должен дать какой-нибудь ответ; и этот ответ я даю в последней части.

2-я и 3-я части задуманы как интерлюдия: 2-я часть — воспоминание! Солнечный миг, чистый и безмятежный, из жизни моего героя.

С Вами это, наверное, случилось: Вы похоронили дорогого Вам человека, а потом, может быть, на обратном пути, возникает внезапно картина давно прошедшей минуты счастья; ничем не омраченное воспоминание проникает Вам в душу, как солнечный луч, — и Вы почти забываете, что произошло недавно. Это — 2-я часть. Если Вы потом пробуждаетесь от этого грустного сна и должны вернуться в суматоху жизни, то с Вами легко может случиться, что эта вечно подвижная, всегда беспокойная, всегда непонятная суeta станет страшна

для Вас, словно кружение танцующих фигур в ярко освещенном бальном зале, куда Вы заглядываете из ночной тьмы с такого расстояния, что музыка больше не слышна. Тогда жизнь становится для Вас бессмыслицей, страшным сном, от которого Вы, может быть, внезапно проснетесь с криком отворачивания. Это — 3-я часть! Что следует затем — Вам ясно!

Таким образом, моя 2-я симфония прямо примыкает к 1-й. Отныне, если я выступаю с какой-нибудь новой вещью, то прошу разрешить познакомить Вас с нею еще до исполнения. Это лучше, чем любая программа. Это для меня такая радость — видеть, что Вы понимаете меня и «идете со мной рядом». Если бы Вы только знали, как это необходимо для меня, странствующего подмастерья, — то Ваше сочувствие ко мне и к моему творчеству наверняка никогда не ослабело бы.

Прошу Вас, сохраните Ваш дружеский интерес ко мне и не считите за тщеславие то, что я от Вас требую. Большое, большое спасибо! Пришлите мне Вашу статью, как только она появится.

Искренне преданный Вам *Густав Малер*.

¹ Имеется в виду Первая симфония.

² Статья, действительно, появилась в журнале «Die redenden Künste» (Leipzig, 3. Jahrgang, 1896—1897, Heft 13); в ней был дан анализ Первой симфонии (*прим. изд.*).

³ Вторая симфония.

54. МАКСУ МАРШАЛЬКУ

Гамбург, 12.IV.96

Мой милый господин Маршалек!

Ваше послание пришло в такой момент, когда «прибой жизни» особенно сильно бушевал вокруг меня.

Я принудил себя отложить ответ именно потому, что все чисто человеческое в Вашем письме требовало немедленного ответа. Значит, Вам тоже знакомо то хождение по мукам, которое я так хорошо знаю. В Вашем лице было нечто такое, что я понял это и без Вашего подтверждения.

Для начала — о вашем опусе¹, который я с большим удовольствием обсудил бы с Вами за фортепиано. Здесь же ограничусь лишь несколькими общими замечаниями, в которых Вы, наверное, без труда разберетесь. Прежде всего мне бросилась в глаза та черта, которой и Вы касаетесь в Вашем письме: пока еще Вы ищете прежде всего «звукового колорита»! Это ошибка всех одаренных новичков, которые пишут теперь. Я мог бы показать Вам нечто подобное и на примере моего собственного развития. «Музыка настроя» — это опасная почва. Верьте мне, пока все остается по-старому — темы, ясные и пластичные, которые легко узнаются в любом видоизменении и развитии, и затем их разработка — и з м е н ч и в а я, захватывающая прежде всего благодаря логическому развитию заложенной в них мысли и, с другой стороны, — благодаря подлинной контрастности противопоставленных мотивов. У Вас все это еще расплывается. Дальше: Вы должны преодолеть в себе пианиста! Это не оркестровое письмо; вещь задумана для фортепиано и потом, совсем еще не свободная от духа этого инструмента, переложена для оркестра.

Я тоже этим переболел. Мы все теперь исходим от фортепиано, тогда как старые мастера ведут свое происхождение от скрипки и пения.

Конечно, я выражаюсь сейчас очень сжато: я ни в коей мере не позволяю себе подвести под эту мерку все в Вашей опере. Я решительно убежден, что у Вас есть талант, и мне было бы очень любопытно услышать сле-

дующее Ваше сочинение. Впрочем, еще одна мелочь: Вы часто выдерживаете длинные куски в одном и том же ритме и даже в одной и той же оркестровке. Это производит впечатление монотонности. Смена и контрастность! В этом был и остается секрет воздействия! Таким способом даже пустым головам удастся некоторое время обманывать всех и скрывать недостаток содержания.

О чисто технической стороне я мог бы Вам многое сказать, но это можно сделать только лично и с партитурой в руках. Я навещу Вас с этой целью, если проеду через Берлин.

Многое придумано мило:



Фигуры аккомпанементу у струнных:



которые однообразно тянутся через большие куски Вашей партитуры, подходят больше для фортепиано. Когда-нибудь мы поговорим об этом подробно.

А теперь главное: имеет ли для Вас какую-нибудь ценность постановка в нашем театре? Тогда я сделаю все, что в моих силах, чтобы добиться ее. Конечно, в следующем сезоне, потому что в конце мая мы уже закрываемся.

Все это я пишу второпях и прошу Вас удовольствоваться моей доброй волей. Может быть, Вы как-нибудь навестите меня в Гамбурге? И сыграете мне что-нибудь новое! Всегда буду рад Вам.

Сердечно Вас приветствую

преданный Вам *Густав Малер*.

¹ В этом письме речь идет об одноактной опере Маршалька «Фанор и Фанетта» («В пламени»), написанной в 1896 г.

55. МАКСУ МАРШАЛЬКУ

Гамбург, 21.IV.96

Спешу!

Мой милый господин Маршалек!

...Под «музыкой настроения» я понимаю, конечно, только расслабленную, расплывчатую, раскрашивающую манеру — неотъемлемый признак или еще не перебродившей зеленой юности, или бессилия.

Было время, когда и у меня от избытка чувства все расплывалось, ускользала самая суть, и я ничего не мог с этим поделать. Но форма, в сущности, целиком зависит от той *contenance*¹, к которой должны быть направлены усилия художника; в этом вопросе мы теперь понимаем друг друга. Дело не в том, что в Вашем «Пламени» выпирает «звуковой колорит», а в том, что там по большей части есть только звуковой колорит.

Я чрезвычайно рад, что могу написать Вам полные надежды слова. Я ни в чем не хотел обманывать Вас: благодаря симпатии, которую я испытываю к Вам лично, мне было бы очень тяжело разрушить отрицательным отзывом те многообещающие отношения, которые завязались между нами. А теперь все в порядке!

Итак, большое спасибо за то, что Вы мне прислали, и до скорого свидания.

Ваш *Густав Малер*.

¹ Малер обыгрывает два значения французского слова «сонтенансе» — «содержание» и вместе с тем «сдержанность».

56. МАКСУ МАРШАЛЬКУ

Гамбург, 24.IV.96

Дорогой друг!

Снова исправление наскоро! Я заранее предвидел, что мой отрицательный отзыв о Вашем произведении не изменит к худшему Вашего мнения о моих возможностях. И потому я со своей стороны не поколебался бы совершенно откровенно все Вам высказать, что бы мне ни угрожало. Но поверьте мне (ведь я опытнее Вас): дружеские отношения между двумя людьми могут надолго испортиться, когда один из них относится к произведениям другого отрицательно и, следовательно, без понимания. Ибо, в сущности, не обозначают ли слова «это мне не нравится» не что иное, как «я не понимаю этого»? Ясно, что какому-нибудь... (к которому я уже многие годы отношусь с инстинктивной антипатией, хотя близко его не знаю) Ваша манера не может быть понятной и непонятна действительно. Я же в Ваших словах, а отныне — в Вашей музыке слышу голос родственной человеческой натуры, родственной в более широком смысле, чем Вы, наверное, сами теперь ощущаете. Для меня знаменателен уже Ваш выбор текста: «Лобетанц», с которым я познакомился с искренним удовольствием, даже с восхищением, по своей внутренней сущности мне близок и хорошо знаком. Право, мне казалось, что я слышу звук, долетевший из

моей молодости. В этом отношении мой «Странствующий подмастерье», наверное, будет для Вас очень поучителен. Не находите ли Вы, что там есть все элементы «Лобетанца»? В особенности «звуковой колорит»?

То, что этот простак говорит о Вашей инструментовке, совершенно непонятно мне при его мелочности.

Будьте спокойны, инструментовка хорошая и будет звучать превосходно. Я просмотрел ее только поверхностно, и, насколько это необходимо, мой красный карандаш всегда к Вашим услугам. Затем я посылаю Вам бандеролью несколько тетрадей моих песен¹. Они относятся к тому же времени, что и D-dur'ная симфония. Может быть, так Вы лучше всего узнаете некоторые более интимные стороны моей натуры.

На этих днях мне пришло в голову, что, может быть, у Вас есть призвание написать сказку. Пожалуй, у меня есть для Вас текст. Я кое-что привезу Вам в Берлин².

Сердечно приветствую Вас

преданный Вам *Густав Малер*.

¹ Малер сочинил три тетради песен для голоса с фортепиано «Четырнадцать песен и напевов юношеских лет». Первая тетрадь была написана в 1880 г., вторая и третья тетради были закончены в 1892 г.

² Малер имеет в виду текст, предназначавшийся им для своей оперы «Рюбецаль».

57. АННЕ МИЛЬДЕНБУРГ

Штейнбах-на-Аттерзее, 24 июня 1896

Представляешь, я забыл в Гамбурге наброски к моему сочинению (Третьей симфонии), которые хотел разрабатывать этим летом. Я в полном отчаянии. Этот не-

счастный случай может стоять мне целых каникул. Можешь ты понять, что это значит? Это примерно то же, как если бы ты где-нибудь оставила свой голос и вынуждена была ждать, пока кто-то тебе его пришлет.

58. АННЕ МИЛЬДЕНБУРГ

Штейнбах-на-Аттерзее, 26 июня 1896

В ближайшие дни совершу небольшую прогулку в Ишль, где я уже несколько лет постоянно встречаюсь с Брамсом. Здесь я поистине могу сказать заодно с Фаустом: «Я рад порой увидеть старика!»¹ Он — словно суковатое, коренастое дерево, приносящее сладкие, зрелые плоды; радостно смотреть на это могучее дерево с обильной листвою. Мы не очень подходим друг к другу, и «дружба» поддерживается лишь потому, что я, как молодой, начинающий музыкант, охотно плачу великому старому мастеру должную дань почета и уважения и показываюсь ему только с той стороны, которая, по моему, приятна ему.

¹ Гете. Фауст, Пролог на небесах.

59. АННЕ МИЛЬДЕНБУРГ

Штейнбах-на-Аттерзее, 1 июля 1896

...Но в симфонии¹ речь идет все же не о той любви, о какой ты думаешь. Эпиграф к этой части (№ 7) гласит:

Отец, взгляни на раны мои!
Нельзя, чтоб гибли творенья твои!

Итак, ты понимаешь, о чем идет речь? Здесь должна быть обозначена вершина, высшая ступень, с которой можно оглядеть весь мир. Я мог бы назвать эту часть примерно так: «Что рассказывает мне бог». Правда, именно в том смысле, что бога можно мыслить только как «любовь». Таким образом, мое произведение представляет собой музыкальную поэму, которая охватывает все ступени развития в постепенном нарастании. Начинается от безжизненной природы и поднимается до божественной любви! Людям понадобится немало времени, чтобы разгрызть орешек, который я стрясу им с дерева...

¹ Здесь и в следующих письмах речь идет о Третьей симфонии.

60. АННЕ МИЛЬДЕНБУРГ

Штейнбах-на-Аттерзее, 6 июля 1896

Зато вы непременно получите что-то хорошее. Лето шествует вперед, и ты не можешь себе представить, как все звенит и поет вокруг. Все расцветает. И среди этого ликования — снова нечто таинственное и горестное, словно безжизненная природа в тупой неподвижности ждет приближающуюся жизнь. Этого нельзя выразить словами.

61. АННЕ МИЛЬДЕНБУРГ

Штейнбах-на-Аттерзее, 9 июля 1896

Когда пришло твое письмо, со мной случилась странная штука. Я взглянул, как всегда, на почтовый штемпель и на этот раз увидел там, где прежде стояло

«Мальборгет», только Р. А. N. (далее была еще цифра 30, но я ее не заметил). Теперь я уже несколько недель ищу общее название для моего сочинения; и вот, наконец, я попал на слово «Пан». Это, ты знаешь, древнегреческое божество, которое позже стало символом совокупности всего (Пан — по-гречески — «все»). Теперь ты можешь себе представить, в какое изумление повергли меня эти три непонятные буквы, которые я только потом расшифровал, наконец, как «почтовое отделение № 30»¹. Разве это не странно?

¹ «Почтовое отделение» по-немецки — «Postamt»; начальные буквы Р. А. и № образуют слово «PAN».

62. АННЕ МИЛЬДЕНБУРГ

Штейнбах-на-Аттерзее, 10 июля 1896

Поработал я уже как следует. Господи боже, с каким облегчением я вздохну, когда счастливо окончу и это сочинение! Словно крестьянин, уже убравший свое зерно в закрома. Мне нужно еще около трех недель. И тогда — ура! Отдыхать! Если только любезное солнышко сообразовоит разрешить это, потому что теперь оно ведет себя отвратительно. У нас и получаса не проходит без хорошего ливня. Это действует так угнетающе, что нам, право же, нельзя поставить в вину наши непрерывные разговоры о погоде.

63. АННЕ МИЛЬДЕНБУРГ

Штейнбах-на-Аттерзее, 18 июля 1896

Но я тебе уже писал, что работаю над большим произведением. Неужели ты не понимаешь: это требует че-

ловека целиком, и часто уходишь в работу так глубоко, что для внешнего мира как бы умираешь. А теперь представь себе такое большое произведение, что в нем, действительно, отражается весь мир: становишься, так сказать, только инструментом, на котором играет вселенная. Я уже часто объяснял тебе это, и ты должна все принять, если и в самом деле понимаешь меня. Знай, что это должны были запомнить все, кому приходилось жить со мною... В такие минуты я больше не принадлежу себе. Создатель такого произведения терпит страшные родовые муки, и нужно, чтобы прошло немало часов, прежде чем в его голове все уляжется, придет в порядок и потом забродит. В эти часы и становишься рассеянным, погружаешься в себя, умираешь для внешнего мира... Моя симфония должна стать чем-то таким, чего еще не слышал мир! В ней вся природа обретает голос и рассказывает о таких глубоких вещах, которые можно постичь, наверное, лишь во сне. Говорю тебе: в некоторых местах мне самому становится жутко и кажется, будто это сделал вовсе не я. Если бы только у меня все вышло так, как я задумал!

64. АННЕ МИЛЬДЕНБУРГ

Штейнбах, 21 июля 1896

Я теперь здорово боюсь Гамбурга! Как будут развиваться там отношения, и сам Поллини не может, наверное, предугадать. Но уж будет жарко, когда столкнется так много противоречивых интересов. Неужели Поллини удастся запугать и выжить меня? Что я буду тогда делать, пока не знаю, потому что нигде нет свободного места, которое подошло бы мне... Моя работа все еще тянется! Как я вздохну, когда смогу написать тебе: го-

тово! И все-таки странно" — распрощаться с работой, которая целых два года была всем содержанием моей жизни. Можешь ты это понять? Мне всегда кажется, что тебя обижает, когда я что-нибудь такое говорю. Так ли это?

65. МАКСУ МАРШАЛЬКУ

[Гамбург, декабрь 1896]

Мой дорогой друг!

Прежде всего, почему Вы думаете, что Ваша статья мне не понравилась? Потому что я Вам ничего о ней не написал? Если бы это было так, я сказал бы Вам прямо. Ведь наши отношения таковы, что я мог бы себе это позволить! Совсем напротив: мне как раз по вкусу, как Вы пишете. Ради бога, не надо никаких восхвалений! Они могут только повредить! Ведь дело не в фимиаме! Мы попали в такой водоворот культа отдельных личностей и гальванизированного воодушевления, что здесь вдвойне нужны «трезвая голова и резвые ноги». Как я рад, что есть все же такие люди, как мы с Вами. Именно так мне и по душе! Впрочем, я не понимаю, почему Вы считаете свою статью такой сдержанной. Не знаю, что еще более лестное можно было бы сказать обо мне. И, по правде говоря, это были первые слова обо мне, которые по-настоящему удовлетворили и согрели меня. Позвольте мне быть непохожим на X; и пусть то, что Вы говорите обо мне, отличается от того, что пошлые корибанты¹ орут об этом, простите за резкость, пройдохе и дельце. Из всех высказываний прессы видно, как он умеет подогревать себе подобных.

Но ни слова больше об этом! Так должно остаться, и никогда не давайте соблазнять себя «другой манерой».

...Надеюсь, что Зонне уже написал Вам. Вот даты: я родился в 60 году в Богемии, провел юность в гимназии; ничему не учился, но с трех лет начал заниматься музыкой и сочинял, еще не умея играть гамму. Шестнадцати лет поступил в университет в Вене и вместо лекций (по философскому факультету) усердно посещал Венский лес.

Консерватория — фортепиано — композиция. Получал первые премии. Должен ли я об этом упоминать? С восемнадцати лет — в театре за 30 гульденов в месяц. Много лет скитался по маленьким сценам. Первый большой ангажемент — в Праге. Затем — в Лейпциге, затем — директор оперы в Пеште, после этого — в Гамбурге, где нахожусь уже шесть лет. Мое первое произведение, в котором я нашел себя как «Малера», сказка для хора, солистов и оркестра: «Жалобная песня». Это сочинение я обозначаю опусом первым. В первый раз я появился перед публикой с завершением и разработкой набросков «Пинто» Вебера. Считаю это произведение еще не законченным и уверен, что за него еще возьмутся, как только уляжется суматоха реализма². В Лейпциге и в Дрездене оно все еще держится в репертуаре. Кстати, премьера в Лейпциге прошла под моим управлением.

Своими основными произведениями я считаю три известные Вам симфонии. Кроме них, есть еще целая куча юморесок для голоса с оркестром, вроде «Странствующего подмастерья», которого Вы слышали. Человек, прикованный к галере, именуемой «театр», не в состоянии накопить столько музыки, сколько теперешние концертные матадоры. Он может писать только «по большим праздникам». Но тогда его внутренняя жизнь концентрируется в одном сочинении. В каждом новом произведении я отдаю себя целиком и полностью, потому что иначе не могу.

Свое отношение к искусству и к музыке я в прошлом году изложил Вам в длинном письме, о котором Вы, может быть, еще помните. Да, кроме того, из моих сочинений, которые стали Вам известны, Вы сами узнали его лучше, чем я мог бы о нем сказать. Ведь внешние события жизни музыканта ничего не говорят. Он живет в внутренней жизнью. Может быть, в высшей степени знаменательно то, что для музыканта изобразительные искусства могут представлять лишь незначительный интерес: он устроен так, что проникает в глубину вещей, сквозь их внешние проявления...³

Ваше мнение о «Заратустре»⁴ очень ценно для меня.

Я дирижирую в Лейпциге «Кориоланом» Бетховена и «Фантастической» Берлиоза! Может быть, Вы приедете? Это было бы очень мило, и Вы увидели бы хоть раз, как я дирижирую.

Сердечно благодарю Вас за проявление дружбы!

Ваш почти заколеченный в еще нетопленной комнате под режущим зимним восточным ветром

Густав Малер.

Я должен скорее бежать к печке, чтобы согреться. В конце концов Вы почувствуете это даже по моему письму!

¹ Беснующиеся служители изуверского культа богини Кибелы; этот культ пришел в Грецию и в Рим из Малой Азии.

² Реализмом в конце XIX — начале XX века часто называли натурализм, господствовавший на немецкой сцене в то время. В том же смысле это слово неоднократно употребляет Малер.

³ В этом заявлении отразились личные вкусы Малера. Его пребывание в Италии в 1890 г. вместе с Юстиной Малер не возбудило в нем никакого интереса ни к итальянской живописи, ни к архитектуре. В его письмах того времени нет никаких отзвуков эстетических впечатлений от пребывания в Италии. О той же особенности восприятия у Малера говорит в комментариях к этим письмам друг Малера Ф. Лёр. Судя по более поздним письмам,

некоторый интерес к изобразительному искусству возник у Малера под влиянием тестя — художника Карла Молля и живописцев — друзей Альмы Малер.

⁴ Малер имеет в виду симфоническую поэму Р. Штрауса «Так говорил Заратустра».

66. МАКСУ МАРШАЛЬКУ

Гамбург, 6.XII.96

Дорогой друг!

Я понятия не имею, как бывает при таких обстоятельствах. А спрашивать об этом мне не годится. Во всяком случае прошу привезти что-нибудь, потому что времени уже осталось слишком мало. Известие о «Лобетанце» меня порадовало. Если только «Лобетанц» возможен на сцене, я осмелюсь протолкнуть Вашу музыку по крайней мере в несколько театров (Лейпциг, Гамбург, Прага). Впрочем, вынес ли свой приговор «маленький Мук»¹ в Берлине? Тогда, может быть, удастся противодействовать через Вейнгартнера. Я у него это как-нибудь выужу. Но только лично, письма тут не действуют. Право, все время эта старая песня! Пусть только кто-нибудь попробует быть самим собой — горе ему! Придется поплатиться за это, как за преступление. Такой смертный грех будет ему отпущен только после смерти. Опыт людям не помогает, потому что эта история выглядит каждый раз по-иному и «вечно новой остается». Смотри дело Штрауса! На сей раз эти господа из всех сил притворяются, будто с непризнанием гениев покончено. Смотрите же: едва он появился, как мы уже трубим об этом!² Ура: отныне гениям будут платить наличными! Мы должны закалять наше терпение; говорю Вам еще раз: утешьтесь! Ваш «Лобетанц» — нечто оригиналь-

нальное, и, по-моему, музыка стоит выше текста. Во всяком случае, только такая музыка, как Ваша, может быть подлинной «средой» для подобной пьесы, и тут уж мы доведем дело до конца. Дайте мне знать тотчас же, если будет вынесено окончательное решение насчет постановки.

Посылайте мне всегда Ваши статьи, как только они появляются. Прошу Вас об этом! Я никогда не читаю газет (пусть это останется между нами!). Слишком уж я злюсь!

Сердечный привет!

Ваш *Густав Малер*.

Как обстоит дело с Лейпцигом?

Сможете Вы приехать? Вот было бы замечательно!

¹ Малер намекает на дирижера Карла Мука.

² Сдержанное отношение критики к произведениям многих новых композиторов Малер противопоставляет высокой оценке музыки Р. Штрауса. Как известно, первые же детские сочинения Штрауса были исполнены, изданы и вызвали одобрительные отзывы критики, так же как и сочинения 80—90-х годов.

67. РОЗЕ ПАПЕР-ПАУМГАРТНЕР

Гамбург, Хоэ Люфт, Бисмаркштрассе 86
22.XII.1896

Милостивая государыня!

Вчера я получил подробное письмо от госпожи Бауэр, в котором она сообщила мне о содержании и о результатах Ваших переговоров с нею. Я и без того предполагал нечто подобное. И поскольку сейчас я пишу, лишь чтобы поблагодарить Вас за Вашу доброту и участие, то прежде всего подчеркиваю следующее: как бы

ни обернулось мое дело¹,— для меня было большой радостью услышать, что Вы, милостивая государыня, удостоили меня Вашего доверия и симпатии. Позвольте мне также прибавить, что я уже давно всем сердцем отвечаю на Вашу симпатию. Чувство, высказанное таким образом, может основываться только на взаимности, и я уверен, что, живи мы рядом, нас связала бы искренняя дружба.

Это чувство я испытывал еще двенадцать лет назад, когда мы встретились с Вами в Касселе; правда, тогда Вы были уже великой и знаменитой артисткой, а я — неизвестным музыкантом, и Вы, конечно, едва ли помните об этой встрече². Но спешу заверить Вас еще в одном (это обстоятельство я усмотрел, по-моему, в письме нашего общего друга³): Вы заботитесь о том, чтобы Ваше участие в этих делах осталось неизвестным.

Примите же в залог мое честное слово, что Ваше имя никогда не сорвется с моих губ в связи с этими делами.

Вам трудно представить себе, сколь счастливым считал бы я себя, если бы мне довелось после долголетних странствий работать на родине. Иногда мной овладевает страшная тоска по родине, и приходится прилагать все усилия, чтобы не пасть духом. Я отлично знаю, что пользуюсь репутацией сумасшедшего. Но ведь и Вы поймете, какая порода людей награждается этим эпитетом. Не может ли Безе чни обратиться прямо в Пешт, к моему бывшему шефу, его превосходительству фон Беницки, ныне обер-гешпану⁴ Пешта, чтобы конфиденциально получить сведения обо мне? Тогда лучше всего выяснилось бы, конечно, можно ли согласовать это мое безумие, с одной стороны, и, с другой, те несомненные успехи, которых добилась Пештская опера под моим руководством.

А теперь еще раз от всей души благодарю Вас за Вашу благосклонную поддержку и за те знаки участия, которые я получил от Вас и которых никогда не забуду.

С глубоким уважением

искренне Вам преданный

Густав Малер.

Письмо опубликовано в книге: Ludwig K a r a t h. Begegnung mit dem Genius. Wien und Leipzig, 1934.

¹ Имеется в виду приглашение Малера в Венскую Придворную оперу. Р. Папир пользовалась большим влиянием в театре благодаря своей дружбе с главным интендантом Влассакком, и приглашение Малера состоялось не без ее помощи.

² Р. Папир пела сольную партию в оратории Мендельсона «Павел» в Касселе, во время музыкального праздника, которым руководил Малер.

³ Имеется в виду Н. Бауэр-Лехнер, которая была в дружеских отношениях с Розой Папир и вела с ней переговоры о поступлении Малера в Придворную оперу.

⁴ Высокий чиновничий пост в местном управлении Венгрии до первой мировой войны.

68. АННЕ МИЛЬДЕНБУРГ

[Гамбург, декабрь 1896]

Привет тебе в Байрейте!¹ Скоро ты будешь стоять в доме, где протекала деятельность одной из самых великих душ, какие только жили среди людей. Это чувство должно избавить тебя от смущения, которое, возможно, овладеет тобой при вступлении в круг его нынешних обитателей. Думай всегда об одном: он был бы тобою доволен; ведь он смотрит в твое сердце и знает все, что ты можешь и хочешь. Ну, ты выходишь в путь,

вооруженная на редкость хорошо. Пусть это служит тебе утешением!

¹ В Байрейте А. Мильденбург должна была выступить в роли Кундри в «Парсифале». В момент написания письма она готовила эту роль под руководством Козимы Вагнер.

69. МАКСУ МАРШАЛЬКУ

Гамбург, 14.I.97

Дорогой друг!

Я отчаялся выполнить задание, которое Вы мне дали. При всем желании не могу вспомнить ни одной истории о себе: я забыл все, что испытал, и «хорошее» и «дурное». Противодействие упорно шло за мной по пятам с той минуты, как я появился на свет.

Умоляю Вас: список вопросов! Обещаю Вам ответить на них немедленно и пунктуально.

Завтра я еду в Дрезден: там Шух дает пеструю программу, в которую входят 2-я, 3-я, и 4-я части с-moll'ной симфонии и «Цветы»¹. Он очень хочет, чтобы я при сем присутствовал. 21 в «Гевандхаузе» идут «Цветы», 9 марта Вейнгартнер также исполнит два-три отрывка из моей симфонии. Надеюсь, что тогда снова смогу провести несколько часов с Вами. Кстати, сейчас здесь происходит нечто. Здесь я добился отставки и в конце мая в любом случае распрощаюсь с теперешним своим местом.

В Вене нужен директор, и там находят, что я — подходящий человек, чтобы занять этот пост. Но препятствие из препятствий — мое еврейское происхождение — лежит поперек дороги и может ее преградить. Потому я больше рассчитываю поселиться на некоторое время в Берлине. Как по-Вашему, смогу я получить «уроки», «лекции» или что-нибудь в этом роде? Пожалуйста, не

забудьте сообщить мне Ваше мнение на этот счет. Я надеюсь, Вы поможете мне ориентироваться. Относительно «Лобетанца» напишу Вам в ближайшее время. Я не сдаюсь! Возможно, на обратном пути из Дрездена задержусь в Берлине.

Не нашлось бы у Вас времени (в воскресенье) провести со мной несколько часов? О своем приезде я своевременно Вам телеграфирую. Может быть, Вы напишете мне хоть словечко в Дрезден, если в этот день будете заняты. Я живу в отеле «Европа».

Сердечный привет.

Искренне Ваш

Густав Малер.

Ах, да! Прошу Вас, дорогой друг, по поводу «Странствующего подмастерья» во всяком случае не касаться этого эпизода моей жизни (связь с Первой симфонией целиком относится к области искусства)².

¹ Имеется в виду вторая часть Третьей симфонии — «Что рассказывают мне цветы».

² Малер напоминает Маршалку свои слова о Первой симфонии, выросшей из «любовного эпизода» (см. письмо 53).

70. АРТУРУ ЗЕЙДЛЮ

Гамбург, Хоэ Люфт, Бисмаркштр. № 86
21 января 97

Уважаемый господин доктор!

Примите сердечную благодарность — прежде всего за Вашу богатую мыслями рецензию на исполнение моего произведения. Читая ее, я с огромной радостью увидел не только столь лестную для меня оценку моей

личности художника, но и сочувствие, основанное на глубоком понимании моих отличительных черт. Для меня это сознание — самое ценное из всего, что я вынес из Дрездена; остальное, собственно, едва ли заслуживает внимания. Как сумели Вы получить такое полное и в основном верное представление о сущности моей натуры только по этим 3 частям¹, которые в целом произведении занимают, собственно говоря, место «интерлюдии»? Я должен допустить (и это был бы для меня настоящий подарок), что Вас направляло при этом внутреннее родство душ, которое я, еще не зная Вас лично, почувствовал в Ваших статьях (я уже давно с большим интересом и симпатией слежу за ними).

Я надеюсь, Вы получили уже фортепианное переложение, и симфония как целое подтвердила и дополнила то, на что намекнули и что обещали Вам эти 3 средние части. Правда, именно крайние части едва ли можно воспринять без живого звучания. Но Вы, может быть, сделаете невозможное возможным: благодаря Вашей фантазии и прекрасной аранжировке произведение не останется неясным для Вас. Я был бы Вам очень благодарен, если бы каким-либо путем мог узнать от Вас об этом. И еще одна просьба! 9 марта Вейнгартнер исполняет в Берлине 3 основные части моей Третьей симфонии. Не могли бы Вы в этот вечер приехать из Дрездена? Ведь Вы принадлежите к «моей публике», для которой я пишу музыку, — и какое счастье знать, что хоть один такой слушатель находится не «вне времени и пространства».

Хотелось бы получить хоть словечко от Вас, чтобы я мог раздобыть для Вас место, которое там, кажется, получить нелегко.

Присылка обоих билетов разрешила для меня загадку, потому что отыскать дыру в моих карманах мне не удалось.

Еще раз сердечное спасибо, уважаемый господин доктор, и, надеюсь, до свидания. Простите мне мою небрежность. Пишу в большой спешке.

С искренним уважением

преданный Вам

Густав Малер.

¹ Три средние части Второй симфонии (прим. изд.).

71. АРТУРУ ЗЕЙДЛЮ

Гамбург, Бисмаркштр. 86. 17 февраля 97

Уважаемый друг!

Вы подарили мне огромную радость и дали мощный стимул Вашим письмом, таким любезным и глубоким. Просто странно, как Вы, в известном смысле, объяснили мне меня самого. Вы совершенно точно характеризовали мои цели в противоположность штраусовским. Вы правы, говоря, что моя «музыка в конце концов приходит к программе как последнему идеальному разъяснению, в то время как у Штрауса программа наличествует как заданный урок». Мне кажется, здесь Вы вообще коснулись великой загадки нашего времени и вместе с тем высказали это «aut-aut»*. Задумывая большое музыкальное полотно, я всегда достигаю момента, когда должен привлечь «Слово» в качестве носителя моей музыкальной идеи. Так же, вероятно, было и с Бетховеном в его IX симфонии; только время не могло еще тогда дать ему подходящий материал. Ведь, в сущности, шиллеровское стихотворение не в состоянии было отчетливо выразить то неслыханное, что было у

* Либо-либо (лат.).

него в мыслях. Впрочем, я вспоминаю, что Р. Вагнер в каком-то месте уже высказал это без обиняков. И у меня с последней частью моей Второй дело обстояло так, что я просто обыскал всю мировую литературу вплоть до библии, чтобы найти разрешающее слово — и в конце концов был принужден сам облечь свои мысли и ощущения в слова¹.

То, что вдохновило меня, чрезвычайно характерно для самой сущности художественного творчества.

Я тогда уже долгое время носился с мыслью привлечь для последней части хор. Только опасение, что это могут счесть за поверхностное подражание Бетховену, заставляло меня колебаться снова и снова. В это время умер Бюлов, и я присутствовал на его панихиде. Когда я сидел там и думал о покойном, мое настроение в точности соответствовало духу произведения, которое я вынашивал в те дни. Тут хор, сопровождаемый органом, запел клопштоковский хорал «Ты воскреснешь!» Он поразил меня, как молния, и мой внутренний взор увидел все ясно и отчетливо. Этой молнии и ждет художник, это и есть «божественно зачатое».

Мне оставалось только претворить в звуки то, что я тогда пережил. И все же, если бы я уже не носил в себе это произведение, как мог бы я это пережить? Ведь в тот момент тысячи людей сидели рядом со мною в церкви! Так всегда бывает со мною: только сильное переживание делает меня способным к творчеству, и только творчество дает мне эти переживания. Знаю, Вы меня поймете, даже если я не буду подробнее об этом распространяться. Натуру музыканта вряд ли можно определить словами. Скорее можно сказать, что в ней иначе, чем у остальных. Но что это — о том он сам может рассказать, наверное, меньше всех. То же самое — и о своих целях. Он бредет к ним, как путник среди ночи, он не ведает, по какой дороге шагает (мо-

жет быть, мимо головокружительных бездн), но он идет на свет, мерцающий вдалеке, — будь то вечно сверкающее светило или манящий блуждающий огонек! Меня очень порадовало то, что Вы пишете о «плодотворной» критике. Я уже давно ощущаю это у Вас — во всем, что доходило от Вас до моего взгляда и слуха.

Хорошо художнику, если рядом с ним стоит такой «критик». По-моему, это редкая удача, что Вы повстречались мне. Надеюсь, Вы не посмотрите на это как на лесть или ответную любезность. Вас не будет в Берлине; это добавляет каплю горечи в чашу моей радости; я говорю о «чаше радости» потому, что исполнение моих вещей еще в новинку для меня. Вы не можете себе представить, какой страх часто овладевал моей душой, когда я складывал в ящик партитуру за партитурой, и никто (несмотря на судорожные усилия с моей стороны) не замечал моего творчества. Я вечно буду благодарен Штраусу за то, что он с подлинным великодушием заставил многих обратить на меня внимание². Конечно, никто не заподозрит меня в том, что я считаю себя его «конкурентом» (теперь это, к сожалению, бывает часто). Повторяю Вам: нельзя считать, что 2 таких человека «вычитаются» один из другого. Не говоря уже о том, что я со своими сочинениями выглядел бы монстром, если бы успехи Штрауса не проложили мне дорогу, я считаю, что мне выпала огромная радость найти среди моих современников такого соратника в борьбе и творчестве. У Шопенгауэра есть где-то такое сравнение: два рудокопа с противоположных сторон вкапываются в шахту и потом встречаются на своем подземном пути. Мне кажется, что тут верно обрисовано мое отношение к Штраусу. Каким одиноким я чувствовал бы себя и какими безнадежными казались бы мне мои стремления, если бы я не предугадывал по этим «знамениям и чудесам» грядущую победу. И Вы сами, столь лестно

для меня именуя нас «противоположными полюсами» новой магнитной оси, высказываете мысль, которую я давно уже тайком ношу в глубине души. Если Вы познакомитесь с партитурами, которые созданы после Второй симфонии, то Вам, быть может, станет ясно, что Вы интуитивно попали на самую точную формулировку.— Простите мне мою небрежность. Я пишу на ходу, в спешке, среди приготовлений к многонедельному турне³, которое приведет меня в Москву, Петербург, Мюнхен, Будапешт и т. д. Лишь опасение, что потом я уже многие недели не смогу выбрать время и ответить Вам на Ваше любезное письмо, принуждает меня наспех набросать эти строки. В заключение—большое Вам спасибо за ту заботливость, с которой Вы собрали дрезденские отклики на мое посещение. Относительно Вены и кризиса в тамошней дирекции нельзя еще сказать ничего определенного. Между нами говоря, кризис может разрешиться только осенью, и, кажется, там теперь не могут решить, кого выбрать: Мотля или мою скромную персону.

Откровенно говоря, не знаю, должен ли я желать приглашения на эту должность, которая, возможно, уведет меня в сторону от моих собственных целей. Но тут я поступаю как настоящий фаталист, то есть больше об этом не думаю и жду, пока вопрос не разрешится сам собою.

Шлю Вам сердечный привет и еще раз благодарю—не за то, что Вы для меня сделали, а за то, что Вы—такой: я считаю, что это дар для всей моей жизни и деятельности.

Ваш искренне преданный друг

Густав Малер.

До 5 марта я—еще в Гамбурге, потом отправляюсь странствовать.

¹ См. прим. 3 к письму 35.

² Малер имеет в виду тот факт, что Штраус первым исполнил в марте 1895 г. в филармоническом концерте в Берлине три части его Второй симфонии.

³ Эта гастрольная поездка состоялась в марте 1897 г.

72. АННЕ МИЛЬДЕНБУРГ

[Берлин, март 1897]

Итак, вчера я дал два сражения (генеральную репетицию и концерт), и, к сожалению, должен тебе донести, что «враг» победил. Успех был немалый, но и оппозиция тоже немалая. Шикание и аплодисменты! В заключение Вейнгартнер вывел меня, и я раскланялся; вот тогда-то публика и разошлась по-настоящему! Пресса, конечно, разорвет меня на части... Юсти, кажется, страшно огорчена неуспехом в Берлине. Я, со своей стороны, уже больше не вспоминал о нем и даже, в известном смысле, горжусь им. Через десять лет мы с «этими господами» еще поговорим!

73. МАКСУ МАРШАЛЬКУ

Москва, 13.III.97

Мой милый Маршалек!

Это произошло с таким шумом! Во вторник я провалился в Берлине¹, а сегодня уже сижу здесь, и все кажется мне сном. Я не читал еще ни одной берлинской газеты, потому что на следующий день уже уехал. Только «Биржевой вестник». Правда, из него я узнал, что на этот раз меня так отколотят и высекут, что, право, ни один портной не сможет меня «отутюжить». Но мне хотелось бы знать, был ли я понятен Вам. В тот вечер

мне пришлось выслушать и от друзей, и от врагов столько ерунды, что я от нее совершенно одурел. Пожалуйста, пришлите мне то, что Вы написали, в Мюнхен, по адресу: Шеллингштрассе 70, д-ру Генриху Кржижановскому.

Я прибуду туда в четверг 18-го. В понедельник у меня здесь концерт. Этот город меня совершенно опьяняет! Все так своеобразно и странно-прекрасно! Пожалуй, мне это все только снится, и когда я проснусь, окажется, что я живу на Марсе!

Сердечно преданный Вам

Густав Малер.

¹ Речь идет об исполнении Ф. Вейнгартнером с Королевской капеллой в Берлине II, III и VI частей Третьей симфонии Малера.

74. АННЕ МИЛЬДЕНБУРГ

Москва, март 1897

Москва поражает и восхищает своей необычностью. Первое впечатление: никакого шума экипажей — везде только сани. Счастье, что у меня с собою шуба, иначе я от холода едва ли мог бы доехать с вокзала в отель. Здесь есть только открытые сани. Я два дня ничего не ел и уже совсем ослаб. Ты снова смотришь страшными глазами! Но мой желудок отклонял всякую попытку совершенно недвусмысленными посланиями.

75. АННЕ МИЛЬДЕНБУРГ

Москва, 15 марта 1897

Сегодня вечером сюда приезжает Никиш, который в ближайшие дни даст концерт. Наконец-то я смогу ска-

зять хоть слово по-немецки! Целыми днями шатаюсь повсюду. Город на вид очень хорош, только люди почти по-южному оживленные! Но невероятно набожные. На каждом шагу — икона или церковь, и все, проходя мимо, останавливаются, бьют себя в грудь и крестятся по русскому обычаю.

76. АННЕ МИЛЬДЕНБУРГ

Москва, март 1897

Я невероятно рад, что дело идет к отъезду! Чужой город действует слишком удручающе. Концерт удался очень хорошо, насколько я могу судить о его успехе. Правда, публика здесь совершенно недисциплинированная и не очень внимательная. Концерт начался в 9 часов и окончился в 12. Спать я пошел только в 4 часа. Теперь меня пугает трехдневное путешествие в Мюнхен, куда я приеду в пятницу. А сегодня — вторник.

77. АННЕ МИЛЬДЕНБУРГ

Март 1897

Подумай, по дороге между Москвой и Варшавой, незадолго до того, как прошел мой поезд, произошло столкновение поездов. Мы вынуждены были внезапно остановиться посреди поля и ждать, пока не уберут с дороги разбитые вагоны. Но не говори об этом Юсти: она слишком боязлива и может всю ночь не спать.

Вчера была первая репетиция. Это настоящее мучение для автора. Сейчас будет вторая, и, надеюсь, она вознаградит меня за вчерашние страдания.

Мой берлинский дебют, кажется, еще сильно возбуждает умы. Сегодня я посылаю Юсти отчет из тамошней «Альгемейне Цейтунг», который меня очень позабавил. «Эти господа» всегда одинаковы! Слава богу, время странствий близится для меня к концу.

78. АРНОЛЬДУ БЕРЛИНЕРУ

[Почтовый штемпель:
Гамбург, 22 апреля 1897]

Дорогой Берлинер!

Очень спешу и только сердечно благодарю Вас за Ваше письмо. Должен определенно сказать, что оно меня очень обрадовало: ведь Вы во вступлении к нему сомневаетесь в этом. Приглашение в Вену внесло в мою жизнь прежде всего неслыханное беспокойство и ожидание борьбы. Я еще должен выждать, подходящее ли это для меня место. Во всех случаях мне нужно приготовиться к целому году ожесточеннейшего сопротивления всех тех элементов, которые не хотят или не могут (обычно это совпадает).

В частности, Ганс Рихтер¹, пожалуй, приложит все силы, чтобы задать мне жару. Но — *vederemo**. Здесь я тоже не покоился на ложе из роз; особенно в последнее время мне приходилось сносить немало незаслуженных обид.

Опять начинается новая глава. Но я еду на родину и приложу все усилия, чтобы мои странствия в этой жизни окончились. Может быть, я когда-нибудь увижу

* Посмотрим! (итал.).

Вас в Вене, и мы снова побеседуем, как в старые времена. Я страшно спешу и должен кончать.

С сердечным приветом
преданный Вам

Густав Малер.

¹ Сразу же по вступлении в должность в Вене Малер попытался наладить отношения с Гансом Рихтером. Малер направил старшему коллеге любезное письмо, в котором называл Рихтера своим учителем и образцом для подражания, просил поддержки своих начинаний в театре. Г. Рихтер в ответ выразил сомнение, сможет ли Малер принести пользу Придворной опере; этим он навсегда отрезал пути к примирению. Театральная публика разделилась на две враждебные партии: сторонников Малера и сторонников Рихтера. Возник даже обычай перед вторым или третьим актом выражать дирижеру свое одобрение аплодисментами и свой протест шиканьем. В 1900 г. Рихтер подал прошение об отставке, мотивируя ее своим слабым здоровьем. Но не малую роль в его уходе играло напряженное положение в театре.

79. КАМИЛЕ ФОН СТЕФАНОВИЧ-ВИЛОВСКОЙ

[Почтовый штампель:
Гамбург, 25 (?) 1897]

Дорогой друг!

Ваше любезное письмо попало ко мне как раз перед отъездом, можно даже сказать, перед тем, как я «сел в вагон». Я сердечно порадовался Вашей весточке. Я так же люблю мои молодые годы и их впечатления, как и Вы. Для меня самое большое счастье — не то, что я достиг внешне блестящего положения, а то, что я отныне обрел родину, мою родину, конечно, если боги будут мне покровительствовать. Ибо я должен быть готов к жестокой борьбе.

Обязательно навестите меня, когда будете в Вене! Этим Вы доставите большую радость Вашему старому

другу и «коллеге». Быть может, мы немножко поиграем вместе, как в прежние времена, и я обещаю «донимать» Вас так же, как тогда. Ладно?

Передайте от меня сердечный привет и лучшие пожелания Вашему супругу. Надеюсь, когда-нибудь я буду иметь удовольствие познакомиться с ним лично.

Сердечно Вас приветствую.

Искренне преданный Вам

Густав Малер.

С завтрашнего дня — в Вене!

80. ЛЮДВИГУ КАРПАТУ

[Приблизительно конец апреля 1897]

Дорогой друг!

Когда я прибыл к Яну, мне пришлось ждать, потому что у него как раз находился Ганс Рихтер. Когда я был допущен, Ян очень любезно вышел мне навстречу и тотчас позвал Вондру. Он предоставил мне для дебюта «Дон-Жуана», и я, разумеется, должен был согласиться. Вторым спектаклем я выпросил себе «Тангейзера» (в следующий вторник); в ответ на это Ян предложил мне взять для третьего спектакля «Ганса Гейлинга». Кажется, дирекция намеревается дать официальную публикацию. Прошу Вас дождаться этого¹. Я еще не могу составить себе «картину» теперешней ситуации. Мне было бы приятно получить не «Дон-Жуана», а что-нибудь другое, но я не мог отказать.

Когда я Вас увижу?

Ваш спешащий

Густав Малер.

¹ Людвиг Карпат, влиятельный журналист, с самого начала знал о переговорах Малера с интендантством Придворной оперы; однако он ни слова не сообщил о них в газетах, понимая, что это может заставить многих противников Малера вмешаться и воспрепятствовать его приглашению на место первого дирижера и на пост директора.

81. АННЕ МИЛЬДЕНБУРГ

Вена, 17 мая 1897

Вчера и позавчера мне не удалось сказать тебе ни слова. Была ужасающая суматоха поздравлений, визитов и т. п. Слава богу, теперь все позади! Вся Вена приветствовала меня прямо-таки с энтузиазмом! В ближайшие недели пойдут «Валькирия», «Зигфрид», «Свадьба Фигаро» и «Волшебная флейта». Вряд ли придется сомневаться, что я в недалеком будущем стану директором¹... Расскажи мне, что творится у вас в театре (исправительной тюрьме)... Дела идут превосходно! Весь персонал относится ко мне хорошо и мое положение — исключительное, блестящее...

¹ В мае 1897 г. Малер вступил в должность первого дирижера Венской Придворной оперы; с 21 июля он становится заместителем директора, а с 8 октября — директором театра.

82. АДЕЛИ МАРКУС

[Без даты]

Дорогой мой старый друг!

Вот, прежде всего, рукописи, которые я чуть было снова не задержал. А потом — автограф, который Вы хотели получить.

Ныне я официально объявляю Вам о моем прибытии в Гамбург в начале января; по сему случаю я не слезу с Вашей шеи. Я желаю, чтобы Вы приглашали меня как к завтраку, так и к обеду, а равно и к ужину. Блюда — лишь заведомо любимые мною. Не более одной перемены, под угрозой проклятия. От первого завтрака я Вас великодушно освобождаю. Зато возлагаю на Вас повинность сопровождать меня на прогулках и заботиться о том, чтобы другие люди не докучали мне. Дано в зимней резиденции¹.

Густав.

Кто была гамбургская знакомая Малера, которой адресовано письмо, выяснить не удалось.

¹ В этом письме Малер пародирует стиль и формулы императорского рескрипта.

83. МАКСУ МАРШАЛЬКУ

[Вена, 1897]

Милый друг Маршалек!

Я «завертелся», как может завертеться только директор театра. Ужасная, выматывающая жизнь! Все мысли и побуждения направлены вовне, я все больше теряю самого себя. Чем все это кончится?

Сердечно приветствую Вас. Сохраните обо мне воспоминание, какое обычно посвящают умершим.

Ваш Густав Малер.

Мои сестры шлют Вам горячий привет.

84. ЗИГФРИДУ ЛИПИНЕРУ

[Июнь 1898]

Дорогой Зигфрид!

Хочу только в нескольких словах подтвердить тебе, что твоего «Адама» я недавно получил. Это была настоящая радость! Наконец-то! Первый акт я проглотил тотчас. На улице теперь шумит бурный южный ветер. Это было так странно: он врвался в твои стихи, всякий раз на нужную реплику.

Это — поистине дионисическое произведение!¹ Поверь мне, ни один смертный не понимает этого, кроме меня. Родственную черту я нахожу в «Вакханках» Эврипида². Только Эврипид слишком много говорит о вещах, не давая их. Что же отдает все живое под власть Диониса? Вино опьяняет и возвышает пьющего! Но что такое вино? До сих пор еще никогда не удавалось изобразить то, что само собой звучит в каждой ноте музыки. В твоей поэме веет эта музыка! Она, действительно, единственная в мире. Она не рассказывает о вине, не описывает его действия: она сама — вино, сама — Дионис. Впрочем, мне кажется, что у древних образ Диониса был именно порывом, в том мистически-грандиозном смысле, как ты его понимаешь. И там одержимых гонит к зверям, от которых они уже не отличаются. — Большое спасибо тебе, дорогой Зигфрид, я охотно воздаю почести твоему произведению; очень хорошо, что оно именно у меня. Оно нужно мне, а я нужен ему!

Сердечно преданный тебе

Густав.

¹ Малер пишет об «Адаме» Липинера в духе введенной Шеллингом идеалистической концепции об «аполлоновском» и «дионисическом», согласно которой бог Аполлон является символом фор-

мы и порядка, бог Дионис — символом разрушающих все формы бурных творческих порывов. Дионисическая слепая, неограниченная сила — опьянение — есть, по Шеллингу, и в природе, и в человеке, но ей противостоит осмысленная, ограничивающая аполлоновская сила. Ницше и Рихард Вагнер перенесли эту концепцию в философию искусства. В работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1871) Ницше толкует возникновение греческой трагедии как результат постепенной победы аполлоновского — образного — начала над дионисической стихией хора. Музыку вообще, и в частности музыкальную драму Вагнера, Ницше рассматривал как проявление дионисизма. Понятие «аполлоновского» и «дионисического» имело большое влияние на мировоззрение Малера, на его отношение к природе и к искусству.

² В основу трагедии Эврипида «Вакханки» положен миф о том, как женщины, охваченные вакхическим безумием, растерзали Фиванского царя Пентея, пытавшегося запретить празднества в честь Диониса.

85. К СЛУШАТЕЛЯМ ФИЛАРМОНИЧЕСКОГО КОНЦЕРТА¹

[22/III 1900]

Поскольку в результате известных публичных высказываний у некоторой части слушателей могла возникнуть мысль, будто дирижер сегодняшнего концерта внес в произведения Бетховена — особенно в Девятую симфонию — произвольные изменения, то, как кажется, в этом пункте не следует воздерживаться от разъяснений.

Из-за расстройства слуха, приведшего к полной глухоте, Бетховен утратил необходимый внутренний контакт с реальностью, с миром физических звуков именно в ту эпоху, когда могучий взлет его замыслов вел его к открытию новых выразительных средств, заставлял с неслыханной дотоле смелостью обращаться с оркестром. Это обстоятельство столь же известно, как и то, что свойства тогдашних медных инструментов совершенно исключали возможность извлечь некоторые последова-

тельности звуков, необходимые для построения мелодии. Именно названный недостаток повел со временем к усовершенствованию этих инструментов; потому было бы кощунством не использовать их для возможно более совершенного исполнения произведений Бетховена.

Рихард Вагнер, который на протяжении всей своей жизни старался словом и делом искоренять ставшую постепенно невыносимой небрежность в интерпретации бетховенских сочинений, в своей статье «Об интерпретации Девятой симфонии Бетховена» (Собр. сочинений, т. 9) указал путь к такому исполнению этой симфонии, которое больше всего соответствовало бы намерениям ее создателя, и по проложенному им пути пошли все современные дирижеры. И руководитель сегодняшнего концерта поступил так же, повинувшись своему внутреннему убеждению, приобретенному и укрепившемуся благодаря глубокому вживанию в это произведение; причем он нигде не нарушает намеченных Вагнером границ.

Конечно, не может быть и речи о переоркестровке, изменениях или «улучшениях» симфоний Бетховена. Но давно практикуемое увеличение состава струнных имело следствием — также уже с давних пор — рост числа духовых, которые призваны служить лишь для усиления звучности: этим инструментам ни в коем случае не дается новой роли в оркестре. Здесь, как и во всем, что касается интерпретации произведения в целом и в частности, можно с партитурой в руках привести доказательство (и чем больше мы будем вдаваться в подробности, тем убедительнее оно станет) — доказательство того, что дирижеру везде и всюду оставалось либо, чуждаясь предумышленного произвола, но и не давая ввести себя в заблуждение никаким «традициям», почувствовать волю Бетховена во всем, вплоть до кажущихся мелочей, и не жертвовать при исполнении малейшим желанием автора, либо погибнуть в сумбуре звуков.

¹ При исполнении Пятой и Девятой симфоний Бетховена с филармоническим оркестром Малер ввел ретуши в их инструментовку. Это вызвало протест критики и части публики. На следующем концерте 22 марта 1900 г. Малер распространил среди публики приведенное печатное разъяснение.

Перевод сделан по книге: Paul Stefan, Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk. München, 1920, S. 65.

86. МАКСУ КАЛЬБЕКУ

Майерниг-на-Вёртерзее, 22 июня 1901

Уважаемый господин Кальбек!

Уже 14 дней я нахожусь в отпуске и только вчера получил Ваше любезное письмо.

Искренне радуюсь, что работа¹, по-вашему, стоит труда; а теперь я вдвойне рад тому, что в последний момент отказался от «Сказок Гофмана», которые, кроме всего, являются скорее рифмованной прозой, в пользу «Пиковой дамы», которую я считаю самым зрелым и художественно-цельным произведением Чайковского.

Относительно гонорара я уже предпринял обычные шаги в интендантстве; боюсь только, что дело несколько затянется из-за того, что сейчас — время отпусков. Если Вам желательно скорейшее завершение дела, напишите, пожалуйста, 2 слова.

О скарлатине здесь, у озера, пока не слышно. Но в любом случае j'y geste*. Вы видите, это тоже — дело веры. Хотя, вместе с тем, это и знание: ведь подлинные враги человека — не вне, а внутри его. Не могу понять, как Вы, человек с душой музыканта и поэта, ни во что не верите и не обладаете этим знанием. Что же увлекает Вас, когда Вы слушаете музыку? Что делает Вас легким, свободным? Становится ли мир менее загадоч-

* Я остаюсь (франц.).

ным, если Вы будете строить его из материи? Разве это объяснение — признать его игрою механических сил? Что же такое сила? Кто играет? Вы верите в «сохранение энергии», в неразрушимость материи? Но разве это не бессмертие?

Перенесите проблему на любую почву, какую хотите, — и в конце концов Вы все же окажетесь на таком месте, где «ваша мудрость» начинает «грезить»².

Я возвращаюсь в Вену в конце августа.

В это время Вы, вероятно, можете оказаться в отъезде. В таком случае прошу Вас направить Ваш перевод, если он уже готов, господину Графу, в Канцелярию дирекции.

Но только ему в собственные руки, иначе перевод легко может затеряться.

Вам и Вашей супруге шлет свои лучшие пожелания и привет

преданный Вам *Густав Малер*.

¹ М. Кальбек переводил для Придворной оперы оперные либретто. В его переводе Малер ставил «Пиковую даму», «Отелло», позднее «Тоску». Кальбек перевел и итальянские либретто опер Моцарта «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан».

² Свои вопросы к Кальбеку, ставящие под сомнение материалистическое отношение к миру, Малер заканчивает намеком на слова Гамлета:

И в небе, и в земле сокрыто больше,
Чем снится вашей мудрости, Горацио.

(Акт I, сцена V, перевод М. Лозинского)

87. АЛЬМЕ ШИНДЛЕР¹

5 декабря 1901

Дорогой друг!

Надеюсь, Вы получили вчера хоть какое-то удовольствие от Гофмана², хотя в этом произведении «дух ис-

чез и осталась одна лишь флегма»³ или что-то в этом роде. Шодер извлекла на поверхность кое-что от нашего милого поэта (к сожалению, во всем произведении можно спасти только то, что лежит на поверхности), но пошлость добряка Шрёдтера и его зятя была слишком уж тяжелым грузом для страдающей души. Первые два акта мне удастся довести до конца только с глубочайшим отвращением. Но вчера я охотно сделал это — для Вас, конечно! 3-й акт удался лучше: там, по крайней мере, есть материал, из которого, если приложить собственные творческие силы, можно воссоздать демонические черты прототипа.

Если Вы хотите знать, что погибает в опере совершенно, — прочтите новеллу Гофмана «Кремонская скрипка». Шодер была трогательна и упорно стремилась к той же цели, что и я. Однако в самом тонком и она немного не дотянула; в этом виновато ее стремление к реализму⁴. Ведь Антония умирает не от чахотки, которую Шодер подчеркивала проклятым покашливанием, столь любимым на сцене. Нет, ее губит демоническое начало искусства, которое постепенно принуждает одержимого им человека отказываться от собственной личности и которое здесь до такой степени овладевает особенно одухотворенным по природе существом, что делает его почти бесплотным и уводит из жизни. Можно сказать, что Антония отдает богу не душу, а тело. Или, используя образ, который Вы так любите: она идет в «царство темной ночи», откуда ей уже нет возврата. Но все это — материалы для сильной драмы, все темные ходы которой вплоть до самых пугающих глубин должна осветить гениальная музыка. Вот что я чувствовал вчера и желал, чтобы мои чувства дошли до Вас и тронули Вас. Если бы Вы с любовью занялись произведениями Гофмана, то для Вас пролился бы совершенно новый свет на своеобразное отношение к реальности му-

зыки — вечно таинственной и никогда не разгадываемой, но порой, как молния, озаряющей наш внутренний мир. И вы почувствуете, что единственная подлинная реальность на земле — наш дух, что для того, кто это постиг, вся действительность — только призрак, ничего не значащая тень. И, прошу Вас, не считайте это «поэтическим» сравнением, это — знание, которое даже под трезвым взглядом рассудка сохранит свою абсолютную непреложность. Если я в ближайшее время к Вам приду, мы поговорим об этом. Сейчас я пишу об этом несколько более подробно потому, что это самым тесным образом связано с моим горячим желанием (теперь оно, может быть, покажется Вам только проявлением педантизма): поставить моего бога на место «глиняных идолов».

К сожалению, к величайшему сожалению, я не смогу прийти в субботу. Почему — скажу Вам в ближайшее время, как только вернусь из Берлина. Я не хотел бы отделываться какой-нибудь вежливой отговоркой, и потому позвольте мне ответить на Ваше любезное приглашение этим — столь мне несвойственным — лаконичным отказом.

Для меня за несколько дней стало такой милой привычкой поболтать с Вами, даже поссориться или просто помолчать, что перед отъездом я лелею только одно желание, которое Вам и высказываю. Мой милый товарищ! Оставайтесь им для меня и хоть немного постарайтесь, чтобы и я мог стать товарищем для Вас. Подумайте о наших любимцах: Еве и Гансе Саксе! ⁵.

До свидания.

Г.

¹ Альма Мария Шиндлер — будущая жена Малера.

² Имеется в виду опера Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана», на генеральной репетиции которой Альма Шиндлер была накануне по приглашению Малера.

³ Здесь флегма — один из четырех «гуморов», жидких элементов, из которых, согласно средневековым медицинским теориям, состоит материальная субстанция человека.

⁴ Под реализмом Малер понимает натуралистичность игры, свойственную исполнительнице роли Антонии М. Гутхейль-Шодер. В те годы натурализм был господствующим течением на немецкой сцене.

⁵ Ева и Ганс Сакс — персонажи «Мейстерзингеров» Вагнера, между которыми, несмотря на разницу в возрасте, существовали дружеские отношения.

88. АЛЬМЕ ШИНДЛЕР

Понедельник утром, 17 дек. 1901

Милая Альмши, не выплескивай ребенка вместе с водой. Я уже полтора десятилетия веду борьбу с пустотой и непониманием, и за это время оценил все неудобства и даже горести, которые ждут открывателя новых путей. Если же одному из моих произведений суждено, наконец, быть понятым, и прежде всего в Вене, где люди имеют все-таки инстинктивное представление обо мне, то это не должно внушать тебе опасений и недоверия к моему творчеству, точно так же как и непонимание и недоброжелательство. Главное — это не делать мнение современников своей путеводной звездой, но неуклонно идти в жизни и творчестве своим путем, не сворачивая с него из-за неудач и не гонясь за успехом. Все-таки мне кажется, что теперь семя, которое я бросил, начало всходить, и как бы там ни было, меня искренне радует, что это произошло именно теперь и что ты, моя горячо любимая, не будешь чувствовать всех этих терний: ведь я никогда не избавлю тебя от них, если дело идет о том, чтобы я оставался верен себе (а теперь и тебе, потому что я и ты — мы будем одним). Мы будем побуждать друг друга и помогать

друг другу гордо и стойко сохранять равнодушие ко всем внешним обстоятельствам: это высшая честь, которой мы жаждем.

В первый час мы наверняка не сможем сказать друг другу ни слова,—потому что нам нужно будет сказать слишком много. Твоя мама уже знает обо всем? Не так ли? Скажи же ей до того, как я вернусь; я могу сблизиться с ней только как сын и хотел бы избавиться от обычного «прошу у Вас руки» и прочих формальностей. Ты знаешь, сперва я хотел поговорить с ней сам,—но это было в те времена, когда мне самому (а тебе — еще больше) ничего не было ясно. Тогда это скорее означало бы — посоветоваться с нею, так хорошо знающей тебя. Но теперь, когда между нами уже все решено и нерасторжимо, я могу сказать ей только: «Отдайте мне то, что принадлежит мне. Позвольте мне дышать, жить», — потому что твоя любовь стала таким же условием моей жизни, как пульс и биение сердца. И все более важным, знаменательным для всего нашего будущего кажется мне то, что как раз в самое возвышенное время нашей жизни (оно и есть настоящая свадьба¹), когда души сливаются, узнав друг друга, мы были вместе только духовно,—и все же так тесно срослись друг с другом! Мы не могли бы за месяцы сказать друг другу так много, как за эти 2 (такие бесконечно долгие) недели². Мне приносит блаженство уверенность, что за это короткое время мы созрели на солнце более могучем, чем блистающее над нами светило. Ведь ему нужно все лето, а мы расцвели всем своим существом за 2 недели. Этого, конечно, не было бы, если бы мне не пришлось уехать как раз в тот момент, когда ты, в буквальном смысле, впервые раскрылась передо мной и отдала мне всю себя.—Теперь мы должны будем нумеровать наши письма, чтобы быть уверенными, что ни одно из них не пропало.—Вчера я

схватил вдруг такой насморк и вообще катар, что не помню, было ли у меня когда-то что-нибудь подобное. Господи, что это был за ужас! А что будет, если такое случится в субботу — или вдруг повторится! Ведь тогда я не смогу прийти к тебе, а значит, вынужден буду подвергнуть себя совершенно невыносимым лишениям. Видишь, Альмши, это снова моя манера шутить, — ведь я, конечно, пришел бы, даже если б лежал при смерти, — зато поцеловать тебя я бы не мог. Но ты можешь себе представить, что для выздоровления мне было бы достаточно видеть и слышать тебя, держать твою руку. У меня такое чувство, что ты могла бы вызвать меня к жизни, даже если бы я уже умер. Но, боже мой, я сам должен буду теперь серьезно последить за собой. Во время поездок я всегда так рассеян и неосторожен. Дома за мной всегда следит Юсти. — Как вы поговорили с ней в субботу? Мне так хотелось бы об этом знать! Ты — в моей комнате! Как тепло и радостно будет у меня на сердце, когда я теперь снова войду в нее! А сейчас я должен опять уходить. Моя, моя — мне трудно подобрать слово. Они все стали пресными, до того износило их тупоумие и слабодушие! Ты знаешь, мое единственное счастье, что значит, когда я говорю: «Моя любовь! Моя Альма!». Будь счастлива и благословенна! О как я хотел бы стать счастьем твоей жизни, которая отныне растет на той же почве, в которую и я пустил корни — и надеюсь еще пустить побеги.

Моя любимая!

Твой *Густав*.

¹ В оригинале — непереводаемая игра слов: по-немецки слово «свадьба» — «Hochzeit» имеет два корня: «hoch» — высокий и «Zeit» — время.

² Малер был в то время на гастролях в Берлине. Свадьба Малера и А. Шиндлер состоялась 9 марта 1902 г.

[1901]

Отель «Бельвю», Дрезден А.
19 декабря, среда утром

Любимая! Итак, последняя остановка! (На сей раз это были горестные остановки). Я физически приблизился к тебе. Меня тянет к тебе неудержимо! Когда в субботу я заключу тебя в объятия, то, знаю, это будет самое счастливое мгновенье в моей жизни. Здесь сегодня идет Вторая. Юсти не говорила тебе, что эта программа¹ написана только для одного поверхностного и беспомощного человека (ты знаешь, для кого); она дает только нечто внешнее — одну лишь видимость вещей, — как, в конце концов, всякая программа музыкального произведения. И особенно — этого произведения, в котором все так связно, так едино и целостно, что оно столь же мало поддается объяснению, сколь и мир. Я убежден, что если бы у бога потребовали дать программу к созданному им «миру», — он тоже не смог бы сделать это. В лучшем случае получилось бы «откровение», где о сущности бога и жизни сказано было бы столько же, сколько в моем пояснении — о моей симфонии с-moll. Да, и это ведет — как во всех религиях откровения — к прямым недоразумениям, к непониманию, которое опошляет и огрубляет и в конце концов искажает до неузнаваемости само произведение и прежде всего — его творца. Я на сей раз очень серьезно поговорил в Берлине со Штраусом и хотел показать ему, в какой тупик он зашел. Но, к сожалению, он не мог в полной мере понять меня. Он очень славный малый и трогает меня своим отношением ко мне. И все же я никогда ничем для него не стану, потому что сам могу отлично разглядеть его сверху, в то время как ему виден только мой пьедестал. — Вскоре он приедет в Вену. Может быть, я приведу его к вам. Мы снова про-

говорили до глубокой ночи. Я чувствую себя так приятно и глубоко растроганным, когда обдумываю и воображаю себе мелочи нашей будущей жизни, ставлю тебя в центр всего моего существования, все время снова начинаю с тебя и к тебе возвращаюсь,— днем, когда бодрствую, и с наступлением ночи, когда иду спать, и рано утром. Я теперь очень плохо и мало сплю из-за недомогания, которое обычно бывает у меня в поездках. Но для меня самого это не так уж неприятно, потому что мои мысли все время с тобой. Как я жалею, что ты не можешь послушать мою с-moll'ную симфонию! Ее нельзя передать на фортепиано даже приблизительно. И все-таки необходимо, чтобы ты ее знала: иначе моя Четвертая будет тебе совершенно чужда. В ней все наивность, юмор и т. д.; это, знаешь ли, та сторона моего существа, которую ты еще меньше всего можешь воспринять и которую, во всяком случае, лишь очень немногие постигнут во все будущие времена. Но тебя, моя Альма, тебя поведет любовь: она осветит тебе самые потаенные уголки.

Прими, моя любимая, мою тоску и любовь, надежду и веру.

Тысячу раз твой *Густав*.

¹ Речь идет о написанной Малером, но неопубликованной программе Второй симфонии.

90. МАКСУ КАЛЬБЕКУ

[Без даты]

Мой милый господин Кальбек!

В воскресенье Вы были «публикой»; сегодня ею буду я! И Вы должны примириться с тем, что я буду кричать Вам браво и аплодировать! Многое в Ваших

словах меня просто поразило, и я все время хочу спросить: откуда это у Вас, черт возьми! Но мне это доставляет удовольствие, и Вы видите, как я прав, не давая никакой программы.

Так же как это почувствовали Вы, почувствуют постепенно все: начиная с Бетховена, нет такой новой музыки, которая не имела бы внутренней программы. Но ничего не стоит такая музыка, о которой слушателю нужно сперва сообщить, какие чувства в ней заключены, и, соответственно, что он сам обязан почувствовать. Итак, еще раз: repeat* — всякая программа! Нужно просто принести с собой уши и сердце и — тоже не последнее дело — добровольно отдаться рапсоду. Какой-то остаток мистерии есть всегда даже для самого автора!

Большое спасибо Вам за то, что Вы принесли с собой все эти 3 хорошие вещи.

Сердечно преданный Вам

Малер.

Очень спешу, не то бы я еще многое мог Вам сказать.

91. ИОЗЕФУ КРУГ-ВАЛЬДЗЕЕ

[1902]

Дорогой господин Круг!

Ваше сообщение было для меня очень неожиданным и еще более радостным. Итак, Вы набрались храбрости и отваживаетесь взяться за мое чудовище?¹ Примите же мою сердечную благодарность и искренние пожелания, чтобы оно принесло Вам хоть несколько радост-

* Да сгинет (лат.).

ных мгновений.— Теперь отвечу на Ваш вопрос. Этими названиями я пытался в свое время дать точку опоры или путеводитель именно немусыканту, чтобы он мог легче понять, какие мысли или, скорее, настроения заключены в отдельных частях и как части относятся друг к другу и к целому. Но, к сожалению, вскоре для меня стало ясно, что это мне не удалось (да и не может никогда удаться на деле), и привело только к превратным толкованиям самого худшего рода. Точно такая же неудача и раньше постигла меня при подобных обстоятельствах, и отныне я раз и навсегда отказался от всех комментариев, анализов и прочих вспомогательных средств. Названия, приведенные Ноднагелем (они верны все, кроме первого, которое должно гласить: Вступление к I части: Пан пробуждается, лето шествует вперед — вакхическая процессия), наверняка смогут многое сказать Вам после того, как Вы познакомитесь с партитурой. Вы можете почерпнуть из них и намеков на то, как я представлял себе непрерывно нарастающую градацию чувства: от глухого, неподвижного, чисто стихийного бытия (царство природы) до хрупкой плоти человеческого сердца, которое стремится возвыситься над этой плотью и подняться к богу.

Пожалуйста, выразите все это на своем языке, не приводя этих мало говорящих заголовков,— и Вы сделаете то, что я замышлял. Я очень благодарен Вам за то, что Вы спросили меня: ведь для будущей судьбы этого произведения и всего моего творчества совсем не безразлично, как мои сочинения будут представлены публике. О, если бы серьезность Вашего характера стала примером для остальных!

Еще раз сердечно благодарю за все

преданный Вам *Малер*.

¹ Малер имеет в виду Третью симфонию.

92. ФРАНЦУ БАРТОЛОМЕИ

[Без даты]

Дорогой господин профессор!

Только на репетиции я узнал, какое несчастье Вас постигло¹. От всего сердца благодарю Вас за то, что Вы принесли нам такую большую жертву и приняли участие в репетиции, несмотря на Ваше огромное горе.

Будьте же уверены, что я могу оценить, какая самоотверженность, какое самопожертвование нужны были, чтобы в такой момент исполнить свой долг; примите, дорогой господин Бартоломеи, мое искреннее соболезнование и самую сердечную благодарность.

Я никогда этого не забуду!

Искренне преданный Вам

Густав Малер.

¹ Франц Бартоломеи, превосходный кларнетист Венской Придворной оперы, несмотря на болезнь и смерти своего ребенка, принимал участие в репетициях «Луизы» Шарпантье. Малер лишь случайно узнал об этом. Премьера оперы состоялась 24 марта 1903 г. (*прим. изд.*).

93. АЛЬМЕ МАЛЕР

Отель «Жорж», Львов, 1903

Моя милая Альмшерль!

Прилагаю открытку, которую Юсти хотела получить, и вырезку из «Берлинер Тагеблат», из нее ты увидишь, что думает Гельмгольц о предмете, над которым многие ломают себе голову. Невозможно сказать об этой чуши и обо всем, что с ней связано (Метерлинк и т. д.), более кратко и более метко, чем это сделано тут. Подобные дураки ищут друг у друга все эти вещи (которых

«и в небе, и в земле сокрыто больше»¹ и т. д.), словно вшей. Хорошенькое слово они для всего этого придумали: «оккультизм». Что же, в метафизическом смысле, не темно и не таинственно? Глупые свихнувшиеся головы! Я уверен, что они все лопают Ницше на завтрак и Метерлинка на ужин, и помимо этого не прочли ни одного разумного слова у других авторов.

Итак, вчера вечером я слушал оперу Пуччини «Тоска». Это во всех отношениях отличный спектакль, и даже удивительно, что в австрийском провинциальном городе² можно найти нечто подобное. Но само произведение! В первом акте — папская процессия с непрерывным трезвонном колоколов (их пришлось специально доставить из Италии); во 2-м акте одного пытаются так, что он отвратительно орет, а другого закалывают острым хлебным ножом. — 3-й акт, в котором открывается вид на Рим с цитадели, снова весь растрезвонен, причем звонит совсем другой набор колоколов; и какой-то отряд солдат кого-то казнит расстреливанием.

Перед началом стрельбы я поднялся и ушел. Нечего и говорить, что все в целом сделано мастерски, но теперь всякий сапожник отлично инструментует.

Впрочем, одетый в белое директор пригласил меня в свою ложу; у него же я должен отобедать в пятницу. Репетиции с оркестром, хотя и очень недисциплинированным, но крайне доброжелательно настроенным, идут прекрасно, так что я переносу все весело; к тому же и меню на сей раз такое, что непременно сорвет аплодисменты. Насколько можно судить по репетициям, увертюра «Леонора» здесь еще в новинку! Что же ты на этот раз взвешивала Путци³ уже через четыре дня? Альмшль! Вероятно, мне придется в понедельник вечером остаться в Вене, и уехать я смогу только во вторник. Тут опять виновата эта баронесса из Билица⁴, которая снова выделяет пируэты.

Ну, шлю тебе привет, моя любимая! Веди себя как следует! Маме, Карлу⁵, Юсти — всего хорошего!

Твой Густав.

¹ Цитата из «Гамлета» (см. прим. 2 к письму 86).

² Львов в то время входил в состав Австро-Венгрии.

³ Так Малер называл свою маленькую дочь Марию Анну (род 1902).

⁴ Певица Сельма Курц, которая была родом из Билица. Называя ее баронессой, Малер иронизирует над ее дворянской фамилией по мужу — фон Гальбан.

⁵ Карл Молль.

94. ЮЛИУСУ БУТСУ

Вена, 25 марта 1903

Уважаемый друг!

Я согласен со всем, что Вы предлагаете, и прошу Вас распоряжаться во всех отношениях¹.

В соответствии с этим пусть антракт в концерте будет между 4-й и 5-й частью. Я удивляюсь той чуткости, с которой Вы (вопреки моему собственному указанию) определили, как естественнее всего разделить произведение. Я сам давно уже пришел к тому же мнению; в нем меня еще больше укрепили также все концерты, которыми я до сих пор дирижировал.

Правда, несмотря на это, после 1-й части тоже нужно было бы ввести паузу, чтобы дать слушателю сосредоточиться: ведь 2-я часть непосредственно вслед за 1-й производит впечатление не контраста, а несоответствия. Это — моя вина, а не недостаток понимания у слушателей. Может быть, Вы и сами это почувствовали, когда репетировали обе части одну за другой. Ведь *Andante* написано как своего рода интермеццо (как отзвук давно прошедшего дня из жизни того, кого хоронят в 1-й части, — дня, «когда солнце еще улыбалось ему»).

В то время как 1-я, 3-я, 4-я и 5-я части связаны друг с другом и тематически, и по настроению, 2-я стоит особняком и в известном смысле прерывает строгий, суровый ход событий. Может быть, это — слабое место в расположении частей, но замысел, благодаря данному выше указанию, конечно, стал Вам ясен.

Будет совершенно логично показать, что начало 5-й части непосредственно связано с первой; благодаря большой паузе перед нею это станет ясно также и слушателю.

Могу ли я позволить себе поделиться с Вами опытом относительно хора а саррелла в последней части?

Я наблюдал до сих пор, что слушатели не могут не отвлечься, когда хористы встают при своем вступлении, как это делается обычно. Внимание до самой высокой степени напряжено фанфарами труб, а теперь таинственное звучание человеческих голосов (они должны вступить *ppp*, — как из самой дальней дали) должно производить впечатление неожиданности. Я советую оставить хор (который до тех пор, конечно, сидел) сидеть по-прежнему и поднять его только в Es-dur'ном разделе «На крыльях, что себе добыл я» (у басов). До сих пор это всегда действовало поражающе. Очень важно также обдуманное размещение валторн и труб в «Общем сборе»². Валторны и литавры надо расположить вместе и насколько возможно противопоставить их трубам, которые, в свою очередь, должны звучать как можно дальше одна от другой; флейты и бас-кларнет в оркестре обязаны играть так уверенно и мастерски, чтобы обойтись без дирижера и чтобы во всем этом пассаже Вам не нужно было отбивать такт. Советую Вам провести специальную репетицию этого места, так как считаю его самым трудным во всем произведении. Оба голоса солистов: «Ты, горе, всюду проникаешь. — О смерть, ты все одолевашь», — должны быть отчетливо

слышны сквозь оркестр, которому нужно постараться быть в высшей степени сдержанным, чтобы не «перекривать» певцов.

Как я и предвидел, мне, к моему величайшему сожалению, не удастся быть у Вас 2 апреля.

Примите издалека мои сердечные пожелания и искреннюю благодарность за Ваши усилия и Вашу убежденность, которая и ободряет, и радует меня. В эти дни я буду много думать о Вас.

Преданный Вам *Густав Малер*.

¹ Речь идет о Второй симфонии Малера, которую Бутс намеревался исполнить 2 апреля 1903 г.

² «Общий сбор» — раздел финала перед вступлением хора а capella (цифра 29 партитуры, Музгиз, М., 1962).

95. ЮЛИУСУ БУТСУ

Вена, 12 сентября 1903

Милостивый государь и друг мой!

Итак, Вы хотите рискнуть с Четвертой?

Этот всеми преследуемый¹ пасынок до сих пор видел на свете очень мало радости. Меня невероятно радует, что Вам это сочинение пришлось по вкусу, и я могу только пожелать, чтобы воспитанная Вами публика сумела почувствовать и понять его вместе с Вами. В общем, я узнал на опыте, что даже лучшие часто не понимают юмора этого рода (его нужно отличать от остроты, от веселой шутки).

Мне приятно, что, пользуясь случаем, я могу Вам первому сообщить о скором выходе из печати моей Пятой симфонии (и для нее, наконец, нашелся издатель).

Сердечное спасибо Вам за всю ту радость, которую Вы мне доставляете.

Преданный Вам *Малер*.

Преги действительно могла бы очень подойти для симфонии, и я от всего сердца благодарю Вас за то, что Вы так любовно и заботливо выбрали солистку.

Еще раз вскрываю конверт, чтобы сообщить Вам, что в 1-й части я сделал несколько мелких, но очень важных изменений в инструментовке.

Может быть, лучше всего было бы, если бы Вы согласились прислать мне свою партитуру, чтобы я мог немедленно внести в нее эти изменения.

¹ Первые исполнения Четвертой симфонии в Мюнхене, Франкфурте, Берлине и Вене (с филармоническим оркестром) вызвали враждебную реакцию публики и прессы. Многие слушатели были уверены, что композитор смеется над ними.

96. АЛЬФРЕДУ РОЛЛЕРУ

[Вена, осень 1903]

Мой милый господин Роллер!

Как Вы меня смутили! Я целые дни думал о том, как бы мне Вас поблагодарить за все великое и прекрасное, чем обязаны Вам и опера, и я сам¹, и пришел к убеждению, что мне лучше не тратить слов, а просто молчать. Но в одном, я знаю, мы похожи: в бескорыстной преданности искусству (пусть мы и идем к нему разными путями). И я отлично знал, что Вы не сочтете меня неблагодарным и легкомысленным, если я не буду даже пытаться расписывать все, что Вы сделали и чем стали для меня. Мне было бы очень грустно обмениваться с

Вами такими речами (словно при прощании), если бы у меня не было радостной уверенности в том, что все, до сих пор сделанное нами вместе,— только начало, предзнаменование будущего. С тем и примите мой сердечный привет — и загляните ко мне поскорее (еще до второго спектакля «Тристана»). Может быть, Вы пообедаете у нас в пятницу? Если Вы мне не ответите, я буду считать, что Вы придете. Моя жена также шлет Вам сердечный привет.

Преданный Вам *Густав Малер*.

¹ Письмо написано после новой постановки «Тристана и Изольды», где режиссура и музыкальное руководство Малера и декорации Роллера создали необычайное художественное единство.

97. АЛЬМЕ МАЛЕР

Мангейм, 1.2.1904

Моя любимая!

Итак, вчера я был в «Любовном саду»¹. Спектакль был очень хорош и целиком подтвердил мое впечатление от чтения. Моя точка зрения не изменилась. Мой взгляд на Пфифнера остался прежним. У него музыка с большим настроением и очень интересна по колориту. Но все слишком бесформенно и расплывчато. Студень, протоплазма, которая стремится к жизни, но задержана в развитии. Акт творения остановился, в лучшем случае, на моллюсках. Позвоночные животные никак не могут возникнуть. Хочется воскликнуть, как Калхас в «Прекрасной Елене»: «Цветы, одни только цветы!» Публика пришла с самыми лучшими намерениями, но осталась без сил в затхлости застоявшегося тумана, в этой атмосфере мистики.

После спектакля я поужинал с Калером и Вольфрумом и потом вместе с последним уехал в Гейдельберг², где и переночевал.

Ноднагель вдруг вынырнул со своим анализом Третьей³. Теперь дело дошло до генеральной репетиции.

Нейсер всюду был вместе со мной и останется до моего отъезда. Он нравится мне теперь гораздо больше (приехал он только ради моей симфонии, приурочив к ней свою лекцию). Он очень горячо интересуется моим творчеством и прекрасно его понимает: мою Третью он знает наизусть.

Надеюсь, что Неккар отнесется ко мне так же благосклонно, как Рейн⁴. Во всяком случае, все признаки говорят за это. Чувствуется огромный интерес во всех кругах, и в обоих городах все распродано (так не бывает якобы даже у самого Штрауса). Но я вижу, как важно, чтобы я пока еще всюду сам присутствовал: то, что люди делают с моими сочинениями в мое отсутствие, слишком нелепо. Штраус правильно поступает, что всюду дирижирует сам.

А теперь мой самый горячий привет, дорогая. (Вчера я весь день ничего от тебя не получал. Надеюсь, у тебя все в порядке?) Что делает наша чудесная Путци?

Твой Густ.

¹ Имеется в виду «Роза любовного сада» — опера Ганса Пфицнера, написанная в 1901 г.

² Письмо написано из гастрольной поездки, во время которой Малер исполнял свою Третью симфонию в Мангейме и Гейдельберге и одновременно вел репетиции в обоих городах.

³ См. письмо 91.

⁴ На Неккаре расположен Гейдельберг, на Рейне — Мангейм; Малер был очень доволен подготовкой к концерту в Гейдельберге и исполнением симфонии, состоявшимся в день написания этого письма.

Из Майернига¹ в Вену, 23 июня 1904

Моя милая Альмшили!

Итак, первый (на самом деле первый) день позади. Просто ужасно! В спальне — удушливый запах краски, потом — попытки кое-как собрать вместе разорванные клочки моего «Я» (сколько дней пройдет, прежде чем я их соберу?), затем — переговоры с Тойером, купанье, обед, и целый день — чтение переписки Вагнера с Везендонк. Для меня было настоящей радостью, что я могу заглянуть в этот важный, может быть, самый важный период жизни неповторимого, дорогого мне великого человека. А потом мне захотелось на лоно природы. Но тут разразилась гроза с градом, затянувшаяся до самой ночи, и перевернула все мои намерения. Потом я играл на фортепиано камерную музыку Брамса, к сожалению, иногда совершенно пустую и ремесленную; если бы я не натолкнулся на очаровательный секстет В-dur, то отчаялся бы в Брамсе, как в самом себе в эти дни. Потом я снова читал переписку Вагнера, который в таком соседстве вырастает еще выше над всем земным, словно демон. Иногда заглядываю в «Исповедь» Толстого: страшно грустное варварское самоистязание постановкой фальшивых вопросов, а в результате — безудержное разорение всех богатств, накопленных сердцем и духом. Несколько раз я пытался под проливным дождем прогуляться по улице; хотел выпить в кафе Майерниг кофе, но отставил его в сторону, так как по цвету оно напоминало воду из лужи. Обыватели справа и слева — занятые вязаньем старушечки, отбивающие всякий аппетит, и лысые пожиратели творога — очень скоро заставили меня уйти. Так прошел, наконец, этот день. Я бросился в кровать (воняло клеем) и проспал до половины девя-

того. Сегодня настроение у меня немного лучше, особенно твоя открытка, милая Альмшерль, внесла свежую струю в мое однообразное существование. Сейчас я вышел гулять пешком по знакомой дороге в Клагенфурт, сижу здесь в кафе («Император австрийский», потому что в кафе Шидер теперь обслуживают дам, и от этого оно стало невыносимо), пью кофе и шоколад и пишу тебе эти строки. Лодка пришла и сегодня. Она выглядит как новая. Я сделаю несколько покупок и отправлюсь в Лоретто, куда Антон снова заедет за мной на лодке.

Держись бодрее, моя Альмши: я считаю дни до вашего приезда. Спрашивает ли обо мне Путци? Приветствую и целую вас всех.

Альмши, не пиши мне: это может тебе повредить!²

Ваш Густль.

¹ В курортном местечке Майерниг находилась принадлежавшая Малеру дача.

² Альма Малер за несколько дней до написания письма родила вторую дочь — Анну Юстину (Гуки).

99. БРУНО ВАЛЬТЕРУ

[Лето, 1904]¹

Дорогой друг!

Большое спасибо за Ваше письмо.

Слова Вагнера, которые Вы цитируете², для меня совершенно ясны. Не знаю, в чем Вы видите заблуждение. Нельзя выплескивать из ванны ребенка вместе с водой! Невозможно отрицать, что наша музыка охватывает «чисто человеческое» (все, что к нему относится, а следовательно, и то, что принадлежит к области мысли). Тут, как и во всяком искусстве, дело идет только о средствах выражения и т. д. и т. п. Если хочешь создавать музыку,

то нельзя стремиться живописать, рассказывать или описывать. Однако то, о чем говорит музыка,— это только человек во всех его проявлениях (то есть чувствующий, мыслящий, дышащий, страдающий). Против «программы» больше нечего было бы возразить (если к тому же она не является просто верхней ступенькой приставной лестницы); но высказываться должен музыкант, а не литератор, философ, живописец (хотя все они заключены в музыканте).

Одним словом: тот, кто не обладает гением, должен воздерживаться, а тому, кто им обладает, ни перед чем не следует отступать в страхе. Каждый, кто мудрствует на эту тему, кажется мне похожим на человека, который сделал ребенка и только потом ломает себе голову, действительно ли это — ребенок, с чистыми ли намерениями он зачат и т. д. Но ведь он любил и смог. И баста! А если кто-нибудь не любит и не может, так не будет никакого ребенка! Тоже баста! И как ов человек, и как он может, таков получается ребенок. Еще раз баста!

Моя Шестая готова. Думаю, что я смог! Тысячу раз баста!

Сердечный привет.

Ваш старый *Малер*.

Жена и дети чувствуют себя соответственно с обстановкой.

Передайте сердечный привет Вашей жене.

¹ Издатели писем относят это письмо к лету 1906 г. По-видимому, это ошибка: такая датировка не совпадает с хронологическими данными окончания и исполнения симфонии. Шестая симфония Малера создавалась в 1903—1904 гг.

² Письмо Малера является ответом на письмо Вальтера, в котором тот высказывается против программной музыки, в частности, против одного места в письме Рихарда Вагнера о симфонических поэмах Листа (*прим. изд.*).

[1904]

Заандам, 22 октября

Дорогая!

Сегодня утром мы катались на лодке по гавани, а потом отправились в Заандам¹. Здесь чудесно! Посылаю несколько открыток с видами, между прочим, — домик, в котором жил Петр Великий. Мне так грустно, что ты не можешь насладиться всем этим вместе со мной. Понятно, что в этой стране художники чувствуют себя как дома. Разноцветные домики, луга, коровы, ветряные мельницы, вода, куда ни глянь, чайки в воздухе и на волнах, корабли, лес мачт и на всем — этот удивительный рассеянный свет. Здесь можно бродить целыми неделями. К тому же люди тут в высшей степени своеобразны. Как часто я вспоминаю здесь Карла², который хоть немножко научил меня «смотреть». Мама тоже была бы в своей стихии. Я изрядно скучаю по ней. Мы обязательно должны совершить это путешествие все вчетвером. Генеральная репетиция вчера прошла превосходно. Двести мальчиков из школы в сопровождении своих учителей (их было 6 штук) горланили «бим-бам», отличный женский хор насчитывал 330 голосов! Оркестр — великолепный! Много лучше, чем в Крефельде³. Скрипки не хуже, чем в Вене. Все музыканты и певцы не переставали аплодировать и приветствовать меня. А ты не можешь быть при этом! Сейчас я сижу за столом (очень голодный после беготни и катания на лодке). Мои хозяева очаровательны и позволяют мне распоряжаться, как хочу.

Я познакомился здесь с очень интересным голландским музыкантом по фамилии Дипенброк, который пишет очень своеобразную церковную музыку.

Музыкальная культура в этой стране — *stupend**.
Как люди умеют слушать!

Целую тебя 1000 раз, моя нежная, неисправимая
Альмшль!

Остаюсь твой старый

Густль.

¹ В конце октября 1904 г. Малер совершил вторую гастрольную поездку в Амстердам с заездом во Франкфурт и Кёльн (первое посещение, во время которого были исполнены Первая и Третья симфонии, состоялось в октябре 1903 г.). По приглашению В. Менгельберга Малер остановился в его доме. Во время пребывания Малера в Амстердаме в «Концертгебоув» были исполнены его первые четыре симфонии. Четвертая была сыграна два раза подряд в один вечер, причем, по утверждению Альмы Малер, в первом отделении дирижировал Малер, во втором — Менгельберг.

² Карл Молль.

³ Речь идет об исполнении 24 октября в Амстердаме Третьей симфонии Малера. Композитор сравнивает здешний оркестр с оркестром в Крефельде, где состоялась премьера Третьей.

101. ВИЛЛЕМУ МЕНГЕЛЬБЕРГУ

[Вена, ноябрь 1904]

Мой дорогой друг!

Теперь, когда я прибыл на родину и немного оправился от тягот путешествия, мои мысли вновь возвращаются к чудесным дням, проведенным в Амстердаме. И, мысленно возвращаясь к Вам, я должен благодарить Вас за Вашу по-юношески энергичную инициативу, за проникновенное понимание и конгениальную интерпретацию моих сочинений. Однако все это принадлежит к числу тех вещей, которые, как мы говорили однажды за дружеской трапезой, глубоко чувствуешь, но не умеешь поблагодарить за них.

* Изумительна (англ.).

Итак, я мысленно жму Вашу дружескую руку и прошу Вас даже вдали от меня сохранить эти Ваши качества. Они тем более дороги мне, что встречаются нечасто, и тем более заслуживают восхищения, что лишь из них вырастает живое искусство, вдохновенного приверженца которого я встретил в Вашем лице.

Основная цель моего сегодняшнего письма — просить Вас послужить мне переводчиком и передать Вашему удивительному хору, Вашему превосходному оркестру мою искреннюю благодарность.

О том, чего добились в те дни они оба, можем судить только я и Вы. Лишь этому исключительному подъему, этой глубокой серьезности обязан я прямо-таки мастерским исполнением труднейшего сочинения. Прошу Вас, скажите всем участникам, что я никогда не забуду их трогательного рвения и воодушевляющего порыва.

А пока сердечно приветствую Вас и Вашу любезную супругу и остаюсь

благодарный Вам

Густав Малер.

102. ЛЮДВИГУ КАРПАТУ

2 марта 1905

Дорогой господин Карпат! ¹

Насколько мне известно, только отдельные песни из «Волшебного рога мальчика» ² были положены на музыку. Таким образом, небольшая разница есть уже в том, что до 40 лет я выбирал себе тексты исключительно из этого сборника, если не писал их сам (но даже и в этом случае они в известном смысле принадлежат к тому же роду). Впрочем, праздно, по-моему, желание получить в этом полный приоритет.

Другое дело, что я, вполне сознавая характер и тон этой поэзии (которая существенно отличается от любого рода «литературной поэзии» и может быть названа не искусством, а скорее природой и жизнью — источниками всякой поэзии), отдался ей душой и телом.

И несомненно, что я, хотя и подвергался в течение долгих лет насмешкам за свой выбор, все же, в конце концов, дал толчок этой моде. При том забавнее всего, что как раз мои сочинения на эти тексты до сих пор остаются еще не исполненными, тогда как мои подражатели стали знаменитыми, а их песни поются повсюду.

Сердечно благодарю Вас и приветствую.

Густав Малер.

Я должен воспользоваться Вашим обещанием не указывать, что я был Вашим информатором в этом вопросе.

¹ Это письмо написано в ответ на письмо Людвиг Карпата от 1 марта 1905 г. Карпат напечатал в одном из венских периодических изданий заметку о песнях Малера. Некоторая неопределенность утверждений Карпата вызвала сомнения у редакции. Тогда Карпат обратился за разъяснениями к самому Малеру.

² «Волшебный рог мальчика» — сборник немецких народных песен, подобранных и частично обработанных Иоахимом фон Арнимом и Клеменсом Брентано. Малер написал на тексты из «Волшебного рога мальчика» более 20 песен. До Малера к отдельным песням сборника обращался Брамс. Некоторые современники Малера также писали музыку на эти тексты: например, Теодор Штрейхер сочинил 30 песен.

103. АЛЬМЕ МАЛЕР

Берлин, 10.11.1905

Сердечко мое!

Я сижу снова за тем же самым столом, за которым сидел примерно четыре года назад, бомбардируя тебя

ежедневными письмами, и замечаю, что мои чувства с тех пор не изменились. С такой же радостью и любовью возвращаюсь я мыслями к тебе и с такой же радостью говорю тебе об этом. Я сегодня безумно забегался: визиты к Оксу, Гюльсену, Муку, Герхарту Гауптману, Фернову, репетиция концерта, переговоры с Фридом¹ и т. д. и т. п. У Штрауса вчера было очень мило; однако нельзя не почувствовать в нем некоторой холодности и высокомерия. Впрочем, он подарил мне свою последнюю печатную работу (берлиозовское учение об инструментровке, со своей собственной «подливкой»); все же она будет для тебя очень интересна, и из нее ты многое узнаешь. Дарю тебе ее для твоей библиотеки. Затем он обещал мне партитуру «Саломеи», которую я тоже предназначаю для тебя, так что зависть всех «творческих музыкантов»² перейдет в настоящее бешенство. Но, как я уже говорил, встретить немножко больше теплоты было бы мне приятнее, чем все это.

Сегодня вечером мы все идем к г-же Вольф. О боже, какой девиз буду я там бормотать? Однако Фрид готов на все, и, быть может, мои недвусмысленные намеки принесут немалую пользу. (Благодаря этому я во всяком случае узнаю, есть ли у него талант: вчера все было в полтора раза быстрее, чем нужно). Сейчас я пью чай, а потом Берлинер, с которым мы обедали, захватит меня в концерт. Завтра, в 8 утра — в Лейпциг. Послезавтра, в 8 часов утра — Бусси, Путци, Гуки, ванна, завтрак, а потом как можно скорее — «на службу», потому что предстоит сумасшедшая работа.

Передай привет маме, милая Альмшили.

Твой *Густав*.

¹ О. Фрид дирижировал тогда Второй симфонией.

² Имеются в виду члены «Союза творческих музыкантов» (см. прим. 5 на стр. 436 наст. изд.).

Эссен, 22.5.1906

Моя милая Альмши!

Ну и поездочка была вчера! 5 часов репетировал, 7 часов исправлял голоса¹. И все-таки я чувствую себя очень хорошо. Твои письма были очень милы. Мы беседуем обо всем. Сегодня в 9 часов — снова репетиция. Я второпях пишу эти несколько строчек, чтобы ты не сидела без писем. Здесь очень трудно получить помещение, а в эссенской гостинице — и вовсе невозможно. Все же я насколько возможно позаботился о маме. Отель тебе очень понравится. Молодой русский (известный пианист и дирижер Габрилович), который прибыл на мои репетиции, мне очень нравится; в отеле он сидит рядом со мной за столом. Он мне рассказывает о моих приверженцах среди петербургской юной гвардии. Репетициями я очень доволен. Надеюсь, что не ошибся. Я уже разучил 3 части. Сегодня приступаю к последней. Твои слова относительно «Саломеи» меня очень заинтересовали. Я тебе все это предсказал. Но теперь ты недооцениваешь это произведение, несмотря ни на что — весьма значительное и, как ты правильно почувствовала, «виртуозное» в дурном смысле слова. Вагнер — тот был из другого теста. Чем глубже всматриваешься ты в жизнь глазами человека, тем отчетливее чувствуешь разницу между этими немногими подлинно великими и только «виртуозами». Я счастлив, что ты так быстро научилась понимать это. Ты сразу почувствовала в самом характере Штрауса холод, который заключается не в его таланте, а в его человеческой сущности, и этот холод тебя отталкивает.

Что поделявают обе Путцерль? Ты должна каждый раз писать мне о них хоть два слова. Шлю тебе тысячу

приветов, любовь моя. Приезжай в пятницу: ты должна тоже получить удовольствие.

Твой старый *Густль*.

¹ Малер приехал в Эссен для подготовки первого исполнения своей Шестой симфонии, которое состоялось 27 мая 1906 г.

105. ИОЗЕФУ РЕЙТЛЕРУ

[Июнь 1906]

Милостивый государь!

С большим удовлетворением я получил и прочел Ваше письмо. От всего сердца благодарю Вас за любезное послание и за Ваш интерес к моему творчеству. Пока я должен довольствоваться сознанием, что там или тут есть маленький кружок знатоков искусства, для которых мои произведения что-нибудь значат и, может быть, даже стали дороги. Исполнению повсюду мешает, во-первых, необходимость затратить на него средства. Но прежде всего — формы выражения, которые решительно отклоняются в сторону от привычных всем норм; в наши дни лишь немногие могут понять, что эти выразительные средства определяются самой натурой автора, а не его произволом или капризом.

Я искренне сомневаюсь, найдется ли теперь в Париже подходящая почва для моего искусства; да к тому же, честно говоря, мне еще не приходила в голову мысль явиться в Париж, чтобы навязывать людям мою манеру, которая кажется странной даже у меня на родине. И я еще не могу сказать, следует ли мне делать это, даже если Вы, уважаемый господин Рейтлер, сообразовите взять на себя неблагоприятную задачу подготовить почву¹.

В принципе я думаю так: если мне будут предоставлены в Париже оркестровые средства в полном объеме (под этим я подразумеваю также достаточное число репетиций) и если это совпадет с таким временем, когда я смогу отлучиться из Вены (как Вы знаете, там без меня обойтись весьма трудно), я охотно представлю себя в Ваше распоряжение. Кроме того, как Вы любезно заметили, Вы избавите меня от всех административных забот.

Впрочем, как бы то ни было,— удачи Вам это предприятие или не удастся,— Ваши слова принесли мне бесконечную радость. Иногда у меня бывает ощущение, что я не доживу до того часа, когда «придет мое время»; но тут как раз долетает эхо из неведомого мира; следовательно, может быть, все-таки «legor et (в чем я, впрочем, уверен) legar» *.

Сердечно благодарю Вас.

Преданный Вам *Густав Малер*.

¹ Рейтлер жил тогда в Париже, работал как музыкальный критик и весной 1906 г. пытался организовать исполнение одной из симфоний Малера, совершенно неизвестного там в широких кругах (*прим. изд.*).

106. ИОЗЕФУ РЕЙТЛЕРУ

[Август 1906]

Уважаемый господин Рейтлер!

Постарайтесь обязательно добиться, чтобы Колонн исполнил Третью¹, потому что при таких условиях у меня самого задним числом возникли сомнения насчет

* Меня читают и... будут читать (*лат.*).

более поздних симфоний. Вы совершенно правы: в Париже нужно явиться с моими ранними сочинениями. Но брать Первую я ни в коем случае не советую: она очень трудна для восприятия. Тогда уж следовало бы предпочесть Четвертую или Пятую. Правда, тексты к Третьей симфонии не переведены. Вейнбергер перепутал ее со Второй, которую уже играли в Брюсселе и Льеже.

Следовательно, надо будет сделать перевод. И мне необходимо будет сперва его одобрить.

Пишу в спешке перед отъездом в Вену. Сердечно приветствую Вас

Ваш Малер.

¹ Рейтлер приехал в Зальцбург и обсудил с Малером все детали своего проекта. Была намечена Третья симфония как наиболее легкая для восприятия, по мнению Малера. Он выставил требование, чтобы симфония стояла в программе на первом месте (в концертах господ Шевийера и Колонна исполнялось тогда по 7—12 номеров), и чтобы состоялось по меньшей мере 5 репетиций. Колокола, первый тромбон и рожок Малер хотел привезти с собой из Вены. Колонн бесцеремненно чинил препятствия, хотел добиться уменьшения предписанного состава оркестра. Потому он и предложил вместо Третью Пятую и Шестую симфонию (*прим. изд.*).

107. ВИЛЛЕМУ МЕНГЕЛЬБЕРГУ

{Почтовый штемпель:

Майерниг-на-Вёртерзее, 18 августа 1906]

Мой милый, добрый друг!

Сердечно благодарю Вас за Ваше любезное письмо. Для меня оно очень ценно: ведь это большое утешение — услышать слова подлинного и глубокого понимания среди такого количества пустого вздора (даже со стороны тех, от кого я ждал разумных суждений о сущности произведения¹, а не только поверхностных технических замечаний).

Жаль, что Вы так поздно прислали мне Ваше замечание относительно «молота». Теперь уже ничего не поделаешь, потому что я еще несколько недель назад дал свое «*imprimatur*» *. Но Вы тут совершенно правы. Я тоже это чувствовал, но потом опять позабыл. Теперь мы можем попытаться в Амстердаме сыграть по Вашей методе и, возможно, внести исправление в партитуру на дополнительном листе. Я сердечно радуюсь чудесным дням, которые проведу у Вас, и на сей раз намереваюсь обязательно привезти с собою жену. Но, дорогие друзья, только не хлопчите о пристанище для нас. Мы будем ночевать в Амстель-Отеле и целый день проводить с Вами. Итак, решено — из Франкфурта я тотчас приезжаю в Амстердам и дирижирую 24 числа моей Шестою.

Кёльнский валторнист, который играл у меня Пятую, был великолепен. Если там еще работает тот же самый (спросите об этом), то его непременно следует пригласить. Берлинский, кажется, не очень хорош.

Меня очень интересует вещь, которую Вы сочинили для Рембрандтовского праздника ². Не можете ли Вы мне прислать Ваше произведение? Я убежден, что сделанное Вами не может быть плохо. Насчет 2-го дирижера, а если понадобится, и насчет валторнистов, я хочу позаботиться уже в Вене. Здесь у меня слишком много забот. Я только что закончил мою Восьмую симфонию. Это — самое значительное из всего, что я до сих пор написал. Сочинение настолько своеобразно по содержанию и по форме, что о нем невозможно даже рассказать в письме. Представьте себе, что вселенная начинает звучать и звенеть. Поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнца и планеты. Более подробно — при встрече.

* Здесь — согласие на печатание (лат.).

Большой привет Вам, Вашей любезной супруге и Дипенброкам.

Преданный Вам *Малер*.

Вы должны как-нибудь приехать ко мне сюда с Вашей супругой.

¹ Имеется в виду Шестая симфония.

² Торжественно отмечавшееся в Голландии трехсотлетие со дня рождения Рембрандта.

108. ВИЛЛЕМУ МЕНГЕЛЬБЕРГУ

[Почтовый штемпель:

Вена, 15 октября 1906]

Дорогой друг Менгельберг!

С благодарностью возвращаю партитуру Пятой. Остальные мои партитуры тоже прибыли. Если Вы хотите снова их получить, дайте знать открыткой. Они в любой момент в Вашем распоряжении. Моя Шестая, кажется, снова оказалась твердым орешком: слабым зубкам нашей критики его не раскусить. А между тем ее хоть и кое-как, но все же понемногу исполняют по концертным залам. Меня радует, что она прозвучит и в Амстердаме. Нужно ли мне привозить с собой альпийские колокольчики? ¹ Мне кажется, Вы не получили довольно подробное письмо из Майернига, в котором я рассказывал Вам, что моя Восьмая была закончена нынешним летом.

Сердечный привет в с е м.

Ваш друг *Малер*.

¹ Альпийские колокольчики (нем. Herdenglocken) — маленькие сплюснутые колокольцы без язычка, по которым ударяют сделанными для этой цели палочками. Не имеют определенной высоты,

[Вена, 1906]

Дорогой друг Менгельберг!

Я также бесконечно радуюсь, что снова увижу Вас и Вашу милую жену и всех дорогих друзей. Но с репетициями, о которых Вы мне сообщили, «дело не пойдет», как скажет венец. Мне обязательно нужно иметь для симфонии три репетиции. Нельзя ли мне как-нибудь поставить одну репетицию уже на вторник? Может быть, даже до полудня, если мне удастся успеть в Антверпене на ночной или ранний утренний поезд. Ведь кроме всего, дорогой друг, Пятая очень и очень трудна. Я прошу на этот раз репетировать по всем правилам, иначе с нами случится нечто страшное. Меня ошибают, если исполнение не будет блестящим. Если Вы хотите пустить песни, то я предложил бы Вам Мескерта, который дает здесь в январе концерт из произведений Малера, то есть, очевидно, охотно поет эти вещи. Может быть, дадим их в тот же вечер, что и «Жалобную песню»? Ведь после симфонии пойдет самое большое какая-нибудь увертюра или что-либо в этом роде (чтобы все репетиции были у меня только для симфонии). Прилагаю партитуру с бесчисленным количеством поправок, которые, однако, все крайне важны.

Тысяча приветов от Вашего

Малера.

110. АЛЬМЕ МАЛЕР

[Телеграмма, 1906]

Мюнхен, 6 ноября

Я в полном здравии добрался и, духом бодр, в отель помчался, где кофий пил я и купался. Дешеша эта по-

этична, как то лишь в Мюнхене прилично: искусство здесь для всех привычно. Живет здесь в каждом дух афинский, чему и радуюсь по-свински.

Густав.

III. АЛЬМЕ МАЛЕР

Берлин, отель «Бристоль», январь 1907

Моя милая, добрая Альмшили!

Вчера днем я был у Штрауса. Она¹ встретила меня у двери: «Тсс! Рихард спит!»,—и утащила в свой (весьма неряшливый) будуар, где ее старая мама сидела за кофием (не за кофе). Там она обдала меня целой тучей сплетен обо всех событиях финансовой и половой жизни последних двух лет, торопливо, не дожидаясь ответов, расспросила меня о «тысяче и одной» вещи, ни под каким видом не позволила уйти, рассказала, что вчера утром Рихард вел в Лейпциге утомительную репетицию, потом вернулся в Берлин, вечером дирижировал «Сумерками богов», а сегодня размяк и после обеда улегся спать, она же бдительно охраняет его сон. Я был совсем растроган. Вдруг она вскочила: теперь нужно разбудить повесу. Не успел я помешать ей, как она, обеими руками вцепившись в меня, потащила в его комнату и воззвала к нему голосом Стентора²: «Вставай, Густав пришел!» (В течение часа я был «Густавом», потом снова стал «господином директором»). Штраус вскочил, страдальчески улыбнулся, и опять у нас — уже у троих — пошла оживленная болтовня и пересуды. Потом мы пили чай, и они отвезли меня в автомобиле обратно в отель, предварительно договорившись со мною, что я пообедаю у них в субботу.— В отеле я нашел два билета в 1-й ряд партера на «Саломею» и взял с собой Берлинера. Спек-

такль в оркестровом и вокальном отношении превосхо-
ден, в сценическом отношении — полнейшая халтура;
Штоль снова неизмеримо вырос в моих глазах³. «Сало-
мее» — совершенно гениальное, очень сильное произведе-
ние, которое несомненно относится к числу самых значи-
тельных из созданных в наши дни. В нем под грудой
мусора живет и действует вулкан, подземный огонь, а
не простой фейерверк. Пожалуй, так же обстоит дело и
с самим Штраусом как личностью. Поэтому у него так
трудно отделить мякину от чистого зерна. И все же я с
давних пор уважаю такое явление, а теперь мое уваже-
ние укрепилось еще больше. Как я радуюсь этому! Тут
я могу идти рядом со Штраусом везде и во всем. Вче-
ра дирижировал Блех (превосходно). В субботу дири-
жирует Штраус, и я иду снова! Дестини была великолеп-
на, Иоканаан (Бергер) весьма хорош. Остальные по-
средственны. Оркестр роскошный! Сегодня днем я от-
правляюсь с Берлинером к г-же Вольф. Обещаю тебе,
любимая, не влюбляться. Она вовсе не та юная девуш-
ка, какую ты себе вообразила. Между прочим, я сегодня
видел тебя во сне. Ты была с той прической, какую носи-
ла до замужества, и очень мне понравилась. Альмшили,
причешись снова так, как тогда. Мне это больше по
душе, чем теперешние твои пейсы. Сегодня в 12 часов
у меня репетиция с певицей. Боюсь, что мне пред-
стоит нечто ужасное. Последние три дня я сплю до
10 и еще час после обеда. От этого чувствую себя от-
лично, и вообще это безделье, вероятно, идет мне на
пользу. Целую тебя, сердечко мое. Почему ты не пи-
шешь о детях? Передай привет маме и пусть она будет
молодцом. Приветствуй Карла.

Твой старый Густль.

Вчера в опере я встретил Мескерта. Он был очарова-
телен и восхищен вещами⁴.

¹ Имеется в виду жена Штрауса, певица Паулина Штраус.

² Персонаж «Илиады», отличавшийся громовым голосом.

³ По словам Альмы Малер, даже тогда, когда в афишах стояло имя режиссера Штоля, спектакли фактически ставил сам Малер.

⁴ Речь идет о песнях Малера, которым Иоганнес Мескерт посвятил особый концерт в Берлине в зале Кюнстлерхауз в 1907 г. Малер сам аккомпанировал ему.

112. АЛЬМЕ МАЛЕР

Берлин, «Гранд-Отель», 14.1.1907

Моя Альмшль!

Итак, вчера — «Саломея». Мое впечатление с каждым разом усиливается, и я прочно стою на том, что это — один из величайших шедевров нашего времени. Я не могу согласовать это, но смутно чувствую, что «дух земли», чей голос льется из души гения, строит себе жилища, не считаясь с человеческим вкусом, в соответствии только со своей непостижимой потребностью. Быть может, время научит меня лучше различать эти «обиталища».

Впрочем, перед спектаклем в оперном театре я встретил Штрауса. Он был (наедине со мной) снова очень любезен и настаивал, чтобы мы встретились после представления. Мы сошлись в ресторане — он, его жена, теща и мы с Берлинером — и очень мило и подробно обо всем поговорили. Все было чрезвычайно приятно, кроме тех темпераментных интермеццо, которыми одаряло нас «вечно женственное». Она была в хорошем настроении и в обращении со мной придерживалась «Густава». Сегодня утром ко мне снова спустился Гауптман (он живет в том же отеле). В 6 часов мы вместе идем к Лейстикову, а потом в 8 — на «Праздник примирения»¹.

В 12 часов (через час) начинается открытая генеральная репетиция. Моя 3-я кажется мне прямо гайдновской симфонией. Из-за этого люди, наверно, будут смотреть на меня, как на сумасшедшего. Впрочем, меня вся эта история довольно мало трогает.

Прилагаемое письмо я получил от Кёнен. От ужаса я отказался выступать с Мескертом в Вене. Ибо что стало бы со мной, если бы я согласился аккомпанировать всем певцам на их концертах?

Тысяча приветов! Что делают малышки?

Твой Густль.

¹ Пьеса Гауптмана.

III. АЛЬМЕ МАЛЕР

Франкфурт, отель «Империяль», 15.1.1907

Моя Альмшль!

Первая репетиция уже позади. Люди показали себя с лучшей стороны и работали охотно. Представь, Зилоти из Петербурга получил от тамошнего оркестра поручение любой ценой добиться от меня, чтобы я продирижировал у них двумя концертами. Он рассказывает примерно то же самое, что и Габрилович. Люди не могут забыть моих репетиций — так много они узнали, — и я должен снова исполнить с ними Гайдна¹, а кроме того, они хотели бы Девятую, несколько ватгеровских отрывков и какую-нибудь из моих симфоний. Поскольку я получу по тысяче рублей за концерт, об этом стоит подумать. Это должно быть 21 и 28 декабря. Может быть, ты опять поедешь со мной? Мне уже кажется, что я не видел тебя целый год. Это происходит потому, что ты пишешь так мало, а я от этого стал еще больше скучать по тебе.

Со Штраусом я сам впал в полную растерянность. Как можно объяснить эту неравномерность и мешанину? Но мое мнение о «Саломее» остается незыблемым. (Подумай хотя бы о таких людях, как Тициан или философ Бэкон). В Вене, кажется, все походили с ума. Здесь в газетах все время появляются телеграммы оттуда,— будто я уволен в отставку, будто у меня бешеный дефицит, будто я больше невозможен и т. д.² Гуки такая прелесть...

Целую тебя много-много раз, любовь моя.

Твой *Густав*.

¹ Имеется в виду посещение Малером Петербурга в 1902 г. вместе с Альмой Малер. Малер дал с оркестром Мариинского театра три концерта со следующими программами: I — 19 марта (по новому стилю). — Бетховен, Третья симфония; Моцарт, симфония g-moll; Вагнер, Вступление и смерть Изольды; II — 23 марта — Чайковский, «Манфред»; Бетховен, «Эгмонт»; Вагнер, «Фауст»; III — 29 марта — Вагнер, Траурный марш из оперы «Сумерки богов»; Вебер, увертюра к опере «Вольный стрелок»; Гайдн, симфония Es-dur; Вагнер, вступление к опере «Нюрнбергские мастерзингеры».

² Нападки прессы на Малера, носившие порой совершенно пасквильный характер, очень участились перед его уходом. Позиция реакционной и бульварной прессы отражала усилившиеся интриги против Малера, в которых были замешаны и многие артисты, и ряд влиятельных лиц, иногда близких к императорскому двору.

114. РИХАРДУ ГОРНУ

[Франкфурт, 1907]

Милый доктор!

В связи с нашим недавним спором я посылаю прилагаемую статью (из «Кёльн[ской] газ[еты]») о «материи, эфире и электричестве». Что Вы теперь думаете о неизменности достигнутых естествознанием воззрений? Как

будет выглядеть «описание», когда наши знания в этой темной области будут так же упорядочены, как, скажем, наши воззрения в области астрономии? Даже к моим словам (привожу их приблизительно) о том, что «законы природы останутся теми же самыми, но наши взгляды на них изменятся», я должен прибавить, что и в этом я теперь не уверен. Вполне можно допустить, что в ходе эонов¹ могут измениться даже законы природы (скажем, вследствие естественного закона эволюции). Так, например, тяготения больше не будет: ведь и теперь Гельмгольц допускает, что на бесконечно малых расстояниях закон тяготения теряет свое действие. Может быть, добавлю я, и на бесконечно большом удалении: например, чрезвычайно далеко отстоящие друг от друга солнечные системы. Вот, и обдумайте-ка все это до конца!

Очень спешу.

Ваш *Малер*.

¹ Эон — по-гречески «век»; здесь в смысле «бесконечно большой отрезок времени».

115. БРУНО ВАЛЬТЕРУ

[Весна 1907]

Дорогой мой друг!

Сердечно благодарю Вас за Ваше милое письмо¹. Ведь нам обоим не нужно тратить слов, чтобы сказать, как много значим мы друг для друга. Я не знаю никого, кто понимал бы меня так же, как Вы. Думаю, что и сам я глубоко проник в недра Вашей души. Посылаю Вашей жене фотографию, которую она хотела получить. В мае я надеюсь снова увидеться с Вами.

Ваш старый *Густав Малер*.

¹ Малер оставил Венскую Придворную оперу. Бруно Вальтер был глубоко потрясен тем, что его жизненный путь вновь расходится с жизненным путем Малера, и написал ему об этом (*прим. изд.*).

116. АЛЕКСАНДРУ ЦЕМЛИНСКОМУ

[Осень 1907]

Дорогой Цемлинский!

Нам хотелось бы попрощаться с Вами; не смогли бы Вы с Шёнбергом ¹ еще раз заглянуть к нам? К сожалению, у нас нет ни одного свободного вечера, и Вам придется зайти днем. Лучше всего часа в четыре: в это время мы всегда дома. Пожалуйста, занесите партитуру (Седьмую симфонию). После моего возвращения Вы ее снова сможете получить.

Сердечно приветствую Вас
Ваш Малер.

¹ Арнольд Шёнберг был учеником Цемлинского, у которого занималась композицией и Альма Малер. Через него Малер и познакомился с Шёнбергом.

117. АЛЬМЕ МАЛЕР

Гельсингфорс, 2.11.1907

Дорогая!

Итак, вчера был концерт. Народ собрался со всей Финляндии. Сибелиус явился ко мне еще утром. Он, как и все финны, крайне симпатичный человек. После кон-

црта к нам присоединился Галлен. Сейчас я сижу и жду его, потому что он обещал покатать меня на своей моторной лодке по финским шхерам. К сожалению, идет дождь, и я боюсь, что это немножко подпортит нам удовольствие. Впрочем, стоп! Что это? Пока я писал, выглянуло солнце. Значит, все еще может выйти очень хорошо.

Тире в твоём письме, в том месте, где ты пишешь, что должна уже уехать из Земмеринга¹, весьма мало порадовало меня. Подумай, Альмши! Неужели это в самом деле достаточная причина? Если ты хорошо себя чувствуешь там, наверху, то и должна там, наверху, остаться. А 100 флоринов мы еще достанем! Ведь ты, наконец, узнала, как дорого здоровье.

Вечером я отправляюсь в Петербург². Слава богу, мой срок близится к концу. Мне все уже изрядно наскучило, хотя и здесь, и в Петербурге я отлично устроен. Вчера я был в здешней опере. «Онегин». Очень богатые средства, но применены они грубо и зачастую по-дилетантски, как везде и как скоро будет даже в Вене. Вот увидите!

Право, мне любопытно, получу ли я от тебя за эту неделю что-нибудь, кроме телеграмм.

Тысячу

Густав.

¹ Горный курорт в Штирийских Альпах.

² Малер был на гастролях в Петербурге с 24 октября по 10 ноября 1907 г. Во время своего пребывания в Петербурге в 1907 г. Малер дал три концерта со следующими программами: I — Бетховен, Седьмая симфония; Вагнер, вступление к опере «Мейстерзингеры»; Берлиоз, Римский карнавал; II — Малер, Пятая симфония; Бетховен, «Кориолан»; Вагнер, Вступление и смерть Изольды из оперы «Тристан и Изольда»; III — Гайдн, симфония с ударами литавр; Брамс, Вариации на тему Гайдна; Вагнер, Идиллия «Зиг-

фрид»; Сметана, увертюра к опере «Проданная невеста». В первых двух концертах Малер выступал с оркестром Мариинского театра, в третьем — с оркестром гр. Шереметева.

118. АЛЬМЕ МАЛЕР

Петербург, 6.II.1907

Моя Альмшль!

Я теперь все время думаю, что я должен привезти тебе из Петербурга (мы условились об этом в Вене), и никак не могу вспомнить. Так что, прошу тебя, напиши мне об этом немедленно!

Сегодня была 2-я репетиция. Оркестр держится отлично. Восторг был непрерывный. Ко мне сегодня явилась очень учтивая депутация и спросила, не угодно ли мне продирижировать у них еще двумя концертами в феврале. От меня требовалось только принципиальное согласие. Я, конечно, сказал им, что ехать сюда из Америки все же слишком далеко. Но в другой год — с удовольствием. Они поблагодарили и за это обещание.

Жаль, что тебя нет со мной. Репетировать в таких условиях — одно удовольствие.

В гостинице я забрался на верхний этаж, чтобы иметь больше покоя. Но здесь безумно грязно. Я плачу 8 рублей в день. В Германии за эти деньги я получил бы самые роскошные апартаменты. В «Европейской» было бы еще дороже.

Альмшили! Нехорошо с твоей стороны, что я до сих пор все еще не получил от тебя ни слова! Открытку ты могла бы мне отправить, даже если занята непрерывно.

Теперь, когда я живу наверху, и мои окна выходят на прекрасную площадь с большим Исаакиевским собором, я с удовольствием провожу всю вторую половину

дня за письменным столом у окна: читаю, дремлю, мечтаю и гляжу на улицу.

Шлю тебе тысячу приветов.

Твой *Густав*.

119. УВАЖАЕМЫМ СОТРУДНИКАМ ПО ПРИДВОРНОЙ ОПЕРЕ¹

Наступил час, который кладет предел нашей совместной работе. Я покидаю мастерскую, которая стала мне дорога, и говорю Вам: «Прощайте!»

Вместо законченного целого, о котором я мечтал, я оставляю за собой незавершенное, наполовину сделанное дело: так уж суждено человеку!

Не мне судить, чем стала моя деятельность для тех, кому она была посвящена. И все же в такой момент я могу сказать о себе: я работал честно, я ставил перед собой высокую цель. Не всегда мои труды мог увенчать успех. От «сопротивления материала», «злых шуток» вещи, над которой работаешь, никто не страдает так, как художник-исполнитель. Но я всегда отдавал всего себя, подчинял долгу свои личные склонности. Я не щадил себя самого и поэтому мог требовать напряжения всех сил и от других.

В суматохе борьбы, в пылу мгновения ни вы, ни я не были избавлены от ран и заблуждений. Но едва завершался удачей наш труд, едва бывала решена задача — мы забывали обо всех тяготах и заботах и чувствовали себя щедро вознагражденными, даже без внешних признаков успеха. Мы шагнули вперед, и вместе с нами — театр, которому мы посвящали все свои устремления.

От всего сердца благодарю Вас за то, что Вы поддерживали меня в моем трудном, зачастую неблагодар-

ном деле, что Вы помогали мне и боролись вместе со мной. Примите от меня искренние пожелания успехов на Вашем дальнейшем жизненном пути и процветания Придворного оперного театра, за судьбой которого я и впредь буду следить с живейшим участием.

Густав Малер.

Вена, 7 декабря 1907 г.

¹ Это открытое письмо было вывешено в Придворной опере и опубликовано в газетах в день отъезда Малера в Америку.

120. АННЕ МИЛЬДЕНБУРГ

[Декабрь 1907]

Милый старый друг!

Я только что написал открытое письмо «уважаемым сотрудникам», и оно будет вывешено. Но когда я писал, мне пришло в голову, что для меня Вы не принадлежите к их числу и занимаете совсем особое место. Я все время надеялся увидеться с Вами в эти дни. Но Вы сейчас в Земмеринге (может быть, у Вас там лучше). Поэтому на прощанье (с театром, а не с Веной, где я остаюсь жить) я могу только от всего сердца сказать Вам несколько слов и мысленно пожать Вам руку. Я буду с прежним участием и симпатией следить за каждым Вашим шагом; надеюсь, более спокойные времена снова сведут нас вместе. Во всяком случае знайте, что и вдали я остаюсь Вашим другом, на которого Вы можете рассчитывать. Я пишу это в страшной суматохе.

Прощайте же и держитесь на высоте!

Ваш старый *Густав Малер.*

[Отель «Мэджестик», Нью-Йорк]¹
 Вечером 20 января 1908

Дорогой друг!

Спешу сообщить Вам (совершенно официально), что в ближайшее время Вас посетит господин Котнет, один из руководящих членов правления Метрополитен-оперы. Завтра он отправляется на пароходе в Италию и оттуда явится в Вену; таким образом, это будет через несколько дней после прибытия моего письма. Он отправляется в Вену только для того, чтобы переговорить с Вами и, по возможности, добиться Вашего согласия работать в здешней опере.

Для ориентировки пусть послужит Вам следующее.

В о о б щ е:

Положение дел в этом учреждении отчаянное из-за абсолютной неспособности и мошенничества тех, кто уже много лет правит в театре и деловой и художественной стороной (директоры, режиссеры, декораторы: все они почти исключительно иммигранты).

Публика и все лица, с которыми приходится считаться артисту, здесь, правда, испорчены и введены в заблуждение, но все же, в отличие от «наших» в Вене (я подразумеваю и господ арийцев), не пресыщены, жадны до нового и в высшей степени любознательны. Все это, однако, ничуть не относится к самим директорам (по большей части мультимиллионерам).

Ситуация здесь такова: Конрад давно уже скомпрометировал себя. Он стал немислим — главным образом потому, что действовал и нечестно, и неумело. Дирекция (то есть комитет миллионеров) объявила ему это. Тотчас у них возникло намерение призвать на его место меня — еще задолго до того, как я сюда прибыл.

Мой значительный успех (непонятный для меня самого) явно ускорил дело. Как вы догадываетесь, я решительнейшим образом отказался. Однако заявил, что готов и впредь охотно помогать господам во всем, касающемся художественной стороны дела, и что во всяком случае буду продолжать дирижировать и ставить. К сожалению, при таких условиях от меня уже не зависит, как все сложится в дальнейшем. Теперь у этих господ есть план: сделать нынешнего менеджера театра Скала менеджером Метрополитен-оперы и пригласить дирижировать итальянскими операми знаменитого капельмейстера Тосканини, а мне, так сказать, передать немецкую оперу.— Но это все еще дело будущего[...].

Соглашайтесь, дорогой друг, если это дело Вам подходит и если другие причины не удерживают Вас в Вене. Люди здесь на редкость свежие; грубость и невоспитанность — только детские болезни. Пошлость и лживость принесли с собой лишь наши милые соотечественники, переселившиеся сюда. Здесь вовсе не царствует доллар, его только легко заработать. В почете здесь только одно: воля и умение. Ну, надеюсь, в этом отношении я Вас ориентировал.

Здесь все полно широты, здоровья,— но испорчено иммигрантской сволочью. Я страшно тороплюсь: полномочие написать это письмо я получил только полчаса назад, а корабль уходит завтра утром.

Моя жена лежит в постели (уже восемь дней, бедняга!) и шлет Вам тысячу приветов. Вашу открытку мы сегодня получили. Примите мой сердечный привет, дорогой друг, и сохраняйте хладнокровие, когда явится господин Котнет. На этих людей лучше всего действует то, чем Вы обладаете в высокой степени: уверенность, спокойствие без холодности[...]

Ваш Малер.

¹ Малер выехал с женой в Америку 9 декабря 1907 г. В течение первого сезона он жил в Нью-Йорке и работал дирижером в Метрополитен-опере. От поста директора Малер категорически отказался.

122. ИОЗЕФУ РЕЙТЛЕРУ

[Отель «Мэджестик», Нью-Йорк]

4 февраля 1908

Дорогой господин Рейтлер!

Ваше любезное письмо я только что получил и спешу поблагодарить Вас за него, хотя бы и кратко. (Ведь если я не сделаю этого тотчас же, то потом наверняка не выберусь).

То, что Вы пишете, было очень интересно для меня. Если бы Вы не сжалились надо мною, то я все еще не знал бы, как удалось моему преемнику его великое дело¹. Правда, известие о том, что сделанное мною не забыли в одно мгновение, хотя и отдали разрушителю, не защищая, было для меня чем-то вроде праздничного кубка, наполненного горечью. Откровенно говоря, меня очень опечалило, что зуб времени выбрал именно «Фиделию»: я надеялся, что он на долго переживет меня там.

Поскольку я в свое время объяснил Вам причины, по которым отказался от своей должности в Вене, Вы отлично поймете, что я и здесь отклонил подобное предложение. Я так твердо стою на своем, что меня не могут поколебать даже невероятные соблазны, которыми полон для меня Нью-Йорк (неограниченные средства и оклад, получать который в Вене было бы сказкой: за 6 месяцев — 300 000 крон вместе с побочными доходами).

Еще раз от всего сердца благодарю Вас за неоднократные проявления дружбы и шлю Вам горячий привет.

Преданный Вам Малер.

¹ Рейтлер сообщил Малеру о новой постановке «Фиделио», осуществленной Вейнгартнером в Придворной опере. Феликс Вейнгартнер после ухода Малера занял пост директора театра; будучи выдающимся концертным дирижером, он был значительно слабее в опере и, тем более, не обладал опытом режиссера. Заняв пост директора, Вейнгартнер вернулся к домалеровским «традициям» и отказался от новаторских приемов постановки, выработанных Малером. Прежде других были сняты малеровские постановки «Фиделио» и «Дон-Жуана». Высший свет, где насчитывалось немало врагов Малера, торжествовал, именовал действия Вейнгартнера «возрождением Бетховена», «освобождением». После ухода Вейнгартнера его преемник на посту директора Ганс Грегор восстановил малеровскую постановку «Фиделио», насколько это было возможно без Малера.

123. ВИЛЛЕМУ МЕНГЕЛЬБЕРГУ

[Нью-Йорк, февраль 1908]

Милый старый друг!

В ближайшее время (я надеюсь) к Вам придет из Бостона предложение стать преемником Мука и взять на себя руководство тамошним (превосходным) оркестром. Правда, Шеллинг, с которым я вчера беседовал об этом деле, сказал мне, что Вы не очень склонны принять это место. Поскольку я легко могу представить себе причины, то, вероятно, будет уместно в нескольких словах информировать Вас, чтобы, принимая решение, Вы имели хотя бы общее понятие о здешних делах и не судили односторонне.

Место в Бостоне — самое лучшее, какое только мыслимо для музыканта. Оно — первое и самое высокое на всем континенте. Оркестр — первоклассный. Неограниченная полнота власти. Общественное положение такое, какого в Европе музыканту никогда не достигнуть. — Публика настолько любознательная и благодарная, что европеец и представить себе не может ни-

чего подобного. По Вашему нью-йоркскому опыту судить нельзя. Здесь, в Нью-Йорке, в центре внимания — театр, а концертом интересуются только очень немногие.

Еще одно, что для Вас, безусловно, важно и должно склонить чашу весов: жалование.

Если уж им пришлось обратиться к Вам, требуйте 20 000 долларов (это равняется примерно 50 000 гульденов, даже немного больше). Вы отлично сможете обойтись 6 000—8 000 долларов, а остальное откладывать. Я бы на Вашем месте, безусловно, принял эту должность, потому что для артиста главное — инструмент, которым он располагает, и отклик, который будит его искусство.

Пожалуйста, срочно дайте мне знать, что Вы на сей счет думаете и нужно ли мне действовать в этом направлении. В конце марта я встречусь с Хиггинсом¹ (до сих пор я переписывался только с ним) и мог бы за Вас все обсудить с ним и даже добиться многого, о чем трудно договариваться в письмах. — Для меня это было бы великолепно — знать, что Вы близко. Я, конечно, проведу ближайшие годы здесь, в Америке. Я в полном восторге от страны, хотя в художественном отношении Метрополитен удовлетворяет меня весьма мало.

Очень спешу и хотел бы поскорее знать, что это письмо уже у Вас в руках. Пожалуйста, отвечайте немедленно, пусть даже совсем кратко.

Передайте привет Вашей милой супруге, амстердамским друзьям и сами примите привет от

Вашего старого друга

Густава Малера.

Моя жена, которая здесь со мною, шлет Вам горячий привет.

¹ Здесь неточность: речь идет о встрече с Генри Хиггинсоном.

[Почтовый штампель:
Нью-Йорк, 17 февраля 1908]

Досточтимый друг!

С моей стороны очень нехорошо, что я за все время не подал никаких признаков жизни. После одного из спектаклей «Дон-Жуана» с итальянскими артистами¹, из которых Вы, наверное, знаете только Бончи (Оттавио) и Зембрих (Церлина), я живо вспомнил Вас и пожалел, что рядом со мною нет верного спутника во всех моих моцартовских переживаниях. И несмотря на то, что в отношении вокала все было исполнено почти безупречно, я скучал по моей венской постановке, которая и самому Моцарту, по-моему, понравилась бы больше.

Если бы я был молод и обладал той энергией, какую в течение десяти лет тратил в Вене, то здесь удалось бы, вероятно, создать то положение, о котором мы мечтали в Вене как об идеале: можно было бы изгнать все коммерческие побуждения. Настолько честны здесь руководящие лица и настолько беспредельны средства, которыми они располагают. Вы, наверное, уже слышали, что «стокгольдеры» (владельцы театра) предлагали мне пост директора и неограниченные полномочия и что я упорно отклонял это предложение. Я не изменил своих взглядов на сущность театра. Но пять лет назад я не устоял бы перед таким соблазном. Климат, люди и необычайная широта в отношениях чрезвычайно мне нравятся. Вашего двоюродного брата, который встретил нас исключительно любезно, мы с женой впервые навестим в четверг. Моя жена большую часть прошлого месяца была больна и не могла выходить из комнаты. Теперь она чувствует себя хорошо и, надеюсь, наверстает упущенное.

Мои дела, в соответствии с обстановкой, тоже идут хорошо. Каждый день я радуюсь предстоящему возвра-

щению домой и свиданию со старыми милыми друзьями в Вене. Иногда (только, к сожалению, очень нерегулярно) мне присылают «Нейе фрейе [Прессе]», а из нее я узнаю, что ложе, на котором покоится мой преемник, тоже, наверное, не устлано розами, и снова считаю себя счастливым, потому что бежал от этого кошмара (он еще часто мучит меня во сне). Однако я радуюсь, что смогу как-нибудь «поболтать» с Вами. Это будет через два месяца после того, как Вы получите это письмо.

Шлю Вам и Вашей супруге сердечный привет и прошу простить меня за это неудовлетворительное письмо. Я не хочу ссылаться на недостаток времени и честно признаюсь, что я — никуда не годный корреспондент, — и в этом, может быть, слишком сын своего времени. Но все же Вы, может быть, черкнете мне словечко.

Искренне преданный Вам

Густав Малер.

Моей жены сейчас нет дома, не то она, конечно, написала бы привет.

Пожалуйста, передайте также сердечный привет Вашему брату Альберту.

Я точно придерживаюсь его предписаний.

¹ Кроме итальянских артистов, в этом спектакле принимал участие Ф. И. Шаляпин, певший партию Лепорелло.

125. АННЕ МОЛЛЬ

[Нью-Йорк, отель «Мэджестик», март 1908]

Милая мама!

Пишу в спешке, как всегда!

Посылаю тебе поскорее номер «Ньюс-пейпер». Не только потому, что там как следует взялись за дело

(а это, я знаю, позабавит тебя), но и потому, что он хорошо характеризует теперешнюю ситуацию. «Фиделио» ударил здесь, как гром, и после этого удара мои шансы совершенно изменились.

Я веду дело (или, вернее, меня ведут) к тому, чтобы создать «Малеровский оркестр»¹ исключительно для моих собственных целей, и не только зарабатывать с ним большие деньги, но и немного поработать для собственного удовлетворения. Теперь дело только за нью-йоркцами: как отнесутся они к моему творчеству. Так как люди здесь все непредубежденные, то я надеюсь найти благодатную почву для моих произведений, а для себя — духовную родину, которой я, несмотря на все сенсации, так и не смог отыскать в Европе. Ведь дереву нужна почва, иначе оно погибнет. Я это очень хорошо чувствую. Но во всяком случае мы с Альмши уезжаем с радостью (наша радость еще сильнее оттого, что скоро мы будем с тобой, милая мамочка, и с Карлом) и предвкушаем отличное лето.

Тысяча приветов от

любящего вас *Густава*.

¹ Нью-Йоркские меценатки Унтермайер и Шелдон собрали средства и организовали комитет из лиц, внесших деньги. Этот комитет и подписал с Малером контракт, по которому тот получил реорганизованный оркестр Нью-Йоркской филармонии в свое распоряжение. Весной 1908 г. Малер оставил Метрополитен-оперу и возглавил нью-йоркский оркестр.

126. ЭМИЛЮ ГУТМАНУ

[Нью-Йорк, отель «Мэджестик», 1908]

Дорогой Гутман!

Вдобавок к тому, что я написал Вам вчера, шлю сегодня еще следующее. Не согласились бы Вы, чтоб во

время запланированного турне состоялась премьера¹ моей последней — Седьмой симфонии?

И состав, по-моему, подходящий: требуется всего четыре валторны, три трубы и небольшая группа ударных. Правда, нужен четверной состав деревянных духовых и еще гитара и мандолина. Это мое лучшее сочинение, к тому же — преимущественно светлого характера. Прошу Вас ответить мне до 1 апреля, потому что иначе я должен буду принять другие предложения.

Сердечно приветствую Вас

Ваш *Малер*.

Все это, разумеется, лишь в том случае, если я смогу получить превосходный во всех отношениях состав.

¹ Первое исполнение Седьмой симфонии состоялось в Праге 19 сентября 1908 г.

127. БРУНО ВАЛЬТЕРУ

[Тоблах, лето 1908]

Мой дорогой друг!

Прежде всего я попытался устроиться здесь. На этот раз мне приходится менять не только место, но и весь мой образ жизни¹. Можете себе представить, как тяжело для меня последнее. За много лет я привык к непрерывному энергичному движению. Я привык бродить по горам и лесам и приносить оттуда мои наброски, как

своего рода добычу. К письменному столу я подходил так, как крестьянин входит в амбар: мне нужно было только оформлять мои эскизы. Даже дурное настроение и хандра отступают после хорошей ходьбы (преимущественно по горам). — А теперь я должен избегать всякого напряжения, постоянно проверять себя, не ходить много. И в то же время здесь в одиночестве я становлюсь внимательным к тому, что творится у меня внутри, и отчетливее ощущаю все неполадки в моем организме. Может быть, я гляжу на все слишком мрачно, но, едва попав в деревню, я стал чувствовать себя хуже, чем в городе, где можно было отвлечься и многого не замечать. Итак, могу сообщить Вам мало утешительного; впервые в жизни я хочу, чтобы каникулы скорее кончились. Здесь чудесно; если бы мне хоть раз в жизни удалось насладиться чем-нибудь подобным после завершения работы! Ведь это, Вы и сами знаете, единственный момент, когда действительно можешь чем-то наслаждаться! В то же время я замечаю нечто странное. Я могу только работать: делать что-нибудь другое я с годами разучился. Я — как морфинист или пьяница, которому вдруг сразу запретили предаваться его пороку. Мне остается теперь единственная добродетель — терпение, и я все время упражняюсь в ней. Весьма возможно, что я избрал одиночество совсем не вовремя. В таком настроении, конечно, нуждаешься в поддержке извне. И поэтому мне приходится горько оплакивать конец оперного сезона, так как тогда иссякает главный источник моих отвлечений. — Ну, на этот раз все. Сердечный привет от моей жены, которая только в сентябре намеревается поехать к Ламану; возможно, я буду ее туда сопровождать. Прошу Вас, поговорите с д-ром X, не согласится ли он принять нас обоих в число своих пациентов. Объясните ему, в каком я состоянии, чтобы мне узнать, рекомендуется ли мне вообще такое лечение.

Передайте привет Вашей супруге и Вашим очаровательным малышам.

Ваш старый *Малер*.

¹ Малер вынужден был радикально изменить образ жизни из-за обнаруженной у него сердечной болезни.

128. БРУНО ВАЛЬТЕРУ

Тоблах, 18 июля

[1908]

Мой дорогой друг!

Вы видите, я пишу все еще отсюда, а с путешествием в Нордланд ничего не вышло. Большое Вам спасибо за Ваше милое, чудесное письмо! Я не мог не улыбаться, замечая, как Вы наносите мне удар моим собственным оружием. Однако Вы попали бог знает куда, но только не в «противника»! Что мне до этой души? И до ее болезней?¹ Где я должен ее лечить? В путешествии в Нордланд? Но там я бы мог только снова рассеяться. Лишь здесь, в одиночестве, мне удалось бы вернуться к самому себе и познать самого себя. А ведь после панического страха, испытанного мною тогда, я стремился только видеть и слышать что-нибудь другое. И так как мне нужно было снова отыскать дорогу к самому себе, я должен был снова подвергнуться ужасам одиночества. Но, в сущности, я говорю загадками, потому что Вы не знаете, что со мной происходило и происходит. Во всяком случае, это — не ипохондрический страх смерти, как предполагаете Вы. Я и раньше знал, что должен умереть. Не пытаюсь Вам здесь что-нибудь объяснять или описывать (может быть, для этого и вообще нет слов), хочу только сказать, что я сразу потерял всю ясность и безмятежность, которых достиг раньше, что я стоял

vis-à-vis de rien * и теперь, в конце жизни, снова должен, как новичок, учиться ходить. Разве с этими настроениями нужно бороться так, как Вы думаете, то есть оружием какого-нибудь психиатра? Что же касается моей «работы», то всегда есть что-то угнетающее в необходимости переучиваться заново. Я не умею работать за письменным столом. Для внутреннего движения мне необходимо движение внешнее. Нет никакой пользы в том, что Вы мне говорите про врачей. Обычная, небыстрая ходьба вызывает у меня такое учащение пульса и такой испуг, что я не достигаю основной цели прогулки: забыть о своем согрус **. Последние дни я читал письма Гете: у него заболел секретарь, которому он привык диктовать. Это было для него такой помехой, что он должен был на четыре недели прервать работу по-середине. Представьте себе, что из-за несчастного случая у Бетховена ампутировали бы обе ноги. Если Вы знаете его образ жизни, как, по-вашему, мог бы он набросать хоть одну часть квартета? А ведь мои дела несравненно хуже! Сознаюсь Вам, что эта беда, какой бы поверхностной она ни казалась,— все же самая тяжелая из всех, постигших меня. Я должен начать новую жизнь, словно совершеннейший новичок.

А теперь, чтобы не кончать письмо так слезливо, хочу Вас уверить, что мне уже в какой-то мере удалось вновь обрести вкус к жизни и к себе самому. Да и в физическом отношении мои дела не так уж плохи. Здесь чудесно! Мне жаль, что Вы странствуете где-то на другом конце континента; не то Вы бы непременно навестили меня здесь. Моя симфония (Седьмая) пойдет 19 сентября в Праге,— в том случае, если до тех пор чехи и немцы не вцепятся друг другу в волосы. Наслаждайтесь

* Лицом к лицу с ничто (франц.).

** Тело, физическая природа человека (лат.).

же отличным летом и побегайте — за меня также! Вы сами не знаете, как это хорошо.

Сердечный привет Вам и Вашей супруге.

Ваш старый Малер.

¹ *Прим. Бруно Вальтера:* «Кажется, я рекомендовал ему заняться «Диететикой души» Фейхтерслебена; характер Малера делает его отказ вполне понятным».

129. АДЕЛИ МАРКУС

Тоблах, август 1908 г.

Милый старый друг!

В последние дни я невольно вновь вспоминал о нашем недавнем разговоре (на Геймудераллее). Я читал, как делаю почти каждое лето, Эккермана и нашел там место, где Гете сам берет слово по поводу той загадки, которая занимала Вас в те дни. Я, конечно, нахожу, что его ответ — не только более «компетентный», но и более подходящий для того, чтобы осветить Вам эту тайну. Впрочем, в таких вещах, которые граничат с изначальным, с «первозданным светом», всегда, несмотря ни на какие рациональные объяснения, есть остаток нерешенной тайны. Не могу отказать себе в удовольствии послать Вам, милый друг, самое книгу. Я уже десятилетиями снова и снова перечитываю ее и могу сказать, что она принадлежит к самым любимым моим «владениям». Посмотрите, как много Вы еще сможете извлечь из нее за всю Вашу жизнь. В каждый период входишь в эту книгу другим, новым человеком.

Простите меня за то, что я пишу на таком клочке: у меня как раз нет почтовой бумаги. Нынешним летом я в новой местности. Здесь чудесно; уединенность и покой этого местечка позволяют мне снова привычно уйти

в свой кокон. Может быть, и в Вашем мире звучит то, что здесь шумит в моем сердце и голове.

Приветствую Вас во имя нашей старой дружбы; всегда сердечно преданный Вам

Густав Малер.

Чуть не забыл самое главное: упомянутое место находится (в этом издании) во 2-м томе, страницы 2—5.

Обычно, когда говорит Эккерман, Вы можете поставить на его место Гете. Он так вжился в мир мыслей своего учителя, в его манеру выражаться, что тот как бы говорит устами Эккермана.

130. БРУНО ВАЛЬТЕРУ

[Тоблах, осень 1908]

Мой дорогой друг!

Я уже готовлюсь к путешествию¹. Приеду 5-го утром (наверное, около половины девятого) на Южный вокзал. Правда, я должен, к сожалению, очень спешно, уже в 6 часов вечера, уезжать в Прагу. Но, может быть, нам удалось бы вместе пообедать и воспользоваться случаем, чтобы «поболтать».

Я был очень прилежен (из этого Вы можете видеть, что я изрядно «акклиматизировался»!). Еще не знаю сам, как можно будет назвать все в целом. Судьба даровала прекрасное время; по-моему, это самое личное из всего, что я до сих пор написал². Но об этом, пожалуй, при встрече. Передайте привет Вашей милой супруге и сами примите горячий привет от

Вашего Малера.

(Я до последнего дня должен прилежно работать, чтобы все закончить).

¹ В Америку.

² Малер сообщает о создании «Песни о земле».

131. АЛЬФРЕДУ РОЛЛЕРУ

[Нью-Йорк, весна 1909]

Мой дорогой друг!

Мне на самом деле должно быть стыдно, что я так долго не отвечал на Ваше любезное письмо, которое порадовало меня во многих отношениях. Первым моим побуждением было тотчас сесть и сказать Вам, как доволен я тем, что Вы мне сообщили¹. Право, это был для меня первый радостный день за всю зиму. С момента моего ухода меня мучило, как постоянный кошмар, сознание, что Вы остались в этой пустыне, и забота о том, как Вы выпутаетесь из сети внутренних и внешних затруднений.

Ну, теперь, вопреки ожиданиям, дело обошлось хорошо во всех отношениях. Для Вас начинается новая, никак не «прежняя» жизнь. Ведь Вы, конечно, не зря прошли через все это. Я не верю даже в то, что Вы распрощались с театром. Тот, кто, как Вы, имеет призвание к этому делу, не может отказаться от него, да и оно наверняка не откажется от Вас². Может быть, лишь теперь, когда Вы сможете творить только как художник, освободившись от всех побочных соображений, Ваша деятельность будет достойна Вас.

Относительно «надежд» можно писать и желать счастья, но о надежде нужно молчать. И все же Ваш краткий намек порадовал меня, быть может, больше, чем все остальное. Мне всегда казалось непонятным, как Вы, человек, который так любит и так хорошо понимает детскую душу, были лишены этой благодати. По-моему,

и Ваша супруга только теперь станет в полной мере человеком (пусть мои слова даже звучат напыщенно).

Я думаю, Вам это нужно только для того, чтобы быть счастливым, а Вашей жене, может быть, для того, чтобы жить.

О себе могу сообщить только приятные новости. Я чувствую себя относительно неплохо, моя семья также. Моя работа, по меньшей мере, не позорная, и даже приносит мне некоторые радости. Я неплохо поставил «Фигаро» (совсем в лефлеровском духе) и роскошную «Проданную невесту» (сверху — Лефлер, снизу — Малер). Теперь я решительно прощаюсь с театром и со следующего года предприму концертное турне. Ваш «Вильгельм Телль» у Баумфельда загублен самым жалким образом, в основном, не по его вине, а из-за мелочной скупости и грубого непонимания режиссеров. Тем не менее он произвел большое впечатление и принес театру первый кассовый успех.

О Вене узнаю из отдельных номеров «Н[ейе] фр[ейе] Прессе», которые время от времени приходят ко мне: ведь я привык расшифровывать то, что тайнописью напечатано между строк этой газеты. Я рад, что вскоре смогу поболтать с Вами обо всем. А теперь, прошу Вас, довольствуйтесь лишь суммарным отчетом: ведь и на него я с трудом вырвал время среди суматохи, которая, впрочем, неотделима от американской жизни.

Примите мой сердечный привет, дорогой друг; передайте приветы Вашей супруге и Вальтеру.

Искренне преданный Вам

Малер.

¹ Роллер сообщил Малеру о своем уходе из Придворной оперы.

² Малер оказался прав: в 1911 г. Роллер вернулся в театр, став художником-оформителем в Дрездене, а затем и в Вене.

[Нью-Йорк, начало 1909]

Мой дорогой друг!

Письмо господина X напомнило мне о том, что я все еще не ответил Вам, хотя мысленно уже много раз беседовал с Вами. На один вопрос я не премину ответить тотчас же: оркестр Филармонии в свое время играл симфонию¹ под моим управлением, и Вам лучше всего воспользоваться теми же самыми материалами: все они, включая партитуру, находятся, должно быть, во владении Музыкального союза. Н. охотно предоставит их в Ваше распоряжение. О себе нужно писать слишком много, поэтому я даже не пытаюсь начать. В последние полтора года я переживаю так бесконечно много, что едва ли смогу говорить об этом. Куда уж мне пытаться описать такой небывалый кризис! Я вижу все в новом свете, я сам нахожусь в непрерывном движении и совсем не удивился бы, если б заметил вдруг, что у меня новое тело (как Фауст в последней сцене). Я теперь жажду жизни больше, чем когда бы то ни было, и нахожу «привычки бытия» слаще, чем когда бы то ни было. Эти дни жизни — совсем как Сивиллины² книги.

Я с каждым днем обращаю на себя все меньше внимания и часто не в силах понять, как могут люди жить по заведенному порядку, верные «сладостным привычкам бытия»³.

Часто я невольно вспоминаю о Липинере. Почему Вы мне ничего о нем не пишете? Я хотел бы знать, думает ли он о смерти так же, как восемь лет назад, когда он познакомил меня со своими в высшей степени примечательными воззрениями (в ответ на мои несколько назойливые вопросы: я как раз выздоравливал тогда после кровотечения).

Какое безумие — допускать, чтобы грубый водоворот жизни поглотил нас! Хоть на один час изменить себе и тому высшему, что есть над нами! Правда, я только пишу так: ведь при первом удобном случае, например, едва я сейчас выйду из этой комнаты, — я наверняка буду таким же безумцем, как и все остальные. Что же думает в нас? И что в нас действует?

Странно! Когда я слушаю музыку, даже дирижируя, то слышу совершенно определенные ответы на мои вопросы; все становится для меня ясным и несомненным. Или, вернее, я чувствую, что это вовсе даже и не вопросы.

Ну, не платите же мне «око за око» и напишите опять. Кажется, здесь, действительно, соберется постоянный оркестр. В этом случае не могли бы Вы рекомендовать мне молодого музыканта с настоящим дирижерским дарованием и общими музыкальными навыками, который приехал бы ко мне в качестве «assistant conductor»*.

Только при этом условии я подписал бы здесь контракт еще на год. Мне нужен кто-нибудь, чтобы вести за меня репетиционную работу и время от времени брать на себя концерты.

Шлю Вам, дорогой друг, и Вашей милой супруге тысячу приветов.

Если вы видите с Липинером и Нанной, передайте им привет.

Ваш старый Малер.

¹ Речь идет о Третьей симфонии, которую Вальтер исполнял тогда (*прим. изд.*).

² «Пророческие» книги, по которым древние римляне «предсказывали» будущее своего государства.

³ Гете. Эгмонт, V акт, заключительная сцена.

* Дирижер-ассистент (*англ.*).

Тоблах, июнь 1909

Моя Альмшерль!

Это сегодняшнее письмо было чудесное (и к тому же второе за день). Дойти до духовного центра всегда необходимо. Оттуда все вещи выглядят иначе. И то, что ты выбрала именно Гете, позволяет мне заглянуть тебе в душу и увидеть, что ты выросла ввысь, прямо, как струна,— и внешне, и внутренне.

Твое толкование последних стихов превосходно, я убежден, что оно лучше, чем у господ комментаторов (которых я, правда, не знаю, но которые, насколько помню, скоро уже сто лет, как обламывают зубы об эту проблему). Ведь с толкованием произведений искусства дело обстоит совершенно особо: в них рациональное (то есть то, что может быть постигнуто разумом) — почти всегда не основное, но, скорее, лишь покров, окутывающий их подлинный облик. Как душа не может обойтись без тела (против этого ничего не скажешь), так и художник должен выбирать свои изобразительные средства из рационального мира. Там, где сам он не достиг еще ясности или, вернее, полноты постижения,— там рациональное преобладает над художественно-бессознательным и требует слишком больших истолкований. В «Фаусте», безусловно, все это смешано: его создание заняло целую долгую жизнь, и камни, из которых он сложен, не одинаковы и часто остаются сырым материалом. Оттого и приходится подступаться к этому произведению по-разному и с разных сторон. Но основное — это художественное целое, которое не истолкуешь в сухих словах. Истина различна для каждого в каждую эпоху, так же как симфонии Бетховена в каждый период жизни представляют собой для любого

человека нечто иное и новое. Попытаюсь рассказать тебе, на какой стадии находится теперь мое «рациональное понимание» этих заключительных стихов,— только не знаю, что у меня из этого получится. Итак: эти четыре строчки¹ я воспринимаю в теснейшей связи со всем предыдущим: с одной стороны, как прямое продолжение последних строк, и, с другой стороны, как вершину гигантской пирамиды всего произведения, которое показало нам целый мир в образах и развивающихся ситуациях. Все указывает, сперва совсем неясно, но от сцены к сцене все более осознанно (особенно во второй части, где автор сам созрел для этого), на нечто единственное, невыразимое, едва угадываемое, но глубоко прочувствованное!

Все только сравнение, символ по отношению к чему-то, что, будучи воплощенным, может лишь приблизительно выразить требуемое. Конечно, описать можно лишь преходящее, а то, что мы чувствуем, угадываем, но чего никогда не достигаем (то есть то, что здесь может стать событием), то непреходящее, что пребывает за всеми явлениями,— именно оно не описуемо. Это—то, что с мистической силой влечет нас, что каждое творение (может быть, даже и камни) с безусловной уверенностью ощущает как центр своего бытия, то, что Гете здесь—снова с помощью сравнения—называет вечно женственным, подразумевая именно покоящееся, цель, противоположную вечной тяге, стремлению, движению к этой цели, то есть вечно мужскому. Ты совершенно права, характеризуя это как власть любви. Для этого есть бесконечное множество представлений, имен. (Подумай, как претворяет это в своей жизни дитя, животное, высоко или низко стоящий человек.) Для того чтобы изобразить это, Гете сам применяет здесь бесконечную лестницу символов—чем ближе к концу, тем отчетливее: Фауст,

страстно ищущий Елену; дальше, в Вальпургиевой ночи, от гомункула — еще не ставшего — через многочисленные энтелехии² низшего и высшего порядка, все более отчетливо и осознанно изображенные и воплощенные, вплоть до *mater gloriosa* *, которая является олицетворением вечно женственного. Таким образом, в прямой связи с заключительной сценой Гете сам обращается к слушателю и говорит:

«Все преходящее (то, что я показал вам за два вечера) — только символ, сравнение, которое, будучи выражено на языке наших земных явлений, лишь приблизительно, но там явится нечто, освобожденное от плоти земной приблизительно, и нам не нужны будут тогда ни иносказательные описания, ни сравнения, символы, там свершится то, что я здесь пытался описать, но чего описать нельзя. Что же это? Я могу ответить Вам лишь символом: вечно женственное влечет нас — мы достигли его — мы покоимся — мы владеем тем, к чему на земле могли лишь тянуться, стремиться. Христос называет это «вечным блаженством», и я должен был воспользоваться этим прекрасным и вполне достаточным мифологическим представлением, самым адекватным из всех, какие доступны человечеству в нашу эпоху».

Надеюсь, что выразился ясно. Когда касаешься таких бесконечно тонких и, как я сказал, вне рациональных вещей, всегда рискуешь стать многословным. Поэтому во всех комментариях есть нечто неприятное. На сегодня кончаю.

Шлю тысячу приветов.

Твой Густав.

* Богоматерь в славе (лат.).

¹ Заключительные стихи «Фауста»:

Все быстротечное —
Символ, сравненье.
Цель бесконечная
Здесь — в достижение.
Здесь — заповеданность
Истины всей.
Вечная женственность
Тянет нас к ней.

(Перевод Б. Пастернака)

² Энтелехия — понятие философии Аристотеля: сущность, в которой до конца осуществлена заложенная в ней изначально внутренняя цель. Таким образом, гомункул — еще не ставшее — не является энтелехией.

134. АЛЬМЕ МАЛЕР

Тоблах, 27 июня 1909

Моя Альмшерлы!

Вчера твое милое письмо пришло только после обеда (я всегда сам получаю вторую почту), и я был уже очень озабочен.

Твои настроения (на сей раз — вызванные дурным сном) мне очень понятны: ведь я сам тысячу раз переживал это. Возможно, мои слова вызовут у тебя изумление, но вместе с тем они, может быть, послужат тебе утешением и помогут понять самое себя. Человек, как, вероятно, и все существа, — непрестанно продуктивен.

Это происходит на всех ступенях и неотделимо от самой сущности жизни: если производящая сила иссякает, то умирает «энтелехия», то есть она должна обрести новую плоть. Большинству творчество естественно присуще в форме продолжения рода, но у людей, стоящих выше, на какой бы ступени они ни находились, творческий акт

сопровождается актом самосознания, благодаря чему он, с одной стороны, возвышается, и, с другой стороны, выступает как требование, предъявляемое к нравственной сущности человека. Именно здесь находится источник всех беспокойств у таких людей. В жизни гения, помимо коротких моментов, когда эти требования выполняются, есть и долгие пустые периоды, когда его сознание лишь подвергается искушениям, томится по невыполнимому. Но именно такое непрестанное и воистину мучительное стремление накладывает особый отпечаток на жизнь этих немногих. Теперь уже ты, вероятно, догадываешься или поймешь, что я думаю о «созданиях» человека. Они воистину мимолетны и смертны; непреходящее — это то, что человек делает из самого себя, чем он становится в своей жизни благодаря неустанному стремлению. В этом смысле, милая Альмиш, с тобой происходит все, что необходимо для роста души и стремления личности ввысь. И тебе предстоит еще долгая жизнь. Всегда приводи в движение эти силы твоей души (да ты так и делаешь), приобретай все больше красоты и силы. (Большого не может сделать никто из нас, да и, вообще, на это способны лишь избранные). «Расширяйся», упражняйся в прекрасном и добром, непрестанно расти (в том и заключается истинное творчество) и поверь тому, что я всегда тебе проповедую: то, что мы оставляем за собой — каково бы оно ни было, — только сброшенная кожа, оболочка; таковы и «Мейстерзингеры», и «Девятая», и «Фауст». В сущности, это не более чем наши останки. Я не говорю, конечно, что творчество излишне. Оно необходимо людям для роста и для радости, которая тоже есть симптом здоровья и творческой силы. Но почему это должны быть обязательно ноты? Как часто я вижу тебя в таком, столь хорошо мне знакомом, радостном настроении, когда ты «расширяешься».

В домик я все еще не отважился спуститься. Переселиться в «домик»¹ — всегда такой переворот для меня, что я никак не решаюсь сделать это.

Тысяча приветов, моя Альмши!

Густав.

Расскажи мне поскорей еще что-нибудь о Гуки.

¹ Везде, где Малер работал летом, для него строили в уединенном месте маленький домик — тут он и сочинял, никем не тревожимый. «Переселиться в домик» означало для Малера начать работать.

135. ТЕОДОРУ ШПИРИНГУ

[Почтовый штемпель:
3 июля 1909]

Дорогой мой господин Шпиринг!

Большое спасибо за Ваше дружеское письмо.

Вы совершенно ясно выразили Ваши пожелания; я целиком и полностью признаю обоснованность Ваших взглядов и буду поступать, сообразуясь с Вами.

Прошу Вас любезно указать мне, какой из названных ниже концертов подошел бы Вам:

1. Бетховен, 2. Мендельсон, 3. Брамс — и затем все, что Вы хотели бы сыграть, кроме этого (первым номером). Однако должен Вам признаться: я считаю необходимым, чтобы Вы выступили сначала с произведением подлинного мастера, а не с эффектной пьесой à la Вьетан, Брух и т. п.

Впрочем, как я слышал, мы несколько ограничены в своем выборе приглашением господина Крейсlera и Мод Пауэл. Но я буду стремиться поставить в этом деле на первый план Ваши интересы, потому что лично я не связан ни в каком отношении.

Итак, теперь я составляю программу и затем сообщаю Вам результат¹. Я радуюсь также, что Вы будете моим попутчиком.

Прошу Вас также сообщить мне (я забыл спросить об этом), нужен ли Вам аванс и должен ли я распорядиться, чтобы Вам оплатили переезд из Нью-Йорка. Пожалуйста, только sans gêne*. Мы, музыканты, вовсе не обязаны быть капиталистами; вот только уметь хорошо дирижировать или играть на скрипке — это наш долг.

Шлю сердечный привет Вам и Вашей супруге, с которой я незнаком. Моя жена также передает приветы.

Преданный Вам *Густав Малер*.

¹ Речь идет о подготовке к концерту нью-йоркского оркестра, с которым Шпиринг выступал в качестве солиста.

136. БРУНО ВАЛЬТЕРУ

[Примерно осень 1909]

Мой дорогой друг!

И не думайте, что я за что-то обиделся на Вас или на кого-нибудь другого! Даже если бы я и был таким ограниченным человеком, то после Вашего прекрасного любезного письма у меня не осталось бы ни малейшего основания для обиды. Совсем наоборот: Ваше письмо искренне порадовало меня. Вы правильно угадали причину моего молчания. Я был очень прилежен и теперь как раз дописываю последние строки моей новой симфонии¹. К сожалению, мои каникулы тоже кончаются, и на этот раз я, как обычно, опять оказываюсь в глупом положении: не успел я оторваться от бумаги и перевести

* Без церемоний (франц.).

дыхание, как мне уже нужно в город на работу. Мне кажется, что это какой-то рок. Сама вещь — благополучное прибавление моего маленького семейства (насколько я ее знаю: до сих пор я работал над ней вслепую и теперь, принимаясь за инструментовку последней части, я больше не знаю первой). Я высказал в ней нечто такое, что давно уже просилось у меня наружу; может быть, ее (как целое) можно скорее всего поставить рядом с Четвертой (хотя она совсем иная). Партитура из-за безумной спешки никуда не годна и для постороннего глаза совершенно неразборчива. Могу только горячо пожелать, чтобы нынешней зимой мне удалось переписать партитуру набело.

Ну, шлю Вам тысячу приветов, дорогой друг. Почему Вы ничего не пишете мне о Липинере? (Не забывайте об этом и в каждом письме непременно сообщайте нам все, что Вы о нем знаете). В первых числах сентября я приеду в Вену и тотчас же повидаюсь с Вами.

Ваш старый *Малер*.

¹ Речь идет о Девятой симфонии.

137. ПАУЛЮ ГАММЕРШЛАГУ

[Почтовый штемпель:
Нью-Йорк, 19 ноября 1909]

Досточтимый друг!

...Я очень доволен своей здешней должностью. Мне хотелось бы, чтобы Вы побывали на иных моих концертах. Особенное удовольствие доставил мне баховский концерт, в который я ввел *basso continuo* для органа. Я дирижировал, сидя за спинетом с очень сильным звуком, который Стенвей подготовил специально для

этого случая, и импровизировал на нем,—совсем как старые мастера. И тут для меня (да и для слушателей тоже) обнаружились совершенно неожиданные вещи. Как будто бы яркий луч вдруг осветил эту потерявшую популярность литературу. Она производит (даже по колориту) гораздо большее впечатление, чем любая современная вещь. Но осаждают меня со всех сторон, как никогда.

Шлю сердечный привет Вам и прошу передать его также Вашей супруге.

Ваш верный *Малер*.

138. БРУНО ВАЛЬТЕРУ

[Нью-Йорк, примерно декабрь 1909]

Мой дорогой друг!

Надеюсь, Вы там ничего такого не придумали, не получая от меня писем. Причина только одна: огромная нагрузка (она напоминает мне венские времена), которая позволяет мне делать только четыре дела: дирижировать, писать музыку, есть и спать. Вижу, что в конце концов я неисправим. Люди нашего сорта только так и могут: если уж делать, то делать основательно, и значит, переутомляться, как я теперь убедился. Я был и остаюсь вечным новичком. Тот небольшой навык, который я приобрел, только заставляет меня повышать требования к себе. Подобно тому как я хотел бы каждые пять лет переиздавать свои партитуры,—так и, дирижируя произведениями других, я всякий раз нуждаюсь в новой подготовке. Утешением мне служит лишь то, что на всем своем пути я, собственно, никогда еще не менял направления и все время должен был идти дальше прежней дорогой. Правда, именно так и удаляешься от всех прото-

ренных путей настолько, что приходится браться за топор и лопату, подобно поселенцу в новой части света. Этим и объясняется то горячее противодействие, которое я встречаю во всех предпринимаемых мною делах. Мой оркестр здесь — настоящий американский оркестр. Бездарный и флегматичный. Приходится терять очень много сил. Для меня, как дирижера, совсем неутешительно начинать все сначала. Единственное мое удовольствие — это репетиции произведений, которые никогда еще не бывали у меня в руках. Музицирование все еще доставляет мне огромное наслаждение. Если бы только музыканты у меня были чуточку лучше! То, что Вы сообщили мне о Вашем исполнении Третьей, доставило мне большую радость. Больше всего я радовался потому, что она принесла такой большой успех Вам. Судя по единодушным отзывам, исполнение было необычайным.

Вот и все радостные проблески в нашей жизни. Эти сопляки снова обошли Вас и назначили X, — но ведь так и следовало ожидать! Надеюсь, Вы не принимаете этого близко к сердцу! Тем самым они сами вынесли себе приговор. Ваших преимуществ в Вене у Вас никто не может отнять. Только сохраняйте хладнокровие! Вы непременно достигнете цели. Позавчера я исполнял мою Первую! Кажется, без особенного резонанса. Я же, наоборот, остался доволен детищем моей юности. Странные вещи происходят со мной, когда я дирижирую всеми этими сочинениями. Кристаллизуется мучительное и жгучее ощущение: каков же сам этот мир, если даже отражения его — эти звуки и образы — таковы! Места, подобные траурному маршу и буре, которая разражается следом за ним, кажутся мне страстным обвинением творцу. И в каждом новом моем сочинении (по крайней мере до известного периода) снова раздается тот же крик:

«...Не отец вселенной ты, а ...царь»¹.

Но все это — только во время дирижирования! Потом все тотчас стирается (ведь иначе невозможно было бы жить дальше). Эта поразительная реальность лиц, которые потом немедля расплываются, превращаются в призрак, словно сновидения, — есть глубочайшая причина конфликта в жизни художника. Он приговорен к двойной жизни, и горе ему, если жизнь и грезы когда-нибудь сольются для него: тогда он должен страшной ценой искупить законы одного мира в другом. Пожалуйста, — мне это только что пришло в голову, и я прерываю, чтобы не забыть, — пришлите мне из «Пиковой дамы» переход в партии Слезака и сообщите, до каких пор продолжается транспозиция. Я как раз должен дирижировать этой оперой в Метрополитен: они платят столько денег, что я, вероятно, не устою. Затем скажите Y, что мне страшно хочется заполучить его. Но со здешним Союзом² возникают досадные трудности. Они запрещают ввозить музыканта. Это значит, что не принимают никого, кто является сюда с контрактом в кармане. Поэтому для Y есть только одно средство: явиться сюда без контракта, оставаться здесь 6 месяцев без перерыва и ни единой душе не обмолвиться ни словечком о том, что он приглашен мною. (Здесь сплетничают страшно, и если это выплывет, его немедленно вышвырнут и не дадут играть: так случилось у меня в прошлом году с одним литавристом). Может господин Y молчать 6 месяцев и даже дольше (потому что и затем Фема³ будет немедленно пущена в ход)? И согласен ли он приехать только под мое честное слово? В этом случае между нами все было бы улажено. Знаю, что это — слишком большое требование. Если Y захочет, то прошу Вас дать мне следующую телеграмму:

«Нью-Йорк, отель «Савой» Малеру:

Y согласен.»

Я отвечу на это телеграммой:

«С У решено. Малер».

Но он немедленно должен будет написать мне с обратной почтой, чтобы я мог быть уверен в своем деле. И все это нужно сделать срочно! Пожалуйста, всегда пишите мне (точно), как дела у Липинера, что делает его жена и прочие. Я уже заранее радуюсь, что наступит время, когда смогу быть вместе со всеми вами. Если бы только мне можно было оставаться у Вас подольше!

Публика здесь очень любезная и относительно более порядочная, чем в Вене. Они слушают внимательно и благосклонно. «Начальники»⁴ здесь, как везде. Я не читаю ни одного из них, только иногда позволяю, чтобы мне пересказывали их слова. (Советую Вам завести тот же обычай: в пересказе все это звучит намного менее агрессивно.) А теперь — тысячу приветов, и пишите скорее — хотя бы обо всем, что Вам взбредет в голову. Вскоре я надеюсь взяться за мою Девятую⁵.

Ваш Густав Малер.

¹ А. Мицкевич. Дзяды, часть III, «Импровизация» (перевод В. Левики). Малер цитирует эту строчку в переводе Липинера.

² Имеется в виду профсоюз.

³ Средневековое тайное судилище в Германии.

⁴ «Начальниками» Малер называл критиков (прим. изд.).

⁵ То есть за ее переписку набело.

139. ГВИДО АДЛЕРУ

[Нью-Йорк, 1 января 1910]

Дорогой друг!

Мне кажется, ты совершенно неправильно понял мое последнее письмо. Я узнаю об этом из множества пи-

сем, которые уже несколько дней получаю из Вены: из них становится ясно, какое в высшей степени неправильное и (сознаюсь в этом) огорчающее меня толкование было дано моему сообщению¹. Итак, во-первых, *ad vos** письма: каждый день после репетиций я ложусь в постель (о такой гигиенической мере я впервые услышал от Рихарда Штрауса): это очень полезно мне, так как благодаря этому я отлично отдыхаю. В Вене у меня ни для чего подобного не было времени. У меня очень много дел, но вовсе не чрезмерно много, как в Вене. В целом при такой работе и таком образе жизни я чувствую себя бодрее и лучше, чем когда-либо за много лет. Неужели ты в самом деле думаешь, что человек, привыкший работать, как я, может долго оставаться «пенсионером» и чувствовать себя хорошо?

Мне нужно применять на практике мои музыкальные способности, чтобы создать противовес неслыханным внутренним переворотам, сопровождающим творчество. К тому же, я всю жизнь хотел именно дирижировать концертным оркестром и радуюсь, что мне хоть раз в жизни удалось насладиться этим (не говоря уже о том, что я многому заново учусь, потому что техника в театре совершенно иная. Я убежден, что множество недостатков, которые были до сих пор у меня в оркестровке, происходят оттого, что я привык все слышать в совершенно иных акустических условиях театра). Почему Германия или Австрия не предоставили мне ничего подобного? Разве я виноват, что Вена вышвырнула меня?

Далее: мне нужна известная роскошь, жизненный комфорт; моя пенсия (единственное, что я приобрел за мою почти тридцатилетнюю дирижерскую деятельность) не позволила бы мне достигнуть этого. Поэтому для меня явилось желанным выходом то, что Америка

* Здесь — по поводу (лат.).

предложила мне не только деятельность, соответствующую моим склонностям и способностям, но и щедрую плату за нее. Благодаря этому я получу возможность на закате моих дней по-человечески прожить отпущенное мне судьбою время. В теснейшей связи со всеми этими обстоятельствами я перехожу к разговору о моей жене, которой ты нанес большую и незаслуженную обиду своими суждениями и высказываниями. Можешь поверить мне на слово, она имеет в виду только мое благо. В Вене она восемь лет стояла рядом со мной, но внешний блеск моего положения не ослепил ее, и она,—даже вопреки своему темпераменту и соблазнам, которые ставила перед ней венская жизнь и «добрые друзья» (все они живут не по средствам),—не стала вести хоть сколько-нибудь роскошный образ жизни, даже соответствовавший нашему общественному положению. Точно так же и теперь, у нее только одно серьезное стремление: чтобы ближайшей целью, ради которой я напрягаюсь (но, повторяю, не перенапрягаюсь, как в Вене), была независимость, дающая мне возможность посвятить себя творчеству. Когда ты заметил, что она расточительна или эгоистична? Неужели ты думаешь, будто в последнее время, когда ты не встречался с ней, она так внезапно переменилась? В автомобиле я езжу так же охотно, как она, и даже с еще бóльшим удовольствием. Или, может быть, мы обязаны в какой-нибудь мансарде в Вене есть хлеб, который из милости дает нам Придворная опера? И, если мне представилась возможность в короткое время заработать себе средства почетной артистической деятельностью, разве я должен отказаться от нее? Еще раз уверяю тебя: моя жена для меня не только храбрый и верный товарищ и спутник во всех моих духовных устремлениях, но и (редкое сочетание) умный, рассудительный домоправитель, который помогает мне

экономить, несмотря на все удобства, которые нужны для поддержания моих физических сил; ей я буквально обязан благосостоянием и порядком. Я мог бы тебе все уточнить в цифрах. Но думаю, что в этом нет необходимости: ты все сам сможешь себе представить, если у тебя будет немного доброй воли (и если ты помнишь еще собственные впечатления).

Прости мне мои каракули и пойми, что моя обстоятельность вызвана лишь уважением и дружбой, которые я сохраняю к тебе, и желанием, чтобы ты не причинял моей жене и, следовательно, мне жестокой обиды только из-за какого-то неправильно понятого выражения в письме.

Шлю сердечный привет тебе и твоей семье.

Твой *Густав Малер*.

¹ Зимой 1910/11 года среди венских друзей Малера распространились слухи о перегрузке Малера в Америке, о его физическом переутомлении. В Вене считали также, что Малер занимает в Нью-Йорке «ничтожную», недостойную его должность. Письмо Малера явилось попыткой дать отпор этим разговорам. Однако перегрузка в работе все же была. Одно из подтверждений того — письмо Бруно Вальтеру от декабря 1909 г. (№ 138).

140. АЛЬФРЕДУ РОЛЛЕРУ

[Нью-Йорк, 6 января 1910]

Мой дорогой друг!

Уже несколько недель я собираюсь написать Вам. Но всегда есть так много внешних и внутренних препятствий, что дальше благих намерений дело не идет; такое состояние — самое жалкое. Этому состоянию положило конец чрезвычайно любезное письмо Вашей супруги, которое я только что получил (надеюсь, что

написать Вам об этом не будет с моей стороны нескромно). Сама она запрещает мне отвечать ей, и Вы должны будете взять на себя труд передать ей мою благодарность за ее любезность.

Писать письма — уже давно не мое дело. Два человека, которые вдвоем прошли через такую богатую, бурную жизнь и все выдержали, которые рядом друг с другом и благодаря друг другу так много узнали, ничего не могут достигнуть с помощью такого жалкого суррогата. Единственное, чего я желаю теперь и что хотел бы сохранить впредь, — это чтобы мы время от времени оставляли путевой знак, дабы один из нас мог, по крайней мере, издали узнать, где бродит или живет другой. Обо мне Вы знаете все, — потому что у нас все по-прежнему. Но от Вас я хотел бы узнать, как Вы устроились в своем новом доме. Господа с Опернринга¹ позаботились о том, чтобы поскорее завершился этот бесплодный период Вашей жизни; я думаю, с Вами дело обстоит так же, как со мной, и каждое воспоминание о том, что было там, — страшный кошмар. Но самое главное — чем-нибудь занять место, оставшееся пустым. Не так ли и с Вами? И есть ли у Вас круг деятельности, который был бы под стать Вашей натуре и в котором Вы хоть в какой-то мере могли бы добиться удовлетворения? Для меня время, проведенное в театре, погрузилось в такую бездну, ушло в такую даль, будто я отошел от него в семимильных сапогах.

Правда, я должен признаться, что вихрь внешних событий и внутренних кризисов не дал мне еще прийти в себя. Здесь у меня то же самое, что и там: каждая минута заполнена и суток не хватает. Я с удовлетворением замечаю, что расстояние, которое мне еще остается здесь пройти, все сокращается, и я надеюсь, если даст бог, примерно через год зажечь по-человече-

ски,—то есть где-нибудь почувствовать себя дома, жить там и работать (а не прозябать и работать). Надеюсь, это будет настолько близко к моим немногим друзьям, что я сумею время от времени видаться с ними. Мы с Альмой теперь увлекаемся тем, что каждую неделю меняем планы насчет нашего будущего: Париж, Флоренция, Капри, Швейцария, Шварцвальд (Вы можете продолжить этот список в меру Ваших познаний в географии); и все же я думаю, что в ближайшее время мы обоснуемся где-нибудь близ Вены, где светит солнце и растут красивые виноградные лозы, и больше не будем трогаться с места. Ну вот, это вовсе и не письмо, потому что я, собственно, должен был говорить о совершенно других вещах; но все же это лучшее средство покончить с тем жалким состоянием, в котором я был (и о котором писал вначале).

Шлю Вам и Вашей милой супруге сердечный привет.

Напишите несколько слов о своей новой должности².

Ваш старый друг *Густав Малер*.

¹ Опернринг (Opernring) — улица в Вене, на которой находится здание оперного театра.

² Роллер принял на себя руководство Художественно-промышленной школой в Вене.

141. АЛЕКСАНДРУ ЦЕМЛИНСКОМУ

[Филадельфия]

Дорогой друг!

Четверть часа уединения и досуга, которые нечаянно свалились мне с неба во время гастрольной поездки, позволяют мне ответить на Ваше любезное и интересное письмо хотя бы сердечным приветом.

К сожалению, то, что Вы сообщаете о своих приключениях при новом режиме, не было для меня неожиданно. Правда, я не думал, что В[ейнгартнер] будет просто игнорировать свое обещание поставить Вашу оперу¹ раньше, чем все прочие.

Легко могу себе представить, насколько это все для Вас неприятно. Вообще, я чувствую себя виноватым, пусть даже «без вины». И угрызения совести мучат меня весьма сильно. Но — кто же мог все это предвидеть!

Полагаю, что Вам нужно приложить все силы, чтобы добиться постановки Вашей оперы в Юбилеумстатре.

Что вы делаете — Вы и Шёнберг? Мне очень хочется услышать об этом хотя бы два слова. Но на мое письмо Вы все же не отвечаете: в начале мая я приеду в Вену и тотчас навещу Вас.

Ну вот, уже целую неделю эти несколько строк лежат в кармане моего сюртука, в котором я дирижировал утренним концертом в Филадельфии; я сунул конверт в карман, когда мне помешали дописать письмо. Я посылаю Вам его только потому, что оно лучше всяческих слов характеризует мою жизнь.

Я форменным образом живу сегодняшним днем: дирижирую, репетирую, принимаю свой рацион и совершаю моцион по часам, в соответствии с расписанием, которое стоит у моей жены. Я не утомляюсь, делаю очень немного, — и вместе с тем у меня еще никогда не было так мало времени, как теперь. Вы это узнаете на собственном опыте. Я уже заранее радуюсь, что увижу Вену и старых друзей. Будущей [зимой] вернусь сюда. Нам обоим эта страна пришлась по вкусу; нас очень привлекает свежесть, здоровье и прямота отношений. Во всем здесь заложено будущее. Но об этом когда-нибудь лично. А пока — только сердечный

привет Вам и Шёнбергу: ведь я от безделья очень спешу.

Ваш Малер.

¹ По-видимому, речь идет об опере Цемлинского «По одежде встречают» («Kleider machen Leute»), поставленной в 1910 г. в Юбилеумстеатре (оперный театр в Вене, именовавшийся, в противоположность Придворной опере, Народной оперой).

142. АЛЬМЕ МАЛЕР

[1910]

Мюнхен. Июнь

Моя Альмшерль!

У Платона¹ ты попала в самую точку. В речах Сократа Платон излагает свое собственное мировоззрение, которое прошло через столетия и в виде неправильного понятия «платонической любви» дошло до самых низких умов. Основное тут — гетевский взгляд, что всякая любовь есть зачатие, творение, что существует и физическое и духовное зачатие и что именно последнее является результатом «эроса». В заключительной сцене «Фауста» ты уже видела это в символическом выражении. В «Пире» нравится сперва сила изображения и драматический огонь «повествования». Я вспоминаю, что в годы юности мне больше всего нравилась сцена, когда врывается подвыпивший Алкивиад² в венке, по-юношески дерзкий, и потом еще — очаровательный контраст, заключительный аккорд всего произведения — сцена, где Сократ, единственный, кто среди допьяна напившихся сотрапезников еще держится на ногах, поднимается и в здравом рассудке отправляется на рыночную площадь философствовать. Только позже начинаешь находить удовольствие в отдельных рассуждениях и лишь под конец открываешь,

что целью всего этого глубоко продуманного нарастания служит удивительное рассуждение Диотимы³ и Сократа, в котором заключено зерно платоновского мира, его перспектива и общий вид. Во всех сочинениях Платона Сократ является тем сосудом, в который Платон вливает свое вино. Что это был за человек, если он вызвал неиссякаемые воспоминания и любовь в таком ученике! Его можно очень близко сопоставить с Христом: это сравнение невольно возникало во все времена. Различия обусловлены временем и средой. Там — свет высочайшей культуры, ученики и жизнеописатели⁴ самого высокого интеллекта, здесь — сумерки наивных времен детства, и дети служат сосудами, вмещающими самую удивительную жизненную мудрость, которая является результатом естественности и непосредственного, напряженного созерцания и постижения. В обоих случаях — эрос как творец мира!

На сегодня довольно, моя милая. Тысячу приветов — и пиши!

Твой *Густав*.

¹ В письме речь идет о диалоге древнегреческого философа Платона «Пир», в котором Платон излагает устами своего учителя Сократа свое учение о любви. По Платону, любовь (эрос) есть вечная тяга к прекрасному; это — и влечение к физической красоте (низшая форма эроса), и стремление к вечной красоте умопостигаемых «идей» — объективно существующих, по мнению Платона, нематериальных образов всего сущего. Результатом этой, высшей формы эроса является нравственное совершенство. «Пир» Платона отличается исключительными художественными достоинствами, делающими его одним из величайших произведений мировой прозы.

² В «Пире» выведен целый ряд исторических лиц: в их числе — Алкивиад. В диалоге Платона он произносит похвальную речь своему учителю Сократу.

³ По словам Сократа в «Пире», истину об эросе открыла ему женщина-философ Диотима из Мантиней.

⁴ Книги о Сократе писал, кроме Платона, еще и Ксенофонт, в юности также примыкавший к сократовскому кружку.

[Почтовый штемпель:
Мюнхен, 21 июня 1910]

Мой милый Шпиринг!

Я сижу теперь здесь, в Мюнхене, и сколько есть сил репетирую мою Восьмую. Вас мне очень не хватает! Концертмейстер здесь вполне сносный, но лишенный глубокого понимания; к тому же, он не оказывает никакого влияния на оркестр. Надеюсь увидеть Вас здесь в сентябре.

Из Америки у меня нет никаких известий. Как Вы знаете, по моему настоянию был приглашен порядочный менеджер, но он к немалому моему неудовольствию предложил 65 концертов, утверждая, что без этого огромного увеличения программы нельзя гарантировать успеха. За такую колоссальную перегрузку я потребовал небольшого повышения моего гонорара (по контракту я обязан дать только 45 концертов), но комитет отклонил мое требование: теперь я отступил и добиваюсь, чтобы просто соблюдались права и обязанности, предусмотренные контрактом¹.

Так я и сообщил комитету, но до сих пор не получил от него ответа.

Примите мой сердечный привет и поблагодарите Вашу супругу за ее любезное письмо. Надеюсь в этом году с ней познакомиться. Моя жена велит также передать Вам сердечный привет.

Преданный Вам *Густав Малер*.

¹ Малер вынужден был принять условия комитета. Начавшаяся болезнь прервала концертные выступления Малера; последние семнадцать концертов провел Теодор Шпиринг.

[Отель «Савой», Нью-Йорк]

8 февраля 1911

Мой дорогой друг!

Я только что получил Ваше письмо и порадовался ценным толкованиям моей Четвертой¹. Охотно тотчас же отвечаю Вам, чтобы сказать, как меня трогает Ваше понимание. Ваша концепция этого сочинения осветила мне его по-новому и необычно. Вы сказали то, что мне ни разу не приходило в голову, когда я должен был что-то об этом сочинении говорить. Мне это кажется чем-то вроде Колумбова яйца. Одного только мне жаль: что Вы не сделали обзор тематических взаимосвязей, которые очень важны и для идеи произведения. Или, по-вашему, нужно избавить публику от чисто технических объяснений? Во всяком случае, прошу Вас разыскать в моем сочинении именно это. Каждая из трех первых частей самым тесным образом связана с последней, и эта связь имеет большое значение.

Я тоже много думал о Вас и от всего сердца желаю содействовать тому, чтобы Вы каким-либо образом освободились от угнетающей стесненности Вашей теперешней жизни и заняли место, соответствующее Вашим способностям. Я постараюсь не упустить случая. Теперь такие вещи быстро не делаются. Я отлично знаю, где Вам жмет ботинок. Но я еще не знаю, какой Вам придется впору.

Мы, безусловно, должны сойтись с Вами поближе. Может быть, этим летом удастся побыть вместе, без спешки и хлопот.

Шлю Вам сердечный привет, дорогой друг!

Преданный и благодарный Вам

Густав Малер.

Пятая у меня уже готова: пришлось фактически полностью переинструментировать ее².

Для меня непостижимо, как мог я тогда снова ошибиться, словно новичок!

(Очевидно, навык, приобретенный в работе над первыми четырьмя симфониями, полностью покинул меня на произвол судьбы: совершенно новый стиль требовал новой техники.)

¹ *Прим. Георга Гёлера:* «Я послал Малеру программу лейпцигской премьеры его Четвертой симфонии, которой я дирижировал; в программе были написанные мною объяснения, и я просил его беспощадно их критиковать, так как раньше ни разу не говорил с ним об этом произведении и даже не слышал его высказываний».

² *Прим. Георга Гёлера:* «Я спросил Малера, который находился в то время в Лейпциге, чтобы присутствовать на хоровых репетициях своей Восьмой симфонии: с какой из его симфоний я смог бы выступить в Лейпциге наилучшим для него образом. При этом я сообщил ему, что очень люблю Пятую, которую уже купил в Карлсруэ и начал готовить, но отложил после репетиции, так как мне не предоставили необходимого дополнительного состава струнных. Он ответил, что Пятую вообще нельзя исполнять в старой редакции, потому что она плохо инструментирована».

Вскоре Малер издал Пятую в новой, второй редакции. Но на этом работа над инструментарной симфонией не прекратилась. Незадолго до смерти Малер внес в оркестровые голоса до 270 изменений. В этой окончательной редакции через 50 лет после смерти Малера симфония была подготовлена к печати Международным Малеровским обществом и издана в «Universal-Edition» в Вене.



Дом в Калиште (Чехия), в котором родился Малер



Малер в возрасте 11 лет.
Фото Штегера (Иглава)



Малер в 1881 году



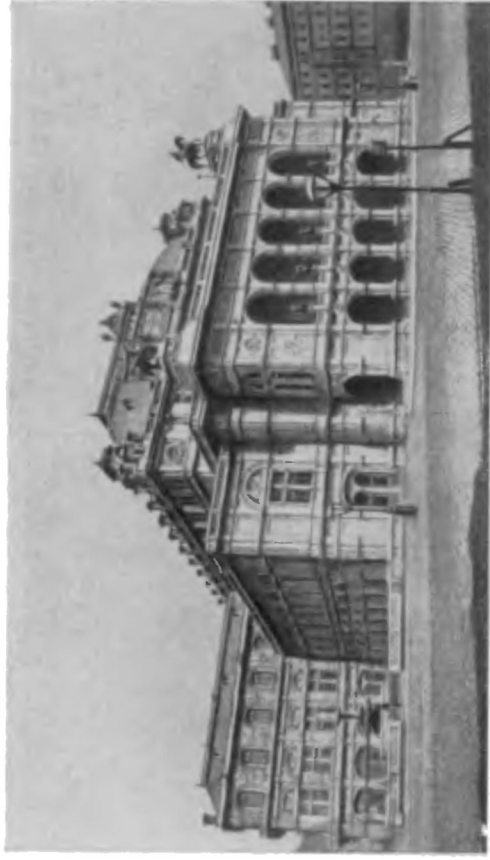
Рабочий домик Малера в Штейнбахе-на-Аттерзее



Малер в 1896 году



Фотография Малера
с дарственной надписью Фёрстеру



Здание Венской Придворной оперы
(70-е годы XIX века)



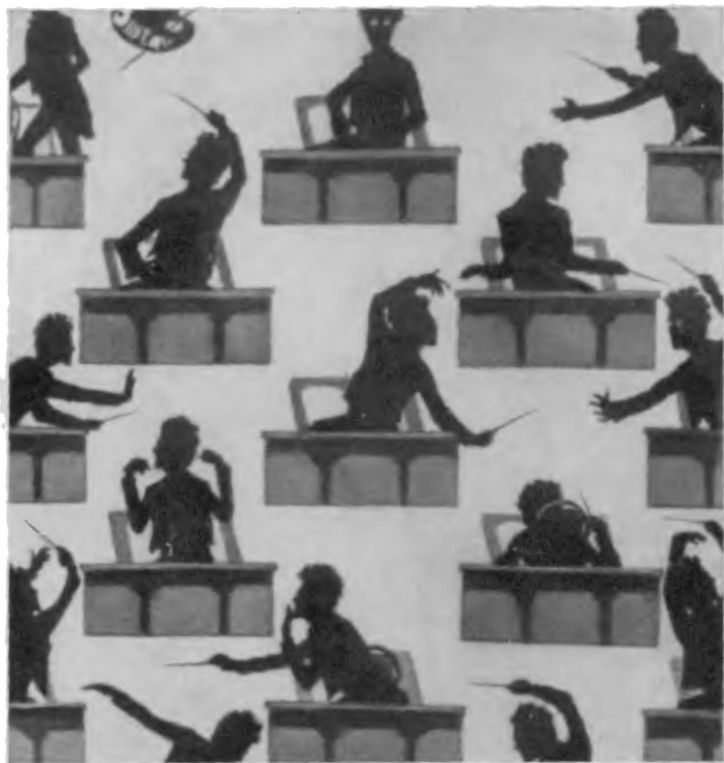
Альма Шиндлер

honor die Hing, nicht unbedingter
das Dargestellte als das Centrum seines
Seins aufzufassen - was Goethe hier
- wieder in einem Glanzstück -
das zusehender Mächtigkeits macht - und
das Kaisertum, das Ziel - im Gegenstand
zu dem seinen Dasein, Handeln, sich
beziehen zu diesem Ziel - also den
einen Mittelweg! - die fast ganz
Recht, als es die Lebenshaltung zu
charakterisieren. Es geht immer
viele Vorstellungen, Meinungen,
(Faktoren, welche nur das Kind
als das Ufer, was es am meisten
den am besten Mensch lebt und denkt)
Goethe selbst bringt hier zu weiter
gegen den Blick, was der Kaiser eine
unendliche Wunderwelt der Glück
ist, zu der Wunderwelt: das Leben
schaffende Dingen Faust und Helena -
was wieder in der Walpurgisnacht. Vom
Homunculus - dem Wunder

Факсимиле из письма Малера Альме Малер
(1909)



Малер в 1902 году.
С гравюры Эмиля Орлика



Малер-дирижер.
Силуэты Ганса Бёлера



Страница из партитуры
«Песен об умерших детях» Малера.

Автограф



Малер.
Карикатура Оскара Гарвенса



Малер в ложе Придворной оперы (1907)



Джорджоне. Концерт.



Анна Мильденбург в роли Брунгильды



Альфред Роллер



Бруно Вальтер в возрасте 20 лет



Малер.
Карикатура Ганса Бёлера



Декорации Роллера к «Золоту Рейна»



Первая страница партитуры
«Песни о земле» Малера.

Автограф



Рабочий домик Малера в Тоблахе



Малер по пути из Америки.

Последняя фотография



Могила Малера в Вене



Бронзовый бюст Малера
работы Огюста Родена (1910)

ВОСПОМИНАНИЯ О ГУСТАВЕ МАЛЕРЕ

АНЖЕЛО НОЙМАН

МАЛЕР В ПРАГЕ

Когда в начале 1885 года журналы сообщили о том, что я приглашен руководить Немецким театром в Праге, ко мне поступило немало предложений, и одним из первых пришло письмо из Касселя от еще совершенно неизвестного мне по имени хормейстера, который ходатайствовал об ангажементе на место дирижера. При этом он откровенно признавался, что в Касселе он не продвигается и что ему дали там дирижировать только «Оружейником» и «Царем и плотником»¹. Сейчас я уже не могу сказать почему, но форма и содержание его письма произвели на меня такое впечатление, что среди множества запросов, в которых было высказано желание получить дирижерское место, я выбрал именно письмо кассельского хормейстера и дал на него положительный ответ. Я написал, что мои переговоры в Праге еще не закончились и что ему придется следить

по газетам, приведут ли они к положительным результатам, а затем явиться ко мне и представиться лично. Так и случилось. После беседы с молодым музыкантом я ангажировал его. Еще до того, как он сам встал за дирижерский пульт, мне представился случай узнать его восторженное отношение к искусству на генеральной репетиции «Лоэнгрина», которым дирижировал Антон Зейдль. Я сам вел репетицию «Лоэнгрина», которым должен был начаться период моего директорства, когда вдруг во втором акте во время шествия в собор из партера послышалось восклицание: «Господи, боже мой! Я и не думал, что можно так репетировать! Это же бесподобно!» На следующий день после спектакля «Лоэнгрина», посоветовавшись с Зейдлем, мы решили поручить пылкому новичку «Водоноса» Керубини: этот спектакль был приурочен ко дню рождения императора. Новый дирижер принялся за дело, не щадя сил. Нам показалось только, что он излишне подвижен за пультом: своей манерой он очень напоминал Ганса фон Бюлова. Впоследствии, несмотря на то, что нас со всех сторон засыпали вопросами, как мы решились доверить молодому человеку спектакль, посвященный императору, мы упорно настаивали на нашем первоначальном распоряжении. Дебют прошел успешно, и после этого молодой музыкант подписал с Немецким театром контракт на один год. Затем, приступив к распределению и замещению ролей в моей предусмотренной на сезон программе, я поручил новому дирижеру разучивание «Золота Рейна» и «Валькирии», которые впервые были включены в репертуар. Желая задобрить и не совсем вытеснить с должности его коллегу, капельмейстера Сланского, работавшего уже 25 лет в Немецком театре первым дирижером, я дал ему «Дон-Жуана» для разучивания и новой постановки. Каково же было мое удивление, когда через не-

сколько дней, уже после того, как начались репетиции оперы, капельмейстер Сланский появился в моей конторе и обратился ко мне следующим образом: «Господин директор, неужели вы всерьез хотите давать «Дон-Жуана»? — «Конечно», — ответил я. — «Но подумайте, — возразил он, — ведь вы опять приучили публику ходить к нам в театр. Что же, вы снова хотите ее разогнать?» — На мой вопрос, что все это означает, он ответил: «Ведь мы всегда проваливались с «Дон-Жуаном» в Праге». Я сказал: «Так значит, по-вашему, Немецкий театр в Праге может вести репертуар без «Дон-Жуана»? Но ведь в этом самом доме «Дон-Жуан» увидел свет под управлением Моцарта!» На это он ответил, что «Дон-Жуан» никогда особенно не трогал пражан. Тогда я спросил его: «Значит, Вы не будете возражать, если я заберу у Вас «Дон-Жуана» и дам Вам взамен какое-нибудь другое произведение?». — «Ну, конечно!» — отвечал он со смехом. Так получилось, что я передал «Дон-Жуана» более молодому, только что поступившему к нам дирижеру, который уже хорошо зарекомендовал себя в «Водоносе» Керубини. Этот пылкий молодой музыкант взялся за «Дон-Жуана» с воодушевлением; ставил оперу я сам, и мы создали спектакль, который вызвал восхищение искушенной публики и критики; даже за границей такие знатоки, как Людвиг Гартман из Дрездена, говорили о нем с энтузиазмом. Гартман был до того восхищен, что даже спустя несколько лет говорил мне: «Я никак не могу забыть того «Дон-Жуана», которого слышал тогда у вас, в Праге. Нужно хорошо запомнить имя этого дирижера!»

Этого молодого капельмейстера, которому тогда было двадцать четыре года и который, работая над «Золотом Рейна» и «Валькирией», а позже — над Девятой Бетховена, заложил фундамент своей столь счаст-

ливой и обильной успехами карьеры дирижера, звали Густав Малер.

¹ «Оружейник», «Царь и плотник» — оперы А. Лортцинга. Утверждение Ноймана не точно: Малер был в Касселе капельмейстером и дирижировал, кроме опер А. Лортцинга, «Вольным стрелком» Вебера, «Гансом Гейлингом» Маршнера, «Робертом-Дьяволом» Мейербера и т. д.

МАКС ШТЕЙНИЦЕР

МАЛЕР В ЛЕЙПЦИГЕ

В труппе солистов, в хоре и в оркестре, в музыкальных и немзыкальных кругах Лейпцига было немало людей, которые никак не могли наладить отношения с угрюмо смотревшим вокруг молодым австрийцем. Лишь немногие полными горстями черпали радость в общении с этим человеком, у которого каждое побуждение, каждое слово было определенным и своеобразным. В молодом Малере был воплощен человек как содержание, в то время как для большинства окружающих его человек существовал только как форма. Он всегда хотел оставаться вежливым, но стоило кому-нибудь сказать банальность, которая, впрочем, могла бы сойти в данный момент, как взгляд Малера тотчас становился слишком красноречивым. В нем можно было прочесть мнение Малера еще прежде, чем ему удавалось одуматься и вновь придать своему лицу выражение условной учтивости. Однако любые серьезные устремления всегда вызывали в нем живое участие, и он был преданным другом Карла Перрона, заинтересо-

ванным покровителем Пауля Кнюпфера, восторженным почитателем интуитивного дара Йозефины Артнер.

Это было в конце 80-х годов в Лейпциге¹. Позже, читая в венских газетах об абсолютизме, деспотизме и даже сатанизме Малера, я часто вспоминал о его юморе, о готовности посочувствовать, о всегда ровном, дружелюбном отношении и о сердечной доброте, которая в частной жизни выделяла его среди музыкантов.

Правда, претенциозность, половинчатость, кокетничанье с искусством были до того ненавистны ему, что любой сразу замечал отрицательное отношение Малера, даже если тот и не выходил намеренно за рамки учтивости.

Как-то раз в обществе один знаменитый артист, думая оказать ему любезность, спросил его, что он думает о каком-то касающемся исполнения музыки вопросе, в котором сам собеседник никак не мог согласиться с мнением Рихарда Вагнера. Прежде чем Малер принудил себя вежливо улыбнуться, с его губ уже сорвались слова, выражавшие его подлинное убеждение: «Где высказался Вагнер, там нужно помалкивать».

В тот же вечер в обществе, которое почти сплошь состояло из музыкантов, один юноша присел к фортепиано и сыграл какое-то сочинение «В тихой долине», выдержанное в таком недопустимо салонном стиле, что от негодования и смущения все онемели. Чтобы положить конец мучительной паузе, Малер танцующей походкой подошел к преступнику и сказал с неотразимой улыбкой: «Верно, верно! Я знаю эту долину, по крайней мере, мне кажется, что я узнаю ее: это в Штирии! Благодарю Вас». — При этом он пожал покрасневшему от радости юноше руку, чем доставил хозяину дома, очень дорожившему приличиями, большое удовольствие, а своим ближайшим знакомым — дьявольское

наслаждение. Кроме того, он избавил Рейнеке, самого старого и почтенного музыканта, от неприятной обязанности сказать какую-нибудь любезность, что тот, при своей всегдашней вежливости, в конце концов, сделал бы, несмотря на тяжелую внутреннюю борьбу. В подобных обстоятельствах Малер бывал порой до того похож на капельмейстера Крейсlera, что становилось жутко; особенно напоминал он гофмановского героя тем, что официальная и непосредственно интимная манера обращения сливались у него и характернейшим образом друг друга дополняли.

Однажды после нашего ежедневного обеда у Баармана, куда Малер обычно ходил с Карлом Перроном и со мной, появилась депутация студентов, которые хотели, чтобы Малер стал протектором недавно созданного музыкально-академического союза прогрессивного направления. Малер с серьезной и вместе с тем доброжелательной миной выслушал обильно приправленное любезностями вступление, произнесенное с северонемецким акцентом. Наконец, оратор дошел до пункта, в котором было сказано, что союз обращается к двум самым замечательным артистам в городе, а именно: к Рейнеке и к Малеру. И тут, услышав, с каким почтением говорящий подчеркивает имена Рейнеке и Малера, этот последний впал в такую веселость, что вся серьезность, подобающая ситуации, погибла безвозвратно. Когда делегация, несколько обескураженная, представилась, состоялось одно из самых веселых ночных заседаний в мрачном подвальном трактирчике со знаменитым длинным меню.

Четкость выражения, всегда и во всем свойственная натуре Малера, уже в те годы интересно и благотворно проявилась в его манере дирижировать. Конечно, в оркестре и в той части публики, которая близко соприкасалась с оркестрантами, можно было слышать мно-

гочисленные высказывания вроде следующих: «Будто уже до господина Малера мы были дураками, будто бы он должен был брнехать из Браги, чтобы открыть нам, что такое «*biapo*», будто без всех этих новых шдучек нельзя обойтись; если Никиш скоро не выздоровеет, весь оркестр заболеет»² и т. д.

В то время Рейнеке уже, а Никиш еще дирижировали так, что обоих объединяла общая черта: тяга к формальному. При этом Рейнеке лучше всего исполнял Моцарта и Шумана, а Никиш блестяще владел французской и итальянской музыкой. Но нам, молодым людям, самую большую радость приносил Малер, наше восхищение малеровскими *crescendi* и *ritenuti* не знало границ. Для нас было событием услышать, как он давал непрерывное *ritenuto* в первых четырех тактах большой увертюры «Леонора»; благодаря такому простому приему каждая из нисходящих октав приобретала необыкновенную весомость, пока, наконец, глубокое *fis* не простиралось перед нами в величественном покое и неподвижности, как воды, над которыми носился дух божий. Мужской терцет с умирающим Командором в «Дон-Жуане» Малер начинал в довольно живом темпе и благодаря равномерному замедлению достигал на протяжении короткого эпизода такого огромного нарастания, что несколько тактов оркестрового заключения, которые он давал *Adagio*, производили захватывающее впечатление. *Allegro* упомянутой увертюры «Леонора» Малер начинал таким *pianissimo*, какое вообще немногим из нас доводилось слышать. Короче, у него каждый такт приносил нечто новое и интересное. А в тесном кругу он по-новому освещал нам произведения Бетховена своей столь же пластичной манерой играть на фортепиано. Просто поразительно, что он умел сделать даже с менее благодарными вещами: еще в Венской консерватории он вызвал единодушное

восхищение, исполняя на экзамене D-dur¹ную сонату Шуберта, которая всегда считалась неблагодарной.

Обычно он казался холодным и спокойным, но подчас мы заставляли его настолько поглощенным собственным творчеством, что он казался опьяненным красотой мира звуков, в который была погружена его душа. Тогда, несмотря на позднее время, большого труда стоило добиться, чтобы он пошел ужинать вместе с тобой. Нужно было клятвенно обещать ему, что отведешь его в такой ресторан, где не будет таких-то и таких-то людей, чье присутствие, как он знал по опыту, обычно лишало его этого возвышенного настроения. Кроме того, это значило, что по дороге придется внимательно следить, чтобы он не «пришел в столкновение» с пешеходами или экипажами.

Малер вновь использовал тогда для одной оркестровой пьесы мелодию из своего утерянного юношеского сочинения, однако на его взгляд эта мелодия была несколько слащава и вскоре настолько разонравилась ему, что он не только сжег партитуру, но и взял с меня слово уничтожить сделанное мною фортепианное переложение.

Среди людей, которых я знал, Малер умел говорить лучше и ярче всех. Даже там, где всякому другому пришлось бы для выражения тончайших оттенков в отношениях между людьми, в искусстве, в духовной и эмоциональной жизни человека прибегать к аналогиям и пространным объяснениям, к услугам Малера была ясная, плавная речь, которой он владел свободно и уверенно, ни на мгновение не останавливаясь перед трудностями и с легкостью повелителя создавая новые, но сразу же понятные обороты. Если бы он родился немзыкальным или никогда не получил бы музыкального образования, то стал бы в высшей степени оригинальным писателем.

Наряду с картинами блестящих триумфов Густава Малера, о которых я читаю в музыкальных газетах и которые, собственно говоря, продолжаются непрерывно уже десятилетия, в памяти встают порой часы его глубокого уныния, представляющиеся мне единственным темным звеном в сверкающей цепи его успехов. У Малера уже остался позади недолгий период деятельности в Праге, когда он сумел привлечь к себе большое внимание. Номинально занимая в лейпцигском Городском театре должность второго дирижера, он — в двадцать пять лет — выполнял во время долгой болезни Никиша все обязанности первого, и делал это с самым большим художественным успехом, о каком только можно было мечтать. Когда Никиш выздоровел, Малер по истечении срока контракта не возобновил его и покинул Лейпциг.

Успех обработки «Пинто», сколь ни был он велик внешне (в частности, с финансовой стороны), ничуть не изменил положения Малера в мире искусства. Романтическая «Жалобная песня», напоенная горячей кровью, лежала еще с венских времен. Первая симфония была написана, Вторая — близка к окончанию. В этих произведениях вылилось неслыханное внутреннее напряжение, и все же у Малера не было никаких надежд, что кто-либо, кроме нескольких близких людей, взглянет на эти работы не как на странные безделки, украшающие письменный стол музыканта. В будущем тоже неоткуда было ожидать изменений к лучшему. Малер писал мне в то время из Иглау: «Понятия не имею, что мне делать с симфонией! Я не хотел бы, чтобы ее впервые исполнили в бирконцерте³. Может быть, ее удастся все же когда-нибудь исполнить в Лейпциге? Напишите, нельзя ли что-либо там сделать. Никаких перспектив получить вскоре новый ангажемент не предвидится, и, признаюсь Вам откровенно, меня это очень беспокоит».

Через несколько недель после этого Малер стал директором Пештской оперы.

¹ Малер работал в Лейпциге в 1886—1888 гг.

² Здесь пародируется произношение, свойственное саксонскому диалекту.

³ Бирконцерт (Bierkonzert) — форма популярных концертов, принятая в Германии, когда посетители могли, слушая музыку, сидеть за столиками и получать пиво и кофе.

ЛЮДВИГ КАРПАТ

ВСТРЕЧА С ГЕНИЕМ

(Отрывки)

КАК Я ПОЗНАКОМИЛСЯ С ГУСТАВОМ МАЛЕРОМ

...Это было после полудня 30 сентября 1888 года. В воскресенье. Возвращаясь с долгой прогулки, я проходил мимо Королевского Венгерского оперного театра: как все начинающие «артисты»¹, я и на этот раз крадучись обошел здание и у артистического подъезда остановился с привратником, чтобы узнать у него какие-нибудь новости. Тут я увидел гладко выбритого маленького человека, который, не оборачиваясь, быстрыми шагами вошел в швейцарскую и стремглав бросился вверх по лестнице директорской канцелярии. «Это и есть новый директор!» — заметил длинный, как жердь, портье. «Как! Значит, есть новый директор, и об этом не знает ни один человек! Но ведь в Опере есть директор, испытанный Александр Эркель; значит, он уже не удел?» — «Больше я ничего не знаю, — ответил портье, — мне только было сказано, что я должен пропускать

этого господина в театр (он уже был здесь утром), потому что он и есть новый директор». «Да как же его зовут?» — продолжал я расспросы. — «Густав Малер!» — ответил портье. Я слышал это имя впервые в жизни и не хотел верить, что такой молодой на вид человек назначен директором Королевской оперы. Тем не менее я поспешил в редакцию одной газеты, где у меня были друзья; там я сообщил о случившемся. Газеты тогда еще выходили по понедельникам утром, как во все остальные дни, и мне не пришлось долго ждать, чтобы узнать о Малере побольше. Редакция, в которую я принес мое известие (официальное сообщение об ангажементе Малера должно было последовать лишь через два-три дня), поспешила, разумеется, собрать необходимые сведения из компетентных источников. На следующее утро я прочитал, что Александр Эркель, чье положение было поколеблено уже давно, ушел со своего поста, и на его место директором Королевской оперы назначен двадцативосьмилетний Густав Малер, работавший последнее время в Лейпциге вторым капельмейстером вместе с Артуром Никишем. Так сорок шесть лет назад я впервые увидел Густава Малера.

Известие произвело во всем городе впечатление разорвавшейся бомбы, тем более, что имя Малера было абсолютно никому не известно. У него, конечно, тотчас же стали брать интервью, и тут из директорской канцелярии в публику полетело одно коммюнике за другим, так что через несколько дней его имя уже всем примелькалось. Этот ангажемент был подготовлен крайне осторожно и в такой строгой тайне, что буквально ни один человек не имел о нем понятия. Нельзя не упомянуть о том, что Малер был тогда еще иудейского вероисповедания — он крестился только потом, в Гамбурге — и что одно это обстоятельство могло произвести сенсацию. Большое внимание возбуждало и невероятно высокое по

тогдашним условиям жалование — десять тысяч гульденов в год, и даже десятилетний срок контракта. По ряду различных причин Королевская опера лишилась доверия, Александр Эркель был болен и занят своими делами, сметы росли. Нужно было принимать решительные меры. Вместо интенданта, разорившего театр, должность занял правительственный комиссар, разумеется, со всеми полномочиями интенданта; это был необыкновенно умный и обходительный человек, заслуженный чиновник, обергешпан Пештского комитата² Франц фон Беницки. Он был достаточно благоразумен, чтобы не поступать по собственному произволу, а спросить авторитетное лицо, казавшееся ему компетентным: кого следует пригласить в качестве преемника Эркеля. Этим лицом оказался известный виолончелист Давид Поппер, в то время работавший преподавателем Королевской Венгерской Музыкальной академии. Поппер был уроженцем Праги, часто ездил в родной город и еще дальше за границу; он знал, что за короткое время своего пребывания в Немецком театре в Праге Малер добился выдающихся успехов; ему было также известно, что в Германии Малер приобрел себе имя обработкой неоконченной веберовской оперы «Три Пинто». Поэтому он и порекомендовал господину фон Беницки пригласить Малера. Беницки без долгих колебаний последовал совету Поппера. Таким образом Малер появился в Будапеште. Он тотчас принял обязательство выучить венгерский язык, но оно так и осталось на бумаге. Зато другое обязательство, взятое им без всякого принуждения, он выполнил, и в самое короткое время: Малер создал ансамбль артистов, без исключения певших по-венгерски. До этого времени такого ансамбля в Будапеште не было; правда, большая часть труппы пела на венгерском языке, но высокооплачиваемые примадонны и тенора, которых постоянно выписывали из-за границы, об-

ходились итальянским языком, иногда французским, но только не немецким, который из политических соображений был запрещен (теперь этого больше нет). И уж, конечно, они не пели по-венгерски, хотя Венгерское государство платило немалые деньги, если какой-нибудь знаменитый певец из любезности выучивал одну-две роли на венгерском языке. Фелиция Кашовска, в настоящее время успешно преподающая пение в Вене, была ангажирована в Будапешт (правда, не Малером, а на три года позже Никишем) и получила большие деньги за то, что, не понимая ни слова на чужом языке, выучила и спела роль Брунгильды по-венгерски. Разноязычное пение Малер считал главным злом, и поэтому он предоставил знаменитостям пользоваться своей знаменитостью, а сам из среды певцов-венгров извлекал на свет таланты, которые до тех пор не пользовались вниманием.

Он поставил перед собой трудную цель. Рихард Вагнер был представлен в Будапеште только произведениями первого периода: о «Кольце нибелунга» никто понятия не имел. Малер задумал дебютировать «Золотом Рейна» и «Валькирией», да так, чтобы одна опера пошла вскоре после другой. Ему удалось справиться с этой головоломной задачей в поразительно короткий срок: примерно в три месяца.

Но я не хочу забежать вперед. Заняв первого октября директорское кресло, Малер тотчас стал ненормально работать с раннего утра до поздней ночи, не оставляя без внимания ни одной области своих директорских полномочий и отдавая все силы трудной задаче, административной и художественной.

В городе стало известно, что он без всяких формальностей прослушивает каждого, кто явится к нему, и берет свое добро повсюду, где его находит. Правительственный комиссар фон Бенички предоставил ему полную

свободу действий, поэтому Малер мог, к великой пользе театра, распоряжаться по своему усмотрению. Теперь я хочу рассказать, как впервые лично встретился с Малером. Так как попасть к нему можно было без всяких затруднений, то уже через неделю после его вступления в должность я велел доложить ему о себе и был тотчас допущен. Малер встретил меня словами: «Вы, конечно, хотите что-нибудь спеть мне». — «Ну да, господин директор!» — ответил я, и дело тотчас началось. «Вражда и месть нам чужды» из «Волшебной флейты», — заявил я с чувством собственного достоинства, — и, очень прошу Вас, в *Es-dur*, а не в *E-dur*. «Значит, на полтона ниже», — сказал Малер, усмехаясь, и тотчас сел за фортепиано. В середине арии Малер на несколько тактов прервал аккомпанемент и уставился на меня своими блестящими глазами, которые горели под сильными стеклами очков. Потом он продолжал аккомпанировать, и когда я, желая показать всю глубину моего сильного бас-баритона, закончил арию низким *es*, Малер вскочил с кресла и объявил мне: «Вы ангажированы!». Через полчаса контракт лежал уже у меня в кармане, и я получил роль отшельника в «Вольном стрелке»; в ней я должен был дебютировать через четыре недели.

У Королевской оперы в Будапеште был тогда небольшой филиал, расположенный на Офенском берегу Дуная³, в крепости, где находился королевский замок. Этой сценой, именовавшейся «театр в крепости», пользовались два-три раза в неделю отчасти для того, чтобы дать возможность жителям отдаленной Офенской стороны слушать оперные спектакли, отчасти для того, чтобы испытывать, на что способны молодые силы. Театр был совсем маленький, не больше чем на пятьсот мест. Вместе со мной должны были «сойти на воду» еще три новичка. Я был, разумеется, очень взволнован, тем

более, что отшельник появляется только в заключительном акте. Совсем близко, рукой подать, в первой ложе партера слева, сидел Малер: я невольно смотрел на него и нервничал все сильнее, потому что он, подперев голову руками, по своему обыкновению, непрерывно делал гримасы. Хотя я и очень музыкален с самого раннего детства, я все же пришел от этого в такое замешательство, что сбился с такта, и капельмейстеру Эркелю, дирижировавшему спектаклем, с трудом удалось вновь вывести меня на верный путь. Теперь я знал, что моя судьба решена, и не ошибся в ожиданиях, потому что уже на следующее утро мне доставили письмо, подписанное Малером. В нем сообщалось, что мой контракт разорван и аннулирован. На этом кончилась вообще моя театральная карьера. Мне было тогда двадцать два года, и я, хоть и был обижен, с беззаботностью юности отнесся к этой катастрофе и вернулся к своей старой любви — журналистике, которой остаюсь верен и по сей день. Так я лично познакомился с Густавом Малером.

Я оставался в Будапеште еще несколько месяцев и видел его ежедневно. Время от времени мы встречались с ним случайно в кафе Ройтер, против Королевской оперы, где Малер обычно играл после еды в бильярд; он всегда относился ко мне с дружелюбной благосклонностью, которая проявлялась в приветливых восклицаниях, обращенных ко мне. Затем мой путь снова привел меня в Вену, где мне, наконец, удалось устроиться корреспондентом; но этому счастью скоро пришел конец, потому что я был призван в Двадцать третий пехотный полк, расквартированный у меня на родине, в Будапеште, и таким образом снова очутился в венгерской столице. Именно теперь я получил возможность следить за деятельностью Малера в Королевской опере. Время от времени мы вновь сталкивались с ним. Дело ограничивалось мимолетным приветствием, и так было до послед-

него дня его работы (продолжавшейся в целом два с половиною года), когда он вступил со мной в более долгую беседу. Это произошло так. Малер, вначале расхваливаемый до небес, стал затем подвергаться нападкам, сперва осторожным и тихим, потом все более резким, так что в конце концов он утратил всякий интерес к службе. Когда же, вдобавок ко всему, правительственный комиссар фон Бенички ушел в отставку, а интендантом был назначен однорукий пианист и композитор граф Геза Зичи, величию Малера пришел конец. Музыкальный граф был на деле не более чем дилетант, но он принадлежал к верхам венгерской знати, был, мягко выражаясь, очень самоуверен и вообразил, что сможет единолично осуществлять руководство оперой. Поэтому он прежде всего поспешил отравить жизнь подчиненному ему директору. Прирожденный мадьяр, пользующийся поддержкой верховного правительства, он с самого начала прибег к деспотической политике, для которой Малер вовсе не был создан. Опираясь на очень старый статут Оперы, он попытался в кратчайшее время изменить этот статут, а между тем урезал права директора и по своему произволу увеличил число его обязанностей. Малер отлично сознавал, что граф Зичи хочет выжить его, и втихомолку подыскивал другую работу. Она вскоре нашлась: надворный советник Поллини, руководитель гамбургского Городского театра, ангажировал Густава Малера, который тем временем приобрел уже некоторую известность, дал ему очень высокое по тем временам жалование в четырнадцать тысяч марок в год и, к тому же, пригласил его на шесть лет. Малер опасался сообщать кому-либо об этом заключенном втайне контракте, тем более, что вовсе не хотел выполнить горячее желание интенданта и так просто, без всякой компенсации, исчезнуть из Будапешта. Теперь, уверенный в гамбургской вакансии, Малер объявил графу Зичи, что

готов отказаться от своей должности, если его контракт, действительный еще семь с половиною лет, будет расторгнут с соответствующей неустойкой. Граф Зичи приложил все усилия, чтобы добиться у правительства, с которым он был «на дружеской ноге», возможности отпустить Малера. Об этом много спорили и торговались, пока, наконец, однажды утром граф Зичи не пригласил к себе директора, дабы сообщить ему, что правительство готово дать ему компенсацию в двадцать пять тысяч гульденов. «Могу я получить эту сумму сейчас же?» — спросил Малер. Последовал утвердительный ответ. Граф Зичи сообщил по телефону в государственную кассу, что Густав Малер сейчас придет получить свои деньги. Малер сел в пролетку и поехал в государственную кассу, где ему тотчас же выплатили наличными обещанные двадцать пять тысяч гульденов.

Было около полудня, я шел из казармы к моей матери обедать, и тут перед расположенным против Королевской оперы кафе Ройтер столкнулся с Малером. Явно я был первый, кого он встретил; а ему нужно было передать свою «благую весть» хотя бы первому встречному. «Вы знаете последнюю новость? — заявил он. — Уже полчаса я больше не директор Королевской оперы. Я как раз иду из государственной кассы, там я получил неустойку в двадцать пять тысяч гульденов. А теперь можете узнать и вторую новость: у меня в кармане договор с Гамбургом, и в ближайшее время я уеду из Будапешта. В Королевской опере больше ноги моей не будет, пусть мой письменный стол приводит в порядок секретарь. Я рад, что могу уехать: дальше работать с графом Зичи невозможно». Пока Малер закусывал в кафе Ройтер, я сидел с ним рядом, потом он дружелюбно простился со мной. Поэтому я и сказал, что единственный раз я подробно говорил с Малером в Будапеште в последний день его работы там.

...Я связался с нашим корреспондентом, который прислал нам следующую телеграмму о прощальном вечере Малера:

«Гамбург. Прощальный бенефис Малера прошел сенсационно. При его появлении в оркестре — трехкратный туш. Публика в восторге. Сперва Малер блестяще, великолепно продирижировал «Героической симфонией». Нескончаемая овация, нескончаемый поток цветов, венки, лавры, размахивание платками, воодушевление. После этого — «Фиделио». Впечатление, произведенное Малером, грандиозно. Снова нескончаемая овация, венки от дирекции, от товарищей по оркестру, от публики. Целые горы цветов. После финала публика не хотела расходиться и вызывала Малера не меньше шестидесяти раз».

...Теперь Малер окончательно обосновался в Вене и готовился к своему первому спектаклю в Придворной опере. Предварительно директор Ян еще послал его в Венецию, чтобы он прослушал там «Богему» Леонкавалло⁴ — тогда еще новинку. Так как во втором оперном театре Венеции давали также пуччиниевскую «Богему», Малер побывал и на этом спектакле, хотя никто ему этого не поручал. Вернувшись через несколько дней в Вену, он говорил мне: «Леонкавалло не идет ни в какое сравнение с Пуччини, и, если бы это от меня зависело, я дал бы «Богему» Пуччини, а не Леонкавалло. Я уже сообщил об этом директору Яну, но он ответил мне, что уже связан с Леонкавалло».

И вот наступило 11 мая, когда Малер впервые дирижировал в Придворной опере. Ян взял назад все свои предложения, и был выбран «Лоэнгрин». Утром директор представил всему персоналу Малера как своего по-

мощника и капельмейстера — и только; ни один человек в театре не знал тогда, что Малера прочили уже преемником Яна. Малер спустился в оркестр и провел совсем короткую репетицию, чтобы установить взаимопонимание. Он проработал только вступление и обратил внимание на некоторые места, которые считал особенно важными. Большое значение он придавал тому, чтобы королевский глашатай — баритон Феликс — пел в такт. Я просил Розе, который работал концертмейстером, тотчас после репетиции дать мне о ней отчет и ждал в кафе Шейдль, расположенном на углу Кертнерштрассе. Вскоре Розе появился там и коротко сообщил мне, что Ян представил Малера очень любезно, но что персонал принял нового дирижера весьма холодно. Малер, который рассчитывал на лучший прием, сказал только несколько вежливых слов.

...У Малера тотчас стало дел по горло. Один дирижер, Иоганн Непомук Фукс, был в отпуске, другой — Ганс Рихтер — задержался в Вайбегге близ Гайнфельда в Нижней Австрии, где проводил лето, и не мог вернуться в Вену из-за наводнения. Малер и Рихтер обменялись сердитыми телеграммами. Малер в своей депеше просил Рихтера разгрузить его в Оперном театре. Рихтер понял телеграмму неправильно и с раздражением ответил: «Я знаю свой долг, и если не могу сейчас приехать, то в этом виноват не я, а разлив, вызванный обильными дождями. Только наводнение не дает мне возможности вернуться в Вену». Поэтому Малер вел почти весь августовский репертуар и дирижировал чуть ли не каждый вечер, иногда без единой репетиции, в какой-то мере с листа. При этом он еще нашел время подготовить к 11 сентября новую постановку «Царя и плотника» Лортцинга. В этот короткий начальный период своей деятельности Малер произвел такую сенсацию среди сотрудников театра, в публике и в прессе, что

каждому стало ясно: переходное состояние будет недолгим и вскоре Малер окончательно станет директором Придворного оперного театра.

...Малер умел делать возможным то, что считалось невозможным, и это было одной из величайших его заслуг. Например, он не выносил, чтобы опоздавшие нарушали благоговейный покой присутствующих. Поэтому он постарался добиться, чтобы вход в зрительный зал во время увертюры или отдельных актов был воспрещен, по крайней мере когда шли произведения Вагнера, «Дон-Жуан» Моцарта и «Фиделио» Бетховена. Когда Малер предложил это надворному советнику Влассаку, последовал ответ: «В Вене это дело не пойдет». Однако Малер настоял на своем, и дело пошло. Нужно ясно представлять себе, что мы дышали тогда воздухом двора и что не так просто было вводить коренные новшества. А с помощью высоких связей тогда многого можно было добиться; наоборот, раз установленного распоряжения обергофмейстера уже нельзя было отменить, как бы ни восставали против него газеты. А о том, чтобы они заволновались, позаботились многие могущественные или считавшиеся могущественными лица. Таков был, например, господин Пальмер, президент Межобластного банка, необычайно любезный, обаятельный человек, известный благотворитель, о котором поговаривали, будто он играет в тарок с императором. Правда, это было не так, но этому верили и, веря, полагали, что для такого человека следует сделать исключение. Пальмер имел абонемент в Оперу, у него было боковое место в третьем ряду, возле входной двери; он мог и в самом деле входить и выходить, ничуть никому не мешая. К тому же связи Пальмера, даже без партии в тарок, доходили до самого императора. Но Малер был неумолим и не сделал исключения даже для Пальмера, несмотря на все его хлопоты. Горе билетеру, осмелившемуся нарушить

малеровский «указ» *. Однажды я был свидетелем маленькой сцены, которая необычайно позабавила меня. Билетер правой стороны партера позволил войти во время действия одному завсегдатаю оперы. Привлеченный шорохом, Малер с быстротой молнии повернул голову, взглянул со своего дирижерского пульта в направлении шума, заметил билетера и вызвал его *ad audiendum verbum* **. Я был в канцелярии Малера, когда туда вошел провинившийся. Это был высокий, статный мужчина. Когда Малер поставил ему на вид его поведение, преступник возражал: «Да что мне оставалось делать, этот господин толкнул меня в грудь и, раньше чем я успел помешать ему, распахнул дверь и был уже в партере». — «И вы не оборонялись? — сказал на это Малер. — Такой сильный мужчина, как вы, позволяет ткнуть себя в грудь и не трогается с места?» Тут господин директор вскочил с кресла и заявил, сжав кулак: «Толчок, что вы получили от этого проныры, — это просто серебряный гульден, который он сунул вам в руку. Если это еще раз случится, вы будете уволены».

Интересно, что обо всем было доложено императору, который, однако, предоставил Малеру свободу действий. Монарх был не согласен с упомянутым запретом и сказал однажды князю Лихтенштейну: «Боже мой, но ведь театр создан, в конце концов, для удовольствия! Не понимаю всех этих строгостей! Однако распоряжению директора нужно подчиняться». В одном пункте с императором нельзя было шутить: он строго-настрого запретил принцам своего дома вмешиваться в театральные дела и через обергофмейстера дал знать Малеру, что он не должен угождать никому из эрцгер-

* Автор пользуется здесь в немецком тексте русским словом «указ» (прим. переводчика).

** Для выговора (буквально «чтобы выслушать слово» — лат.)

цогов. Малер не заставил повторять дважды и, памятуя о таком приятном для него приказе императора, отвергал все требования эрцгерцогов, едва они затрагивали сферу его деятельности; при этом он всегда чувствовал поддержку обергофмейстера, защищавшего императорские приказы и данные императором права. Нет ничего удивительного, что Малер воспротивился против себя весь двор, к которому примкнула и высшая аристократия.

...Одним из первых его мероприятий было уничтожение клаки, которая безобразничала самым ужасающим образом. От каждого из артистов театра он требовал письменного честного слова, что тот не будет держать клаку. Некоторое время дело шло хорошо, но через несколько месяцев, в течение которых аплодисменты участникам спектакля все слабели, клакеры снова вернулись в театр, к великой досаде Малера, отныне уже бессильного. Я приведу здесь характерное высказывание покойного баса Гренга, который часто оставался совсем без аплодисментов: «Кажется, я скоро наплюю на свое честное слово!» Так он и сделал.

Граф Геза Зичи, виновник отъезда Малера из Будапешта, писал оперы, которые, разумеется, шли в Королевском оперном театре в Будапеште. Один из влиятельнейших аристократов Венгрии, граф имел высокие связи при австро-венгерском дворе. Он был дружен с одной из гофдам покойной императрицы Елизаветы (если память мне не изменяет, ее звали графиня Стараи); кажется, эта дама имела некоторое влияние. Зичи поступил так, как будто он еще в Будапеште принадлежал к числу покровителей Малера, то есть направил ему свою оперу. Малер рассказал мне об этом и прибавил: «Поверьте, мною в самом деле вовсе не руководила жажда мести; я решил дать оперу Зичи, будь это возможно хоть наполовину, и проиграл ее особенно внимательно. Но она не годится совершенно, и я отклонил ее. А теперь одна

гофдама императрицы Елизаветы обратилась прямо к императору и просит его распорядиться, чтобы я поставил оперу Зичи. Император пригласил обергофмейстера князя Лихтенштейна и спросил его, в чем там дело с оперой. Когда князь Лихтенштейн по поручению императора спросил меня об этом, я разъяснил ему, что, как художник, не могу отвечать за постановку оперы Зичи. Однако если его величество все-таки желает этой постановки, то я прошу дать мне о ней распоряжение. Тогда я поставлю на афише отметку «По высочайшему приказу». Князь Лихтенштейн сообщил об этом монарху, который заявил коротко и ясно: «Я не приказываю. Если директор считает, что оперу ставить невозможно, значит так и должно быть». Тем дело и кончилось».

НОВЫЕ ПОСТАНОВКИ МАЛЕРА

Забавно, как Малер дурачил всех венских музыкальных критиков, когда хотел сделать что-нибудь и не открывать истинных причин. Так было и с новой постановкой «Фиделио». Известно, что над проблемой большой увертюры «Леонора» музыканты ломали себе голову не одно десятилетие. Так называемая «большая» третья увертюра везде была не на месте. Если ее играли перед оперой, она слишком тяготела над идиллическим началом произведения; если ее играли перед вторым актом,—она целиком и полностью предвосхищала его. Увертюра просто не входила в рамки оперы; поэтому Бетховен и сочинил в конце концов маленькую увертюру E-dur, которую с тех пор и стали играть перед началом спектакля. Иногда дирижеры исполняли обе увертюры: маленькую — вначале, а большую — C-dur'ную — перед вторым актом. В Вене уже долгие годы существовал обычай играть только большую C-dur'ную увертюру перед началом оперы, не заботясь о том, следует ли из

стилистических соображений ставить ее в этом месте или нет. Так получилось потому, что ни один дирижер, а тем более публика, не хотели отказаться полностью от этого великолепного симфонического полотна. И вот, когда Малер вместе со знаменитым художником-оформителем Придворной оперы профессором Альфредом Роллером взялся за новую постановку «Фиделио», Роллер заявил, что ему нужно продолжительное время для перемены декораций к последней картине (эти декорации были беспримерной достопримечательностью). В ходе сцен получался рискованный разрыв; тут Малеру пришла в голову великолепная идея: чтобы выиграть время для перемены декорации, исполнять большую увертюру «Леонора» сразу же после сцены в тюрьме. Но поскольку нужно было хоть как-нибудь обосновать это, Малер объявил, что лучше всего поместить увертюру в этом месте, потому что в ней содержится повторение и обобщение всей драмы, а своими ликующими заключительными аккордами она целесообразно подготавливает примиряющую и светлую последнюю картину. Все этому поверили и оценили перемещение как великую драматургическую находку. Малер посмеивался втихомолку своей гениальной шутке, благодаря которой он произвольно попал на правильное решение. Однажды я говорил об этом с Рихардом Штраусом и рассказал ему об истинном положении дела; на это он возразил мне: «Какие мотивы были у Малера и Роллера — все равно, во всяком случае, они попали в самую точку, увертюра на месте именно там, где она теперь стоит; я бы никогда больше ничего не менял». Так случай создал нечто общеобязательное. Но этот случай, конечно, не возник сразу, из ничего; его породила только гениальная интуиция.

Много было споров по поводу новой постановки моцартовского «Дон-Жуана». Чтобы избежать ненужных

задержек в быстрой смене картин, Роллер построил по обе стороны сцены башни, между которыми развертывалась вся драма. Обе угловые башни не сдвигались с места при перемене декораций, которая осуществлялась очень быстро: одни задники поднимались вверх, другие — опускались на их место. Это новое оформление тоже вызвало оживленные дискуссии и далеко не всеми было признано целесообразным. Малер никогда открыто не дезавуировал Роллера, так как, в конце концов, все возникало у них в совместной работе; он заступался за своего гениального декоратора даже тогда, когда не был совершенно убежден в правильности сделанного. У меня тоже было много возражений против этих башен, и тотчас после спектакля возобновленного «Дон-Жуана» я высказал Малеру свое мнение о них. «Не горячитесь,— ответил Малер,— я тоже не в восторге от этих башен; по-моему, и Роллер не поручится за них. Это была попытка, и только. В театре всегда нужны новые попытки, а иначе задохнешься среди шаблонов. Если однажды что-то не вышло, то, в конце концов, в этом нет большой беды. При ближайшей возможности пробуешь что-нибудь другое. Но только, пожалуйста, держите при себе то, что я вам сказал сейчас; ведь есть много людей, которые от этих декораций в восторге, а отнять у них этот восторг было бы несправедливо по отношению к Роллеру и повредило бы кассе театра».

«Традиции — это расхлябанность!» Это высказывание все снова и снова приписывают Малеру и даже выделяют как нечто особенно интересное и остроумное. В действительности это изречение — явная бессмыслица, так как традиции — это не только не расхлябанность, но даже, наоборот, нечто важное и ценное. Очень часто они имеют решающее значение для достойного развития того, что достигнуто, и ни один разумный человек не станет их недооценивать.

Разумеется, Малер никогда не произносил этой бессмыслицы, как это доподлинно установлено. В действительности Малер сказал: «Вы, люди театра, часто называете традициями не что иное, как ваши удобства и вашу расхлябанность». Самым надежным свидетелем подлинности этого высказывания является Альфред Роллер, который стоял на сцене Венской Придворной оперы, когда Малер сделал свое замечание, в этой форме — в высшей степени меткое. Мне была известна истинная редакция малеровского высказывания о традициях, однако я хотел быть вполне уверен и потому написал Роллеру, прося его сообщить мне все достоверно. В ответ я получил от Роллера следующее письмо, датированное 30 октября 1927 года; в нем он подтверждал вышесказанное. Письмо это и в других отношениях настолько показательно, что я привожу его здесь:

«Если моя память не обманывает меня совершенно, то поводом к изречению Малера: «Вы, люди театра, часто называете своими традициями не что иное, как ваши удобства и вашу расхлябанность», послужила новая постановка «Фиделио» в 1904 году. В старой постановке первый выход хора заключенных на тюремный двор игрался так: из камер справа и слева выходил в полном составе хор, выстраивался на ярко освещенной сцене полукругом и потом начинал: «О, что за радость...» Этот нелепый выход хора разыгрывался во время потрясающего оркестрового вступления и поэтому оскорблял меня еще больше. Показав Малеру мой макет для новой постановки, я описал ему, как представляю себе этот выход: заключенные медленно, поодиночке, самое большее — по двое или по трое, ковыляют наверх из глубины; отвыкшие от ходьбы, ослепленные дневным светом, лишенные свежего воздуха, с землистыми лицами, ощупью бредут вдоль стены эти бедные, страдающие твари. Малер тотчас согласился. «Но вы не должны

забывать, — мне нужно, чтобы они вступили. Это требование музыкальное, тут вы ничего не понимаете. Впрочем, двойной квартет можно вовремя выпустить на сцену так, как вы хотите, а этого с меня довольно, мне больше и не нужно». Защитники «традиций» были страшно возмущены. Профессор Вондра говорил мне с упреком: «Мужской хоровой союз поет этот хор в составе двухсот человек!» Добрый старый Штоль, ведавший режиссурой, после одной из первых репетиций еще раз попытался переубедить Малера; когда мы шли (после первого акта) по мосту на сцену, он встретил нас справа, на авансцене, и скромно обратил внимание Малера на то, что по традиции этот отрывок всегда был самым блестящим, как бы сольным номером хора. И тут Малер дал ему этот ответ, который так часто перевирали и который здесь процитирован точно. Кроме этого, я могу сообщить о постановке «Фиделио» вот что: Малер придавал очень большое значение уюту комнаты Рокко. Цветы на окошке! На них должен был упасть в начале канона солнечный луч. Контраст с тюремным двором должен был стать как можно более разительным. Сам двор должен был казаться сырым, заплесневелым. Эти два эскиза он тотчас же принял и очень одобрял их. Первые эскизы темницы он отверг: «Слишком просторно, слишком светло». Зато следующий эскиз ему очень понравился. «Ведь здесь вздохи, здесь стон», — говорил он оркестру в соответствующих местах вступления ко второму акту. «Здесь миниатюрная живопись в звуках!» — говорил он вторым скрипкам в том месте арии Флорестана, где идут слова: «Цепи были платой мне...» Я заметил ему, что сигнал трубы в третьей увертюре «Леонора», если играть ее, как здесь, между сценой в темнице и последней картиной, должен доноситься не с подмостков, как только что во время сцены в темнице, а из бокового помещения рядом с оркестром; он согласился со мной,

но оставил все по-старому. Ему больше всего нравилось, что после четырнадцати минут темноты, во время которых исполнялась увертюра «Леонора», последняя картина казалась особенно светлой.— Несколько лет спустя он говорил мне, что охотно перешел бы от последнего такта увертюры «Леонора» прямо к хору — «О день, день торжества», и таким образом вычеркнул бы оркестровое вступление к последней картине; однако он сомневался, имеет ли право на такое вмешательство. Неизбежные аплодисменты после третьей «Леоноры» были для него мучительной помехой. (Однако Малер ни в коей мере не был безусловным противником аплодисментов при открытом занавесе: он очень досадовал, когда защитники благоговения в публике своим шиканьем заставляли смолкнуть аплодисменты после арии Леоноры. «Когда поется ария, время останавливается, драма не движется дальше. Тут зрители имеют полное право аплодировать. Аплодисменты дают разрядку их напряжению, освобождают их, восстанавливают их восприимчивость. Эти шикуны — неискренние снобы». Смысл я передаю правильно, насколько сам его понял. За точность слов я, конечно, не могу поручиться.) На первых спектаклях Малеру действительно удалось помешать публике аплодировать: для этого он после заключительного такта третьей «Леоноры» застыл с поднятыми руками и потом, сразу же опуская их, давал знак начать вступление, приказав немедленно открывать при этом занавес».

Так пишет Роллер. Любопытно отметить, что Рихард Штраус, с которым Малер, конечно, никогда не говорил об этом деле, сказал мне однажды в период своего директорства, как охотно он после третьей увертюры «Леонора» вычеркнул бы вступление вместе с хором «О день, день торжества...» и перешел бы к словам министра: «Монарх великий посылает».

Я уже отмечал, что Рихард Штраус, не зная о распоряжениях Малера, признал помещение увертюры «Леонора» после сцены в тюрьме единственно правильным... [и даже] хотел бы действовать еще радикальней; доказательство того, как часто великие таланты сходятся в великих деяниях.

«Вагнер и Моцарт — вот краеугольные камни оперного репертуара, — говорил мне Малер. — Все остальное должно органически присоединяться к ним». Но тогда не было еще сенсационных произведений Рихарда Штрауса, которые сегодня нужно назвать третьим краеугольным камнем оперного репертуара. К этому убеждению пришел бы, без сомнения, и Малер, которому была предназначена для первой постановки «Саломея». Штраус сыграл это сочинение Малеру, и тот был вне себя. К сожалению, ему не удалось преодолеть цензурных опасений своего начальства, и «Саломея» была впервые показана в Дрездене, а не в Вене. Что же касается новых постановок, то Малер, верный своему вышеприведенному изречению, восстанавливал в правах, главным образом, Вагнера и Моцарта. Я считаю, что в этом величайшая заслуга Малера как директора Венской оперы. Вместе с тем, при всей серьезности, с которой относился к каждой вещи Малер-художник, остальной репертуар не представлял для него особого интереса. С трех репетиций он осуществил новую постановку «Аиды» Верди, произвел сенсационное впечатление необычным, но единственно правильным темпом маршашествия, а вскоре, чтобы это впечатление не ослабевало, обновил и большую часть оформления.

С новыми постановками старых опер Малеру везло больше, чем с новинками. Да и ему доставляло больше удовольствия принести, так сказать, свежевывстиранными и отутюженными «Виндзорских проказниц», или «Фра-Дьяволо», или «Немую из Портичи», или даже «Царя и

плотника» и т. п. произведения и поставить их в театре, где почти всем новым постановкам Малера суждена была долгая и радостная жизнь!

¹ В молодости Карпат был певцом и скрипачом в оперном театре.

² Обергешпан — см. прим. 4 к письму 67; комитат — единица административного деления Венгрии.

³ Офенский берег — правый, высокий берег Дуная, на котором находится Буда (Офена).

⁴ «Богема» Леонкавалло написана в 1897 г.

ИОЗЕФ БОГУСЛАВ ФЕРСТЕР СТРАННИК

(Отрывки)

ГУСТАВ МАЛЕР

Жизнь Густава Малера — это разительный пример, доказывающий правильность Флоберова изречения: «История искусства есть бесконечный мартиролог». Кто сумеет прочесть трагические творения его жизни, — тот сможет ясно почувствовать, что наполняло душу и сердце Малера на каждой ступени его жизненного пути. Потому что все произведения Малера пережиты им в самой глубине его души.

Полный горячего стремления к совершенству, он повсюду — и в жизни, и в делах рук человеческих — встречал его противоположность. Яснее всего он сказал об этом, прощаясь с товарищами по Венской опере: «Вместо законченного целого, о котором я мечтал, я оставляю за собой незавершенное, наполовину сделанное дело: так уж суждено человеку».

Как дирижер, Густав Малер был воплощением воли, энергии, мощи, был вождем и повелителем, был подобен натянутой до предела струне. Он прочел в «Зара-

тустре»¹: «Творящие суровы. Для них блаженство — сжать в руке тысячелетия, словно воск», — и узнал свой образ. В Малере «была субстанция великого характера», — как говорил Барбе д'Оревилю; к нему в полном смысле применимо изречение Новалиса: «Характер — это до конца развитая воля».

Как композитор, Густав Малер был воплощением воли к любви. Вся его жизнь, все его творчество знает только один пафос в тысяче видов: это тоска по любви. Малер ищет и тоскует, ищет непрестанно, но любви не находит. Значит, и здесь — не возделенная полнота, а несовершенство, — «ведь так суждено человеку». Ибо совершенство — это бог.

В то время, когда я познакомился в Гамбурге с Густавом Малером, его сокровенная сущность была неведома большому миру. Несмотря на свою молодость, он прошел уже немало тяжелых испытаний, горечь бедствий не пощадила его. Пролетели годы коротких контрактов на один сезон в Галле, в Лайбахе, в Ольмюце и Касселе, забыта была работа в Праге и в Лейпциге, где уже начали догадываться, что этот молодой дирижер — явление исключительное. Даже такой неприятный эпизод, как его директорство в Будапеште, не оставило слишком глубоких следов.

В Гамбурге также еще никто не догадывался о его высокой миссии. Несколько человек, наделенных душевной проницательностью, умели ценить его гениальность в исполнительском искусстве, но даже и они не допускали мысли, что под высоким лбом этого молодого человека с горячим сердцем могут дремать в ожидании своего исполнения великие планы, могут когда-нибудь созреть произведения, которые взбудоражат и увлекут весь музыкальный мир. Никто не предполагал, что славу гениального дирижера затмит другая, более значительная, — слава гениального творца.

Было бы лишним объяснять, почему я ревностно стремился узнать Малера-человека, стать ближе к художнику, который захватил меня при первой встрече и о котором моя жена², успевшая за первые три месяца в Гамбурге узнать его, всегда рассказывала мне с восторгом и восхищением. И я затрудняюсь описать чувства, испытанные мною, когда однажды, вернувшись из театра, она объявила мне: «Капельмейстер Малер хочет что-то тебе сообщить. Он желал бы познакомиться с тобою лично. Он рассчитывает, что ты зайдешь к нему как-нибудь в середине дня. Он живет на Фребельштрассе».

...Вот что произошло:

Директор Поллини прислал моей жене клавир «Мейстерзингеров» с просьбой как можно скорее разучить роль Евы. Мы немедленно взялись за работу, не теряя ни одной свободной минуты. И хотя моя жена была очень занята в текущем репертуаре, все же через несколько дней она могла уже явиться на оркестровую репетицию. «Мейстерзингерами» дирижировал Густав Малер. Во втором акте он совершенно неожиданно прервал репетицию и спросил, к явному удивлению солистов и оркестра: «Милостивая государыня, кто готовил с вами Еву?» Услышав в ответ: «Мой муж», он повернулся к оркестру и сказал: «Господа, вот как разучивает вещь музыкант». А потом, обратившись к моей жене, продолжал: «Передайте вашему мужу привет и скажите ему, что я хотел бы с ним познакомиться».

Мое глубоко скрытое желание исполнилось так чудесно. В тот же день я поспешил на пролегающую неподалеку Фребельштрассе, где жил тогда Малер. Дом выходил на обширный зеленый Болотный луг, теперь уже полностью застроенный. Я шел к Малеру взволнованный, опасаясь, оправдаю ли я ожидания этого превосходного музыканта и неповторимого дирижера.

Но я был уже на четвертом этаже и отыскал указанную мне дверь. Я нажал звонок. Мне открыла приветливая дама с утонченными манерами. Услышав мое имя, она показала мне дверь слева, в конце коридора.

Я несколько раз стучался безрезультатно и наконец отважился войти. Комната была пуста. Я увидел кровать, над которой висел наполовину увядший лавровый венок. Листья его приняли уже серо-зеленый оттенок вянущего лавра, их цвет красиво сливался с цветом шелковых лент, на которых можно было прочесть сделанную бледно-золотыми буквами надпись: «Пигмалиону Гамбургской оперы — Ганс фон Бюлов».

Несмотря на всю мою взволнованность, я сразу понял все значение слов Бюлова и обрадовался, что мое впечатление о личности Малера подтверждает артист с таким авторитетом.

Но сейчас не время было размышлять. Я постучал во вторую дверь и тотчас был приглашен дружелюбным «войдите!». В этой второй, большой комнате я увидел Густава Малера. Он взглянул на меня, произнес мое имя и, как бы не замечая моего смущения, задал мне несколько вопросов. Нам понадобилось немного времени, чтобы найти общий язык: ведь у нас было так много одинаковых интересов. И если я всегда был убежден, что великие люди просты и скромны, то, уходя от Малера, я уносил еще одно доказательство этого. К моей величайшей радости, при прощании он пригласил меня снова прийти к нему вскоре.

Вернувшись домой, я на покое вновь перебрал в памяти все свои впечатления. Даже облик Малера произвел на меня необычное и сильное впечатление. Острые, энергичные черты напоминали Савонаролу или, еще больше, друга Петрарки, знаменитого сиенского кондотьера Сиджисмондо Малатесту, каким мы видим его на картине Пьеро делла Франческа. Тот же профиль с выразитель-

ным орлиным носом, сомкнутые губы, четко вылепленный подбородок, выступающие скулы. Когда он взглянул на меня, его высокое чело светилось, а проникновенные темные, мерцающие, чуть увлажненные глаза смотрели дружелюбно, мягко и лучисто.

В воспоминании я вновь возвращался к его скромной кровати, рисовал себе обстановку комнаты, почти все пространство которой занимали рояль, книжные полки и письменный стол. Рояль, стоявший посередине, был весь завален нотами, в стороне, у стены, виднелось более любимое Малером пианино, на пюпитре которого стояла раскрытая партитура одной из кантат Иоганна Себастьяна Баха.

На стенах — ни следа обычных семейных фотографий. Висела только репродукция «Меланхолии» Дюрера, снимок с неизвестного мне рисунка «Св. Антоний Падуанский проповедует рыбам» и, наконец, «Монах» Джорджоне, рукой касающийся клавиатуры, с лицом, озаренным необычайной красотой. (Однажды Малер сказал мне: «Об этой картине я мог бы писать музыку постоянно!»)

Вскоре после первого визита я вновь навестил Малера. Мы узнавали друг друга ближе. Я выбирал дни, когда ему не нужно было вечером дирижировать, и радовался, видя, что я для него желанный гость. Однажды, когда перерыв между двумя визитами, не помню почему, слишком затянулся, Густав Малер явился ко мне. Между нами завязалась верная дружба.

Само собой разумеется, наши беседы касались прежде всего музыки; Иоганн Себастьян Бах был их героем. Увидев на пюпитре пианино раскрытую партитуру кантаты, я заметил что-то по поводу великого лейпцигского кантора. Малер добавил несколько восторженных слов и одновременно выразил сожаление, что кантаты Баха так редко исполняются и потому почти неизвестны.

С тех пор мы часто брали в руки партитуры великого полифониста, тем более что Малер был, по всей видимости, погружен в изучение именно тех произведений Баха, которые не пользовались популярностью. В них он искал подкрепления и очищения после своей работы в театре, которая нередко вынуждала его иметь дело с сочинителями, по своему характеру совершенно чуждыми его собственным склонностям.

«Здесь, в этом Кастальском ключе³, я смываю с себя театральную грязь», — сказал он однажды после того, как директор Поллини, обычно умевший ценить суждение Малера, поручил ему новую оперу. Оперу, за которую он взялся с отвращением.

Нет нужды уверять в том, что мы были единодушны в нашем благоговейном восхищении самым великим из всех контрапунктистов и самым смелым из всех мастеров гармонии — Иоганном Себастьяном Бахом. Я тогда не знал его кантат и пользовался каждой свободной минутой и каждой возможностью, чтобы познакомиться с этими произведениями, блистательно-прекрасными по своей полифонии и по изобретательности. Мелодика Баха расцветает в них, может быть, богаче всего, и мы находили такты, которые прямо и непосредственно ведут к современному музыкальному искусству.

Наряду с Бахом Малер больше всего чтит Бетховена и Вагнера; что же касается современников, то с наибольшим вниманием он тогда занимался сочинениями Брукнера и Рихарда Штрауса. Брамса он признавал, но тот не был близок его сердцу.

Уже тогда, в самом начале нашей дружбы, я почувствовал, что Малер считал своим соперником только Рихарда Штрауса. Он доставал все партитуры его сочинений, которые тогда одна за другой появлялись в мюнхенском издательстве Айбля, изучал их, говорил о них, критически их оценивал, высказывая свои суждения

спокойно, без всякой горячности и со знанием дела обосновывая их. Как правило, он заканчивал дружелюбным вопросом: «По-вашему, это не так? Что вы об этом думаете?»

О Рихарде Штраусе мы тоже были одного мнения. В лице этого молодого бунтовщика мы приветствовали самый выдающийся талант, вышедший из школы Вагнера; мы считали, что его дарованию свойственны некоторые декадентские черты, которые, впрочем, не лишают его притягательной силы. Вместе с тем мы видели в нем гениального колориста, который умел совершенно по-своему, на свой особый лад, обращаться с оркестром и обогатил палитру классиков и романтиков целой гаммой пленительных оттенков,— видели в нем, если можно так выразиться, Фортуну, Монтичелли⁴, Клода Моне музыки.

Спустя недолгое время мы уже читали в сердцах друг друга, как в раскрытой книге. Малер стал доверчивее и общительнее. Нередко он касался тогда интимных тем. О своей композиторской деятельности он не проронил ни слова. Тем более нечаянной была моя радость, когда однажды (день уже клонился к вечеру, и в комнате сгущались сумерки) Малер неожиданно встал, вынул из ящика письменного стола рукопись и спросил: «Хотите послушать кое-что?»

Мы сели за рояль, и Малер стал играть. Вскоре я узнал в партитуре его росчерки и догадался, что удостоился редкого отличия.

Уже в первой неистовой, экстатической теме ко мне обращался своеобразный *ingenium** Малера; все дальнейшее давало возможность оценить высокий уровень художественного воплощения. Музыка, с самого начала производившая сильное впечатление, постепенно увлек-

* Дар (лат.).

ла меня, и когда Малер, обессиленный, но озаренный отблеском божией благодати, закончил часть, звучащую теперь широко и мощно, я не мог произнести ни слова и только горячо пожал его руку. В моей памяти навсегда запечатлелось, какое трогательное выражение благодарности появилось в глазах Малера и как он склонил голову, когда я, придя в себя, попытался выразить словами мое впечатление.

Пьеса, которую я тогда слышал, называлась «Тризна». Я прочитал заголовок в рукописной партитуре. Теперь она известна как первое Allegro Второй симфонии Малера. Первоначально это Allegro было задумано как симфоническая поэма, а не как составная часть циклического произведения. При первом прослушивании я не сразу понял формальную структуру целого из-за необычного объема этого сочинения, в котором внимание привлекали прежде всего новизна содержания, огромная сила воздействия, неожиданное слияние тем и избыток поражающих деталей.

Мы заговорили о темах. Малер уверял меня, что ему почти никогда не приходит в голову чисто мелодический контур, но почти всегда — уже играющая всеми красками, развитая тема, во многом уже связанная со второй мыслью, тематически подчиненной. Мы снова взяли партитуру, и Малер привел прямые доказательства своих слов. Мы оба были убеждены в том, что его до сих пор не исполненное сочинение величаво и прекрасно.

Между тем погасли последние лучи заходящего солнца, и вокруг нас разлился тот свойственный Паоло Веронезе полусвет, который длится всего несколько мгновений и в котором все вещи вдруг пронизываются лучами, становятся одушевленными и нематериальными, будто бы они должны открыть свою тайну, раскрыть дремлющий в них вечный принцип.

Мы смолкли: к тому времени мы уже научились молчать друг с другом,— и через несколько минут Малер сказал тихим голосом, как бы пробуждаясь от сна: «Вы знаете Бюлова?..» Я ответил утвердительно и прибавил, что мне известно, как ценит его строгий и критически настроенный Бюлов, как необычайно высоко он ставит деятельность Малера.

«Так вот, Бюлов,— продолжал Малер. — Недавно я был у него и просил просмотреть сочинение, которое я Вам только что сыграл. Увидев, как сложна партитура, он предложил мне лучше самому сыграть ее: «По крайней мере, я услышу ее в авторской интерпретации...»

Я заиграл. Потом мне пришлось в голову взглянуть на Бюлова, и вот я вижу, что он обеими руками затыкает себе уши. Я останавливаюсь, Бюлов, который стоит у окна, тотчас замечает это и предлагает мне играть дальше.

Я играю. Через некоторое время оборачиваюсь снова — Бюлов сидит за столом, заткнув уши, и вся сцена повторяется: я умолкаю, он требует продолжения. Я играю дальше, а в голове у меня мелькают самые разнообразные догадки. Я допускаю, что такому пианисту-виртуозу, как Бюлов, не нравится, возможно, моя манера игры, мой удар; может быть, мое *forte* слишком темпераментно и грубо для него; я вспоминаю и о том, что Бюлов — человек нервный и часто жалуется на головные боли. Однако я играю без остановки дальше, больше не отвлекаясь; может быть, я даже позабыл, что Бюлов находится здесь.

Окончив, я стал молча ждать приговор. Но мой единственный слушатель долго сидел за столом молча и неподвижно. Вдруг он сделал энергичный отрицательный жест и заявил: «Если это музыка, значит я вообще ничего в музыке не понимаю».

После этого мы расстались друзьями по-прежнему,

хотя я и вынес убеждение, что Бюлов считает меня способным дирижером, но совершенно безнадежным композитором».

Только по пути от Малера я понял, почему ему так приятно мое восхищение. Без сомнения, я был для него в этот момент глашатаем нового, молодого поколения, из моих уст он услышал, что это поколение поймет его и пойдет за ним.

ВТОРАЯ СИМФОНИЯ МАЛЕРА

Из Каира пришло известие, что Ганс фон Бюлов скончался там. Всего лишь несколько месяцев назад я пожимал его руку в тихом Фонтене-парке на Альстере. Малер тоже был глубоко опечален грустной вестью. Когда во второй половине дня мы встретились, он сыграл свою «Тризну» так, что в ней вылились все наши чувства, которые Малер облек в слова: «Памяти Бюлова».

Через шесть недель в гамбургской вольной гавани причалил корабль, доставивший на родину останки великого человека, и гамбургский сенат пригласил публику на панихиду в старой, почтенной церкви св. Михаила...

Панихида имела следующую программу: прелюдия Иоганна Себастьяна Баха, хорал «Если мне придется разлучиться» из баховских «Страстей», чтение священного писания, хорал творца «Мессиады» «Ты воскреснешь, да, воскреснешь ты после сна недолгого». Хорал пел хор мальчиков церкви св. Михаила. Пастор Берман произнес траурную речь. Панихида завершилась хоралом Баха «Покойся с миром, милый прах»⁵.

Мы с Малером присутствовали при этом волнующем прощании. Хотя доступ был открыт только приглашенным, церковь была переполнена, места наши были в разных концах, и мы не видели друг друга.

Самое сильное впечатление оставил спетый детьми хорал. Поражала не только глубокая поэзия Клопштока, но и трогательно-чистая гармония детских голосов. Звуки гимна о воскресении замерли, и старые большие колокола дома божия отверзли свои красноречивые уста—колокола, оплакавшие уже столько славных усопших. Их могучая жалоба разнесла печаль по всему портовому городу. Похоронная процессия двинулась в путь. Г-жа Тоде, дочь Бюлова, со своим супругом и Зигфрид Вагнер представляли семью.

У Городского театра, в котором маэстро так часто чаровал взыскательных гамбургцев, его встретил траурный марш из «Сумерек богов» Вагнера...

Малера я не нашел и перед театром. Но во второй половине дня я, гонимый беспокойством, не мог больше усидеть дома и, словно по приказу, поспешил к нему. Открыв дверь, я увидел его за письменным столом; голова его склонена, в руке перо, перед ним нотная бумага. Я стою в дверях. Малер оборачивается и говорит: «Ну, дорогой друг, есть!»

Я понял. Словно просветленный какой-то таинственной силой, я отвечаю: «Ты воскреснешь, да, воскреснешь ты после сна недолгого...»

Малер глядит на меня с выражением крайнего изумления. Я угадал его тайну, которую он не открыл еще ни единой душе: стихи Клопштока, которые мы утром слышали из уст детей, лягут в основу заключительной части Второй симфонии.

Когда теперь, через много лет, я вызываю все это в памяти,— хорал Баха, как молитва, звучит в моей душе.



Эскиз заключительной части Второй симфонии был готов. В силе ее воздействия не приходилось сомневаться. Мастерски построенная, вознесенная экстатическим во-

сторгом часть должна была увенчать целое великолепным, единственно достойным финалом. Но как найти связь, убедительную связь между скерцо и этим финалом? Обдумывание отняло много времени, немало находок было отброшено, прежде чем Малер, просматривая написанные раньше песни, напал на мысль поместить перед финалом вокальную часть с текстом. Так в качестве четвертой части в симфонию была перенесена песня «Первозданный свет», написанная в 1892 году на слова, взятые из «Волшебного рога мальчика» — основного источника песен Малера.

Во время каникул 1894 года Малер написал мне из Штейнбаха, что он только что закончил партитуру.

В начале нового сезона в малом зале Ковент-гарден⁶ при закрытых дверях состоялось первое исполнение Allegro, медленной части и скерцо. Оркестр Городской оперы почитал своего дирижера и с радостью шел навстречу его желаниям. На галерее разместились гости, всего восемь человек: Анна Мильденбург, начинавшая в Гамбурге свою карьеру, актер Вагнер, а также адвокат доктор Бен и фабрикант Вильгельм Беркан с женами, и, наконец, моя жена и я.

Малер появился вместе с оркестрантом Вайдихом, пожилым господином, на обязанности которого лежало отмечать изменения и дополнения, вносимые Малером в партитуру во время репетиции. Наш кружок услышал сперва только короткие обрывки музыки, потому что Малер то и дело прерывал игру своими замечаниями: «Вайдих, виолончель в унисон с фаготом; гобой вычеркнуть; флейты удвоить; гармонию тромбонам!»

Записная книжка Вайдиха вскоре была исписана. Многие изменения и детали динамики были тут же на месте внесены в партии, остальное было приведено в порядок во время перерыва. После такой подготовки оркестр играл часть за частью без остановки и в заключе-

ние наградил композитора сердечными аплодисментами. Мы, слушатели, были очарованы. Доктор Бен и я, уже знакомые с сочинением, были опьянены услышанными волшебными звуками. Особенно ослепила нас вторая тема (E-dur) в первой части, с ее лирической красотой и искренностью, затем — трио в скерцо, где Малер в смелом трехголосном изложении, в котором диссонансы сливаются в чарующее, гармоничное единство, открыл поющую душу труб.

Доктор Бен, отличный музыкант и пианист, заявил, что попытается сделать переложение партитуры для двух фортепиано, «чтобы нам не пришлось ждать следующего исполнения еще долгие годы». Я присутствовал и на этой «фортепианной премьере», которая состоялась у Бена в его вилле на Альстере. Место за фортепиано заняли композитор и хозяин дома. Среди гостей находилась и фрау Лазарус, старая приятельница и страстная поклонница Бюлова. При прощании она уверяла нас, что уходит не менее пылкой почитательницей Густава Малера.

*

Я уже неоднократно сожалел о том, что не записывал регулярно своих бесед с Малером. В памяти я мог удержать лишь немного и потому ограничусь небольшим числом его высказываний, записанных мной с пробелами, но имеющих большое значение.

Мы говорили о Рихарде Вагнере и о нападках на него, которые позволяли себе, главным образом, те профаны, что брались судить о его музыке. «Неверно, что музыка Вагнера распадается на куски ради декламации: наоборот, у него нет ни одного такта, где он изменил бы музыке, и при этом всегда, сочиняя музыку, он сохранял логическую связь и периодичность, даже если эта периодичность принимала самые сложные формы. Он не за-

держивался на каждом слове и именно благодаря этому умел избежать разорванности. Хороший музыкант всегда отыщет в тексте места, позволяющие естественно завершить цельный по форме кусок».

В другой раз речь зашла о чистой музыке и о симфонической поэме. Мы разбирали проблему разработки — какой должна быть вторая часть сонатной формы. Малер сказал: «Разработку писал уже Моцарт. Он брал свои темы и мастерски перемешивал их друг с другом. Зато у Бетховена вы не найдете ничего подобного. Тот всегда имел в виду нечто определенное. То, что Мендельсон и Шуман снова стали писать «разработки», — их дело. Конечно, они впали в ошибку».

Малер высказывал свои мнения решительно, и можно было заметить, что они возникали у него не случайно, не внезапно, что он приходил к ним путем долгих размышлений.

Однажды нам пришлось неожиданно прервать такой разговор: вечером Малер дирижировал в театре Альтоны⁷. Однако он не отпустил меня и предложил: «Поедемте со мной. Мы даем «Фиделию», послушайте новую Леонору, посмотрите на нее, посмотрите особенно на ее глаза, Вы должны сегодня поехать со мной».

Леонору пела Анна Мильденбург. Ее несомненная одаренность, ее голос, ее исключительная интеллигентность привлекли к ней внимание Малера. Он стал заботиться об этом многообещающем таланте и руководить им. Прежде всего, следовало освободить ее игру от всякой аффектации и театральности, чтобы каждый воплощенный ею образ производил впечатление естественности и правдивости. Анна Мильденбург, которая спустя несколько лет стяжала себе в Вене и в Байрейте мировую известность, была артисткой, достойной своего учителя. Ее Леонора уже тогда, в Альтоне, была незаурядна. В тот вечер я не обращал никакого внимания на то, что

театр мал, что состав оркестра уменьшен: я был в вос-
торге. «Фиделио» Бетховена в исполнении Малера... тут
у меня не хватает слов.

Зачарованный, стоял я после спектакля возле арти-
стического подъезда. Через некоторое время появился
Малер. Мы пожали друг другу руки и в молчании заша-
гали по тихим переулкам Альтоны, мимо старого кладби-
ща, на котором покоится Клопшток.

Я искал слов, чтобы выразить ощущения, наполнявшие
мое сердце и душу. Но в сравнении с тем, что я чувство-
вал, все казалось мне плоским и пустым. Наконец, я ска-
зал только одно: «Для меня «Фиделио» ни с чем не срав-
ним. Поверьте мне, именно эта музыка — и никакая дру-
гая — делает меня счастливым, едва я ее заслышу. За
«Фиделио» я отдал бы все, что было написано для сцены».

Я сказал это так, как внушило мне сердце. Малер
остановился, взглянул на меня и спросил: «Вы все могли
бы отдать за «Фиделио»? И даже оперы Вагнера?»

«Да, все!» — ответил я.

Малер обнял и поцеловал меня. «Мы — единомышлен-
ники. Мы останемся друзьями навсегда».

Мы и остались друзьями.

ГУСТАВ МАЛЕР — КОМПОЗИТОР

Не было никакого сомнения: Малеру нужен был чело-
век, убежденный в его исключительном даровании, спо-
собный открыто поддержать его порой колебавшуюся
веру. Но вместе с тем он тосковал и по сердцу, нежному
женскому сердцу, которое было бы готово во всякое вре-
мя разделить с ним радость и горе. В тоске простирали он
руки, ища такую утешительницу и спутницу.

Я мог почувствовать это не однажды, но сильнее все-
го — когда он пришел к нам, расхаживал взад и вперед
по квартире и с удовольствием наблюдал за моей женой,

высоко ценимой им артисткой, в недраматической и часто довольно неблагодарной роли хозяйки дома.

Однажды я затронул этот предмет, мысль о котором нередко приходила мне в голову, и Малер, застенчиво помолчав, поведал мне, что нет такой женщины, которая могла бы стать его женой. Я не мог ни понять его, ни согласиться с ним. Но Малер изложил мне свои «условия».

«Прежде всего, подумайте о том, что я не выношу вида неопрятной, непричесанной, небрежно одетой женщины. Затем: одиночество для меня важнее всего, все в моем творчестве от него зависит. Таким образом, моя жена должна согласиться, чтобы я жил далеко от нее: например, она в первой, а я в шестой комнате с отдельным входом. Она должна согласиться и с тем, чтобы появляться у меня в определенное время, всегда со вкусом одетой и красивой. Наконец, она не имела бы права не только обижаться на меня, но и вообще замечать какую-либо отчужденность, холодность или упадок настроения, если иной раз у меня просто не будет ни малейшего желания видеть ее. Короче говоря, она должна была бы обладать качествами, которых не найдешь у самой лучшей и самоотверженной женщины».

Я взглянул на вещи с другой, более веселой стороны и стал уверять моего друга, что он забудет все свои «условия» и откажется от них, едва только влюбится. Но мое мнение не имело никакого успеха, и Малер, на которого не один раз с тоской смотрели увлажненные слезами глаза, объявил совершенно решительно, что заведет у себя такой порядок, что хозяйничать в доме будет только его незамужняя сестра Юстина.

Сказано — сделано. Уже на следующий день я мог приветствовать у него молодую, дружелюбную хозяйку — его сестру, а осенью Малер покинул свою холостяцкую квартиру. Он переселился в обширное помещение на

Паркаллее, дом 12, в четвертом этаже. Этот четвертый этаж тоже был одним из «условий»: «Никто не должен танцевать или заниматься музыкой у меня над головой».

Как раз в это время те из его друзей, кто был изобильно наделен земными благами, — доктор Бен и фабрикант Беркан, — решили, что лучше всего они выразят свое уважение, если издадут на свой счет партитуру и фортепианное переложение симфонии Малера и дадут средства на ее первое исполнение.

В декабре 1895 года Вторая симфония Малера впервые прозвучала целиком, это произошло в Берлине, и Малер сам дирижировал своим произведением.

На эстраде — превосходный Берлинский филармонический оркестр и хор Штерна; все места в зале раскуплены; атмосфера напряженного ожидания; сенсация в самом лучшем смысле этого слова — таковы впечатления этого долгожданного вечера. Все гамбургские друзья, и мужчины, и дамы, также находятся здесь.

Сперва мы опасались, что дело может дойти до эксцессов: ведь мы сами присутствовали в Гамбурге на вечерах, когда исполнялись произведения Рихарда Штрауса, относящиеся ко второму периоду его творчества («Дон-Кихот» и «Заратустра»), и были свидетелями борьбы, происходившей в зале между аплодирующими и шикающими слушателями. В Берлине подобные вещи были бы куда менее безобидны, поскольку они разыгрывались бы в присутствии автора.

Первая часть кончилась, и весь зал принял ее очень тепло. *Andante* очаровало слушателей своей проникновенной мелодикой, скерцо — своим гротескным юмором и полным остроумия гармоническим воплощением. Выразительно исполненная четвертая часть превосходно подготовила финал. За него мы не боялись: монументальное видение страшного суда не могло никого оставить равнодушным. Публикой овладело душевное волнение; когда

отзвучала последняя часть, оно вылилось сперва в глубоком безмолвии, затем общее признание и восхищение вырвались на волю. Неоспоримый, полный и совершенно исключительный успех.

Мы покинули зал, убежденные, что теперь одержана решающая для всей его жизни победа. Имя Густава Малера вошло в тот чрезвычайно узкий круг художников-творцов, чьи произведения воспринимаются людьми с искренним интересом и неподдельным участием.

Однако берлинские утренние газеты в немалой мере омрачили приподнятое настроение. Как правило, так бывает всегда при жизни художника, если речь заходит о его произведении: за праздничным вечером приходит холодное отрезвление. Это выглядело примерно так же, как концертный зал после концерта, когда свет наполовину погашен, кресла опустели, пол покрыт скомканными программами, бумажками и прочим мусором.

Такая же пустота и усталость после боя воцарились и среди гамбургских друзей, когда они прочитали газетные отчеты, по большей части отрицательные, свидетельствовавшие о том, что намерения автора не были поняты, что его музыка обращалась к пустым сердцам. Не было недостатка и в судьях, которые писали свой отчет в форме бесцеремонных иронических комментариев.

На концерте присутствовал Феликс Вейнгартнер. На него симфония произвела очень сильное впечатление, и он обещал выручить Малера.

Как старый газетчик, я не мог молчать. Переживание было слишком сильно, а берлинские рецензии возмутили меня. Я написал один отчет в Прагу для «Народни листы» и другой в Готу для «Блеттер фюр Музик».

Чтобы не дать остынуть большому успеху у публики, решено было — прежде всего благодаря содействию доброго и щедрого господина Беркана — сделать необходимые взносы и устроить в Берлине второй концерт. Через

три месяца, в марте, он состоялся и имел следующую странную программу: первая часть Второй симфонии, Первая симфония без Andante и песни. И этот концерт подтвердил, что профессионалы никоим образом не признали Малера-композитора. Но верные гамбургцы знали, за кого они борются, и не сдавались, даже не одержав пока ни одной победы. Между тем имя Малера часто появлялось в прессе и приобрело известную популярность.

НА ПАРКАЛЛЕЕ

В новой квартире на Паркаллее жизнь закипела. Под «своим собственным» спокойным кровом Малер обретал свежие силы и вечером, после дневных трудов, охотно принимал гостей в своей тихой гавани. Как только репертуар позволял ему, он приглашал к себе двух-трех друзей и в их кругу забывал все горести.

Неповторимые вечера! Понятно, что на них не могла не звучать музыка. Как правило, там появлялся скрипач Мюльман, концертмейстер Городского театра; всегда в отличном расположении духа, с очередной остротой входил в комнату альтист Шломинг, шаркая ногами, вползал тучный старый Гова, неразлучный со своей виолончелью, на которой он мастерски играл в Зейтц-квартете⁸.

Малер всегда занимал место за фортепиано. По установленной им традиции прежде всего играли классиков. Львиная доля принадлежала Бетховену, Моцарту и Шуберту. Затем шли Мендельсон и Шуман. Иногда, если в театре было занято мало музыкантов, привлекались и другие артисты из театрального оркестра, и мы слушали квинтеты, секстеты, один раз даже септет Бетховена.

Малер был выдающимся пианистом. Его игре не хватало виртуозного блеска, у него не было возможности посвящать инструменту столько времени, сколько нужно для безупречного технического владения им. Однако его

гаммы отличались ровностью звука, его удар был энергичен и певуч, а исполнение — прочувствованно и выразительно. Эти импровизированные концерты были для присутствующих торжественным ритуалом. К числу самых волнующих воспоминаний я отношу вечер, когда играли *opus 70* Бетховена⁹. Такого чарующего исполнения этой музыки я не слышал ни до, ни после того вечера даже у артистов с мировым именем. Кульминацией всего сочинения было, конечно, *Largo*. Впечатление было магическим уже с самого начала. Лучше всего прозвучало то место, где на фоне шепчущих *tremolando* фортепиано имитационно проводится тема скрипки и виолончели. Забыв обо всем, слушали мы заключение — те необъятной глубины такты, в которых звучит голос вечности. Исполнители были очарованы не меньше слушателей, в этот миг одухотворения на нас снизошел некий таинственный экстаз.

Малер с восхищением говорил об этом *Largo*, отблеск которого виден и в песне «Первозданный свет» из его Второй симфонии.

На этих вечерах камерной музыки я познакомился с младшей сестрой Малера — Эммой, ее супругом, виолончелистом и веймарским концертмейстером Эдуардом Розе, и с г-жой Натали Бауэр-Лехнер, венской приятельницей Малера, выдающейся альтисткой, игравшей в пользовавшемся известностью женском квартете. Малер охотно беседовал с ней; ее замечания, произносимые с большой скромностью, свидетельствовали о незаурядном уме.

Через много лет фрау Бауэр стала Эккерманом Малера. Преданно записывала она на протяжении ряда лет высказывания Малера и потом, собрав их, выпустила в издательстве своего брата, венского придворного поставщика, книгу «Фрагменты»¹⁰.

Часть своих записей, достоверность которых неоспорима, она опубликовала в посвященном Малеру апрельском номере журнала «Анбрух» за 1920 год.

На одном из таких вечеров на Паркаллее появился семнадцати- или восемнадцатилетний юноша. Мы поразились тому, что он был приглашен, но еще больше удивил нас интерес и постоянное внимание, с каким относился к нему Малер. Этот черноглазый молодой человек, только что подписавший контракт с Городским театром, был Бруно Вальтер. Вскоре он прочно вошел в жизнь Малера и нашел в своем покровителе не только великий образец, но и наставника, отчески опекавшего его. Теперь мы знаем, что ученик был достоин своего учителя.

*

Из-за тяжелой болезни директора Поллини положение в театре изменилось. Сперва Поллини еще держал в руках бразды правления, следил за новыми постановками, назначал сроки премьер и часто отсылал Малера слушать первые исполнения новых опер. Я помню одну такую разведывательную поездку на премьеру сказочной оперы Гумпердинка «Гензель и Гретель». Малеру было поручено приобрести это произведение для Гамбурга, если оно произведет на него благоприятное впечатление. Но вещь ему не понравилась. Только позже, когда она с неизменным успехом прошла по всей Германии, Малер примирился, поставил эту оперу и бесчисленное количество раз дирижировал ею.

Но, конечно, зачастую невозможно было пренебречь какой-либо неприятной для него, пошлой оперой. Во время болезни директора на сцену не раз попадали сомнительные по качеству сочинения, они входили в гавань, буксируемые дипломатичным или влиятельным лоцманом, и, несмотря на противодействие критиков, некоторое время держались на воде.

В театре было немало неприятного для Малера, но он умел держаться, не терпя урона. В театре он разучивал

Леонкавалло и Пуччини, дома за столом он постоянно углублялся в творения Иоганна Себастьяна Баха и мыслителей. От Ницше он постепенно отходил, не переставая чтить его как поэта.

Спустя довольно долгое время я услышал «Мейстерзингеров» под управлением Малера. Я не знал партитуры, и мне захотелось достать ее. В исполнении Малера она произвела на меня потрясающее впечатление. Я попросил моего друга прислать мне ее на несколько дней, пока что первый акт. Я объяснил свою просьбу тем, что хотел прежде всего получше рассмотреть полифонический конец увертюры.

Малер выслушал меня с выражением молчаливого изумления. «Вы хотите изучить увертюру? Почему?» — «Она звучала так чарующе, когда я слушал ее в последний раз...» — «Значит, вас интересует инструментовка? В таком случае я пришлю вам не увертюру к «Мейстерзингерам». Она инструментована плохо. Я хочу прислать вам партитуру «Кармен» Бизе; вот в ней нет ни одной лишней ноты».

Я вспомнил, что Сен-Санс, восхищавшийся экономией средств, которой классики достигли также и в инструментовке, называл «Тангейзера» «победой количества» (хотя и признавал его красоту). Подумал я и о том, что Ницше отдавал предпочтение Бизе.

Пробежав партитуру «Кармен», я понял, что имел в виду Малер. Оркестровка там просто-напросто мастерская: в ней нашли применение все оттенки оркестровых красок, но вместе с тем соблюдена самая деликатная экономия, и благодаря ей достигнута еще большая сила воздействия. В самом деле: здесь нет ни одной лишней ноты, ни одного неоправданного удвоения голосов; на этих изумительных по своей отделке страницах не найдешь ничего не продуманного до конца, ничего, что осталось бы только попыткой.

Я понял Малера, придававшего такое значение инструментовке собственных сочинений, Малера, вечно недовольного, вечно исправляющего и вносящего изменения. В нашем разговоре об инструментовке он подчеркнул, что, безусловно, важно применять везде только необходимые инструменты.

«Очень легко добиться *forte* и *fortissimo*. Заставьте играть весь оркестр, примените высокие кларнеты и, соблюдая меру и осторожность, флейты пикколо — и звучание приобретет блеск и пышность. Но здесь перед нами, конечно, только динамический эффект, который возрастает с увеличением числа музыкантов и инструментов.

Зато нежные оттенки, неиспользованные сочетания красок! Тут открываются непроторенные пути. Неизведанные эффекты обертонов и унтертонов звука, из которых уже давно научились извлекать пользу органичные мастера, служат теперь композиторам и послужат им в будущем, поведут ко все новым, ныне еще неизвестным звуко сочетаниям. Я повторяю: будущее всей оркестровой техники заключается именно в этом, а не в экспериментах импрессионистов с их звуковой живописью.

Но главным остается все то же: мыслить оркестрово. Так же как есть чисто вокальные идеи, есть идеи и чисто инструментального характера. Уже здесь начинается тайна искусства инструментовки».

Почти теми же словами отвечал мне Дворжак во время нашей беседы о «Дон-Кихоте» Рихарда Штрауса. И для Дворжака оркестровое мышление было непременным условием творчества. Оркестрово мыслить, — да, этим все сказано!

ПРОЩАНИЕ

Во время одного из моих последних визитов перед каникулами Малер внезапно сообщил мне о том, что его

пригласили третьим дирижером в Венскую Придворную оперу.

«На положении третьего дирижера я останусь не долго, — скоро я стану первым, настоящим: я буду директором Придворной оперы».

«Мои слова сбываются, — прервал я его. — Ваше искусство побеждает!»

Малер улыбнулся: «Вы неисправимый идеалист! Вы верите, что искусство пробило мне дорогу в Вену?»

«А что же?» — спросил я. И получил короткий и ясный ответ: «Покровители в юбках!»

Так и было на самом деле. Малер взглянул на меня, обезоруженного, прочел на моем лице остатки недоверия и сказал мне: «Вы в этом убедитесь!»

Моя радость по поводу неожиданного успеха уступила место боли. Ведь я терял человека, который был мне в Гамбурге дороже всех.

Конец сезона — последнего сезона Малера в Гамбурге — наступил быстро. Мы пожали друг другу руки, но прежде чем расстаться, Малер вручил мне свой портрет со скромной дарственной надписью: «Моему дорогому другу Фёрстеру».

ДИРЕКТОР ПРИДВОРНОЙ ОПЕРЫ

После многолетнего перерыва мы снова увиделись в Вене; наши дружеские отношения не изменились, хотя Малер, когда мы расставались в Гамбурге, был дирижером Городского театра, а теперь стал директором одного из самых значительных театров мира.

И все же многое переменилось. Пять лет господства в знаменитом театре принесли полному воодушевления дирижеру и не знавшему усталости в своих усилиях композитору славу и разочарования. Преодолена была холодность скептиков и придир, забыты нападки и нена-

висть противников. Директор театра Малер добился того, что авторитетные, серьезные критики поднимали свой голос за него, он завоевал безграничную благосклонность избранной публики, полное доверие интенданта князя Монтенуово, а вместе с ним — всю власть скиптродержца Придворной оперы. Он сплотил вокруг себя отряд преданных, чрезвычайно способных артистов и оркестрантов и теперь стоял среди них, как признанный верховный жрец, который предводительствует верующими в их служении прекрасному.

В начале своего директорства он сразу же уничтожил клаку, своевременный приход в зрительный зал стал при нем непреложным законом, свет в зале стали гасить с первого такта увертюры, был положен конец самовольным визитам посторонних в уборные артистов и на репетиции — словом, Малер устранил все недостатки и дурные привычки, все что было «по-домашнему».

Затем начался период более спокойной работы, — насколько вообще возможно спокойствие в невообразимо сложной обстановке большой сцены. Малер мог уже похвалиться большим числом серьезных успехов, связанных с новой постановкой музыкальных драм Вагнера, с великолепными премьерами «Далибора» Сметаны, «Джамиле» Бизе, «Евгения Онегина» Чайковского, «Сказок Гофмана» Оффенбаха, «Заиде» Моцарта и «Луизы» Шарпантье. Большое удовлетворение получил он, когда оркестр Венской филармонии избрал его преемником Ганса Рихтера.

Всякий, кто в качестве директора возглавляет Придворную оперу, является признанным авторитетом в венских музыкальных кругах. Малер тоже не избежал «сладких» атак венского общества, проявлений всеобщего расположения, всякого рода чествований и приглашений; но от него не могло ускользнуть, что чаще всего это были лишь пустые слова. Он был один, один со свои-

ми планами и мечтами, которые время от времени доверял только самому узкому кругу — двум-трем действительно близким ему друзьям. Но и у него, одинокого, бывали приступы общительности: тогда он ощущал, что одиночество становится непосильным грузом, и жаждал сочувствия. Правда, такие моменты приходили все реже и проходили все быстрее, если только дело не касалось произведения, над которым он в тот момент работал.

Рука, которая незадолго перед тем пожимала руку друга, становилась холодной. Казалось, будто он вдруг постиг сердцем, что все нужно преодолеть самому, пережить все без посторонней помощи и участия. Светские знакомства не могли дать ничего и несли с собой только потерю времени и внутреннюю пустоту.

Малер женился. Его женой стала одна из самых привлекательных венских красавиц, дочь известного пейзажиста Эмиля Шиндлера, чье знаменитое «Далматинское кладбище» является украшением Венского Придворного музея. Красивая, утонченная женщина, воплощение поэзии. Взгляд загадочно-глубоких глаз как бы проникает в недостижимые сферы мечтаний: сказочные глаза, окутанные таинственной, манящей грустью.

Но умела ли она заботиться об этой душе, постигать ее, вливать в нее восторг, умерять снедающий эту душу пламень, взлетать вместе с нею ввысь, поддерживать ее в часы уныния и усталости, заставлять ее забыть грубые посягательства, которыми так богат мир кулис? Или и к Малеру можно было отнести горестную жалобу Эжена Делакруа: «Несчастье в том, что никогда другой человек не может понять нас и безраздельно вжиться в наши чувства: отсюда и рождается величайшее зло нашей жизни — неизбежное одиночество, на которое осуждено сердце человека».

Теперь у Малера бывают моменты, когда он спасается бегством от всего, что его окружает, теряет ощущение

ние действительности, становится орудием в руке божией: не он, а кто-то другой, более великий и возвышенный, диктует, пишет, работает вместо него. Очнувшись, он узнает свою собственную рукопись и с удивлением читает то, что написал в час творчества.

В театре ему нет ни отдыха, ни покоя. В Гамбурге он был еще только лоцманом, здесь он сам отвечает за все, он капитан, который в любой момент обязан быть готов к буре и не должен доверять даже обещающим хорошую погоду розовым облачкам на горизонте. На его корабле есть не только палуба-сцена; там есть и помещения за кулисами с их коварными люками и тысячей таинственных теней.

Поэтому, едва наступают каникулы, он скрывается в глуши лесов, куда солнце проникает только через просветы между ветвями; он садится на балконе, затененном развесистыми кронами, берет привезенный из Вены набросок, чтобы оживить его красками, отмерить свет и тени, разработать частности подчиненных голосов, разрешить проблему контраста, закрепить и воплотить то, что восприняла в час посвящения его напоенная прекрасным душа. Делая это, он всегда спешит, постоянно гонит его тоска по совершенству.

Он не принадлежит к тем творцам, которые теряют интерес к своему произведению, едва только доверяют его миру. Он пишет свою Восьмую симфонию, и в то же время его мучит желание придать более совершенный вид партитуре Третьей. Еще и теперь этот достигший высот мастерства композитор способен долго обдумывать какое-нибудь место в партитуре, размышлять, достаточно ли сильно прозвучат здесь два гобоя и не нужен ли третий. Он раздумывает о басах, хочет поручить им выразительную линию и выделить их мелодию. Фаготы, виолончели и контрабасы он поддерживает тромбонами, но затем тотчас вычеркивает их из партитуры, пишет над

этими тактами энергичное «вон!». Что же, он не доверяет себе? — Нет. Он просто не переносит никакой неопределенности, ему важен каждый такт, он стремится закрепить то, что так волшебю рисует ему воображение, схватить звуки таинственных голосов, поющих у него внутри. Целый ряд таких примеров имеется даже в набросках партитуры его неоконченной Десятой симфонии.

После трех лет его плодотворной деятельности во главе оркестра Венской филармонии дирижерская палочка выскальзывает у него из рук: комитет союза принимает единогласное решение не избирать его вторично. Это — признаки приближающегося падения с поста руководителя Придворной оперы.

После долгих колебаний он отваживается выступить перед публикой со своей Третьей симфонией. Майский марш в первой части вызывает протест, который грозит всей вещи провалом, но красота средних частей и особенно примиряющее замирание звука в финале спасают успех вечера. Однако на следующий день произносит свое слово критика. Она пускает в ход все регистры своего многозвучного органа — от гимнического *forte* до свистков своих пронзительных флейт. В «Эстеррейхише Рундшау» серьезный Роберт Гиршфельд, полный праведного гнева, обрушивается на произведение, которое представляется ему мешаниной цитат, попури, сшитым из пестрых лоскутков.

Тот, кто хочет познакомиться ближе со всем симфоническим творчеством Малера, должен начинать, конечно, не с Третьей симфонии. Не только Роберт Гиршфельд, но и Вильям Риттер, и Ромен Роллан, исходя из этой симфонии, пришли к отрицательной оценке.

В дни неудач я охотно навещал Малера, не потому, что мне любопытно было узнать, как он воспринимает непонимание публики, но чтобы уверить его в моей преданности. Наши венские встречи были нечасты и огра-

ничивались мои визитами в дирекцию Придворной оперы. Малер при первой же нашей встрече обратил мое внимание на то, что обстановка в Вене совершенно непохожа на гамбургскую. «После гамбургской идиллии начинается венская драма. Там я жил в стороне, здесь я живу все время под лучом прожектора. Мне невозможно ни пригласить вас к себе, ни приходить к вам: ведь ваша жена принадлежит к составу солистов Придворной оперы, а вы занимаетесь журналистикой. (Я был тогда рецензентом в «Гамбургер Нахрихтен» и в ежедневной пражской газете «Политик»). Иначе и у Вашей жены, и у нас обоих могут быть большие неприятности».

По этой причине я, как правило, заходил к Малеру около пяти часов дня, когда в директорских комнатах становилось тихо. Мы садились за большой стол, позади него стояла высокая конторка Малера, за которой он предпочитал писать; только очень редко выходили мы в обширный соседний зал, где директор обыкновенно вел репетиции с солистами. Посреди зала, за концертным роялем Стенвей, мы провели в мечтах немало прекрасных минут. Здесь я впервые услышал звук челесты, приобретенной в Париже для «Луизы» Шарпантье, здесь же касался пожелтевших клавиш перенесенного из Гофбурга клавишембало, на котором в присутствии Марии Терезии наигрывал маленькими пальчиками малыш Амадей Моцарт. Малер использовал этот инструмент в оркестре, когда нужно было аккомпанировать речитативам моцартовских опер. Памятный инструмент стоял в стороне, в углу, но своим белым лаком и золотыми украшениями привлекал внимание каждого.

После исполнения Третьей симфонии я застал ее создателя спокойным. Он уже давно привык к нападкам критиков и был верен своему изречению: «Пусть они хоть разорвут меня — лишь бы исполняли!» Его интерес был сосредоточен уже на партитуре Пятой симфонии,

над которой он работал. После овейанной венской атмосферой Четвертой симфонии в ней снова прозвучали трагические ноты.

В этот день он еще раз демонстрировал мне челесту и обратил мое внимание на чарующий звук среднего регистра, резкие верхние ноты и бархатистую легкость нижней октавы. На прощание я услышал слова: «В моей новой партитуре мне не обойтись без челесты».

Через несколько месяцев на витринах музыкальных магазинов появилась маленькая партитура Пятой симфонии Малера. Я купил до тех пор совершенно неведомое мне сочинение, нетерпеливо просмотрел его и к вечеру отправился в Придворную оперу, чтобы попрощаться с Малером перед каникулами. Его еще не было в директорском кабинете, и служитель открыл мне дверь в зал. Прельщенный красивым звуком раскрытого рояля, я некоторое время импровизировал, и мне невольно пришла в голову первая тема новой симфонии Малера.

Тут распахивается дверь, и Малер, не здороваясь, бросается ко мне с вопросом: «Откуда вы это взяли?» — «Это начало моей новой симфонии», — отвечаю я, стараясь сохранить серьезность. Малер посмотрел мне в глаза и прочел в них правду. Мы посмеялись над этим происшествием, которому способствовал тот факт, что мне удалось приобрести отпечатанную партитуру раньше, чем самому композитору.

Вскоре после каникул я, как всегда при подобных обстоятельствах, получил визитную карточку Малера с припиской: «Я репетирую V симфонию завтра в девять часов в зале Музыкантов. С приветом». С партитурой под мышкой я отправился на Карлсплац. В зале царила обычная суэта; оркестр уже был на месте, несколько музыкантов настраивали инструменты, контрафагот издавал бормочущие звуки, визжала флейта, литаврист потрясал зал низким *fa*. Я обменялся поклонами с Шён-

бергом и Цемлинским; тут на эстраде появился Малер. Я приветствовал его движением руки, сел и раскрыл партитуру. Малер подозвал меня к себе: «Закройте ее. Она больше не действительна. Я переработал партитуру, как только получил авторский экземпляр; я вам pošлю ее». Первые такты убедили меня, что переработка касалась инструментовки.

Во время этой репетиции композитор то и дело вносил новые изменения; его исключительная чувствительность ко всем оттенкам звучаний вела к постоянным переделкам, которые вынудили издателя трижды гравировать партитуру. С тем же самым столкнулся спустя недолгое время и Оскар Недбал. Он включил в программу своего концерта Третью симфонию Малера. Зная, что партитуры вечно недовольного композитора ненадежны, он направился в Придворную оперу, чтобы навести справки у Малера. Там он получил ответ: «Партитура Третьей симфонии? Она совершенно надежна. Правда, одно-два изменения вы в ней найдете: я одолжу Вам мой экземпляр». Через несколько дней Недбал уверял меня, что во всей партитуре не было и десяти страниц без исправлений.

*

Уже в начале 1907 года — последнего года контракта Малера с Придворной оперой — даже непосвященным было ясно, что подготовка к свержению Малера идет полным ходом. Если я не ошибаюсь, правительственный орган «Фремденблат», который до тех пор признавал, что работа Придворной оперы заслуживает всяческого восхищения, уже первого января поместил фельетон, направленный против ее руководства. Перемена настроения ни от кого не могла ускользнуть. И сам Малер чувствовал, что над его головой собрались грозные тучи. Он знал свою Вену, город, который сегодня пылает любовью,

а завтра охладевает, где каждый должен день за днем заново отвоевывать признание. В опере он готовил новые постановки «Ифигении в Авлиде» Глюка и «Валькирии», готовил с неослабевающим рвением. Но втайне он вынашивал мысль ходатайствовать об увольнении из Придворной оперы.

Премьеры «Валькирии» Вагнера, «Ифигении» Глюка прошли великолепно. Интендантство, которое всегда правильно оценивало значение Малера, медлило с подписанием приказа об отставке. Решение последовало только в начале октября. Пятнадцатого октября Малер в последний раз занял место за дирижерским пультом Придворной оперы. Ни в зрительном зале, ни на сцене никто не подозревал, что Малер прощается с театром, в котором прослужил десять лет; в газетах и в концертных программах об его уходе не было сказано ни слова. В тот памятный вечер он дирижировал «Фиделию» Бетховена — произведением, которое было ему дороже всех, в музыкальном и сценическом воплощении которого он достиг того, что с юных дней было предметом его мечтаний, — совершенства.

«Слова Меркурия звучат грубо после слов Аполлона», — сказал Шекспир. Как-то мы говорили об издательствах и печатании. В тот день Малер был расстроен и удручен нападками прессы. Он говорил: «Если бы у меня не было детей, мне бы и в голову не пришло заботиться о публикации моих сочинений. Сколько времени живет сочинение? Пятьдесят лет! Потом приходят другие композиторы, другое время, другой вкус, другие произведения. Что же дальше? Мне нужен большой состав; кто даст себе труд как следует разучить мою вещь? И даже если у кого-нибудь хватит воодушевления и времени, разве я могу быть уверен, что он правильно поймет мои замыслы? Лучше уж никак не исполняться, чем исполняться плохо!»

19 мая 1911 года утренние газеты Вены сообщили, что ночью, в одиннадцать часов, бывший директор Придворной оперы композитор Густав Малер испустил последний вздох. То, что посвященные в искусство врачевания считали в своих опасениях возможным, стало действительностью; неисповедимое правосудие смерти произнесло свое строгое, суровое слово.

Потрясенный, шел я по своим повседневным делам. С удивлением замечал я, что в неблагодарном городе, который стал для Малера второй родиной, в городе, который видел его первые шаги, был свидетелем и его величайших триумфов и его падения, не произошло никаких перемен. Жизнь на улицах шла тем же чередом, что и в любой день, на лицах одних прохожих были улыбки, другие шли с серьезным выражением, улицы были приветливы или мрачны, но огромное событие, происшедшее несколько часов назад, нигде не оставило следа. Я был удивлен и только позже мне стало ясно, что все шло своим естественным путем, что и это непостижимое является необходимой частью великого события, частью, которая гармонически сочетается со всем остальным, что в гигантском хозяйстве природы случилось то, что случается каждый день — и не больше: увядший цветок упал с дерева, один из тысяч, из миллионов, — цветок редкой красоты, удивительной формы, цветок исключительный, неоценимый и незаменимый, — но все же один цветок, один из тысяч, из миллионов...

Эти мысли примирили меня с тем, что минуту назад так странно и больно поразило меня. Быть готовым — это все.

Когда я последний раз зашел к Малеру в дирекцию Придворной оперы, — это было незадолго до его отъезда в Америку, — я застал его серьезным, полным сил, но

в удивительно мягком настроении. Разумеется, я ни одним словом не коснулся ни его отставки, ни неблагодарности, ни странного и коварного вероломства общественного мнения. Однако тень невысказанного, тихая грусть, наполнявшая наши сердца, тяжестью лежала у нас на душе.

«Значит, решено... Вы покидаете Вену. Может быть, навсегда. Лично я больше всего жалею именно об этом». А Малер улыбался: «Я уезжаю, но, знаете, по контракту у меня будут долгие каникулы, и часть их я буду каждый раз проводить в Вене. Я оставляю за собой квартиру, здесь у меня есть несколько родных, двое-трое друзей. А с вами мы только теперь и начнем снова общаться по-дружески. Наши гамбургские дни — помните вы их? — оживут опять. До сих пор я был так занят, что мы могли видеться лишь изредка. Теперь будет по-другому, и я рад, что мы снова будем вместе. Кстати, вы читали Джордано Бруно?»

С этого момента он словно преобразился. Дидерихс в Иене начал тогда издание сочинений Бруно, и случайно мы оба, Малер и я, прочли первый том.

«Что за человек, что за мыслитель! — с увлечением говорил Малер. — Разве мы пошли дальше? Разве Бруно не знал всего, что знаем мы?»

В этом был весь Малер. Одно мгновение заставляло его позабыть все, что его угнетало: неблагодарность, горькие разочарования, тягостные впечатления последних дней и часов, измену «приверженцев и почитателей», которые повернулись спиной к покинутому, лишенному силы и власти повелителю. Герой, сброшенный с трона, нечистыми руками, воспарял на крыльях духа в блаженную страну, где все земное предается забвению.

Грустный весенний день. Серые облака торопливо бегут по небу; иногда прошумит порыв ветра, снова на

минуту покажется солнце и оставит в сердцах еще большую тоску. На маленьком Гринцингском кладбище собралась толпа друзей Малера. Глубокая тишина. Из часовни вынесли гроб, такой маленький, словно в нем покойся ребенок. Гроб несут в церковь и после отпевания — в могилу. И тут — все это происходит в безмолвии — все события в мире как бы останавливаются на мгновение, и глубокий вздох вырывается из груди у всех присутствующих. Потом снова возвышенная, священная тишина. Все преходящее, что было в Густаве Малере, навеки исчезает из глаз. Ближайшие родственники — тесть Малера, художник Карл Молль и зять — концертмейстер Придворной оперы Арнольд Розе — бросили первые горсти земли в зияющую могилу.

Малер хотел, чтобы погребение было безмолвным, без речей и песнопений. Его воля была исполнена. Только где-то на дереве птичка пела, словно флейта, отрывистую весеннюю песенку, и я невольно вспомнил финал Второй симфонии Малера. Там, над миром, потрясенным в своих устоях ужасом страшного суда, парит в облачных высях птичка, последнее из живых существ, и ее песенка, свободная от всякого ужаса, свободная от всякой скорби, несется тихо-тихо и сливается с первым рыданием труб, зовущих всех живых и всех умерших пред трон судии.

¹ Имеется в виду книга Ницше «Так говорил Заратустра».

² Певица Беата Фёрстер-Лаутерер.

³ Кастальский ключ — источник близ храма Аполлона в Дельфах; в нем должны были омыться все богомольцы, пришедшие в святилище.

⁴ Сравнивая оркестровую палитру Р. Штрауса с полотнами М. Фортун и А. Монтичелли, И. Б. Фёрстер имеет в виду их исключительное колористическое богатство, яркость, манеру письма, в которой красочные пятна, мазки поглощают линию и контуры предметов.

⁶ Хорал И. С. Баха «Если мне придется разлучиться» взят из «Страстей по Матфею». Музыка хорала «Ты воскреснешь, да, воскреснешь ты после она недолгого» на слова Клопштока принадлежит Филиппу Эммануилу Баху; хорал Баха «Покойся с миром, милый прах» взят из «Страстей по Иоанну».

⁶ Концертный зал в Гамбурге, отличающийся превосходной акустикой и поэтому названный — в 70-х гг. XIX века — в честь знаменитого лондонского театра.

⁷ Альтона — город в Шлезвиг-Гольштейне, восточной своей стороной смыкающийся с Гамбургом.

⁸ Зейтц-квартет — гамбургский квартет, основанный в 1889 г.

⁹ Речь идет о фортепианном трио оп. 70 № 1, D-dur.

¹⁰ Н. Бауэр-Лехнер написала «Воспоминания о Малере», отрывки из которых приведены в этой книге.

АННА БАР-МИЛЬДЕНБУРГ

ВОСПОМИНАНИЯ

Когда я пытаюсь разобраться и выяснить, как возникли отдельные черты, которые составляют мою артистическую индивидуальность, то должна сказать, что всем лучшим я обязана Козиме Вагнер и Густаву Малеру. Только они извлекли на свет то, что я несла в себе, когда вступала на жизненный путь. Малер повлиял на меня всей мощью своей натуры, для которой, как кажется, нет никаких границ, ничего невозможного; он везде предъявляет самые высокие требования и не допускает пошлого приспособления, которое заставляет легко покоряться обычаю, рутине, тому, что «так уж бывает в театре», покоряться даже вопреки голосу собственной природы. Видя его непримиримость ко всему банальному, я обрела мужество в своем искусстве; его преданность творчеству, его удивительная деловитость научили меня артистической дисциплине. От него я узнала, что художник должен думать только о том, как бы чище

выразить мир, который он несет в своей душе; потом он может хладнокровно ждать, что скажут об этом другие.

ПЕРВЫЕ РЕПЕТИЦИИ С ГУСТАВОМ МАЛЕРОМ

Я была еще полуребенком, когда мы встретились. Он нашел меня совершенно отупевшей, беспомощной, напуганной всем новым и непонятным, что окружало меня в театре. Меня, начинающую, Поллини пригласил в гамбургский Городской театр на положение первой драматической певицы. Дебютировать я должна была в ролях Елизаветы¹, Фиделио, валькирии. Коллеги, режиссеры, помощники режиссера, концертмейстеры, суфлеры, костюмеры, театральные портные разом ворвались в мою жизнь. Не было только того, кого я боялась больше всех: дирижера. Мои товарищи изощрялись в фантастических описаниях его тиранства и педантичности. Я робко выражала, что он ничего не сможет сделать тому, кто хорошо выучит свои партии; но меня поднимали на смех: «Ведь вы еще думаете, что четвертная нота и есть четвертная нота! Нет, у любого человека четверть — это одно, а у Малера — совсем другое!». Так еще раньше, чем я узнала Густава Малера, мне уже мерещились его четвертные ноты.

Наконец меня вызвали в театр на первую репетицию с фортепиано. Перед моим концертмейстером лежал клавиш «Валькирии». Должно быть, я действительно хорошо выучила свою Брунгильду, потому что мой аккомпаниатор был доволен всем. Мы дошли до места «Мой отец, скажи мне, что с тобой!», когда дверь вдруг распахнулась от резкого толчка. Вошел невысокий человек в сером летнем костюме, в руке у него была темная фетровая шляпа, а под мышкой он сжимал плохо сложенный зонтик. Его лицо, опаленное зноем, было коричневым, как у негра. Невесело и недружелюбно взглянул

он на нас своими серо-голубыми, светлыми глазами. Когда концертмейстер собрался приветствовать пришедшего, тот резко прервал его. «Продолжайте!» — сказал он с досадой и при этом захлопнул дверь, но ближе не подошел. Он стоял, готовый убежать, держась за дверную ручку. Аккомпаниатор заиграл дальше, но при этом незаметно сжал губы, и я поняла, что он хотел сказать «М». Значит, это Малер. Тогда я закрыла глаза, мои руки судорожно вцепились одна в другую, и все мое горячее желание, вся воля слились в моем пении. Место «Смотри, Брунгильда просит» прозвучало, как плач, как по-детски робкая мольба о снисходительности, о терпении; я звала помочь мне в том отчаянии, которое за несколько дней, проведенных в театре, сменило мои юношески-смелые надежды. В этот миг человек в дверях испугал меня, резко топнув ногой. Его шляпа полетела на пианино, зонтик вслед за нею. Словами: «Спасибо, вы мне больше не нужны!» — он поднял с места концертмейстера и с явным нетерпением стал ждать его ухода. Несчастный не сразу отыскал свою шляпу; тем временем его преемник молча сидел за фортепиано, злой, в устрашающе-вежливом ожидании. Наконец, шляпа вместе со своим хозяином была за дверью. Последние отголоски нетерпения еще слышны были в первых звуках, которые взял мой новый аккомпаниатор. И вот со словами: «Еще раз сначала!» — Густав Малер вошел в мою жизнь. Первое, что внушил своим поведением Густав Малер, было чувство спасительного доверия, свободного от всех раздумий и опасений. И это чувство полнейшей безопасности пришло ко мне сразу, в первый же час, который мы провели вместе. Театр и его сутолока поразили и напугали меня. Для меня было ново и странно, как люди обращаются там друг с другом. Меня удивляли их прямой, открытый характер, преувеличенность их чувств, их откровенность и в то же время неискренний,

деланный тон, их неуравновешенность, изменчивость их суждений, всегда зависящих от внешних обстоятельств. Я была словно на чужбине и чувствовала себя до глубины души одинокой и заброшенной. И вот один человек сразу заговорил со мной приветливо и мягко, человек, которого мне следовало больше всего бояться: дирижер с какими-то необыкновенными четвертными нотами. Он заставил меня еще раз спеть «Хой-о-то-хо!» — и ничего мне не сказал; потом еще два-три места после ухода Фрики — и опять промолчал. Затем шло «Смотри, Брунгильда просит», и тут моему самообладанию пришел конец. Я положила голову на пианино и начала плакать. Несколько мгновений он сидел, в смущении кусая нижнюю губу, потом вдруг страшно закричал на меня. Ужас, написанный на моем лице, был, вероятно, до того комичен, что он внезапно весь затрясся от смеха. Сунув руки в карманы брюк, он бегал по комнате, как сумасшедший. Потом спокойно сел, протер свои очки, и тогда я узнала из его серьезных, добрых слов, что отлично сделала свое дело и что до сих пор у меня не было никаких оснований огорчаться. Но потом он снова перешел на крик: «А реветь Вам надо будет тогда, когда станете небрежной и расхлябанной, как все здесь, в театре. Только тут уж никто не ревет!» Однако я уже знала, что его глаза могут блеснуть не только угрожающе, и это делало меня общительной и доверчивой. Высказав все, что лежало у меня на душе, я больше не чувствовала себя одинокой.

То обстоятельство, что в первые годы моей сценической карьеры мне помогал Малер, оказало благотворное влияние на всю мою жизнь, и по мере того, как я росла и становилась зрелой, я все яснее понимала это. Когда меня пригласили в гамбургский Городской театр, у меня были необыкновенно большие вокальные данные. Поллини был страшно тщеславен и едва сдерживал не-

терпение щегольнуть и похвастаться своей новой находкой. Все ждали моего «Хой-о-то-хо». Поллини расхвалил меня, как редкого зверя, и люди театра оказали мне соответствующий кисло-сладкий прием. При этом я чувствовала себя не слишком хорошо: мне казалось маловероятным, чтобы «Хой-о-то-хо» имело такое решающее значение. Когда я сказала Поллини о своих опасениях, он был раздосадован. «Когда имеешь такой голос, все остальное — пустяки! Выразительность, игра?! И не подходи ко мне с такой чепухой!» Он говорил «ты» всем, кто был ему по душе и кто, на его взгляд, нуждался в ободрении. Заметив вскоре, что Малер часто репетирует со мной, Поллини выразил недовольство. «Этот дурак забудет тебе голову, у тебя есть голос, а, по мне, это главное!» — с язвительной миной ответил он мне, когда я рассказала ему, как я счастлива, что Малер занялся моей валькирией. Однако я очень ясно ощущала, что Малер вовсе не «забывал мне голову». Я заранее тщательно разучила свою Брунгильду, но пела я как раз только обычные «четвертные» ноты. «Точность — душа работы артиста», — говорил мне тогда, на первой репетиции, Малер, и теперь я знаю, что это изречение было благословением всей моей жизни. Когда Малер познакомил меня со своими пресловутыми длительностями нот, я тотчас же поняла: этим он указывает новые пути к правильному звучанию и правильному воплощению образа, к осмысленной манере исполнения — ко всему, что не могло еще появиться у меня само собой, как бы вылившись изнутри. Благодаря Малеру самая ничтожная нота приобретала важность и становилась силой, помогающей мне в моей трудной задаче; кроме того, он учил меня придавать каждой паузе такое же значение, как и спетым нотам. Разумеется, для меня было тогда немыслимо, чтобы сама сила внутреннего переживания определяла необходимую и естественную длительность

паузы, но Малер, который знал и понимал это, находил средства уберечь меня от бессмыслицы,— насколько это было возможно при моей юношеской неопытности. Так, он никогда не позволял мне произвольно выдерживать ферматы — этот пробный камень одаренности и вкуса в музыкальном исполнении и в пении — и совершенно точно определял их длительность. Обычно начинающие вообще не знают, что делать с паузами, а таким способом они скорее справляются с этим требованием, которое предъявляет к ним поэзия и музыка. К тому же им приходится считать про себя, а это оживляет их лица, и они уже не стоят, выражая всем своим видом только робкий вопрос: «Что делать дальше? Вступить или подождать еще?» Сперва Малер за несколько плодотворных, основательных репетиций у фортепиано сам прошел со мною мою партию. При этом он много рассказывал мне о Рихарде Вагнере и настойчиво советовал углубиться в его литературные сочинения. Еще прежде чем я смогла достать их себе, он прислал мне книги на дом с любезной сопроводительной запиской. «Только что я иду мимо книжного магазина — и вижу на витрине сочинения Вагнера. Я чуть не рассмеялся невольно, настолько *à propos** это случилось! Артистка должна иметь эти произведения и все снова и снова их перечитывать, вникать в них. Не окажете ли Вы мне удовольствие принять от меня эти книги? Поскольку мне выпало счастье вводить Вас в другую область вагнеровского духа, то эта книга станет для меня желанным союзником, — или, скорее, благодаря ей Вы вполне сможете обойтись без меня (хотя, надеюсь, что она все же не делает меня совершенно лишним)». Так он писал мне, направляя мои взоры к более высоким целям, ибо хотел предохранить меня от печальной односторонности, от

* Кстати (франц.).

довольства внешними успехами, от пустой и рассеянной актерской жизни, которая утомительно и монотонно движется в узком кругу суетной борьбы, честолюбивых надежд и горьких разочарований, уберечь от равнодушия ко всему, что есть еще прекрасного на свете, от ослепления театром, которое ничего не оставляет от человека и лишает его опоры, едва лишь театр выпустит его из-под своего обаяния.

За несколько дней до моего первого выступления Малер созвал всех участников спектакля на общую репетицию. На ней я узнала своих партнеров, и мы спели наши партии в нужной последовательности. Малер сидел за фортепиано, а мы стояли вокруг него. Среди нас были и те, кто так огорчал меня своими мрачными предсказаниями. Но теперь они не делали ни малейших возражений против нелепых «четвертных нот». Скорее мне казалось, что они совершенно лишились воли. Уже при появлении Малера у меня было такое чувство, будто они все стали по стойке смирно. Его приветствие было скупым, холодно-вежливым. Вдруг он стал для меня чужим. Лишь немногим он подал руку, и при этом доброе и сердечное выражение на миг появлялось на его строгом лице. Застав меня в таком окружении, он взглянул с сочувствием и в то же время с юмором. Сыграв первые такты выхода Зигмунда, Малер остановился, бросился к Фёрстер-Лаутерер (Зиглинде), схватил ее за руку и потащил ко мне. При этом он не сказал ни слова, но мы обе поняли его. Он хотел, чтобы мы обязательно держались вместе: своим взглядом, так остро различающим человеческую одаренность, он сразу увидел, где мне будет хорошо. Вскоре первоначальная суровость уступила место заразительному оживлению. Он всегда играл по партитуре и сидел за фортепиано самым рискованным образом, беспрерывно раскачиваясь на передних ножках своего стула, что при его подвижности всегда вызы-

вало опасение. За фортепиано он не проявлял ни малейшего честолюбия пианиста: небрежно пробегая все пассажи, он, однако, особенно выделял все, что могло дать певцу опору для его голоса или показать ему, когда вступить. Если кто-нибудь пел нечисто, он принимался форменным образом колотить по клавишам. При этом он не смотрел на певца и, лишь непрерывно разнося фортепиано, показывал тому верную ноту и свое бешенство. Плохо приходилось артисту, который не знал своей партии. Без единого слова, с ледяным спокойствием Малер повторял с ним по двадцать раз одно и то же место; едва закончив, он снова начинал сначала, даже если злосчастный певец уже давно запомнил все безупречно. В конце концов получалось так, что и мы все уже могли спеть это место даже во сне. Если кто-нибудь ошибался случайно, Малер бросал на него такой взгляд, будто открыл в нем какой-то моральный изъян. Но потом, при виде испуганного лица провинившегося, он, по большей части, начинал смеяться, тот улыбался ему в ответ, и так дело улаживалось. Если певец проявлял старание и был предан делу всеми помыслами, Малер умел быть с ним необыкновенно любезным. Радуюсь тому, что его понимают, он начинал говорить много и подробно. Его огромная человечность и гигантские знания позволяли ему дарить нам глубокие истины, иногда он отпускал крепкую шутку, а потом вдруг становился похож на веселого ребенка или неловкого, беспомощного человека, который смотрит на жизнь удивленными, полными любопытства глазами. Совсем не по душе ему была обидчивость. На таких людей он не тратил времени, совершенно не обращал внимания на их чувства, на их сердитые или оскорбленные мины, и они, в слезах или без слез, должны были петь дальше. Его досада еще прорывалась время от времени в звуках, которые он извлекал с особым темпераментом, при этом шипя себе под

нос проклятья. Не выносил он также долгих извинений и оправданий. Легче всего отделялся тот, кто без возражений принимал его замечания, не прерывая его, давал ему свободно выговориться и выражал свое согласие только тем, что во второй раз делал то же самое уже лучше. Малер учил не только нас, певцов. Казалось, перед ним самим с каждым тактом раскрывается нечто новое и неожиданное. И так было всегда. Близ Малера все испытывали такое чувство, будто он сам все время ищет и стремится к новым открытиям и что этим поискам нигде и никогда не будет конца. Потому и возникал так часто упрек в том, что он непоследователен и легко меняет свой взгляд на исполнение, игру и темп. Правда, именно благодаря этому он и был понятен людям, которые продолжали непрерывно совершенствоваться: его противоречия казались им естественными. Зато он возмущал тех, кто за своими целями и достижениями не видел новых открывающихся далей, неожиданными «сменами и переменами» своих прежних взглядов и утверждений он тревожил их спокойствие и удовлетворенность. Однако в те годы я еще не могла во всей полноте узнать и понять характер Малера. Я только верила ему, верила той прекрасной, безусловной верой, возникновение которой нельзя объяснить и причин которой нельзя назвать; такая вера живет, пока время и обстоятельства не приведут ей на смену осознанную волю идти вместе к одной цели. Благодаря моей вере, моему инстинктивному чувству, все, что он делал, было для меня единственно правильным и истинным. Я отошла от его противников и присоединилась к тем, кто шел с ним. Ведь на этой первой общей репетиции я находилась среди его врагов и друзей. Одни добровольно и с воодушевлением следовали за Малером, потому что глубоко понимали его, признавали его величие и искони принадлежали к той же породе людей, что и он. Другие относи-

лись к нему почти с ненавистью, оказывали ему скрытое, глухое сопротивление, не могли понять его сущность, столь чуждую и противоположную их собственной. И он вел настоящие сражения с ними, с их противодействием. Но он был сильнее, и в конце концов они пели так, как он хотел; он принуждал их отречься от собственной природы, отказаться от всего привычного, принять его тон, думать и чувствовать так, как они за всю свою жизнь еще никогда не думали и не чувствовали, и тогда даже они сами ощущали, что их творчество благодаря ему поднялось на такую высоту, какой они никогда не могли бы достичь, идя своим путем.

Итак, мы все находились под его обаянием. Безучастности, равнодушию, самодовольству не могло быть места. Суждения и объяснения Малера, одобрение и похвала его, даже изменчивое выражение его лица, его подвижность — все это заставляло окружающих быть всегда наготове. За первой репетицией последовала сценическая репетиция. В первый раз вышла я на настоящую большую сцену. И тогда для меня стала еще яснее исключительная важность малеровского напутственного изречения: «Точность — душа работы артиста». Я должна была играть, слушать оркестр и считаться с желаниями моих партнеров. Впервые все эти требования неизбежно встали передо мной. Поллини сидел в первых рядах и ждал только «Хой-о-то-хо». Оно отлично удалось мне, и вот, ожидая за кулисами своего второго выхода, я увидела вдруг, как господин директор, пыхтя, поднимается ко мне по лестнице. «Ты поешь, как никто!» — сказал он мне решительно и покровительственно и при этом зажал что-то в мою ладонь. И вот я стояла, держа в руке блестящую золотую монету в двадцать марок, смущенная, как никогда в жизни. Я не могла вымолвить ни слова, чтобы хоть указать ему на его ошибку. Потому что ведь это явная ошибка! Уже на этой ре-

петиции я всем была обязана Малеру! Все вступления были на месте и шли сами собой. Мне не нужно было смотреть на дирижера, я даже совсем забыла об этом. С одной стороны, это было, конечно, приятно Малеру, и он радовался моей уверенности; но, с другой стороны, это казалось ему слишком смелым и самостоятельным для такой юной дебютантки. Все было хорошо, пока внизу за пультом сидел он сам, но с другим дирижером это могло кончиться плохо. Мне нужно было научиться сознательно оставаться в контакте с дирижером. Малер смеялся над моей самостоятельностью, за которую я упрямо держалась, несмотря на то, что он несколько раз окликал меня со своего дирижерского кресла. В остальном же репетиция вполне удовлетворила Малера. Я запомнила все, что выучила с ним, и мой голос произвел большую сенсацию.

Деньги, подаренные Поллини, привели Малера в бешенство. «Отдать их сейчас же!» — кричал он, неистово топая ногами. Но вскоре к нему вернулась рассудительность, и явилось опасение, что это может обидеть Поллини; ради меня он вынужден был образумиться, как это ни было для него тяжело. Малер слишком хорошо знал своего директора и помнил, каким обидчивым и непримиримо-злопамятным мог он быть в своем болезненном тщеславии.

Мое первое выступление было отложено, потому что я заболела тяжелой ангиной. Поллини наверняка с удовольствием потребовал бы назад свои двадцать марок. Он был в бешенстве и все время хотел точно знать день, когда мой дебют сможет состояться. Его настойчивость приводила меня в отчаяние, и он, конечно, добился бы, чтобы я выступила, еще не оправившись совершенно, если бы Малер не воспротивился так энергично. Поллини настаивал и непрерывно присылал ко мне курьеров с угрозами, а когда уехал на несколько дней, — угрожа-

ющие телеграммы. Кроме того, он направлял ко мне еще и театрального врача с наставлениями. От Малера, наоборот, приходили письма с предостережениями и утешениями. «Поллини приедет только в понедельник,— успокаивал он,— а до тех пор вся эта история уже по-растет высокой травой. Только не выходите при такой погоде, если не можете дышать носом! Этому вы должны непременно научиться! Будьте же у меня умницей, милая фрейлейн! Что с Вами может случиться? Поллини Вы нужны больше, чем он Вам, и, уверяю Вас, я знаю по опыту, что для него это имеет решающее значение, каким бы взбешенным он ни казался. Не давайте же портить себе настроение: ведь оно тоже лечит, и даже лучше, чем все лекарства». Его очень беспокоило, что врач станет смазывать мне горло. «Не давайте смазывать себе горло,— писал он.— Вообще никаких манипуляций с Вашей гортанью. Я уже объяснял Вам однажды...»—и, озабоченный моим угнетенным настроением, он прибавлял: «Не хотели бы Вы почитать что-нибудь юмористическое? Дон-Кихота, Пиквика и т. п.? Это было бы очень кстати в часы волнений, потому что освобождает в более высоком смысле, чем может показаться. Дайте мне знать. Итак, прошу Вас, не огорчайтесь и держите голову выше!» По его совету я так ни за что и не дала смазывать себе горло.

Наконец великий день наступил. Каждая из моих коллег-артисток заранее тайком приходила к Малеру и предлагала свое содействие в общей заботе: помочь мне изменить внешность. Каждая из них сумела так расхвалить свое искусство гримировать, что Малер в конце концов с глазу на глаз стал препоручать меня каждой из них. Под руками этого союза украшательниц и произошло вечером мое превращение в валькирию. Соломенного цвета парик, черные, как уголь, брови и ресницы, красные круглые щеки, пунцовые губы и мочки ушей.

Только с моими непомерно длинными и тонкими руками они не знали, что делать, так же как и я потом на сцене.

Перед вторым актом я вышла на сцену. Тут как раз пришел Малер; с живым любопытством подошел он ко мне и вдруг резко остановился. Руки его погрузились в карманы брюк, и он смерил меня с ног до головы медленным взглядом. «Да ведь это омерзительно!» — он сказал это совершенно спокойно и тихо, но «омерзительно» было уже по меньшей мере на октаву выше. Больше ему незачем было говорить. Так вот как они меня отделали! А я казалась себе такой красивой! «Снимите это сейчас же!» — с гневом крикнул он после нового немого осмотра и при этом так тер себе лицо, как будто на нем тоже была уродующая маска лишнего грима. В это время раздался знак к началу. На мне уже ничего нельзя было поправить. Малер вздернул плечи и в безмолвном негодовании ушел, так и не опустив их. Но потом он снова быстро обернулся и подошел ко мне, причем его глаза форменным образом пронзали меня. «Завтра вы не будете читать никаких газет, не правда ли!» Он смотрел на меня угрожающе и выжидательно. Это был для меня настоящий удар, ведь я уже сделала себе список всех гамбургских газет. Но тут раздался спасительный звонок, который избавил меня от вынужденной клятвы. Впрочем, я могла бы спокойно поклясться: на следующий день Малер, в порыве радости, сам прочел мне вслух все газеты.

ВОСПОМИНАНИЕ О МАЛЕРЕ

Нас, певцов, часто спрашивают, следим ли мы, собственно, со сцены за палочкой дирижера. Но ведь это бывает по-разному не только у различных людей, но и у одного человека, смотря по тому, насколько уверенно он себя чувствует в этот момент. Я еще очень хорошо

помню, как впервые в жизни стояла на Гамбургской сцене в роли валькирии. Тогда я очень внимательно смотрела на дирижера Густава Малера. И я должна была на него смотреть, потому что без знака и мановения его палочки дело не пошло бы, и мне там, наверху, скоро стало ясно, что с моей жалкой беспомощностью и смущением лучше всего пока совершенно избавить публику от каких бы то ни было актерских притязаний и не отрывать глаз от дирижера. На следующих спектаклях мое сценическое искусство также ограничивалось только жестами. В них, правда, не было недостатка. Один внимательный критик посчитал тогда, что в заключительной сцене «Сумерек богов» я ровно тридцать пять раз одним и тем же движением подняла и снова опустила свой плащ. На этом основании он счел возможным предречь мне великое будущее, если я... стану камерной певицей. Но постепенно я начала чувствовать образ того персонажа, в костюме которого я стояла на сцене. Чем больше что-то во мне заставляло меня играть, тем сильнее я ощущала, как стеснительна необходимость вопрошающе смотреть на дирижера, ожидая знака к вступлению. Казалось, будто меня вдруг вырывали из таинственного мира превращений, позволявших мне любить, противиться и страдать, как Брунгильда, ненавидеть и проклинать, как Ортруда. И я поняла, что только при условии полной независимости от дирижера, суфлера и партнера артист может покорить и увлечь зрителей, что это удастся ему только тогда, когда его не смущают уже ни знак, поданный слишком рано или слишком поздно, или вовсе не поданный, ни смена темпа или неуверенность партнера. Пока такие неизбежные случайности хотя бы в малейшей степени вредят работе артиста, пока он принужден петь о своих чувствах не партнеру, а дирижеру, пока не Зигфриду, а капельмейстеру бросает Брунгильда свое обвинение: «С мужчиной этим я вступила в

брак», или пока Зигфрид поет, обратившись лицом к дирижеру: «Вот конь, погруженный в глубокий сон»,— до тех пор певец остается зеленым новичком, каким и я была тогда в Гамбурге.

Но все это не останавливало Поллини. Как раз в то время от него ушла Клафская, ему нужна была «драматическая», и поскольку при первом выступлении я имела большой успех, он, несмотря на мою незрелость, выставлял меня перед публикой во все новых и новых ролях. Поллини страшно кичился своей репутацией открывателя голосов и талантов, и в первый сезон мне пришлось доказывать на деле его чутье, выступив не менее чем в восемнадцати партиях, среди которых были три Брунгильды, донна Анна, Реция, Норма, Валентина, Берта² и, кроме того, несколько ролей в новых операх. Почти все я должна была разучить впервые. Но в сознании своих юных сил, в угаре успеха и новой жизни я легко переносила эту перегрузку. Мой голос лился только из горла, и, не отягощенный ни чувствами, ни разумом, окрыляясь собственным звучанием, он легко преодолевал те непомерные требования, которые предъявлял к нему Поллини.

Малер не мог мне помочь. Его положение в гамбургском Городском театре было самым недостойным. Коммерческий дух нашего директора оставлял стремлениям и творчеству художника очень узкие границы. Поллини скупал для своего ансамбля крупные имена, голоса и таланты, до конца использовал их и безжалостно бросал того, кто мог вот-вот сдать. Мы почти все выходили на сцену по шестнадцать раз в месяц и даже чаще, а кроме того, у нас были еще репетиции новых постановок, которые начинались довольно рано и потому были утомительны. У Малера дело обстояло не лучше: он дирижировал почти каждый вечер, а все утро проводил с артистами в репетиционных залах. Но обо

мне он заботился как только мог, стремился дирижировать, когда я пела, и составлять репертуар так, чтобы время от времени у меня было все же два-три свободных дня. Всего этого удавалось добиться только тогда, когда господин директор был в хорошем настроении и дружелюбно расположен к своему капельмейстеру. По самой сути своего характера Поллини ненавидел Малера, а Малер презирал Поллини. Однако каждый из них нуждался в другом, и они должны были, хотя бы внешне, придавать своим чувствам приемлемую форму. Но усердные в погоне за новыми ролями актеры всегда находятся, и от них директор узнавал, как опять прошелся на его счет первый дирижер. Поллини давно уже знал, что Малер называет его театр каторгой, и все же как только кто-нибудь снова докладывал ему об этом, он опять приходил в сильнейшую ярость и возбуждение. Некоторое время он холодно обходился с Малером. Большие оперы шли под управлением маленьких новичков, танцевавших вокруг Поллини, а Малер получал взамен «Cavalleria»³. Поллини быстро догадался, что у него теперь есть новый способ задеть Малера, и поэтому забота Малера обо мне порою вступала в комический конфликт с его потребностью показать директору свою антипатию. Отныне Малер старался скрывать свои истинные чувства: сохранял серьезность, когда Поллини вел разговоры об искусстве, не относился больше с подчеркнутой бесцеремонностью к тогдашней директорской любимице и даже вежливо приветствовал эту даму, когда проходил мимо нее, удерживал страдальческие гримасы при ее выходе, не откидывался со скучающим видом на спинку дирижерского стула, когда она пела свои арии, но терпеливо сидел, принуждая себя сохранять самообладание, и только тайком до крови кусал себе губы и грыз ногти. А что бывало, когда Малер с пугающей вежливостью старался идти в ногу с

Поллини, который со своей толстой сигарой во рту прогуливался взад и вперед перед театром! Директор обращался к Малеру, спрашивал его, что он думает о том и о сем, что может петь такой-то и не нужно ли отпустить такую-то. Малер шагал рядом и не имел ни малейшего понятия о том, что говорит его спутник. Совершенно машинально бросал он короткие, отрывистые «да» или «конечно» и всякий раз, когда они миновали театральный подъезд, порывался быстрее откланяться. Но каждый раз в голову Поллини приходило еще что-то, и он вновь задерживал Малера, наполовину приглашающим, наполовину повелительным тоном: «Ах, пройдемте еще разок, мне как раз пришло в голову...» — И все начиналось сначала. Поллини с покровительственным видом знакомил Малера со своими дальнейшими планами, а тот твердил свои «да» и «конечно», поддерживая директора в его намерениях. Эта новая система льстила самолюбию Поллини, и от того, насколько последовательно она проводилась, зависело, какими операми Малеру поручали дирижировать. Положить конец моему перенапряжению он, разумеется, не имел возможности, но достиг того, что я могла петь большинство новых партий под его управлением, и следил, чтобы тяжелая работа и усталость не приводили меня к неточностям. Малейшая небрежность артиста способна была глубоко расстроить и раздосадовать Малера. В этих случаях он не мог дожидаться мгновения, когда сумеет выговориться и облегчить душу. Время до конца спектакля тянулось бы для него слишком долго. Едва выпустив из рук дирижерскую палочку, он с быстротой молнии пробегал среди оркестрантов и бешено проносился по коридорам и лестницам на сцену, чтобы высказать злодею свое мнение. Тот, конечно, знал, что совесть у него нечиста, и заблаговременно скрывался в своей уборной. Тогда Малер отрывал откуда-нибудь клочок

бумаги и на нем царапал записку, в которой, после полного упреков обращения, перечислял виновному все его грехи. Недовольство, удивление, покачивание головой, топание ногами, крики он транспонировал в восклицательные знаки. Затем это послание вручалось кому-нибудь из театральных рабочих, и тот, ошачливленный чаевыми, вскоре весело стучался в дверь уборной. Нас он оставлял «погруженными в заботы и думы», а сам мог идти покупать себе пиво.

Эти уведомления никогда не приходили совершенно неожиданно. Когда Малер был не согласен с артистом относительно исполнения или темпа какого-нибудь места, он прямо со своего пульта давал понять это самыми разнообразными способами: с пульта тотчас раздавался вопрос — вопрос, выраженный глазами и руками; Малер удивлялся, недоумевал, пожимал плечами, а его дирижерская палочка настойчиво и угрожающе рассекала воздух. Некоторые артисты понимали его и быстро принаравливались к его желаниям; но многие пугались, смущались и не могли изменить своей манеры пения. И тут часто наступал момент, когда Малер, как бы обессиленный, с безнадежно покорным выражением лица, вдруг опускал руки, за ними медленно поникала голова, он откидывался назад, и только его пальцы вяло и расслабленно раскачивали туда и сюда дирижерскую палочку в том темпе, на котором так упрямо настаивал артист. Сразу же по окончании акта этот певец обязательно получал у себя в уборной послание от дирижера. Был еще один способ, которым Малер выражал свое недовольство и который мог причинить большое, беспокойство певцам и оркестру. Стоило кому-нибудь фальшиво спеть или сыграть — дирижер своей палочкой тотчас делал в воздухе выпад в сторону виновного, угрожающе вытягивал голову и шею, вперял в него неподвижный взгляд и некоторое время оставался в этой

наступательной позиции; одновременно он продолжал дирижировать свободной рукой и, не глядя, подавал знаки остальным музыкантам. При этом он выглядел иногда устрашающе свирепым, и я твердо решила не смотреть на него, если ошибусь. И вот однажды в какой-то колоратурной арии я, вместо того, чтобы перейти к заключительным тактам, как на грех, вернулась к уже спетому месту. Сбившись, я просто отвернулась и поручила все остальное богам. В своем смятении я трижды снова доходила до того места, где делала ошибку, и Малер трижды перескакивал с оркестром назад вслед за мной. Но непреодолимое желание добраться до спасительного верхнего *до* последнего такта заставило умолкнуть смертельный страх перед ужасными взглядами Малера. Посмотреть на него — значило сразу найти правильный переход. Он умел помочь певцам выйти даже из такого затруднительного положения, нужно было только в упор взглянуть на него. Тогда его губы вместе с тобой пели и произносили опасное место, а его руки, с их так много говорящей подвижностью, могли указать правильный путь. Когда артист пел нечисто, Малер тихо поднимал или опускал указательный палец. В публике никто не замечал этого, а певец получал помощь. Так он спас меня и в тот раз, когда я не могла справиться со своей арией. Но потом я сразу увидела: он низко опустил голову и форменным образом вдавил подбородок в грудь; его плечи двигались от судорожно сдерживаемого смеха, а сам он тем временем продолжал размахивать палочкой направо и налево. И он смеялся, смеялся, пока оживление среди оркестрантов, которые тоже получили необычайное удовольствие, не заставило его поднять глаза. Резкое движение, которым он выпрямился, несколько энергичных взмахов руки — и ко всем вернулось обычное внимание и напряжение.

Если мы, артисты, должны были после конца акта появляться перед занавесом, тогда встреча с Малером была неизбежна. Снаружи — аплодисменты публики и наши посветлевшие физиономии, за занавесом — недовольство Малера, и мы в сокрушении. Вот он, полный нетерпения, уже стоит с клавиром, который на ходу выхватил во время своего бурного восхождения на сцену у помощника режиссера или у суфлерши, и отыскивает спорное место. Когда рассыпающая аплодисменты публика отпускает артиста, его задерживает раздосадованный капельмейстер, который, забыв, что клавир в его руках — чужой, черкает в нем свои значки и пометки. Вдруг он замечает пыль, которую подняли рабочие, меняя декорации. «Зачем вы здесь стоите в пыли? Разве вы не знаете, что это — яд для певца!» — кричит он тогда, испуганный и озабоченный. «Идите же в ваши уборные! Артисту нечего делать на сцене, когда меняют декорации». Никакие возражения не принимаются. «Не разговаривайте в таком воздухе!» — прерывает он собеседника и выталкивает его со сцены. Тот, смеясь, идет в свою уборную и слышит потом, как сам Малер, бурно устремляясь прочь, начинает вдруг громко смеяться: и ему, быть может, пришло в голову, что именно он сам обрек нас глотать пыль.

Вместе с тем он не скупился и на похвалы. Уже в то время, когда Малер дирижировал, было видно, что он радуется удаче. Как только занавес падал, Малер, довольный и счастливый, тотчас подходил к певцу, и все — будь то маленькие зеленые новички или величины, обладатели орденов и званий — чувствовали, что признание Малера — самое высокое отличие для них. Даже те, кто ненавидел Малера, кто называл его требования точности преувеличенными, а его самого — сухим, педантичным и несправедливым, бывали приятно тронуты его похвалой и находили тогда, что и у Малера

порой появляются проблески правильного понимания их искусства.

Позже, последовав за Малером в Вену, я нашла, что его страсть художника не изменилась, а его сила и энергия возросли еще больше, его сверхчеловеческое рвение и подъем увлекали всех. С каждым Малер работал в отдельности, ни один артист не чувствовал, что поет второстепенную партию. Репетиция шла за репетицией, хорошие спектакли стали чем-то само собой разумеющимся. Уже подготовительные работы давали мне уверенность, которой я могла достигнуть прежде только после нескольких выступлений. Вскоре я стала настолько самостоятельной и свободной, что мне уже незачем было смотреть на дирижера. Малер радовался этому, так как всегда поддерживал меня во мнении, что знак дирижерской палочки — только подмога для начинающих артистов или людей немзыкальных и что певец-актер, который необходим для опер Вагнера, должен ощущать волю дирижера, даже не поворачиваясь лицом к его пульта. Их желания должны стать общими. Произведение создает для них единую духовную почву, встретившись на ней, они обязаны найти тайное, но глубокое единство в его понимании, без которого невозможно выполнить волю создателя музыки.

Если Малер считал важным, чтобы я в определенном месте взглянула на него, он говорил мне об этом заранее. Так было в ансамблях или в тех местах, где мы, певцы, по всей вероятности, не могли хорошо слышать оркестр, например, во втором акте «Тристана», когда Тристан и Изольда поют на скамье. В этих случаях я всегда неприметно смотрела на Малера, и тут уже ничего не могло случиться. Он обладал удивительным умением так незаметно вести певца и сообщать ему свою волю, что публика совершенно не видела этого сотrudничества. Он был полной противоположностью

тем капельмейстерам, которые, желая с начала до конца показывать слушателям, что без их постоянной поддержки певец вообще не мог бы существовать, непрестанно преследуют его своей палочкой и, раскрывая рот, беззвучно, но явно для всех подсказывают ему каждое слово. В первые венские годы Малер был еще довольно подвижным и беспокойным дирижером, но позже это изменилось, и в последние годы жизни он усмирил свое тело настолько, что оно стало неподвижным, как бронза. Однако его необыкновенное, жуткое спокойствие излучало силу и волю еще более мощными потоками. Я часто наблюдала в концертном зале, как он дирижирует, или садилась в Опере в нашу артистическую ложу и смотрела сверху на этого маленького тиганта. В его движениях не было ничего намеренного; дирижирование не превращалось у него в актерство, он не хотел произвести впечатление, понравиться или заинтересовать, не был дирижером «напоказ», он стремился только служить и выполнять волю. Если бы все шло по его желанию, то оркестр и дирижер должны были бы стать невидимыми, чтобы никто не замечал ни работы, ни позы. Точно так же он понимал и меня, когда я избегала смотреть на него: ведь и я хотела показывать людям только произведение, а не мое личное участие в нем, не трудности и заслуги в моей собственной работе.

ВЗГЛЯД НАЗАД

К торжественному дню пятидесятой годовщины Придворной оперы⁴ мне нужно сказать что-нибудь. Это и легко и в то же время трудно. Легко, если вспомню о том времени, когда Густав Малер работал там и вел публику и артистов от праздника к празднику, трудно, если вспомню о том, как стало после его ухода, когда он покинул тех, кто был ему предан. Но сегодня я хочу

облегчить свою задачу и говорить только о тех годах, когда рядом был человек, благодаря которому я нашла смелость заниматься моим искусством, чья непримиримость ко всему банальному и половинчатому, чья преданность искусству, деловитость и удивительная смесь гениальности и педантичности воспитали меня как артистку. Гений и педантичность! Это было темой одной из наших последних бесед в Придворной опере, и я помню, как живо он соглашался с моим мнением, что не может быть гения без основательной доли педантизма и что слова «растраченный талант» обозначают не что иное, как одаренность без дисциплины и прилежания. Но как раз эту педантичность ему и ставили в вину — педантичность, к которой он принуждал людей на репетициях и которая помогала им выйти за пределы своих возможностей и пережить нечто такое, о чем они и не смели мечтать. Когда он в своем прощальном письме завещал мне «держаться на высоте», — это значило, что я должна уберечь свою одаренность и свой талант от поверхностности, должна служить произведению даже в самом малом, чтобы прочувствовать его целиком, вплоть до самого большого.

Малеровские спектакли — спектакли неслыханной, небывалой силы — были результатом его педантичной гениальности. Для него не было ничего неважного, побочного: малейшая длительность ноты служила для него выразительным средством, каждая пауза была полна значения и жила своей собственной жизнью. Малер внушал каждому артисту, даже если тот исполнял самую маленькую роль, что все дело в нем и что из-за его малейшего промаха погибнет огромное целое. Он до крови истязал людей своей непримиримостью ко всему «гениальному». Никогда он не бывал так взбешен, так груб, как тогда, когда кто-нибудь, желая успокоить его, утверждал: «Вот вечером я буду в ударе, и выражение

найдется само собой». Прежде всего его интересовали репетиции: только те успехи, которых он добивался от артиста в репетиционных залах, шли для него в счет, поэтому он форменным образом давил на него, не уступал, насильно принуждал его свернуть с проторенных дорог, чтобы повести к дотоле неведомым высотам.

Зачастую это приводило к весьма неприятным сценам. Не было ни одного человека, который хоть раз не ушел бы с такой репетиции, ругаясь и проклиная, в слезах и отчаянии. Но Малер был к этому бесчувствен, ничто не могло его тронуть или поколебать. Он бывал даже по-настоящему груб, мог презрительным взглядом смерить человека с ног до головы, когда тот взывал к его сочувствию и пониманию. Многих это задевало и ожесточало, и они навсегда оставались глухи ко всему, что скрывалось под этой грубой оболочкой; другие могли разглядеть за этой грубостью и несдержанностью его подлинное величие, и благодетельные уроки Малера навсегда обогащали их. Если порой нельзя было следовать за ним, понять его, то лучше всего было удерживать при себе все возражения и отговорки и выложить их позже, наедине. Особенно опасно было вступать с Малером в пререкания прямо со сцены, когда он сам был за пультом. Тогда он мог страшно обидеть человека, поставить его в неловкое положение, высмеять, а это люди переносят тяжелее всего. Помню, как на одной из репетиций «Фиделио» Малер противоречил нам, словно в горячке, только оттого, что Геш и я понимали один прозаический кусок в сцене в тюрьме иначе, чем он. Пятнадцать раз мы произносили эти несколько слов, но не могли его удовлетворить. Между тем мы были объявлены бесталанными, бездарными, бесчувственными, вялыми, ленивыми и бескрылыми. Конечно, от этого лучше не стало; наоборот, даже если бы мы на самом деле были такими, какими он нас провозгласил, бросая со своего

Пульга нам в лицо обвинения, мы и тогда, в конце концов, не могли бы произнести наших слов хуже. Наконец, он сдался и стал смотреть своим пренебрежительным и покорным взглядом на нас, даже на нас! Репетиция окончилась; мы с Гешем подождали его за сценой, потому что для нас было невозможно уйти в ссоре с ним. Сперва он смотрел с неслыханной холодностью, потом накинулся на нас, но все же выслушал, и через пять минут выяснилось, что, собственно, мы все трое имели в виду одно и то же. Его всегда нервировало, когда ему возражали со сцены в присутствии оркестра, хора, рабочих; это легко приводило к опасным осложнениям. Признать, что кто-нибудь прав, было для него всегда нелегко, а поскольку его разум был могуч и многосторонен, он, собственно, всегда был прав, даже когда отвергал то, что минуту назад страстно утверждал. Это было тоже правильно, хотя и по-иному; бедная жертва стояла ошеломленная и беспомощная, не могла выпутаться, говорила в смущении совершенно несуразные вещи и не находила слов, чтобы убедить его. А его можно было убедить! Когда кто-нибудь не мог идти за ним в его бесконечную даль и умел объяснить и оправдать с художественной точки зрения свой взгляд, доказать, что в его основе лежит подлинное, искреннее чувство, — Малер немедленно соглашался, если только к его пониманию не взывали прямо со сцены. Во всяком случае, это был всегда рискованный обходной путь, со всеми возможными препятствиями. Легче всего с ним было договориться в спокойной обстановке, наедине, и он охотно допускал, чтобы артист проявлял в своем творчестве инициативу. Но у многих эта инициатива прокладывала себе путь только тогда, когда Малер сам пробуждал ее: ведь он обладал редким даром чуть ли не насильно заставить человека быть самим собой, стряхнуть спокойствие, довольство и косность.

Особенно охотно я вспоминаю репетиции «Кольца» в новой постановке. Малер и Роллер! Занятно было смотреть, как у Малера при появлении Роллера исчезал дух противоречия. Роллер, обладавший сверхчувствительными глазами художника, часто погружал тогда актеров и публику в довольно глубокую темноту. Особенно в третьем акте «Валькирии», во время разговора между Вотаном и Брунгильдой, мы с Вейдеманом были окутаны таким непроглядным мраком, что не видно было ни мимики, ни деталей игры. Мы чувствовали, что из-за этого сцена становится затянутой, а восприимчивость и интерес слушателей слабеет. Предписания Вагнера ставят условие, чтобы все видели актера; композитор запрещал зрителю во время действия читать либретто и отсылал его к тому, что происходит на сцене. Малер придерживался того же мнения, что и мы, но был совершенно беспомощен: несмотря на все возражения, впрочем очень робкие, он ничего не мог добиться у Роллера. Перед вторым представлением «Валькирии» в новой постановке я снова жаловалась и просила склонить Роллера, чтобы тот хоть немного осветил сцену, однако Роллера в театре не было, а распоряжаться единолично Малер не хотел, и мы согласились с ним. Но когда спектакль окончился, он ворвался на сцену и еще издали закричал мне: «Вы совершенно правы, это невозможно!» Он еще много говорил о темноте, потом вдруг заметил пыль, которая поднялась при вращении сцены, и сразу же закричал, что я здесь делаю. «...Да будет свет, не правда ли?» — молила я, пока он выталкивал меня с подмостков. «Ну конечно, в следующий раз вас все должны увидеть!» — закричал он энергично и с этими словами хотел кинуться прочь, но потом еще раз быстро обернулся и, топнув разок ногой, сказал совсем тихо и беспомощно: «Прошу вас, скажите ему об этом, ладно?.. Скажите ему только, что так слишком темно и что я

тоже так считаю... прошу вас, скажите ему об этом, только по-хорошему», — и ушел. Это было темное пятно на новой «Валькирии»; зато как прекрасно и мощно было все остальное, что дал нам Роллер и что тесно связано было с величием Малера!

Эти репетиции останутся для меня незабываемыми. Разумеется, не всегда и не все было так ясно и солнечно. Было много умов, много мнений, много чувств, но, в конце концов, музыка была одна! Она была для нас высшей и последней инстанцией, и в ней мы всегда приходили к соглашению и к единству наших желаний.

Чудесные создания Роллера не всегда были построенны на ее основе, и из-за этого время от времени возникали инциденты. Так, во втором акте Роллер специально поставил скалу, чтобы я опиралась на нее, возвещая смерть Зигмунду. Я тотчас заявила, что это не согласуется с моей точкой зрения и что я не воспользуюсь этой скалой. В это время подошел Малер, довольный, руки в карманах, в самом лучшем настроении, по-детски радостный, веселый, полный юмора; таким он бывал только когда ему со всех сторон угождали, как тогда в «Валькирии». — «Да, да, Мильденбург, здесь нужно опереться, это будет выглядеть превосходно». Я подхватила его веселый тон и отказалась «опереться», потому что... тут он перебил меня, топнул ногой и закричал что-то насчет проклятых мудрствований. Но у меня была своя голова на плечах, я не уступила и заявила, что мне только теперь приходится пускаться в мудрствования. До сих пор мне и без долгих раздумий было ясно, что валькирия должна предстать перед Зигмундом в спокойной, даже застывшей позе, чтобы, сохраняя силу и твердость, выполнить приказ Вотана и не дать прорваться собственным желаниям; ведь и в жизни так бывает: мы принуждаем себя к самому большому внешнему спокойствию тогда, когда хотим

скрыть от людей свое внутреннее волнение. Валькирия должна стоять на сцене торжественная, отрешенная от собственного я; она — только воля Вотана, сама вагнеровская музыка указывает на то же: перед призывом Брунгильды — «Зигмунд, взгляни на меня» — идет торжественная, величественная, мощная тема Валгаллы. И при этом я должна опираться на скалу? Как я смогу найти переход к этой удобной, расслабленной позе после того, как прошествую вниз, полная серьезности? Малер и Роллер указали мне на ремарку Вагнера: «Брунгильда кладет голову на шею коня». Но я выставила в ответ свои соображения: это совсем другое дело; с Гране Брунгильда выросла, он предан ей, и притом стоять, положив голову на шею коня, — это одно, а удобно устроиться возле скалы — совсем другое. Все напрасно... Малер не хотел слушать, не слушал, а только возмущал меня, и было решено, что я должна «оперэться». Я ничего больше не сказала, забралась на вершину моих скал, дождалась своего выхода. Я должна была возвестить Зигмунду смерть: медленно, в такт музыке, прошествовала я вниз, пока торжественная тема Валгаллы не остановила меня. Тут я прервала репетицию и совершенно спокойно, с простодушным видом попросила Малера показать мне эту сцену, — разумеется, с музыкой. С музыкой, именно так: она предъявляла к нам обоим одни и те же требования, и поэтому мы должны были встретиться, прийти к согласию, найти благодаря ей общее мнение. Действительно, он вскарабкался из оркестра на сцену, я подала ему копьё и щит; он велел сыграть несколько тактов «нисхождения валькирии», — и вот вступила тема Валгаллы. Малер слегка наклонился к скале, и в тот же миг копьё и щит полетели в разные стороны. «Невозможно, Роллер! Мильденбург, вы правы, здесь нельзя «оперэться»! Громко хохоча, он бросился в оркестр и снова закричал: «Значит, не будем

опираться!» Репетиция продолжалась. Я была убеждена, что на этом пути мы обязательно сойдемся, потому что и сама усвоила черту Малера: насквозь пропитаться музыкой, чтобы она потом устремилась в твои движения и мимику; дать ей двигать тобою, нести тебя; никогда не разлучаться с нею, сдаться ей в плен, ничего не делать вопреки ей, прислушиваться к ней до конца. Кто бы ни стоял на сцене: один артист или несколько, или вся масса хора и статистов,—Густав Малер всех принуждал следовать за музыкой вместе с ним. И оркестр, и сцена становились одним гигантским телом, которое дух Малера оживлял для музыкальной пластики.

¹ Елизавета — имеется в виду героиня оперы «Тангейзер».

² «Три Брунгильды» — партии в трех частях «Кольца нибелунга»: в «Валькирии», «Зигфриде» и «Сумерках богов». Далее Мильденбург перечисляет спетые ею партии: донна Анна — в «Дон-Жуане», Реция — в «Обероне» Вебера, Норма — в одноименной опере Беллини, Валентина — в «Гугенотах» и Берта — в «Пророке» Мейербера.

³ «Cavalleria» (полное название — «Cavalleria rusticana») — «Сельская честь» Масканьи.

⁴ В 1919 г. праздновалось пятидесятилетие постройки нового здания Венской Придворной оперы.

МАРИЯ ГУТХЕЙЛЬ-ШОДЕР

ОПЕРНАЯ РЕЖИССУРА МАЛЕРА

Меня всякий раз снова поражало, как в этом необыкновенном человеке удивительно сочетались и действовали вместе музыкант, мастер драматического искусства и режиссер. Свою интерпретацию музыкальной драмы он всегда черпал из текста и, прежде всего, из

музыки произведения; обычно уже на первых репетициях у фортепиано он придавал каждой сцене желаемый характер. Он менял сценическую обстановку, если на дальнейших репетициях она уже не соответствовала задуманной им основной музыкальной линии спектакля.

И все же он никогда не приходил на репетицию с «готовым», разработанным режиссерским планом. Перед его глазами, конечно, уже вырисовывалась какая-нибудь важная сцена, как центр всего акта; но при этом он всегда предоставлял слово актерской индивидуальности. «Ну-ка, сделайте!.. Очень мило, мне это нравится... Это настроение я хочу закрепить». Каждый приносил свое вдохновение или загорался им тут же, на репетиции, и из этого материала Малер возводил целое, давая дальнейшее развитие всему, что зарождалось. Если была необходимость, он показывал каждый шаг, но не для того, чтобы его рабски копировали, а для того, чтобы этим путем добиться единого стиля, создать и закрепить единое настроение.

Когда я прибыла в Вену, во мне сильна была склонность к реалистической игре¹. Малер научил меня понимать, что каждая опера — произведение определенного стиля и что самое главное — найти тот стиль, которого требуют музыка и текст.

Конечно, на это мы потратили немало репетиций. Для них у Малера всегда находилось время. Он менял отдельные сцены до двадцати раз, иногда во время последних репетиций с оркестром; даже после премьеры, несмотря на то, что все уже было готово, он все же вносил изменения. Благодаря этому репетиции были всегда одинаково интересны, а каждый спектакль был шагом вперед, тогда как повсюду он является шагом назад. Больше всего он раздражался, когда ему возражали: «Господин директор, вчера вы требовали одного, а сегодня совсем другого». На это он отвечал: «Вот вче-

ра я и убедился, что так делать нельзя. Вы должны идти со мною вперед!» Потому, когда что-нибудь удавалось хорошо и ему хотелось удержать впечатление, он мог замедлить темп, а в других случаях, когда что-нибудь было ему не по душе, он мог убыстрить темп, чтобы скорее пройти слабое место. Сила воздействия Малера была невероятна. Она проявлялась даже в незаметных мелочах: например, во вновь разученном моцартовском цикле он сам аккомпанировал речитативам на чембало, и, когда он брал аккорд, все уже знали, как нужно петь и играть дальше.

Партия Эльвиры в «Дон-Жуане» явилась результатом такого взаимопонимания и взаимодействия между дирижером и сценой. Я уже давно охотилась за ролью Эльвиры и однажды даже спела ее Малеру, который ничего мне на это не сказал. В новой постановке мне дали партию Эльвиры. На репетиции он высказал то, о чем я всегда думала: «Эльвира не может быть, как обычно ее играют, наполовину жалкой, наполовину смешной фигурой. Ведь она, собственно говоря, одно из наиболее благородных действующих лиц, и даже сама ее ненависть совсем по-женски вытекает из ее чрезмерной любви». В соответствии с этим Малер даже изменил порядок персонажей в афише и поставил донну Эльвиру, покинутую возлюбленную Дон-Жуана, выше остальных.

Очень большое значение Малер придавал неподвижности на сцене, паузам в игре, и это — наука для всех, кто старается неестественной подвижностью оживить происходящее на подмостках. «Только за время паузы, — говорил он, — человеку становится ясно, что он видел и что должно произойти дальше». Поэтому совершенно «неподвижными» мизансценами Малер добивался невиданного впечатления: пример тому — картина на кладбище в «Дон-Жуане»,

Отличным средством сразу же сделать свои намерения понятными служили ему меткие, зачастую язвительные замечания. Так, он говорил Петруччо в «Строптивой»²: «Вы целуете Катарину, как будто она жертвенный агнец». И после венчания: «Вы обращаетесь с ней, как с чемоданом». Он никогда не придавал значения тому, где стоит актер, спереди или сзади, справа или слева, для него важно было внутреннее постижение главного и постоянная гармония с музыкой. Жесты допускались крайне редко, только тогда, когда они призваны были пластически выразить душевные переживания. В игре не должно было оставаться мертвых точек. Однажды достигнутое настроение закреплялось всеми средствами, и больше всего Малер выходил из себя, когда публика громовыми аплодисментами прерывала сцену, которая должна была прозвучать тихо. Тогда случалось, что он молниеносно оборачивался за своим пультом и просил соблюдать тишину.

Мне кажется, что самых больших результатов Малер, как режиссер, достиг в «Строптивой». Для него Катарина была не своенравной плутовкой, а очень умным, темпераментным существом. Окружающие ее скучные родственники, глуповатый отец и вообще люди, стоящие в духовном отношении ниже ее, в конце концов привели Катарину в такое бешенство, что оно перешло в ожесточение и строптивость. Строптивным в полном смысле слова изображают обычно Петруччо; но для Малера он был скорее любезным кавалером, наделенным чувством юмора и глубоко понимающим этот женский характер. Благодаря стойкости и строгости, при наличии которых у него, однако, нет недостатка в обаянии, ему удастся все уладить. Внутренняя красота этих двух людей составляла основу спектакля, свободного от всяких театральных ухищрений и от поверхностности.

Я часто пыталась записать замечания, которые Ма-

лер делал при постановке «Строптивой», и составить из них цельную картину. Но, что бы ни говорилось, там, где не было его самого, оставались только слова. Да и вообще почти невозможно ясно выразить словами то, что больше относится к миру ощущений, чем к области разумного понимания.

¹ См. прим. 4 к письму 87.

² Опера Германа Гёца «Укрощение строптивой»; после премьеры в 1874 г. долгое время шла на оперных сценах Германии и Австрии.

БРУНО ВАЛЬТЕР

ГУСТАВ МАЛЕР

Портрет

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА

Когда я вызываю из глубин памяти образ Густава Малера, то сначала я вижу его таким, каким он впервые появился передо мной, восемнадцатилетним юношей. В июне 1894 года по всей музыкальной прессе прокатился вопль негодования — отзвук исполнявшейся в Веймаре на фестивале «Всеобщего немецкого музыкального союза» Первой симфонии, которая называлась тогда «Титан». Судя по критическим отзывам, это произведение своей пустотой, банальностью и нагромождением несоразмерностей вызвало справедливое негодование; особенно раздраженно и насмешливо отзывались о «Траурном марше в манере Калло». Помню, с каким волнением я проглатывал газетные отчеты об этом концерте; я восхищался неизвестным мне смелым автором такого странного траурного марша и страстно желал познакомиться с этим необыкновенным человеком и с его необыкновенным сочинением. И вот теперь, через несколько месяцев, рекомендация, адресованная дирек-

тору Поллини, привела меня в гамбургский оперный театр, где я стал концертмейстером и где первым дирижером работал тот самый Густав Малер, о чьей симфонии я читал столько увлекательных вещей. Едва я вышел от Поллини после первого визита, как увидел в канцелярии театра Малера собственной персоной: бледного, худощавого, невысокого роста, с удлинненным лицом, изборозженным морщинами, говорившими о его страданиях и его юморе, с крутым лбом, обрамленным черными волосами, с выразительными глазами за стеклами очков. Пока он беседует с кем-то, на его лице одно выражение с удивительной быстротой сменяется другим, и весь он — точное воплощение капельмейстера Крейсlera, настолько же привлекательное, демоническое и пугающее, насколько может его представить себе юный читатель гофмановских фантазий. Малер дружелюбно расспросил меня о моих музыкальных способностях и познаниях, и когда, к его явному удовлетворению, я ответил ему с чувством собственного достоинства, смешанным с робостью, он отпустил меня потрясенного и как бы оглушенного. Весь мой прежний опыт, приобретенный в обывательской среде, говорил мне, что с гением можно повстречаться, только перелистывая книги и ноты, наслаждаясь музыкой, спектаклем или осматривая сокровища музеев, и что живой человек всегда бывает более или менее заурядным, а реальная жизнь — обыденной. И вот для меня как бы раскрылись высшие области: в облике и поведении Малера я увидел тения, демона, сама жизнь вдруг стала романтической, и, по-моему, ничто не может характеризовать стихийное влияние личности Малера лучше, чем та непреодолимая сила, с какой его появление рядом с молодым музыкантом перевернуло все мироощущение последнего.

Затем я вспоминаю Малера на фортепианной репетиции «Гензель и Гретель» (Гамбургская опера готови-

ла тогда эту новинку). Никогда еще я не видел такого сильного, волевого человека, никогда не думал, что меткое слово, повелительный жест, целеустремленная воля могут до такой степени повергнуть других людей в страх и трепет, принудить их к слепому повиновению. Слабый аккомпаниатор вывел Малера из терпения, и вдруг — о счастье — он заметил меня, зачарованного зрителя, стоявшего за кулисой, и спросил, рискну ли я проаккомпанировать с листа незнакомую оперу. На мое гордое «конечно!» он ответил веселой улыбкой и пригласил меня заменить злосчастливого коллегу, которого он удалил коротким движением руки. Певучее многократное эхо в сцене в лесу прозвучало недостаточно мягко, и Малер обратился ко мне с такими, примерно, словами: «По-моему, у вас получится: ведь вы знаете, как это бывает в лесу. Разучите-ка мне это эхо!» Так на первой же репетиции я получил полное представление о характере Малера — художника-исполнителя: авторитетный, властный, весь захваченный произведением, целеустремленный, он был резок и суров, когда видел нерадивость, но зато полон доверия и симпатии к тем, в ком чувствовал талант и одушевление.

Третье воспоминание: я выхожу с Малером через артистический подъезд и собираюсь откланяться, но он удерживает меня словами: «Проводите меня немного!» Не помню всего, о чем мы говорили, вспоминаю только, что наша беседа началась его замечанием о произведении Гумпердинка, которое он назвал «мастерским и умелым, но лишенным настоящей сказочности». Объяснив, что такое, по его мнению, сказочность, он перешел к другим предметам, и я был захвачен, видя, что его беседа проникнута тем же подъемом, тем же высоким духовным напряжением, что и его репетиция. Резкость, с которой он отрицал то, что его не удовлетворяло в моих словах (как робко я их произносил!), задумчивое

молчание, в которое он внезапно погружался, дружелюбный взгляд, которым он встречал каждое мое разумное замечание, выражение затаенной грусти, неожиданно мелькавшее на его лице, странная неровность походки — тяжелая поступь, остановки, новые рывки вперед — все это подтверждало и усиливало впечатление демонизма, и я, наверное, не удивился бы, если бы, попрощавшись со мной и все быстрее шагая прочь, он вдруг улетел от меня, превратившись в коршуна, как архивариус Линдгорст на глазах студента Ансельма в «Золотом горшке» Гофмана.

Наконец четвертое воспоминание дополняет первые впечатления. Следуя приглашению Малера посетить его, вхожу в его рабочую комнату, — и мой взгляд сразу же приковывает репродукция «Концерта» Джорджоне, висящая на стене. «Кто этот монах, который, кажется, только что прервал игру и обернулся, не снимая рук с клавиш? — спрашивал я себя. — Что общего у него с Малером, который так поразительно похож на него?» И я вспоминаю, что аскет-музыкант с картины долгое время таинственно отождествлялся для меня с Малером. Действительно, здесь есть некое «фамильное сходство», и не только с Малером: всякий подлинный музыкант немного похож на этого монаха, хотя и не так сильно, как Малер. Здесь произошло чудо: гениальный живописец со свойственным гению пророческим предвидением создал тип музыканта — именно создал, а не увидел в жизни, потому что во времена Джорджоне еще не было музыки в нашем смысле слова. Так, тип музыканта существовал до музыки. Об этой картине мы и начали беседовать. Не помню, старались ли мы уже в этот мой первый визит постичь феномен видения Джорджоне, однако мы часто говорили об этом, и я знаю, что сходство с благочестивым музыкантом еще больше усиливало впечатление таинственности, ко-

торое производил на меня облик Малера, уже в XV веке запечатленный в своем предсуществовании. В этот или в следующий визит к Малеру мне удалось, наконец, перевести разговор на его творчество и увлечь его к фортепиано, и тогда потрясающее впечатление, под которым я находился, превратилось в силу, всколыхнувшую во мне всю способность чувствовать и сочувствовать, ибо перед юным ищущим музыкантом впервые раскрылась во всем своем величии душа человека-творца. При этом я принимал участие в исполнительской работе дирижера, для которого родной стихией были глубины великих произведений, меня обогащали уроки, которые давало мне духовное общение с этим универсальным человеком, и, право, не было бы ничего удивительного, если бы под напором столь бурно хлынувших на меня переживаний я, так сказать, духовно потерял голову. Однако этого не случилось, как я заключаю теперь, именно из-за моего безграничного почтения к Малеру и преданности ему: не обдумывая, не размышляя, я готов был идти за ним, чувствовать, как он, работать, как он, и поскольку подобное отношение было тогда для меня естественным, соответствовало моим запросам, как сама музыка Малера и его исполнительство, — мне, к счастью, при всем моем подчинении Малеру не нужно было отказываться от собственного я. И хотя через несколько лет неизбежное внутреннее противодействие малеровскому влиянию привело меня к серьезным душевным кризисам, сегодня я все же могу утверждать то, что и тогда чувствовал в глубине души: всю мою жизнь влияние Малера было благотворным для меня.

ГАМБУРГ

В Гамбурге я провел два года. Через несколько недель после моего поступления в театр мне, по инициа-

тиве Малера, поручили управление хором, и благодаря этому я имел теперь то преимущество, что мог принимать участие в малеровских постановках и в качестве хормейстера, и в качестве концертмейстера; таким образом, я непосредственно и активно знакомился со всеми его замыслами. Очень скоро я стал также дирижировать операми, и, когда по окончании моего первого сезона Отто Лозе уехал в Америку, я мог сбросить змеиную кожу хормейстера и концертмейстера и облачиться в долгожданное блестящее одеяние «настоящего» дирижера. Правда, при этом я, само собой разумеется, продолжал участвовать как концертмейстер в малеровских репетициях. Озабоченность певцов, старавшихся выполнить требования Малера, который всегда заставлял их чрезвычайно точно соблюдать ритм и повиноваться всем динамическим и иным указаниям, сообщалась и мне. Это заставляло меня быть особенно внимательным и точным на моих собственных репетициях, и такая забота о тщательности была для меня неоценимым приобретением, так как по природе я склонен был пренебрегать строгой пунктуальностью ради большей живости и одухотворенности: чувство в музицировании, драматизм и поэтичность в актерском исполнении, выявление духовного содержания в слове казались мне более важными, чем музыкальная точность. Но теперь, когда я вел для малеровской постановки «Золота Рейна» сольные репетиции с Логе и Фрикой, я изо всех сил старался добиться того сочетания самой живой выразительности и самой скрупулезной правильности, которого Малер требовал от певцов. При моей сомнительной склонности отдаваться чувствам мне пришлось бы немало блуждать в потемках, если бы требования Малера и его пример не показали мне, что в вагнеровских произведениях благодаря идеальной декламации именно ритмическая точность становится лучшей помощницей

драматической выразительности и что, вообще, заключив душевные излияния в строгие оковы музыки, можно только способствовать концентрированному и мощному выражению чувства. Часто предметом наших подробнейших бесед становилось *rubato* — ослабление точности в соблюдении темпа и ритма ради замедления или ускорения, вызванного чувством: даже признавая более свободное *rubato* важным элементом стиля итальянской музыки, Малер возражал против злоупотребления им, что стало обычным правилом у немецких музыкантов и певцов. В своей незабываемой постановке «Травиаты» он сам дал пример сдержанного, свободного от произвола артистов и целиком продиктованного огненной страстью *rubato* мелодической линии.

Мы часто разговаривали о Вагнере, и моя «вагнеровская одержимость» становилась яснее и глубже под влиянием прочувствованного и продуманного вагнерианства Малера; а он был и остался до конца своих дней убежденным вагнерианцем. Недаром за всю его дирижерскую деятельность самое сильное впечатление произвели на меня в Гамбурге — «Нибелунги» и «Мейстерзингеры», а позже, в Вене, — постановка «Тристана», общий характер и многие частности которой навсегда остались у меня в ушах и в сердце. И сама личность Вагнера давала неисчерпаемый материал для наших бесед: Малер не устал гневно защищать его от «филистерских упреков» в неблагодарности и неверности и объяснял его человеческие недостатки свойственной гению поглощенностью собственным творчеством.

Не только Вагнер — всякая художественная задача, стоявшая перед Малером, делалась для нас предметом обсуждения; однако у него никогда не было намерения воспитывать и наставлять собеседника, который был на шестнадцать лет младше его. Малер вообще не был

воспитателем: для этого он был слишком погружен в себя, в свою работу, в свою напряженную внутреннюю жизнь, слишком мало замечал окружающих и окружающее. Систематическое воздействие — этот важнейший элемент воспитания — было чуждо его своевольному, импульсивному характеру. Как я вскоре узнал, в его жизни вообще не было системы. Стиль его существования был подобен не спокойной реке, а прегражденному порогами потоку, вроде Нила в среднем течении, поэтому уже в то время во всех суждениях о его личности ни один эпитет не встречался так часто, как «порывистый». Порывистым он казался и мне, но никак не в смысле недостатка основательности: он только всегда был готов к следующему «порыву», в котором вся масса взволнованной стихии изливалась потоком мыслей и чувств и вновь успокаивалась — до тех пор, пока все его существо не вскипало в новом импульсе. Сознательно он почти никогда не давал мне наставлений, зато неизмеримо большую роль в моем воспитании и обучении сыграли переживания, подаренные мне этой натурой, непреднамеренно, от внутреннего избытка изливавшейся в слове и в музыке. Как я мог наблюдать, в общении с Малером почти у всех людей, даже самых близких, а особенно у певцов и у оркестрантов, проявлялась какая-то взволнованность, может быть, объяснявшаяся также его импульсивным, взрывающимся характером. Он создавал вокруг себя атмосферу высокого напряжения, которое у более одаренных рождало искреннее почтение к нему. Это напряжение создавало спектакли, воплощавшие его замыслы, горевшие его огнем, спектакли, которые обеспечили Гамбургской опере первое место в музыкальной жизни Германии. И хотя немало было и ненависти, и злобы со стороны немногих менее одаренных или самонадеянных артистов, которые чувствовали, что этот неумолимый чело-

век третирует их, но все — добровольно или с неохотой — подчинялись его воле.

Внутренней живости Малера в то время соответствовала и большая внешняя подвижность. Перед моими глазами все еще встает картина, как он на одной из оркестровых репетиций «Сумерек богов» спешит от своего пульта в угол к трубам и тромбонам, чтобы особенно тщательно разучить с ними одно место из траурного марша, или как он, второпях воспользовавшись стулом контрабасиста, взбирается из оркестра на сцену, чтобы дать там указания, которые труднее или дольше было бы дать с дирижерского пульта: например, чтобы показать, как должен приглушить звук отдаленный хор или музыка на сцене. Оркестр тем временем обычно хранил молчание, как загипнотизированный, оставаясь под обаянием этого могучего человека, который и сам был весь во власти произведения, такого, каким оно представлялось его внутреннему взору, и потому, казалось, просто вынужден был добиваться от окружающих неуклонного выполнения всех требований, продиктованных его внутренним чувством. Я провел с Малером два года в гамбургском театре и шесть лет в Венской опере, но ни разу не имел случая наблюдать, чтобы напряжение этого обаяния ослабело: все время «были чары нерушимы», и работа протекала с начала до конца в той атмосфере приподнятости, которая была его жизненной стихией.

Противоположностью такой полной сосредоточенности была, конечно, рассеянность во всем, что лежало вне круга интересов данного момента, и следствием такой рассеянности были многочисленные смешные происшествия. Как характерный пример, я хотел бы привести следующий эпизод: однажды во время сценической репетиции с оркестром режиссер попросил его немного подождать, потому что одна из мизансцен

требовала серьезных улучшений. Сперва Малер проявлял нетерпение, а потом, пока режиссер хлопотал наверху, впал в задумчивость, из которой его не могли вывести даже повторные оклики, что все готово и он может дирижировать дальше; наконец общее молчание и ожидание вспугнули его, он в замешательстве поглядел вокруг, постучал дирижерской палочкой по пульта и крикнул: «Считать!» Со всех сторон раздался оглушительный смех, к которому он от всей души присоединился. Нужно признать, что такая глубокая отрешенность была компенсацией и условием его столь же глубокой сосредоточенности, тем более, что он совершенно не умел сознательно отвлечься и рассеяться: карты и другие игры были ему чужды.

Когда Малер постепенно убедился, насколько страстным был мой интерес к его творчеству, он стал сам находить удовольствие в том, чтобы знакомить меня у фортепиано со своими сочинениями. У меня до сих пор звучит в ушах гротескно-насмешливая интонация, с какой он пел мне «Проповедь Антония Падуанского рыбам», задор — в «Самочувствии» и «Чтоб сделать послушными скверных детей», страсть и боль — в «Песнях странствующего подмастерья»; до сих пор живет во мне и то глубокое потрясение, которое я испытал, услышав от него, наконец, долгожданную Первую симфонию. Его творчество все больше выступало на первый план в нашем общении, в наших разговорах; благодаря знакомству с его произведениями, благодаря беседам о них, о книгах, которые он читал, о поэтах и философах, которых он любил, благодаря тому, что я все глубже заглядывал в его душу, мое первоначальное мнение о Малере как о фантастическом существе из гофмановского мира сменялось более правильным, полным и многогранным представлением о его характере, которое не так легко было себе составить. О поразни-

тельном духовном размахе этой натуры, о ее внутренних противоречиях, о темных силах, с которыми он боролся, о томлении, которое было лейтмотивом его жизни и его творчества, — обо всем этом я хочу сказать позже. Здесь же следует только заметить, что тогда я угадывал или понимал его сложную внутреннюю жизнь лишь настолько, насколько позволяла моя юношеская неопытность, однако и такое понимание по догадке давало пищу глубокому уважению к Малеру-человеку, а мое становившееся все шире знакомство с его творчеством заставляло меня еще больше восхищаться Малером-музыкантом. Да и могло ли быть иначе, если этот вулканический человек, от которого всего можно было ожидать, со мной был всегда общителен, добр и участлив. Правда, обыкновение сколько-нибудь регулярно прослушивать оперные спектакли, которыми я дирижировал, или вообще наблюдать за моей деятельностью было чуждо ему: он ни к кому не мог относиться, как учитель к ученику. Однако он достаточно серьезно интересовался моим дирижированием, чтобы время от времени присутствовать на спектакле и потом сообщать мне свое мнение. Однажды, когда я дирижировал «Аидой», хор за сценой вступил примерно на десять тактов раньше, так как хормейстер полагал, что я сделаю обычный пропуск; мне удалось очень быстро дать понять это оркестру и «перескочить» вслед за хором, — но вдруг хор замолчал, и мне пришлось заботиться о новом «спасении». Оказывается, Малер сразу же бросился из своей комнаты в коридор и за сцену, чтобы заставить хор замолчать и потом самому показать вступление, причем он не посчитался с тем, что я так ловко «овладел положением». Мне кажется, об этом происшествии стоило рассказать потому, что такое немедленное вмешательство как нельзя лучше характеризует участливого, пылкого Малера.

Дорого мне и воспоминание о том, как мы, время от времени играли в четыре руки, причем большое удовольствие доставляли нам четырехручные сочинения Шуберта. Немало было и шуток: например, Малер, который сидел справа, левой рукой играл мою верхнюю строчку, и, следовательно, мне приходилось правой рукой играть его нижнюю строчку, и, таким образом, каждый из нас должен был одновременно читать и первую и вторую партию, что очень забавно усложняло нашу задачу. Для многих маршевых мелодий он сочинял тексты и распевал их во время игры. Он очень любил такие ребячливые веселые шутки, ценил острое словечко в разговоре и сам часто оживлял беседу забавными выдумками. И в то же время он мог сразу же после неудержимого смеха неожиданно помрачнеть и погрузиться в молчание, которое никто не осмеливался нарушить.

Даже и помимо этого страдания, часто поднимавшегося из глубин его существа, жизнь давала ему достаточно оснований для душевных тревожений. В 1895 году застрелился его младший брат Отто, подававший большие надежды (о его музыкальных способностях Малер был очень высокого мнения). В письменном столе Малера лежали две симфонии: одна — только раз исполненная частично, другая — не понятая при исполнении, более того, ставшая предметом насмешек. Было также несколько сочинений для голоса с оркестром и три тетради песен для голоса с фортепиано; но их никто не пел. Третья симфония была близка к завершению.

Кроме того, отношения Малера с Поллини неизбежно ухудшались, что было естественно между людьми столь разной ценности и уровня; из-за этого возникали неприятности в театре. Все это гнало Малера из Гамбурга в дорогую ему Вену с ее несравненной музы-

кальной атмосферой. Когда раздавался звонок, он часто восклицал: «Вот пришел призыв от бога южных широт!» Но призыв еще долго не приходил, и Малер все больше нуждался в освобождающем переживании, значительном художественном деянии, которое могло бы пробить ему дорогу. Так он принял решение исполнить в Берлине с Берлинским филармоническим оркестром и Штерновским певческим союзом¹ свою Вторую симфонию. День 13 декабря 1895 года, когда впервые прозвучало все произведение целиком (первые три части были исполнены еще в начале года), стал решающим днем для Малера-композитора. Произведение, о котором он сам написал однажды: «Человек падает под ударом дубины на землю и потом возносится на крыльях ангелов в высочайшую высь», — прозвучавшее в превосходном, как я помню, исполнении, подействовало потрясающе. Я еще теперь вижу, как, напряженно затаив дыхание, все прислушивались после «заката мира» в последней части к таинственному пению птички в «общем сборе», как все были глубоко захвачены, когда вступил хор: «Ты воскреснешь, да, воскреснешь ты!» Конечно, и тогда были противники, было непризнание, умаление, высмеивание. Но и впечатление величия, оригинальности этой музыки, силы малеровской натуры было настолько глубоко, что начиная с этого дня, можно считать, значение Малера-композитора стало расти.

А как плохо могло бы все сложиться! Временами Малер страдал мигренью, которая мучила его с силой, соответствовавшей страстности его натуры, и совершенно парализовала его. В таких случаях ему оставалось одно: лежать в полуобморочном состоянии. В 1900 году, перед своим концертом с оркестром Венской филармонии в парижском Трокадеро, он, действительно, пролежал в подобной прострации так долго,

что пришлось задержать на полчаса начало концерта, который был с трудом доведен до конца. Теперь в Берлине Малер, в сущности ценою тяжелых жертв, поставил на карту всю свою дальнейшую композиторскую судьбу; и вот к вечеру, перед самым концертом, он слег в припадке мигрени, одном из самых жестоких за всю его жизнь, и не мог ни пошевелиться, ни принять какое-нибудь лекарство. Я вижу еще, как он стоит, смертельно бледный, на слишком высокой, ненадежной дирижерской подставке и нечеловеческим усилием воли подчиняет себе боль, исполнителей и слушателей. Этот день и эта победа имела большое значение и для меня, молодого человека. Я полагал, что знаю произведение досконально, так как сделал не только четырехручное, но и двухручное его переложение, и все же теперь, когда я услышал в живом звучании музыку, которую прежде мог прочувствовать, только воспринимая ее внутренним слухом или проигрывая на фортепиано, мое чувство окончательно подтвердило мне, что здесь заключена задача всей моей жизни. Само произведение, его триумф, мое решение посвятить свое будущее творчеству Малера делали меня счастливым.

Между тем стало ясно, что в моей работе в гамбургском Городском театре я продвинулся настолько далеко, насколько мог продвинуться такой молодой человек, как я, и что мне нечего рассчитывать на повышение по службе; к тому же мои отношения с директором Поллини также испортились. Малер сам посоветовал мне перейти в другой театр. Он думал о Бреслау², где освобождалось место второго дирижера, которое, казалось, обещало мне подходящую работу. По его рекомендации директор Лёве ангажировал меня, и я покинул Гамбург. Все пережитое за эти два года указало мне направление, и в этом направлении я свято намеревался идти.

В начале июля 1896 года я получил от Малера следующее послание, которое будет уместно привести здесь, хотя оно и включено уже в собрание его писем:

Штейнбах-на-Аттерзее, 2 июля 1896

Дорогой друг! Я хочу только коротко ответить на Ваши приветы и пригласить Вас приехать к нам примерно 16 июля, если только Вы по неизвестным мне причинам не хотите употребить свои каникулы для какой-нибудь другой цели. О том, что я не был ленив, Вам, возможно, уже написали мои сестры, и я надеюсь, что через несколько недель вся Третья будет доведена до победного конца. Я уже взялся за партитуру, потому что в первых набросках все выглядит теперь достаточно ясно. Думаю, что у господ рецензентов всех видов, с направлением и без направления, снова будет несколько приступов вертячки; напротив, те, кто дружит со здоровой шуткой, найдут прогулки, которые я для них здесь готовлю, весьма забавными. К сожалению, все в целом заражено духом моего юмора, который стяжал себе весьма дурную репутацию, к тому же «мне представляется много возможностей отдалиться моей склонности к пустому шуму». Иногда музыканты играют, «не обращая друг на друга ни малейшего внимания, в чем вся пустота и грубость моей натуры также проявляется ничем не прикрытой». А что я не могу в своих сочинениях обойтись без банальностей, — это уже общеизвестно. Но теперь они переходят все дозволенные границы. «Порою можно подумать, что находишься в кабаке или в конюшне». Итак, приезжайте, только поскорее, и своевременно вооружайтесь! Вы снова сильно попортите здесь свой вкус, который в Бер-

лине, возможно, очистился. Приветствую Вас и Вашу семью. До скорого свидания!

Ваш старый *Густав Малер*.

Это веселое письмо показало мне, в какое хорошее настроение привела его успешная работа над первой частью, а значит, и перспектива скорого завершения Третьей симфонии (другие части ее были закончены уже в 1895 году), и, полный радостного нетерпения, я уже предвкушал те недели, которые мне предстояло провести в Штейнбахе с Малером. И вот в один прекрасный июльский день я приехал туда на пароходе; Малер ждал меня на причале и, несмотря на мои протесты, сам стащил по сходням мой чемодан, пока какой-то услужливый дух не отнял его. По дороге к его дому, когда мой взгляд упал на горы, достойные преисподней, на суровые утесы, служившие фоном столь уютного в остальном пейзажа, Малер сказал мне: «Вам незачем больше оглядываться вокруг: все это я уже отсочинил!» И он тотчас заговорил о построении первой части, вступление которой носило в набросках название «Что мне рассказывают скалистые горы». Правда, мне приходилось еще обуздывать свое нетерпеливое желание познакомиться с Третьей. Малера нельзя было заставить сыграть или показать хотя бы одну ноту из сочинения, если оно еще не было вполне закончено, и этому правилу он не изменял во все времена. В остальном же он был в Штейнбахе таким общительным, каким я его еще никогда не видел. Здесь, среди природы, не докучаемый заботами Оперы и полный только своим творчеством и своими думами, он не сдерживался и был самым собой; так что богатства его натуры целыми потоками текли к окружающим.

На лугу между озером и гостиницей, где Малер снял помещение, он велел воздвигнуть четыре стены

с крышей. Всю обстановку единственной комнаты этого густо заросшего плющом «домика для сочинения» составляли пианино, стол, кресло и диван; дверь, открываясь, вытряхивала из плюща на голову входящего бесчисленное множество жуков. Малер проводил здесь все время до полудня, чтобы шум в доме и на проходящей рядом улице не мешал ему работать. В шесть часов утра он сходил вниз, в семь перед ним молча ставили завтрак, и только отворяемая в полдень дверь давала нам знать, что он снова вернулся к жизни. Согласно программе, это должно было происходить в 12 часов, но случалось, что его проголодавшиеся сожителю и повариха, озабоченная опасностью, грозившей ее кушаньям, освобождались от ожидания только в три часа. Он не все время сидел в своем «домике для сочинения», а бродил по лугу, часто взбегал на холмы и совершал большие прогулки, всякий раз снова возвращаясь, чтобы «принести урожай в закрома». Возбужденный приходил он к общему обеду, который протекал в оживленных разговорах. При этом он мог по-детски наслаждаться вкусными кушаньями; особенное удовольствие доставляло ему каждое лакомое мучное блюдо, он объяснял, что фантазия поварихи обязана поражать его в течение четырех недель ежедневно сменой десерта. У него была такая излюбленная шутка: он заявлял, что это превосходное кушанье непременно понравится каждому, кто не осел, а потом спрашивал у окружающих, пришлось ли оно им по вкусу. После обеда все совершали совместные прогулки или музицировали, вечером беседовали или читали, причем Малер часто прерывал общее молчание, чтобы вслух прочесть из своей книги какое-нибудь место, которое, как ему казалось, заслуживало общего внимания. Насколько я помню, «Дон-Кихот» Сервантеса доставлял ему такое большое удовольствие, что он уже не хотел на-

слаждаться в одиночку, и я живо помню, как, дойдя до схватки с ветряными мельницами, он от смеха не мог читать дальше. Но насколько неудержимо смеялся Малер над поступками и речами господина и слуги, настолько же его трогали идеализм и чистота Дон-Кихота; это чувство пересиливало все остальные, и он сознавался, что, несмотря на все забавное, что есть в книге, он, в сущности, всегда испытывает потрясение, откладывая ее.

Искреннее удовольствие доставляли ему два котенка, за возней которых он мог следить без усталости. Во время небольших прогулок он обычно брал их с собой, засунув в широкие карманы сюртука, чтобы и на привале не расставаться со зверьками, которые никогда не могли ему наскучить и так к нему привыкли, что Малеру с успехом удавалось даже по-настоящему играть с ними в прятки, чем он немало гордился. Он всем сердцем любил окружавших его тварей: собаки, кошки, птицы, лесные звери забавляли его и вместе с тем возбуждали в нем самое серьезное участие. Наблюдая, он старался проникнуть в их сущность, и в лесу каждый птичий голос, каждая вспорхнувшая пташка или промелькнувшая белочка исторгала у него возглас радости и симпатии. Он рассказывал мне, что ему навсегда врезалось в память, как однажды ночью в деревне его болезненно захватило протяжное, низкое мычание быков: оно показалось ему первородным голосом глухой души скота.

Наш летний отдых в Штейнбахе шел спокойно и равномерно; это было основным условием для творчества Малера, потому что само сочинение музыки он должен был завершить за летние каникулы, если хотел вернуться в город с готовым наброском партитуры. Окончательную инструментовку и последнюю отделку можно было оставить на зиму, но вдохновение и про-

цесс творчества были несовместимы с дирижерской деятельностью. К концу лета наступил, наконец, день, когда Малер смог проиграть мне законченную Третью симфонию. Из наших бесед, в которых всегда звучали отголоски его утреннего экстаза, я узнал духовную атмосферу симфонии много раньше, чем ее музыку. И все же я, как музыкант, испытал неожиданное потрясение, когда услышал самую симфонию, исполненную Малером на фортепиано. Сила и новизна музыкального языка форменным образом оглушили меня, так же ошеломили меня творческое горение и подъем, из которых возникло произведение и которые я чувствовал в его игре. Я думал, что только теперь и только благодаря этой музыке я узнал его; передо мной раскрылась его сущность, дышавшая таинственной связью с природой, сущность, всю глубину и стихийность которой я прежде мог лишь угадывать и которую теперь отчетливо ощутил в самом музыкальном языке его симфонической грезы о мире. Если бы он был «любителем природы» в обычном смысле слова, каким-нибудь «любителем-садоводом» или «другом животных», думал я, его музыка вышла бы более «цивилизованной». Но здесь, как первозданный музыкальный голос из самых далеких глубин его существа, звучала та дионисическая одержимость природой, которую я прежде лишь бессознательно чувствовал в нем. Мне казалось, что я вижу его насквозь, вижу, как запечатлелась в нем мощь угрюмых скал, как оживает в нем нежность цветка, как проникает он чувством в темные глубины души лесных зверей, чья веселость и живость, робость и забавные повадки, свирепость и дикость внулили ему третью часть симфонии.

Я смотрел на Малера и видел в нем Пана. И в то же время я чувствовал в нем человека, полного томления, который своей интуицией выходит за пределы зем-

ного и преходящего, — об этом человеке мне рассказывали последние три части. Так свет от него падал на его произведение и, отраженный, вновь озарял его самого.

Прекрасное лето шло к концу, нежеланное приближение нового оперного сезона в Гамбурге омрачало настроение Малера, и он снова с удвоенной тоской вздыхал по «призыву к богу южных широт». Я расстался с ним, но музыку Третьей симфонии я носил в себе, и это тянулось долго, пока ее будоражащее присутствие не перешло в спокойное обладание ею.

Нечастая, но постоянная переписка поддерживала наши отношения в последующие пять лет, в течение которых я работал в театрах Бреслау, Прессбурга³, Риги и, наконец, в Королевской опере в Берлине. Когда мой контракт в Бреслау кончился, а нового ангажемента в перспективе не было и мне казалось уже, что лучше всего будет отбыть год воинской повинности и так заполнить проходящее впустую время, Малер, ни на минуту не поколебавшись, в письме предложил мне недостающие средства на этот год. К счастью, я уже не имел нужды принять его жертву (а это была бы, действительно, жертва): в самый последний момент я получил место в Прессбурге, а вместе с ним, к моей несказанной радости, и возможность во время этого ангажемента часто ездить в близлежащую Вену, видеться там с Малером и слушать самые важные из поставленных им в Придворной опере спектаклей. Ибо тем временем произошло желанное событие: «призыв» пришел, и 11 мая 1897 года Малер впервые появился за дирижерским пультом Венской Придворной оперы, — его исполнение «Лоэнгрина» подействовало там подобно буре и землетрясению, — и осенью того же года он был приглашен туда на должность директора. Какие это были для меня чудесные минуты, когда я видел пове-

лителем самого блестящего оперного театра Малера, с которым был связан в моей памяти каждый миг нашей привольной жизни на Аттерзее.

Приезжая из Прессбурга, где я работал «первым дирижером» в маленьком театре со скромными художественными средствами, начинающими певцами на сцене и скромной публикой в зрительном зале, я вступал в роскошное помещение Венской Придворной оперы, где видел в оркестровой яме артистов филармонического оркестра, на сцене — рядом с представителями старой славы театра новые, открытые Малером таланты, в превосходном здании — празднично настроенных слушателей и за пультом — Малера. Так я наслаждался незабываемыми постановками «Далибора» и «Джамиле», «Онегиным», «Летучим голландцем» и другими операми под управлением Малера, и его великий пример защитил меня и не дал привыкнуть к изъясам в том, над чем я сам работал. Мои визиты в Вену давали мне не только художественные впечатления, но и возможность снова бывать с Малером: я был принят в кружке его венских друзей, получал те духовные импульсы, которые исходили от него и отсутствие которых я так болезненно ощущал в течение года, проведенного в Бреслау.

За Прессбургом на моем жизненном пути последовала далекая Рига, откуда в течение двух лет я поддерживал связь с Малером только по переписке. В это время и произошло между нами недоразумение, которое, к счастью, осталось единственным. В октябре 1898 года Малер предложил мне место дирижера в Венском театре на 1900 год, то есть как раз на срок после истечения моего рижского контракта, и добавил при этом, что ему было бы приятнее всего, если бы я сумел освободиться уже к осени 1899 года. И тут в моей душе начался внутренний разлад. С одной стороны,

меня тянуло в Вену к Малеру, к тому же моральным гнетом легли мне в душу его слова о том, как важно было бы ему иметь меня рядом раньше 1900 года, потому что он умрет, если вынужден будет и дальше так работать. С другой стороны, несмотря на мои 22 года, я чувствовал, что благодаря ответственной работе первого дирижера в таком, сравнительно неплохом, театре, как Рижская опера, мои собственные силы растут и развиваются, что я становлюсь самостоятельным, и я боялся на этой стадии вновь отдаться под руководство Малера и (прежде я об этом никогда не думал) нанести ущерб естественному развитию моей индивидуальности. В этом смысле я и написал ему, но он не принял моих возражений, почувствовал себя обманутым и брошенным мною на произвол судьбы, и так между нами возникла размолвка, от которой я очень страдал. Однако я считал, что должен остаться при своем решении, и, получив в следующем году приглашение в Берлинскую оперу, я принял его, не преминув, конечно, поставить об этом в известность Малера и снова изложить причины моего прошлогоднего отказа. Он отвечал мне благосклонно и примиренно и подал мне надежду, что неприятный эпизод остался в прошлом. Так я отправился в Берлин, и, когда я проработал там несколько месяцев, ко мне снова пришел запрос Малера. На этот раз у меня не было никаких оснований для промедления; по истечении первого года контракта я постарался развязаться с берлинскими обязательствами и осенью 1901 года, счастливый и полный надежд, вступил в свою должность в Венской Придворной опере.

ВЕНА

Трудно говорить о малеровской эпохе в истории Венской оперы в спокойном тоне воспоминаний, вместо

того чтобы в торжественном тоне прославить ее как длившееся десять лет празднество, на которое великий художник пригласил товарищей по работе и гостей. Какой знаменательный и счастливый случай в истории нашего искусства! Гениальный музыкант и могучий человек, страстно преданный сцене, на целое десятилетие получает в свое распоряжение богатые средства великолепного художественного учреждения, чтобы с их помощью воплотить все свои планы; эта деятельность совпадает с годами полного расцвета его сил и протекает в период сравнительно спокойный в политическом отношении, когда событие культурной жизни может стать в центре всеобщего внимания. Малер теперь, действительно, был на вершине своего жизненного пути, огонь его души горел все эти десять лет все более чистым пламенем, силы его только возрастали от расточительности, с которой он с ними обращался, и от ее результатов — художественных достижений, значительность которых подтверждалась и его собственным внутренним чувством, и откликом публики, и он дарил и дарил без конца.

Когда я занял место дирижера в Вене, Малер уже четыре года работал в Придворной опере, однако и теперь еще каждому его появлению в оркестре предшествовало общее напряжение, с каким ждут чего-то sensationного. Весь театр замолкал, когда он твердыми, быстрыми шагами устремлялся к пульта. Если снова возникал шепот или, крадучись, в смущении входил опоздавший зритель, Малер оборачивался, и в оробевшей толпе устанавливалась мертвая тишина. Он начинал — и все было под его обаянием. Перед третьим актом его всегда встречали бурей аплодисментов, так что ему трудно было начать снова. Так было все время, пока он оставался директором. Малер, покорив Вену при первом появлении за пультом оперы, удержал

власть над душами слушателей до последнего своего выступления, и никакая вражда к директору театра, никакая борьба против композитора не могли выбить из седла дирижера. Его популярность в городе, одержимом театром и музыкой, была, таким образом, исключительной. Когда он шел по улице, со шляпой в руке, прикусив губу или щеку, то даже извозчики, обращаясь ему вслед, возбужденно и испуганно шептали: «Малер!..» Но популярность не означает любви, и он, конечно, никогда не был любим, то есть не был чем-то вроде «любимца Вены»: для добродушных венцев в нем было слишком мало добродушия. И в публике, и в частном кругу феакийцы довоенной Вены чувствовали пугающие чары этого до странности нелюбезного, не знающего уступок, резкого человека. Но интересен он был для всех до крайности: то, что он уничтожил клаку, восстановил все купюры в произведениях Вагнера, не стал впускать опоздавших во время увертюры или первого акта (а для того времени это было подвигом Геркулеса!), отказал артистам во всех отпусках, резко обходился с любимыми певцами, — все это горячо обсуждалось в Вене. Его резкости давали излюбленную пищу для разговоров в кафе, его язвительно-острые замечания расходились по городу. У него был особый дар меткой формулировки. Когда я в его присутствии объяснял одному исполнителю Тристана, какую переменную в его игре и поведении должен вызвать любовный напиток, и при этом указывал ему, что спокойствие и сдержанность должны совершенно исчезнуть, что должно измениться все вплоть до подачи звука, Малер прервал меня словами: «Итак, милый С., не забывайте: до напитка вы были баритоном, после напитка стали тенором». Когда одна влиятельная особа рекомендовала ему новую оперу, сказав, что до сих пор не слишком хорошо зарекомендовавший себя композитор на этот раз.

возможно, создал действительно прекрасную вещь, Малер пеллюбезно ответил: «Все может быть, только маловероятно, чтобы на конском каштане вырос апельсин». Он говорил мне, что его инстинктивно тянет к таким характерным формулировкам, потому что, судя по опыту, в них можно очень быстро и ярко выразить все, что хочешь, а для его цели, прибавлял он со смехом, эта практическая польза важнее, чем точность мысли, которая почти всегда отсутствует в метком замечании. Публика всегда живо интересовалась такими афоризмами Малера, и я вспоминаю, как один журналист, составитель отдела «Воскресной болтовни», часто по телефону умолял меня рассказать о том новом и оригинальном, что Малер сказал или сделал на репетициях; его публика настоятельно желала это знать. Думаю, что я изрядно сердил его своим молчанием.

В такой прекрасной взаимности протекли первые годы в Вене: публика платила Малеру за его поразительные достижения восторгом и личным интересом. Почти ту же атмосферу окрыленной самоотдачи и благодарного приятия я застал еще, когда вступил в должность в Вене. Малер был счастлив тем, что, обладая огромными средствами Придворной оперы, может осуществлять для любящей музыку публики такие великолепные постановки своих любимых произведений, а публика принимала их все в том же, как мне казалось, праздничном настроении. Правда, перед моим приездом он, выступая как дирижер в филармонических концертах, уже вызвал бурное сопротивление тем, что внес изменения в инструментовку Девятой симфонии, а квартет *f-moll* Бетховена исполнил всем составом струнного оркестра, но я ощутил лишь последние «отзвуки» этого воинственного настроения, ибо несравненные оперные постановки (например, «Сказки Гофмана» — настоящий образец полного фантазии драмати-

ческого воплощения оперы и чарующего исполнения музыки) вновь привели в восторг всю музыкальную Вену и восстановили дружбу. Однако политика в отношении сотрудников театра опять до некоторой степени омрачила настроение. Малеру удалось привлечь способных молодых артистов, но когда он сделал их опорой своих прославленных постановок, вновь взошедшие звезды начали сиять ярче, чем старые, а из-за этого возникали обиды и недовольство, которое зачастую распространялось в очень широких кругах. Заботы Малера о молодом поколении певцов вызывали беспокойство публики еще и по другой, более серьезной причине. Он был предан новому и заранее относился к нему с доверием и участием оптимиста. Плодотворная натура художника и скептицизм несовместимы; каждый новый голос, новый талант вызывал в нем напряженное ожидание, даже уверенность. При пробных выступлениях на сцене он чаще всего слушал с надеждой, не критически, всегда в ожидании нового поразительного дарования, его огорчало сдержанное, взвешивающее отношение окружающих. Надежды Малера найти новых великих певцов влекли за собой также увеличение числа гастролей и, следовательно, перегрузку репертуара и угрозу тем спектаклям, в которых важные роли были отданы гостям: ведь часто те, исполняя перед публикой трудные и ответственные партии, не могли оправдать надежд, которые подавали при пробных выступлениях. Импульсивный энтузиазм Малера, в полном соответствии со страстностью его натуры, переходил тогда в резкое осуждение, но никакой опыт не мог повлиять на его постоянный оптимизм. Когда оглядываешься назад, ясно видишь, какая легкая рука была у него в самых важных ангажементах времен его директорства: значительность найденного оправдывала чрезмерность самих поисков. Мне нет

нужды перечислять поименно открытых им артистов: их деятельность навсегда останется одной из самых славных страниц в жизни Венской оперы. Интересной казалась мне одна его склонность, которую публика приняла, покачивая головой: поручая кому-нибудь ту или иную партию, он обращал внимание прежде всего на требования, которые роль предъявляла к индивидуальности, а не к голосу певца. Я приведу самый разительный пример, чтобы подтвердить это правило, применявшееся больше для «маленьких ролей»: однажды Малер отдал басовую партию Гаспара в «Вольном стрелке» особенно подходившему для изображения злобных характеров баритону, потому что ни один из басов, несмотря на выдающиеся вокальные данные, не смог бы так хорошо воплотить эту мрачную фигуру. Таким образом, там, где ему казалось нужным, Малер без колебания ставил «драматическую» точку зрения выше точки зрения музыканта.

Репертуар, составленный Малером, новинки, выбранные им, и его новые постановки старых опер лучше всего показывают, как он чтит признанное, как искал и возвращал на свет то, чем несправедливо пренебрегали, как любил новое. Всю широту его натуры можно увидеть, если посмотреть полный список опер всех жанров и стилей — от Глюка и Моцарта до Пфизнера и Шарпантье, — которые он возродил для новой жизни и расцвета. Его постановочный план производил впечатление такого богатства потому, что в него прочно входили даже те произведения, которые никогда еще не пользовались особой благосклонностью публики и высокую ценность которых обнаружила для всех только его могучая рука мастера: таковы, например, «Белая дама» Буальдье, «Укрощение строптивой» Гёца, «Жидовка» Галеви и многие другие. Но если его репертуар не давал никаких оснований для недоволь-

ства, то оно поднимало голос там, где он со всей серьезностью обращался к новым проблемам. Теперь повсюду знают и признают, что многое в работе Малера прокладывало новые пути, но тогда это казалось лишь экспериментом и вызывало волнение и противодействие. Я вспоминаю его сотрудничество с Альфредом Роллером, сценическое воплощение «Тристана», «Фиделио», «Валькирии», «Дон-Жуана», «Фигаро», «Волшебной флейты», «Ифигенин»: сколько постановок, столько этапов в движении вперед по одному пути, который указывали ему все более ясно осознаваемые проблемы оперного стиля. Я довольствуюсь пока этим замечанием, так как позже более связно расскажу о его работе директора оперы и дирижера. Об отношении публики к деятельности Малера в последние венские годы здесь следует сказать только то, что до самого его ухода лучшие оставались ему верны и шли за ним, восхищаясь смелостью, с какой он вторгался через привычные границы в область проблематического, и принимая страстную беспощадность, с какой он стремился к своим художественным целям, но что, с другой стороны, его фанатизм и резкость, которую он проявлял в личных отношениях, вызывали вражду у более слабых сотрудников, лишенных творческих порывов, а его смелость в области искусства возбуждала неприязнь у более консервативной части публики и прессы. Новое неприятно раздражало их, они не могли понять, что сегодняшний эксперимент создавал закон для завтрашнего дня. Но если их враждою Малер был обязан смелости и величию своих достижений (все новое и замечательное всегда встречали враждебно), то нужно признать, что в обидах личного характера он нередко был сам без вины виноват. Возраставшая резкость его характера объяснялась реакцией на благодушие, присущее венцам в то время, и

знаменовала своего рода приспособляемость со знаком минус. Благодаря обаянию проникновенного дирижера и могучего человека ему удалось с самого начала добиться безоговорочного признания. Но чтобы и дальше утвердить себя среди окружающих, всегда склонных к небрежности и нерадивости, нужно было еще сильнее подчеркивать свою неуступчивость. Между тем художественные требования Малера все повышались и усложнялись, потому что дорога его исканий шла не прямо, а уводила с проторенного пути все дальше и выше. К тому же Малер, при всей своей доброте и глубине чувств, по манере держать себя был «властной натурой» и обладал даром повелевать, который казался странным в стенах Императорской Королевской Придворной оперы, гордившейся своим славным прошлым. Если *genius loci** этого превосходного театра с его блестящими художественными средствами до прихода Малера напоминал скорее роскошного светского юношу с «Концерта» Джорджоне, чем строгого возвышенного монаха за клавиатурой, то теперь дух последнего проник в Венскую оперу вместе с Малером и стремился наложить свою печать на это учреждение, где до сих пор видели смысл своего существования в блеске голосов, в чувственно-прекрасном исполнении музыки, в роскоши оформления. Воззрения и требования Малера, коренившиеся в его характере, в его одухотворенном отношении к искусству, к шедеврам оперной литературы, и прежде всего — в его священной серьезности, явились новым, волнующим элементом в культурной среде чувственного, преданного наслаждениям города.

В первый год директорства Малера император Франц Иосиф во время аудиенции похвалил его за то,

* Гений места (лат.).

что ему «удалось стать хозяином положения в оперном театре». Задачей Малера было удержать господство, чтобы добиться своих художественных целей. Это ему удалось, хотя цели становились все выше, требования — все строже и методы, соответственно, — все жестче. Но его резкости почти никогда не были направлены против подлинно одаренных артистов с серьезными устремлениями; к их недостаткам он относился терпеливо и доказывал им свою высокую оценку и в личных отношениях, и в работе. Один талантливый и очень симпатичный ему певец делал обычно в определенном месте моцартовской оперы одну и ту же ошибку. Однажды, когда шла эта опера, со сцены пошел дым, вызванный коротким замыканием. В публике возникло беспокойство, и панику удалось предотвратить только благодаря присутствию духа у Малера, который со своего пульта прокричал в зал успокоительные слова, и самообладанию упомянутого артиста, который просто продолжал петь, и на сей раз — без обычной ошибки. После спектакля Малер похлопал его по плечу и сказал со смехом: «Я вижу, милый Х, нужен пожар, чтобы вы правильно спели это место!»

Яркий контраст такому любезному выговору представляет следующий пример беспощадной резкости, на которую был способен Малер в своем служении искусству. На одной из последних репетиций или даже на генеральной репетиции перед премьерой, уже после того как был опубликован состав занятых в ней артистов, исполнитель главной роли, известный и всеми любимый певец, совершенно не удовлетворил Малера. Прямо с пульта Малер в резкой форме выразил свое неудовольствие, забрал у певца роль и оскандалил его перед всей венской публикой, выпустив петь на премьеру другого артиста.

Каким добрым и деликатным мог он, вместе с тем, быть, показывает его отношение к одному смертельно больному артисту театра, для которого он ценою самых усердных хлопот добивался всяческих облегчений по службе и финансовых льгот и даже раздобыл новый контракт, чтобы поднять его настроение и скрыть от него безнадежность его состояния. Здесь дело не касалось искусства, в отличие от рассказанного выше инцидента: в этих случаях Малер бывал «аморален» и даже не понимал, почему он должен стараться смягчить форму. Когда я однажды говорил с ним об этом или о другом подобном происшествии и пытался доказать ему, что резкостей можно избежать, он дал мне незабываемый, воистину наивный ответ: «Да что вы хотите, ведь я очень скоро перестаю на них сердиться!» И невозможно было объяснить ему, что не он, а его противник имел все основания обижаться и что от более слабых натур нельзя добиться, чтобы они четко разграничивали область человеческих отношений и область искусства.

В своем прекрасном прощальном письме товарищам по Опере он писал, что «в суматохе борьбы, в пылу мгновения ни вы, ни я не были избавлены от ран и заблуждений». Но битва шла за великое дело, и, собственно говоря, только сегодня, когда малеровская эпоха и достижения артистов того времени становятся легендарными, мы узнаем, насколько решительной была победа, одержанная в этой борьбе. Впрочем, Малер ни к кому не был так беспощаден, как к себе. На каждой репетиции он предъявлял к себе самые высокие требования и не давал себе пощады даже во время физических недомоганий. Почти непостижимо, как во время своего директорства он за короткие летние каникулы написал Четвертую, Пятую, Шестую, Седьмую и Восьмую симфонии и значительное число песен с

оркестром: значит, огромная работа по руководству оперой десять лет напролет сменялась лишь еще более интенсивной нагрузкой, создаваемой творчеством. Его жизнь казалась вечным круговоротом сил: он отдавал их искусству и от искусства получал их назад обновленными. В годы его директорства в Вене я всегда, за исключением самого последнего времени, видел его свежим, вдохновенным, заряженным энергией. Его рабочий день начинался, по большей части, рано утром дома, где он проводил один-два часа у письменного стола за инструментровкой своего последнего сочинения. Потом он пешком шел в театр и заканчивал всю корреспонденцию и все дела по Опере до начала репетиций. В полдень мы часто шли домой вместе, и я провожал его до квартиры на Ауэнбургерштрассе, при этом мы обычно делали крюк и проходили по Городскому парку. Иногда мы вместе проводили послеобеденное время в кафе или бесконечно увлекательные вечера у него дома в кругу друзей. Не забыть мне и вечеров в гостинице после его больших премьер: в это время он охотно говорил об исполненном произведении, подводил итог решенной задаче. Его беседа, увлекательная и увлеченная, постоянно питалась из бурлящего, переполненного потока его мыслей и чувств. Однако насколько я помню, в Вене, по мере того, как его все сильнее поглощали повседневные требования, которые предъявляла ответственная должность директора Оперы, разговор его, в общем, меньше витал в отдаленных и потусторонних сферах, и «мирское» занимало в нем больше места. И все же именно его высказывания по злободневным вопросам показывали неизмеримое превосходство художника, чья родина — не мир, а искусство и собственная душа, которая носит в себе свое одиночество. Метафизические вопросы без повода, внезапно всплывали в его сердце и его беседе:

этот basso ostinato его внутренней жизни мог, конечно, порою заглушаться, но никогда не мог прерваться. Всякое соприкосновение с собственным творчеством — будь то работа по утрам за письменным столом или исполнение его произведений в Вене и в других местах — направляло взгляд Малера от суеты повседневных дел в собственное сердце.

Начатую летом 1899 года Четвертую симфонию он закончил в 1900 году. В декабре⁴ 1901 года он впервые исполнил ее в Мюнхене, вызвав жестокие споры. Я не был там и только из уст друзей узнал об этом нерадостном событии. Зато я с полной отчетливостью помню первое исполнение Четвертой симфонии в Вене в 1902 году. На нем противоположные мнения столкнулись так бурно, что дело чуть было не дошло до драки между энтузиастами и противниками. Творчество Малера и в Вене прививалось лишь очень постепенно; и хотя музыкальная публика безоговорочно признала оперного дирижера, большая часть ее долгие годы стояла в оппозиции к композитору. Однако 1902 год принес ему, как автору, самый решительный в его жизни успех: победу его Третьей симфонии на музыкальном фестивале в Крефельде. Результаты этой победы продолжали сказываться и в дальнейшем: с того времени другие дирижеры начали интересоваться его сочинениями, и отныне он стал исполняемым композитором. Премьера его Пятой симфонии в Кёльне в 1904 году ясно запечатлелась в моей памяти по особой причине: это был первый и, по-моему, единственный раз, когда исполнение малеровской вещи под его собственным управлением не удовлетворило меня. Инструментовка не выявляла с достаточной отчетливостью сложной контрапунктической ткани голосов, и Малер жаловался мне потом, что здесь, кажется, он никогда не добьется мастерского оркестрового изложения. Дей-

ствительно, позже он подверг инструментовку переработке самой радикальной из всех, какие когда-либо считал нужным сделать. Насколько я помню, симфонию приняли с большим энтузиазмом, и это показывало, как возросло всеобщее признание композитора. Впрочем, Малер относился ко всем проявлениям одобрения и недовольства со стоическим спокойствием: венская премьера его Четвертой симфонии и та борьба, которая бушевала вокруг нее, почти не огорчили его, победа его Третьей симфонии в Крефельде обрадовала его, но вместе с тем он остался чужд «упоеанию успехом». Тем сильнее все были потрясены, увидев, что после первого исполнения Шестой симфонии («Трагической», как он ее называл) его чуть не до слез расстроил отрицательный отзыв одного очень известного музыканта. Не помню, чтобы мне еще когда-либо довелось видеть его в таком состоянии, и уверен, что необычайная чувствительность объясняется в большой степени тем потрясением, которое вызвала в нем мрачность его собственной симфонии. Вообще же он, казалось, был почти глух к хвале и хуле критики. Утром после исполнения своей вещи или после важного оперного спектакля он имел обыкновение насмешливо спрашивать: «Ну, а что говорят господа начальники?» — и принимал известия об этом с неизменным равнодушием.

С особенным удовольствием я вспоминаю один концерт, которым Малер дирижировал по приглашению «Союза творческих музыкантов»⁵ (к этому Союзу принадлежал тогда и я). Малер отвечал сердечной симпатией на то высокое уважение, с которым относились к нему молодые композиторы во главе с Шёнбергом и Цемлинским. В программу вечера входили только песни с оркестром, но он превратился в настоящее празднество в честь Малера. Состоялся он, по-моему, в Ма-

лом зале «Музыкального союза»; исполнителями были несколько выдающихся певцов Оперы и камерный оркестр, составленный из музыкантов Венской филармонии и выступавший под руководством Малера. В этот вечер Малер был по-настоящему счастлив: в безграничной преданности окружавших его молодых музыкантов он улавливал ответ их сердец на призыв его собственного сердца, звучавший в песнях,— ответ более прекрасный и радостный, чем тот, что слышался бы в громогласном ликовании публики. Время от времени встречаясь с Малером, эти растущие, одаренные приверженцы уносили лишь одно впечатление— впечатление симпатии, заинтересованности и доброжелательности. Вообще талант и высокие стремления служили в личных отношениях лучшим ключом к сердцу Малера: я сомневаюсь, чтобы хоть один талантливый, воодушевленный человек когда-либо познакомился с его резкостями. Конечно, при своей непосредственности Малер никогда не мог хорошо себя чувствовать в так называемом «обществе». Он всегда оставался настолько же чужд его условностям, его «светским беседам», его формальностям, насколько любил все одухотворенное, самобытное, неподдельное. Поэтому, как говорилось выше, Малер всегда был чем-то вроде пугала в обществе, которое он, впрочем, посещал довольно редко и по большей части с неохотой. Если он был в хорошем настроении и разговорчив,— вокруг него были веселые лица. Наоборот, его дурное настроение, как грозовая туча, омрачало души всех присутствующих, и только он сам мог рассеять общую подавленность.

Порой он проявлял себя настолько же способным на исключительную бесцеремонность, насколько обычно был предупредителен, участлив и готов оказать помощь. Когда однажды мы днем возвращались с Малером из Оперы, к нам примкнул один музыкант, к

которому он вообще относился с полной симпатией. Но как раз в этот момент его общество было неприятно Малеру, и вот посреди начатого этим человеком разговора Малер, ни одним словом ничего не объяснив и не попрощавшись, бегом помчался за проходившим мимо трамваем и уехал. Это было инстинктивное бегство от нежелательного в ту минуту разговора, своей невежливости он совершенно не сознавал. Как-то в жаркий июньский день один композитор играл ему свою оперу. Я пришел к финалу последнего акта и нашел и автора, и директора без сюртуков; композитор обливался потом, а Малер был явно погружен в лучину скуки и недовольства. Когда опера была проиграна, он не проронил ни слова, композитор, на которого, без сомнения, тяжело действовала немота Малера, также молчал, и я, со своей стороны, не видел ни малейшей возможности спасти положение. Так все и шло до самого конца. Композитор надел сюртук, сложил партитуру, и после затянувшейся на целую минуту паузы холодно-вежливое «до свидания» завершило эту мучительную сцену. Целая жизнь с ее многообразными личными отношениями не могла придать Малеру тот минимум светского лоска, который способствовал бы нормальному исходу этой встречи. Однако для тех, кто вызывал его симпатию, у него не было недостатка в любезности и вежливости, его манеры и жесты даже производили впечатление элегантности и светскости. В то же время он проявлял твердость как по отношению к людям, обычно окружавшим его, так и по отношению к публике или начальству. В пользу этого начальства говорит тот факт, что оно относилось к великому художнику, несмотря на его своевольный характер, с достаточным уважением, чтобы поддерживать его даже в сомнительных случаях. Но поскольку противники Малера старались воздействовать и на

прессу, и на высшее начальство, к концу десятилетия им, конечно, удалось и тут подрывать почву под его ногами.

Я не помню причины его отставки, но это была только капля, переполнившая сосуд. Незадолго до своего ухода он описал мне положение со свойственной ему меткостью. Раскачиваясь на передних ножках кресла, он говорил: «Вот видите, так теперь поступают и со мной. Если бы я хотел остаться сидеть, мне довольно было бы откинуться назад и прочно опереться: так я мог бы закрепить свое место. Но я не оказываю сопротивления и в конце концов сползу вниз». Вскоре после этого он послал за мной после дневной репетиции, которую я вел. Мы вместе вышли из театра; я до сих пор ясно вижу, как он шагает рядом со мной вниз по улицам Ринга и спокойно, ровным тоном уведомляет меня о своей отставке. У меня в ушах еще звучат его прекрасные слова: «За десять лет я прошел свой круг в Опере». И в этом он был глубоко прав: его работа в оперном искусстве была завершена. Теперь она должна была уступить в его душе место последним великим произведениям и последним великим спорам о проблемах, бывших для него жизненными. Я помню, мы говорили тогда о его будущем, о работе в Америке, доход от которой должен был обеспечить ему жизненные удобства, о более спокойной жизни и тому подобных вещах. Придя домой, я под впечатлением того, что он сообщил мне, написал ему серьезное письмо, и в ответ он прислал мне несколько прекрасных строк.

Куда более тяжелым и неожиданным было другое — то, что он сообщил мне осенью того же года, снова во время прогулки по Рингу. Он рассказал мне о сердечной болезни, которую внезапно обнаружил у него врач. Мне вспомнился при этом один случай на репетиции «Лоэнгрина», уже тогда внушив-

ший мне опасения: в хоре с лебедем исполнение и игра показались ему недостаточно живыми, и, чтобы подать хору пример, он при слове «Чудо!» схватил за руки двух хористов и с одухотворенным, возбужденным выражением лица повлек их через сцену к королю Генриху. Как часто он воспламенял таким образом хор и добивался от него неслыханных достижений! Но на этот раз он вдруг отпустил обоих хористов и остановился, прижав руку к сердцу, неподвижный и бледный, как полотно. Я думаю, что в этот момент он впервые ощутил сердечную недостаточность. Теперь он говорил со мной о серьезных последствиях, которые будет иметь для него обнаруженная болезнь, о неожиданной перемене образа жизни и манеры работать над своими сочинениями, которую неизбежно вызовет необходимость считаться с состоянием сердца. Он, который до сих пор имел привычку слушать голос своего музыкального вдохновения во время длинных прогулок и даже восхождений на горы, был приговорен теперь тщательно остерегаться каждого лишнего шага, что не только обрекало его на жестокие лишения, но и заставляло опасаться за собственное творчество. Но как бы существенно ни должны были измениться его привычки, связанные с работой над произведением,— гораздо более важным казался мне коренной перелом в его жизнеощущении. Его мысли и чувства и так слишком часто устремляли свой полет к тайне смерти, а теперь она появилась в виду, и мрачная тень от ее приближения легла на мир и на жизнь. И хотя наш разговор был деловит и несентиментален, я с полной ясностью ощутил, в какой мрак погрузилось все его существо. «Я все-таки привыкну»,— утверждал он. О том, как смело и успешно он старался это сделать, говорит тот факт, что «Песнь о земле» и Девятая симфония были созданы уже во время болезни.

В октябре 1907 года он дал прощальный спектакль «Фиделио» в Придворной опере. В ноябре, исполнив свою Вторую симфонию, он попрощался с венскими друзьями. Проявления их любви, верности и горя при разлуке, вызванные известием об его отъезде, глубоко обрадовали и тронули его.

Окончилась великая эпоха в оперном искусстве. Ее создал один человек и вдохновленные им товарищи по работе. Каждый чему-нибудь у него научился, каждого он довел до самого высокого предела его возможностей. Время, когда проявлялось его творческое могущество, до сегодняшнего дня представляет для Венской оперы незабываемую пору славы, а чистая воля художника, которая подняла театр на такую высоту, остается примером для всех.

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

В декабре 1907 года Малер впервые отправлялся в Америку⁶. Сотни людей собрались на вокзале, чтобы крикнуть ему «прощай» в минуту его отъезда из Вены. Хотя его и ожидала напряженная деятельность, все же вначале он испытывал большое облегчение, особенно когда оглядывался назад, на десять лет ответственной работы на посту директора Венской оперы. Облегчение было тем значительнее, что в Метрополитен-опере он уже не должен был ни справляться с новыми задачами, ни, тем более, решать новые проблемы: ему предстояло только ставить хорошо знакомые произведения, используя все средства нью-йоркского театра. Правда, руководство концертами в 1909—1910 и 1910—1911 годах налагало на него большую ответственность и предъявляло значительные требования к его силам, но работа эта оба раза продолжалась всего полгода.

Я редко видел Малера в последние годы его жизни. В предшествующие шесть лет мы общались почти непрерывно, поэтому слишком ничтожным сроком кажутся мне и недели, которые он проводил в Вене между зимними сезонами в Нью-Йорке и отданными творчеству каникулами в Тоблахе, и дни премьер Седьмой симфонии в Праге и Восьмой — в Мюнхене, и, наконец, часы нашего последнего свидания в Париже. Прежде всего я вспоминаю прекрасные осенние дни в Праге, где обильную пищу для наших бесед давали воскресшие в его памяти переживания той поры, когда он, еще молодой дирижер, работал здесь в Немецком театре, и где чаще всего поводом для самого живого обмена мыслями становились репетиции, а потом и исполнение Седьмой симфонии. Малер был очень доволен инструментовкой: относительно нее мы могли констатировать, что теперь каждый такт «сидел». Мы совершили автомобильную прогулку по красивым окрестностям и часто в сердечном согласии беседовали наедине и в кругу семьи или друзей.

Зимой 1909/10 года концертное агентство Эмиля Гутмана готовило для первого исполнения Восьмую симфонию Малера. Сперва он с неодобрением относился к этой затее: Гутман без его ведома объявил о премьере как об «исполнении симфонии для тысячи участников», и поэтому Малер называл все предприятие «выставкой у Барнума и Бейли» (по имени знаменитого гигантского цирка в Америке) и предвидел многочисленные недостатки и организационные трудности в подготовке такого огромного числа исполнителей. По желанию Малера я подобрал солистов и разучил с ними их партии. Приехав весной 1910 года в Вену, он прослушал у меня репетицию с фортепиано. Когда мы начали, разразилась страшная гроза, которая вынуждала нас ежеминутно останавливаться. Но как ни са-

ботировало небо нашу работу, ничто не могло вывести его из терпения: все, что делали солисты, он принимал с выражением кроткой радости, и я чувствовал, как тронула всех мягкость того, кого прежде так боялись. Затем, успокоившись и насчет занятий с хором, он отправился в Тоблах, а в Мюнхен приехал в начале сентября.

Это были великие дни для нас всех, кто мог присутствовать на репетициях Восьмой симфонии. Огромный состав преданно повиновался слову и руке мастера, которая без труда управляла им. Все участники были в празднично-приподнятом настроении, и, может быть, больше всех — дети, сердца которых принадлежали Малеру с самого начала. Какой это был момент — когда он, достигший вершины своего жизненного пути и уже обреченный судьбой, занял свое место перед тысячей участников, приветствуемый тысячами слушателей, собравшихся в гигантском выставочном зале; когда его творение воззвало к тому *creator spiritus**, из чьего огня оно возникло в его сердце; когда из всех уст раздался клич, проникнутый страстным стремлением, наполнявшим всю его жизнь: «*Accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus!*»** Когда отзвучала последняя нота и буря восхищения достигла его слуха, Малер поднялся по ступенькам подставки, на которой был размещен хор мальчиков, встречавших его радостными криками, и, шагая вдоль их рядов, пожимал протянутые к нему руки. Полный любви привет молодого поколения вселял в него надежду на будущее его творчества и глубоко радовал его. Неоднократно признаки физической слабости вызвали во время репетиций

* Дух животворящий (лат.).

** «Зажги свет в наших чувствах, пролей любовь в наши сердца» (лат.).

тревогу у его друзей. Но во время исполнения он был, казалось, на вершине своей мощи: душевный подъем еще раз вернул былую силу усталому сердцу. Однако это было последнее его произведение, которым дирижировал он сам: обоих сочинений, последовавших затем, он уже не услышал.

В первый раз упомянув в разговоре со мной «Песнь о земле», он назвал ее «симфонией в песнях». Она должна была стать его Девятой симфонией. Но потом он изменил намерение: вспомнив о Бетховене и Брукнере, для которых Девятая явилась пределом творчества и жизни, он не захотел искушать судьбу. Рукопись он передал мне на просмотр; впервые я знакомился с его новым сочинением без него. Возвращая Малеру партитуру, я был в таком состоянии, что не мог сказать о ней почти ни слова, а он, раскрыв «Прощание», сказал: «Как вы думаете? Можно это вообще выдержать? Люди не будут кончать после этого самоубийством?» Потом он указал мне на ритмические трудности и сказал шутя: «Вы имеете представление, как этим дирижировать? Я — нет!»

По-моему, уже не он сам передал мне партитуру Девятой (теперь это была настоящая симфония, и зловещего обозначения «Девятая симфония» больше нельзя было избежать). Я сужу по одному из его писем, что осенью 1909 года он взял ее с собой в Нью-Йорк «в таком виде, что ее почти невозможно было разобрать», и хотел за время своего концертного сезона переписать ее набело. Конечно, он привез ее весной 1910 года назад в Вену, но я не могу припомнить, видел ли я ее тогда; в мои руки она попала только после его смерти. Быть может, тот же суеверный страх, о котором я уже говорил, помешал ему сказать мне о том, что Девятая симфония все же написана. До тех пор я никогда не замечал в его ясном,

сильном уме даже следов суеверия. Впрочем, и теперь это было не суеверие, а только слишком хорошо обоснованное предчувствие страшной последовательности Парок.

Краткость тех промежутков времени, которые я проводил с Малером в последние годы его жизни, уравнивается в моей памяти интенсивностью общения с ним и тягостностью впечатлений, возникавших при каждой беседе. Если сперва болезнь омрачила его взгляд на жизнь, то теперь мир лежал перед ним в мягком свете прощания, — так в природе сумерки сменяются сиянием вечерней зари, — и «Милая земля», песню о которой он написал, казалась ему такой прекрасной, что все его мысли и слова были таинственно полны каким-то изумлением перед новой прелестью старой жизни. Я не могу забыть выражения, с которым он однажды рассказывал мне, как во время одной поездки в деревню в Моравии он увидел мир прекрасным, как никогда, и какое странное, глубокое ощущение счастья вызвал в нем запах земли, подымавшийся от вспаханного поля. За его разговорами скрывалось душевное возбуждение, которое заставляло его от самых разных интеллектуальных и моральных тем вновь и вновь возвращаться к метафизическим вопросам, почти как в гамбургские годы, только более настойчиво, более взволнованно. Я мог бы назвать это состояние своего рода «дорожной лихорадкой души»; лишь время от времени оно уступало место прекрасному спокойствию. Тогда мы строили планы на будущее. Мы говорили о доме с садом на Высокой Варте или в Гринцинге; речь заходила даже о кафе, где можно было бы почаще встречаться днем. Но обычно эта воображаемая прогулка в идиллическую страну кончалась взмахом руки или взглядом, полным неверия.

Если я не ошибаюсь, именно в последнее лето, которое Малеру суждено было пережить, на его настроение особенно удручающе подействовал один странный и страшный случай. Он рассказывал мне, что однажды, работая в своем «домике для сочинения» в Тоблахе, он был неожиданно испуган каким-то неопределимым шорохом, и тотчас же в окно ворвалось что-то «страшное и темное»; в ужасе вскочив, Малер увидел перед собой орла, который своим неистовым движением заполнил все тесное пространство комнатки. Страшная встреча была недолгой, орел исчез так же бурно, как и появился. Когда Малер присел, обессилив от испуга, из-под дивана выпорхнула ворона и улетела прочь. Тихое прибежище, где человек всей душой погружался в музыку, стало театром военных действий, где разыгралось одно из бесчисленных сражений «всех против всех». Когда Малер рассказывал об этом, в его голосе еще трепетал ужас перед столь наглядным проявлением жестокости в природе: ведь эта жестокость с давних пор была одной из причин его «мировой скорби» и теперь, казалось, хотела грубо напомнить о себе его потрясенной душе.

Осенью 1910 года он снова отправился в Нью-Йорк, а в феврале 1911 года пришло известие о том, что он тяжело заболел. Когда в апреле он приехал в Париж, чтобы пройти там курс лечения сывороткой, я решил навестить его. Передо мной лежала измученная жертва коварной болезни; борьба, измучившая плоть, ранила и его душу, его не покидало мрачное, неприязненное настроение. Когда я осторожно упомянул о его творчестве, чтобы направить его мысли на что-нибудь более утешительное, он ответил мне сначала лишь в самых пессимистических тонах. После этого я избегал касаться серьезных вопросов и ограничился тем, что пытался немного отвлечь и рассеять его разговорами

на другие темы. По большей части мне сопутствовал в этом деле успех, и я вспоминаю, что мне даже удалось, повторяя суждения об искусстве одного знаменитого невежды, вызвать у него усмешку, в которой еще можно было видеть следы его бывшего юмора. Еще один раз я мог порадоваться такому же проблеску хорошего настроения: он захотел побриться, и вот в комнате появился молодой француз парикмахер, в котором, казалось, вся элегантность, присущая его профессии, соединилась с элегантностью его народа. Пока он с преувеличенным изяществом делал свое дело, я видел по глазам больного, что это его развлекает: быть может, в нем всплыло воспоминание о каком-нибудь фантастическом цирюльнике из сказки. Когда юноша удалился с глубоким поклоном, Малер взглянул ему вслед и пробормотал тихо, но чрезвычайно взволнованно: «Прощай, брадобрей!» Но часто мои старания рассеять его оставались тщетными, и его неподвижное лицо выражало лишь безучастность. Я вспоминаю, как печально ответил он мне, когда я попытался описывать его будущий дом с садом, о котором мы часто говорили в Вене. Некоторое время он молчал, потом произнес: «Да, это было бы даже очень хорошо. Но у меня, собственно, есть только одно желание: чтобы мне можно было принять достаточно дигиталиса и так поддержать мое сердце». Потом его скорбное настроение снова резко менялось, и он с интересом слушал мои рассказы о Вене и венских музыкальных событиях. Вообще, хотя он много раз проявлял свое предубеждение против Вены, у него часто прорывалась бывшая привязанность, и, в сущности, он ничего не слушал с таким интересом, как вести о знакомой ему среде. Через несколько дней я должен был уехать и больше с ним никогда не разговаривал; вновь я увидел его только умирающим.

В мае его перевезли в Вену. Несмотря на раздражение, которое оставалось у него после многих разочарований венского периода его жизни, он пожелал вернуться «домой», как только положение стало серьезным. Приветствия, проявления дружбы и уважения, которые со всех сторон доносились до его постели, радовали его. 18 мая он умер. Когда на следующий вечер мы переносили его гроб в часовню Гринцингского кладбища, разразилась буря, полились потоки дождя, так что мы едва двигались вперед. Погребение совершалось при невиданном скоплении народа и в полном молчании. В тот миг, когда гроб опустили в могилу, сквозь тучи пробилось солнце.

¹ Штерновский певческий союз — Берлинское хоровое общество, основанное Ю. Штерном.

² Бреслау — ныне Вроцлав (Польская Народная Республика).

³ Прессбург — после 1918 г. — Братислава.

⁴ Здесь неточность: первое исполнение Четвертой симфонии в Мюнхене состоялось 25 ноября 1901 г.

⁵ «Союз творческих музыкантов» («Verein der schaffenden Tonkünstler») — музыкальное объединение, возникшее в Вене в конце 1904 г. и ставившее целью ознакомление публики с новыми музыкальными произведениями. На концертах Союза впервые в Вене была исполнена «Домашняя симфония» Р. Штрауса под управлением Малера, произведения Ифигьера, Шёнберга. В описанном Вальтером концерте из произведений Малера были исполнены «Волшебный рог мальчика» и «Песни об умерших детях». Позже программа была повторена на музыкальном празднестве в Граце.

⁶ Отъезд Малера в Америку состоялся 9 декабря 1907 г.

ОСКАР ФРИД

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ДИРИЖЕРА

Я родился в скромной бюргерской семье, где музыка всегда занимала почетное место. Моя мать довольно

хорошо играла на фортепиано, и у нас дома часто музицировали. Отца же своего я считаю большим музыкантом (несмотря на то, что он не играл вовсе), ибо он умел слушать музыку. Первым моим учителем музыки был старший брат, скрипач, ученик Иохима. Помню себя шестилетним мальчиком, играющим концерт Роде перед знаменитым скрипачом, которому мой брат хотел похвастать своим педагогическим талантом. Иохим одобрил мою игру и сказал, чтобы я продолжал серьезно заниматься музыкой.

Дальше воспоминания мои омрачаются. Дела отца пошатнулись, и мне пришлось оставить гимназию, едва дойдя до четвертого класса. В то время в Германии существовали маленькие частные предприятия, так называемые «Stadtpeiferei», в которых на манер ремесленных мастерских обучали детей игре на различных оркестровых инструментах, чтобы затем нещадно эксплуатировать. В одну из таких «Stadtpeiferei» отдали меня... До сих пор при воспоминании о том, что пришлось там вытерпеть, гнев охватывает меня. Восемилетние ребята, которые были отданы на обучение моему хозяину, не знали детства. Ранние лучи утреннего солнца заставляли нас уже на ногах. Сначала — черная работа по дому, затем — музыкальная муштра. Вечера, а то и целые ночи напролет наш маленький оркестр играл на свадьбах, пирушках, выезжал в пригородные деревни и села на праздники. Для того чтобы поддержать в нас бодрость, нас то поили пивом, то грозили ремнем. Мой строптивый нрав не выдержал издевательства... С 11 лет очутившись на улице, я был предоставлен самому себе. Весь мой «багаж» состоял из умения играть на барабане и валторне. В поисках заработка я отправился на биржу, где получил место в одном из маленьких оркестров, игравших в садах и барах на окраинах Берлина.

К этому времени, примерно, относится моё первое посещение России. Один музыкант, по имени Финстербуш, набирал оркестр для Либавы¹. Возможность дешево добыть в моем лице хорошего валторниста соблазнила предприимчивого немца. Помехой было лишь мое несовершеннолетие, не дававшее мне права на получение заграничного паспорта. Но находчивый Финстербуш, ничуть не смутясь, выдал меня за шестнадцатилетнего, и я благополучно прибыл в Либаву. Оттуда я уже вернулся настолько опытным музыкантом, что смог занять место первого валторниста в Берлинском филармоническом оркестре.

Следующим значительным фактом в моей биографии явилась поездка с оркестром во Франкфурт, где я познакомился с популярным в то время композитором Гумпердинком. В это время я увлекался композицией и отправился к нему показывать свои произведения. Гумпердинк отнесся ко мне очень доброжелательно, обласкал и оставил у себя жить и работать. С места в карьер он поручил мне сделать клавираусцуг его оперы «Гензель и Гретель», а также написать на ее темы фантазию для оркестра. Я смущенно признался, что недостаточно умею читать партитуру. Но Гумпердинк был неумолим. — «Если вы этого не сделаете, — сказал он, — я перемену свое мнение о вас». И я выполнил задание. Гумпердинк остался очень доволен и затем меня уже больше не проверял. Но работа над чужой музыкой не удовлетворяла меня, к тому же мне приходилось еще продолжать играть в оркестре, — и я расстался с Гумпердинком.

Двадцатилетним юношей я выступил публично как композитор (в этом помог мне дирижер Берлинской оперы доктор Карл Мук). В Вагнеровском обществе была исполнена моя «Das trunkene Lied» для хора и оркестра (на слова Ницше)². Друзья и знакомые пророчили мне

композиторскую будущность. Но эта перспектива повергла меня в уныние. Мне и так редко приходилось ощущать в своих карманах приятный шелест денег, а композитор в Германии весьма плохо обеспечен.

О дирижерской же карьере я и не помышлял. Однако скоро мне пришлось взять впервые в руки дирижерскую палочку по предложению *Sternengesangverein*³, где некогда дирижировал сам Мендельсон. Я долго и добросовестно отказывался, уверял, что композитор не всегда обладает дирижерскими способностями, приводил в пример Шумана и Брамса. Но все же перспектива ставить листовскую ораторию «Святая Елизавета»⁴ соблазнила меня, и я согласился.

Надо сказать, что я был и остался фанатическим поклонником Листа. Во время одной из поездок с оркестром по Германии (мне было тогда шестнадцать лет) судьба привела нас в Веймар, где жил Лист. Двенадцать человек из нашего оркестра, боготворившие великого композитора, собрались как-то вечером около дома Листа и сыграли ему серенаду. Великий старец вышел растроганный и благословил нас на дальнейшее служение искусству...

Итак, я решил начать свою дирижерскую карьеру непременно с исполнения произведения Листа. Но еще до этого произошло событие, сыгравшее исключительно важную роль в моем формировании как музыканта и дирижера. Я познакомился с Густавом Малером, величайшим дирижером и композитором, ставшим моим другом и духовным учителем. Это случилось в Вене, куда я был вызван телеграммой директора Венского хорового общества, ставившего мою «*Das trunkene Lied*». Я человек экспансивный и всегда смело говорю правду прямо в лицо, если мне что-нибудь не нравится. На первой же репетиции я устроил дикий скандал по поводу исполнения. Взбешенный, я заявил Шальку (директо-

ру Общества), что он не имеет ни малейшего понятия о музыке, которую исполняет. Желая восстановить добрые отношения, Шальк сказал, что со мной хочет познакомиться Густав Малер, бывший в то время дирижером Венской Придворной оперы. Он узнал из газет, что я буду ставить «Святую Елизавету», и хотел со мной поговорить.

Еще кипя негодованием, я отправился к Малеру. Меня встретил небольшой, худощавый человек в очках, с живыми манерами и беспорядочной прической. Ничто не привлекало в нем, кроме лица, — лица аскета, с громадным лбом и горящими глазами. Это были совершенно необыкновенные глаза, которые проникали прямо в душу и всех подчиняли своей воле. Однако в тот момент я был еще слишком возмущен, чтобы сразу поддаться обаянию великого художника. На несчастье первым вопросом Малера было: доволен ли я постановкой своего произведения? Я не выдержал и раскричался, обвиняя всех и вся, в том числе и Малера. Тот удивленно вскинул очки на лоб и спросил меня: «При чем же тут я?» — «Потому что приглашаете такого невежду, как Шальк!» — был мой краткий ответ. В конце концов я успокоился, и мы разговорились о ближайшей постановке «Елизаветы». Малер тут же мне сказал, что из меня выйдет хороший дирижер. Со свойственной мне безапелляционностью я резонно ответил, что это у меня на носу не написано. «Я чувствую своих людей сразу», — улыбаясь, сказал Малер. Узнав, что я впервые встану перед оркестром, Малер дал мне несколько советов и предупредил, чтобы я не растерялся, так как мой энтузиазм оглушит меня, и я не услышу оркестра.

Действительно, его пророчество сбылось. Я просил прийти на мою первую репетицию Карла Мука. Вскоре после начала увертюры Мук подошел ко мне, остановился и сказал: «Разве вы не слышите, что оркестр играет

ужасно громко?» Увы, я ничего не слышал, и если бы я не видел перед собою движущиеся смычки виолончелей, когда они начали увертюру, — я думал бы, что они вовсе не играют...

В период начала моей дружбы с Малером ему было около 40 лет. Это было время расцвета его творческих сил, время напряженной, интенсивной работы, исполнительской и композиторской. Поддавшись силе артистического обаяния Малера, я стал частым гостем Вены, присутствуя на всех малеровских постановках и репетициях. Надо сказать, что насколько Малер был прост и скромен в быту, настолько он был неприятен на репетиции. Оркестранты его боялись, как огня, и не любили. Однако я твердо уверен, что Вена только потому славится своим оркестром, что его взрастил и воспитал Малер.

Как дирижер, Малер сочетал в себе вдохновенного художника, всецело отдающего музыкальной стихии, и требовательного педагога, не прощающего оркестру ни одной малейшей неточности исполнения, вникающего в мельчайшие детали отделки. Всегда, когда меня просят дать характеристику Малера-дирижера, я только могу сказать одно: он был великий музыкант. Так, как умел Малер понимать музыку, проникать в ее самую сокровенную глубину, как умел он раскрывать перед слушателями все, что хотел сказать композитор, — не мог никто. Я знал много знаменитых дирижеров, но ни один из них не мог сравниться с Малером в его способности чувствовать стиль исполняемого произведения, читать между строк замысел композитора и передавать его оркестру. Его исторические незабываемые постановки «Фиделио», «Тристана», «Фрейшютца», «Свадьбы Фигаро» буквально заново открыли миру бессмертную красоту и силу величайших творений человеческого гения в их первоначальной чистоте.

Малер никогда ничего не делал в угоду публике. Становясь за пульт, он творил, и, кроме музыки, для него ничего не существовало. Поэтому успех Малера всегда был менее шумен, нежели успех Никиша или Вейнгартнера, которых, при всех их художественных достоинствах, никогда не покидала забота о внешней стороне своего исполнения. Кроме того, глубокая морально-философская основа малеровского творчества, всегда сказывавшаяся как в трактовке Малером произведений великих классиков, так и в его собственных композициях, — делала его менее доступным широкой публике, нежели, например, мастерство Тосканини, всегда блестящего, изящного и обаятельного. И хотя Малер был гениальным оперным дирижером, он в своей исполнительской, и особенно творческой, практике тяготел все же больше всего к симфонии.

Еще одна черта отличала Малера от всех остальных дирижеров — это огромная, почти демоническая сила, излучавшаяся из каждого его движения, из каждой черточки его лица. Дирижируя, Малер так щедро расточал запас своей жизненной энергии, что иногда к концу спектакля или концерта совершенно выдыхался. Помню также, что часто ему приходилось прерывать репетиции вследствие сильнейшего эмоционального возбуждения... Этой силы Малера не унаследовал никто, даже самый последовательный его ученик — Бруно Вальтер.

На репетициях у Малера я учился понимать музыку, понимать то, что скрыто за нотными знаками, за оркестровыми тембрами, учился понимать душу произведения.

И теперь, когда меня спрашивают, как стать дирижером, я отвечаю: надо быть настоящим музыкантом. Надо родиться с сердцем, способным воспринимать самые тончайшие художественные впечатления, надо воспи-

тать ум, способный претворить эти впечатления в идеи, и надо иметь твердую руку, чтобы передать эти идеи оркестру.

Воспоминания О. Фрида были напечатаны в газете «Советское искусство» (№ 121) от 12 сентября 1938 г.

¹ Либава — ныне Лиепая (Латвия).

² «Песня опьянения» («Das trunkene Lied») Фрида была исполнена в 1904 г. объединенными силами берлинского и потсдамского отделений Вагнеровского общества. Произведение вызвало шумный отклик в прессе.

³ Sterngesangverein — Штерновский певческий союз (см. прим. 1 на стр. 436).

⁴ Полное название оратории Листа — «Легенда о святой Елизавете».

А. Б. ХЕССИН

ИЗ МОИХ ВОСПОМИНАНИЙ

(О т р ы в о к)

Я не могу не вспомнить еще одного замечательнейшего дирижера той же [вагнеровской] школы. Я имею в виду Густава Малера, пользовавшегося у нас и на Западе весьма громкой известностью, представлявшего столь же яркую индивидуальность, как и Никиш, но совсем другого плана и уклада.

Если мировоззрение Никиша, поэта-романтика, тяготело в сторону напряженных лирических эмоций, то мироощущение Малера, этого изумительного толкователя героических настроений, влекло к большим трагическим переживаниям.

Кто хоть раз слышал вдохновенную передачу Малером увертюр и симфоний Бетховена, тот никогда не забудет того пафоса, той титанической мощи, которую он вкладывал в свое проникновенное исполнение! Кто, кро-

ме Малера, умел так подняться до высоты бетховенского духа в первой части Девятой симфонии! Сколько слез, страданий и скорби слышалось в его передаче похоронного *Andante* из Героической симфонии! Сколько новизны он открывал в столь известной, казалось бы, Седьмой симфонии, особенно в ее финале, исполненном в характерном замедленном темпе с чрезвычайно сильными акцентами на второй половине такта первой темы! Какую изумительную картину стихийного мощного веселья толпы рисовал Малер в коде финала, несущегося в темпе бешеного динамического нарастания! Такой звуковой подъем, такой «ураган» звуков нельзя было забыть!

Однако не могу не заметить, что, хотя внешние приемы воздействия Малера на оркестр, в сущности, были те же, что и у других упомянутых выше дирижеров, но как отличалась его манера обращения с оркестром. Манера Малера не носила и следов обаяния, ласковой никишевской предупредительности, что создавало в оркестре исключительно благоприятную трудовую атмосферу, наоборот, — суровое обхождение Малера имело скорее неприятный характер; требования, предъявляемые им к оркестру, высказывались в форме, подчас обижавшей оркестрантов.

Я бывал в Вене на репетициях Малера. Не могу забыть его резкого выпада по адресу оркестрантов-профессоров, сидевших на первых пультах струнной группы Королевской оперы. Репетировали «Аиду», и понадобился транспорт на $1\frac{1}{2}$ тона из тональности B-dur в A-dur. Полагая, что оркестр сумеет это сделать с листа, Малер убедился, что профессора «врут». Вызвав библиотекаря, он обратился к нему, крича на весь театр: «Ввиду того, что господа профессора не умеют транспонировать на $1\frac{1}{2}$ тона, прошу вас к вечеру написать для них транспорт и показать предварительно его мне!»

Как ни странно, но репетиции Малера были сплошь да рядом интереснее самого концерта: на них он так много объяснял, вскрывая сущность и смысл каждой музыкальной фразы, столько делал дельных замечаний, столько раз останавливал оркестр, поправляя то краску, то силу, то выражение, что к вечеру, на концерте, у замученных оркестрантов часто не хватало в исполнении ни должной свежести, ни энергии. У Малера весь план исполнения был выработан до самых мельчайших деталей так, что концерт являлся дословной копией репетиций, но часто в несколько пониженном тоне...

Малер, человек нервный, желчный, с гневным лицом и саркастической улыбкой, обладал колоссальной энергией, свидетельствовавшей об исключительной собранности его воли.

Мрачный пессимист, даже мизантроп, он своей нервной, надменной манерой обращения производил скорее отталкивающее впечатление. Он не любил людей, избегал общения с ними, говоря: «*Ich hasse die Menge*» («Я ненавижу толпу»). Поэтому в концертах он не дирижировал последним номером программы, предоставляя последнее слово солисту для срыва бурных рукоплесканий, а сам уходил после своего выступления в артистическую комнату и больше не показывался перед публикой. В порыве бешеной раздражительности он доходил иногда до иступления. Я никогда не забуду печального инцидента. Я был направлен в Вену из Бреславля¹; директор Бреславльского театра поручил мне сговориться с Малером о предоставлении певцу Венской оперы, героическому тенору Слезаку, несколько дебютов в ролях Тангейзера, Лоэнгрина и Зигмунда в Бреславльском театре.

Передав Малеру письмо директора, я получил приглашение на репетиции, а также на обед в ресторане, где можно было бы переговорить о Слезаке.

1

На репетиции разыгрался скандал. Малер пришел в исступление оттого, что новый тимпанист интонационно, а главное ритмически, не удовлетворял его требованиям. Малер стал кричать не своим голосом, обвиняя прекрасного музыканта (в чем я позднее убедился) в отсутствии слуха и чувства ритма. Надо признаться, что интонация в тимпанах действительно была «на волосок» ниже. Исправляя строй в такой нервной атмосфере, тимпанист слишком поднял интонацию, и недостаток стал еще заметнее. Тут Малер рассвирепел окончательно и, сломав дирижерскую палочку, стремительно сбежал с дирижерского пульта, грозно произнеся одно слово: «Конец!»

Все разошлись в гробовом молчании.

Придя в ресторан, я застал взлохмаченного Малера, быстро шагавшего взад и вперед по комнате, наподобие льва в клетке.

Он порывисто привлек меня к столу и, указав на стул, коротко сказал: «Садитесь!»

Я не рад был попасть к нему с деловым разговором в такую минуту и молчал, ожидая, что маэстро сам приступит к делу. Однако вместо этого он в резком тоне спросил меня: «Скажите, что бы вы сделали с таким тимпанистом?! Я вас спрашиваю, отвечайте!»

Я растерялся и пробормотал что-то совершенно нечленораздельное.

«Что вы там мямлите, — так же резко продолжал Малер. — Как?! Разве вы не убили бы его?»

От этого вопроса я совсем обомлел. Тогда он гаркнул, махнув на меня рукой, как на человека пропащего: «Вы бесхарактерный человек!»

После этого мы долго молчали: он стал жадно поедать свой обед. Мне было жутко оставаться в присутствии этого страшного человека.

А вечером Малер дирижировал «Валькирией» на-

изусть, ни разу не заглянув в партитуру. Оркестр играл великолепно. Тимпанист был безукоризнен. Малер — неподражаем.

Опубликовано в книге: А. Б. Хессин. Из моих воспоминаний. ВТО, М., 1959.

¹ Бреславль — ныне Вроцлав.

ПАУЛЬ СТЕФАН

МОГИЛА В ВЕНЕ

(Отрывки)

«ТРИСТАН»

Мне не хотелось бы описывать постановку «Тристана», осуществленную к двадцать пятой годовщине смерти Вагнера¹. Это я уже пытался сделать в книгах о Малере. Многим тотчас же стало ясно и понятно, что завоеван неведомый мир и наступило время, когда невозможное стало возможным. Но вместе с тем многие порицали. Недовольство «экспериментами» влилось в общий поток антималеровских настроений. С этого времени Малер плыл уже против бурь — навстречу концу. Но не сдавался. И тогда же начался его триумф. Ему обязана Венская Придворная опера временем своего величия, больше того, он открыл глаза тем, кто инстинктивно тянулся к будущему.

Но и Малер устал от лживой современности, от будней сцены. Как художник, он должен был все перетерпеть; как ученик Вагнера, он хотел быть верен идее торжественного представления, слияния всех искусств в одном произведении — идее музыкальной драмы; он хотел проникнуть до конца в самые прекрасные создания про-

шлого и нового времени, хотел пробовать и добиваться, а не терпеть.

Мы приветствовали тогда «Тристана» так же, как теперь я приветствую его на этих страницах.

Декорации: великолепный красно-желтый корабль в первой картине; расцветающий темно-фиолетовым цветом бушующей любви умиротворенный финал; цвет, все определявший, уже сам по себе впечатляющий, полный значения,— цвет захватывал нас. Но декорации — не все. Главное — это была бьющая ключом страсть Малера, какую вряд ли уже придется кому-нибудь почувствовать; это была Изольда, которую Анна фон Мильденбург поднимала до вершин демонизма. Нам нравился Шмедес в роли Тристана; всех поражала сила его дублера Германа Винкельмана, которую десятилетия только закалили.

С того времени мы, молодежь, знали, что Густав Малер — наша надежда и в то же время ее исполнение; мы были счастливы, что нам дано жить с ним рядом и понимать его. Но лишь немногие любили его всей ликующей глубиной своей весны, поры прорастания. Большая часть шла за ним поодаль, только смутно угадывая его величие. И нелегко было тем, которые в конце концов расшатали его положение и выгнали его.

ГОД МОЦАРТА

1906

Это был моцартовский сезон...² Густав Малер увидел новое в том непреходящем, что заключено в творчестве Моцарта. Малер оживлял образы и грезы, и они становились для каждого праздничной действительностью. Он начал еще глубокой осенью 1905 года с «*Così fan tutte*». Оформление осталось прежним (по необходи-

мости). Оркестр и певцы — в расцвете. Гутхейль, Слезак, Демут, Курц, Геш! К тому же — прихотливое чембало, на котором Малер сам аккомпанировал речитативам. А самое прекрасное и тогда и позже — это божественная легкость, идущая от совершенства.

Но все превзошел «Дон-Жуан». Больше не было веселой драмы рококо; была просветленная музыкой трагедия наслаждения, желанья, суетности, сыгранная для людей романтической послевагнеровской эпохи. Медные звуки начала увертюры, негодующие, неистовые, в конце — сдержанные, как бы вопрошающие. Каждая сцена проходила в обрамлении двух серых «башен», но имела свои декорации. Синее небо (из бархата), блистающее звездами, кипарисы во дворе, залитом лунным светом, и алые цветы на террасе; замок в переливающимся яркими красками саду (здесь пелась «ария с шампанским»); сверкающий красный зал в финале. Темная передняя, озаренная светом факела, проникающим в дверную щель: сцена в доме Эльвиры; бедная комнатка на постоялом дворе, где она пела свою арию отчаяния; кладбище в церковной ограде в бледном свете, падающем из стоящих рядом каменных строений; для арии с письмом — покой, в котором стоит на возвышении гроб, окруженный горящими свечами. И снова белый зал с роскошным красным убранством, и в нем — Дон Джованни, одетый в белую парчу, за пиршественным столом... Это только декорации. Кто опишет игру и пение, и ту высоту, на которой стояла Эльвира (г-жа Гутхейль!)? Кто опишет увлекательное смятение чувств: горя, жажды мести, гордости, надежды и чувственной любви к соблазнителю, — в котором погибла чистосердечная донна Анна, дышащая трепетной страстью (такой воплотило ее ясновидение Анны Мильденбург)? Кто запомнит тысячи великолепных моментов, в которых встретились Моцарт и Малер?

Были ли довольны этой постановкой? Нет! В ней не хватало «юмора». Ведь Моцарт — таково всеобщее мнение — Моцарт кокетничает, играет, приплясывает, Моцарт весел. Будь люди музыкантами, они поняли бы (хотя для этого недостаточно учиться тому и сему), они должны были бы понять, что дух, оживляющий эти звуки, явился из бездн и с вершин. Может быть, такова была и вся эпоха Моцарта. Быть может, она позаимствовала галантные формы лишь как маску. Может быть, тогда обо всем догадывались, только были достаточно разумны и потому не желали знать...

Когда Малер ушел, это произведение пострадало больше всего. Его больше не желали: из-за этого трагического воплощения, из-за этих обрамляющих башен... Сделали первую попытку и отбросили обрамление. И ничем его не заменили. Потом «Дон-Жуана» Моцарта вообще перестали играть. Ведь он слишком нравился Густаву Малеру.

*

Эпизод: прошло сто лет с 1805 года, со дня, когда в первый раз исполнили «Фиделию». В этот день Придворная опера давала «Фиделию», но без всякой торжественности, без пролога. Это поставили Малеру в вину. Ведь не было белых стихов какого-нибудь доморощенного поэта. Не было на сцене изображения Бетховена, венчаемого неувядаемыми лаврами.

Но Густав Малер уверенно шагал вперед. Исполнили его Пятую симфонию. Почти всех надо было прежде победить, завоевать, многие из тех, кому теперь самое горячее преклонение кажется слабым, тогда даже не старались понять. Сам Малер этого не заметил и думал о Моцарте. И Восьмая симфония зрела в нем.

Он уже подарил нам «Похищение», которое пятнадцать лет не появлялось на сцене Придворной оперы. В музыке, в пении, в игре — праздник легкости, грации, задора. Теперь все это — только праздник воспоминаний. Но все же праздник.

Потом, через два месяца, после новой постановки «Лоэнгрина», после тридцати репетиций, — завершение цикла, «Фигаро». Мария Гутхейль в роли Сюзанны, Майр — Фигаро, Вейдеман — граф. Новые декорации: комната графини, парк с двумя павильонами и освещенным замком на заднем плане. Чудесное «судебное заседание», введенное в оперу из пьесы Бомарше, положенное на музыку в виде речитативов. Оркестр играет с незабываемой тонкостью, с гениальной легкостью, словно импровизируя, без малейшей тяжеловесности, без предательского усердия. Только полет, только окрыленность.

А в конце сезона — «Волшебная флейта». Летом, во время каникул, — празднество в Зальцбурге, прервавшее сочинение Восьмой симфонии, «Фигаро» в маленьком театре, с двадцатью избранными музыкантами в оркестре, после новых репетиций. Так отпраздновал юбилей Моцарта Густав Малер.

МЯТЕЖ БУДНЕЙ

1907

Последние деяния Малера

И вот начался этот год, которому суждено было принести с собой множество переворотов. С первых дней он уже принадлежал Малеру. В Концертфрейе впервые

исполнили его Шестую симфонию; он сам ею дирижировал. На нее понадобился целый вечер. Хоть и поиному, чем Пятая, она несла на себе отпечаток страдания, тщетной внутренней борьбы с собственным миром. Громкие, дикие крики, резкие шероховатости теснились в ней и угнетали слушателя. В конце он не приветствовал, как прежде, радостно и убежденно свои звезды. Нет, он произносил, еще немного сбивчиво от неслыханного возбуждения: «Господи, верую!»

Сперва многие предпочитали молчать. Но Малер уже десять лет занимал свою должность. Соображения стали высказывать громко, недовольство выливалось в слова. Конечно, он был неудобен, этот своевольный человек, который ставил такие далекие цели.

Необходимым условием для него было своего рода преданное повиновение; но «мысль» оставалась свободна... Многие замечали, что их желаний не выполняют, многие хотели перемены. Однако основной причиной было то, что гений со своими прозрениями и Придворный театр с его заведенным порядком и его завсегдатаями расходились все больше и заметнее. К этому прибавлялось обычное для Вены отравление всякими разговорами и пересудами. Скоро все это превратилось в охоту, в травлю. Гадостей становилось все больше. Игра была неравной; она должна была кончиться тем, чем кончилась на самом деле.

*

В это же время:

«Шестая симфония Малера... начинается более или менее разумно... Медь! Много меди! Неслыханно много меди! Еще больше меди! Одной меди! Это была первая часть. Вторая часть была третьей, потому что третья была второй³... Тематическая разработка, контрапункт равны нулю... Мы никогда не думали, что Вен-

ская Придворная опера (да, да, хотя речь шла о Шестой симфонии) может пасть так низко»... Писавшего так звали Генрих Рейнхард: он занимался сочинением оперетт.

В противоположность этому: «Темперамент революционера... Артистическая натура... не знающая ни границ, ни оглядок, подчиненная только своим идеалам, непреклонно им следующая в жизни; и вместе с тем — современный нервный человек со всеми его порывами и сомнениями» (Юлиус Корнгольд).



Неизбежная участь настигала Малера, бешено мчалась за ним. Мы еще слушали в столь низко павшей Придворной опере «Валькирию», обновленную, рожденную в героическом царстве,— может быть, самый совершенный спектакль с тех пор, как люди помнят этот театр: о таком воплощении оперы можно было только мечтать. Буря оваций бушевала вокруг Малера: перед вторым актом, потому что иначе он не принимал благодарности и избегал приветствий. Публику благодарил усталый человек. Была вновь открыта «Немая из Портичи». Грета Визенталь — трогаящая грацией своих движений, своей мимики, чарующая Фенелла. В балете — возмущение: на очереди была «старшая» танцовщица. Возмущение за возмущением. Скандалы, сенсации, депеши. Непрерывные толки о том, что теперь он уйдет наверняка, надежды на освобождение, на избавление от тирании искусства. «Ифигения в Авлиде»: чудесный спектакль при пустом театре и высокая оценка слушателей — но не тех, что заплатили за свой абонемент. «Отелло». Беспокойство, сведения, сведения... Адрес, под которым стоят лучшие имена Вены: Малера просят остаться. Наконец в июне он действительно уходит. Интриги вокруг назначения преемника. Мотль, Оң

не осмеливается. Феликс фон Вейнгартнер. Значит, достойная замена. Так думали все.



Газетный отчет о беседе с Малером. Он сказал: «Приходится давать спектакли каждый день. Это значит, что директор должен решить, согласен ли он поступиться всеми своими высшими художественными целями и заклеить руководимый им театр печатью коммерческого предприятия. Я сложил с себя должность, когда нашел, что она несовместима с моею совестью художника. Может быть, и другие обстоятельства сыграли свою роль, ускорив мое решение».

«К О н ч и л о с ь!»

А потом будни победили.

Густав Малер уезжал в Америку. Поздней осенью он еще раз дирижировал своими любимыми произведениями, и никто об этом не знал, потому что в Придворной опере еще не было обычая заранее объявлять имя дирижера. Прощальный вечер состоялся в концертном зале, где Малер с величайшим совершенством исполнил с филармоническим оркестром свою Вторую симфонию, где он, уже погибая, еще раз с неземной силой подчинил себе все сердца. На полный всеобъемлющего значения финал публика ответила каким-то неистовством. Никто не остался равнодушным; а он, враг аплодисментов, не привыкший к поклонам, должен был кланяться снова и снова. Неподвижное лицо уезжавшего до сих пор стоит перед моими глазами. Он никогда больше не дирижировал в Вене. Однако хотел сделать это в последнюю зиму, в концерте для рабочих.

Еще в первые дни декабря Малер вместе со своею женой собрался в путь. Незадолго до этого распро-

странился слух, что те, кто верен ему, хотят до последнего мгновения быть с ним и устроить ему проводы на вокзале. Когда мы, наконец, узнали день отъезда, друзьям была разослана маленькая записка: «Почитатели Густава Малера собираются, чтобы проститься с ним, 9 декабря, к половине девятого утра, на перроне Западного вокзала и приглашают Вас явиться туда, а также дать знать об этом единомышленникам. Поскольку эта демонстрация должна явиться неожиданностью для Малера, настоятельно просим Вас не посвящать в дело лиц, стоящих близко к прессе». Тот, кто видел, как приветствовали друг друга все пришедшие (а их было около двухсот), кто видел, как сердечно, как растроганно каждый, каждый пожимал Малеру руку, с какой радостью и дружелюбием он позволял делать это, как он, обычно такой немногословный, нашел для всех верных ему столько дружелюбных слов,— тот не мог не разрешить ему и тем, кто его любил, эту последнюю радость. Так как все было устроено за одну ночь, никакие «официальные лица» не были поставлены в известность. Ничего искусственного не примешалось: всеми повелевало только желание еще раз увидеть того, кому мы были стольким обязаны... Поезд тронулся. И Густав Климт высказал то, что все уже давно со страхом предчувствовали: «Кончилось!»

Малер не получил от двора никакого отличия, никакого звания, никакой благодарности. А свой орден он позабыл в письменном столе директорского кабинета.

ВЕЧЕР С МАЛЕРОМ

Как и в другие годы, Малер приехал из Америки и задержался на несколько недель в Вене. Из своей квартиры в Деблинге, в доме Карла Молля, он пришел

однажды вечером в соседнюю гостиницу «Ангел-хранитель» и ждал там «молодежь». Еще раньше он дал знать через Арнольда Шёнберга и Цемлинского, что охотно побудет с молодыми людьми. Они пришли, нашли отдельную комнату и слушали. Потому что Малер говорил своим звенящим голосом, говорил почти все время один. Другие едва осмеливались вставить слово. Но так было недолго: вскоре он заговорил о почитаемом им Достоевском. Как оказалось, его понимают недостаточно, оттого что почти никто не знал Достоевского так же хорошо, как он. Тогда он заявил: «Вы должны изменить это, Шёнберг! Заставьте этих людей прочесть Достоевского! Это важнее, чем контрапункт». Молчание. Потом кто-то сказал: «У нас есть Стриндберг!» Мы должны были со смехом согласиться с этим. (Стриндберга, особенно его «синие книги», мы все читали запоем. Позднее к нему прибавился Метерлинк. Затем — Бальзак и Кьеркегор.)

Но постепенно в тесной комнате стало слишком шумно. Все поднялись; многие попутчики отделились, а мы пошли в маленькое кафе на Высокой Варте. Когда-то, десять лет назад, оно стояло за чертой города, среди виноградников, и служило для загородных прогулок; еще и теперь оно называлось «Казино». Там мы быстро обнаружили заднюю комнату и расположились в ней вокруг Малера. Он мечтал о Шумане и рассказывал о своих неоднократных попытках исполнить его симфонии, изменив инструментовку. Но никогда эти попытки не могли удовлетворить его...

Когда мы прощались, один художник стал восхищаться деятельностью Малера в театре. Малер прервал его словами: «Это были только попытки. Настоящее было еще впереди».

Мы разошлись в ночной темноте. А через год Малера не стало.

РЕПЕТИЦИЯ

Малер вел репетицию с хором Венского певческого союза, который осенью в Мюнхене должен был принять участие в первом исполнении его большой Восьмой симфонии. Стояло лето, окна были раскрыты. Мимо проехал автомобиль и подал такой громкий сигнал, что пришлось прервать репетицию. «Ну да,— сказал он,— ведь вы читали, что я применяю в своих симфониях автомобильные гудки. Вот вам и пример!»

Как подтягивались певцы, когда он дирижировал! Как все слушали его, когда он со свойственной ему уверенностью и с полным отсутствием сентиментальности взял в первой части неожиданно ускоренный темп: марш, просьба, угроза, уверенность в победе!

МАЛЕР УМЕР

Малер болен? Одна газета утверждает это, другая отрицает. Я не обращаю внимания. Фрид сомневается, что-то предчувствует. Мы телеграфируем в Америку. Неопределенный ответ. Вторая телеграмма — от Бруно Вальтера: «Болезнь затяжная, но не опасная».

Обреченный, он приезжает в Париж. Врачи пытаются лечить его новейшими методами. Вена пробуждается. Мы посылаем ему много-много пожеланий; его радуется каждое слово. Посылают адрес профессора университета, даже оркестр филармонии...

Безнадежен. Никто не верит этому. Его перевезут в Вену. Один из венских врачей предложил ему это только для облегчения, а он обрадовался.

Как хорошо, что я далеко оттуда. Только бы не пришлось пережить это, находясь в том же городе. Но известия! И все же я ищу их, над каждой новой газетой меня бьет лихорадка.

Голос в душе поет его «Первозданный свет», катятся слезы.

Вечер на далеких озерах. Я много говорил о нем. Засыпаю поздно и ненадолго, бросаюсь вниз по лестнице за газетой. Раннее утро. В первой же газете, на первой странице его портрет. Дальше я не читаю.

Продавец говорит: «Ну, вот он и умер». Чужой, ничего не подозревающий человек.

Вечером мы едем в Вену. Теодор Шпиринг, концертмейстер Малера в Америке, едет вместе с нами. Он рассказывает всю ночь.

¹ Неточность автора: эта постановка состоялась в 1903 г.

² В 1906 г. праздновали столетие со дня рождения Моцарта.

³ См. прим. на стр. 72.

НАТАЛИ БАУЭР-ЛЕХНЕР

ВОСПОМИНАНИЯ О ГУСТАВЕ МАЛЕРЕ

(Отрывки)

ПРЕДЫСТОРИЯ МОЕЙ ДРУЖБЫ С ГУСТАВОМ МАЛЕРОМ

Мои первые воспоминания о Густаве Малере относятся еще к консерваторским временам, когда мы с сестрой Эллен, окончив курс по классу скрипки, стали посещать как практикантки оркестровые занятия, которыми руководил Гельмесбергер.

Это было перед самым конкурсом композиторов, на котором должны были исполнять симфонию Малера. Не имея средств заплатить переписчику, Малер вынужден был сам дни и ночи напролет расписывать голоса

для всех инструментов, и при этом в ноты там и сям случайно вкрадывались ошибки. Обнаружив их, Гельмесбергер пришел в неистовство, швырнул к ногам Малера партитуру и закричал со свойственным ему театральным пафосом: «В ваших голосах полно ошибок! Неужели вы думаете, что я буду дирижировать чем-нибудь подобным?» Даже после исправления голосов его так и не удалось заставить исполнить сочинение Малера. Малер рассказывал мне потом, что в последний момент ему пришлось сочинить сюиту для фортепиано. «Я получил за нее,— говорил он,— первую премию, потому что эта работа была более поверхностной и слабой, и в то же время мои хорошие вещи проваливались у господ членов жюри». На меня эта сцена произвела неизгладимое впечатление. Еще и теперь стоит у меня перед глазами картина: юноша, у которого на лице написано, что он неизмеримо выше своего «начальника», вынужден терпеть такое постыдное обращение. В этот миг меня, как молния, озарило предчувствие: если гениальные задатки этого молодого человека попали в такие руки, то сколько еще этому гению придется претерпеть в жизни.

Позже я снова мельком встретила с Малером в семье Пихлера, нашего товарища по консерватории, где нас всех принимали очень радушно и где мы проводили веселые, беззаботные часы, какие знает лишь ранняя юность. обстоятельнее я разговорила с Малером, встретив его в обществе у Кралика. По просьбе присутствующих он играл там увертюру к «Мейстерзингерам», и так величественно, что нам казалось, будто под его руками звучит целый оркестр. Впрочем, там, как и во всех «изящных» кружках, Малер был похож на «неуклюжего медвежонка», да и сам он, казалось, чувствовал себя не очень уютно. Но за ужином, когда мы сели рядом, он совсем оттаял, и у нас завязался увлекательный разговор о «Вильгельме Мейстере».

Когда я через несколько лет снова встретилась с Малером, у него уже были позади годы работы в Лейпциге. Он выглядел несчастным, был очень утомлен физически и, как всегда, когда оставался без места, угнетен мрачными опасениями, что ему уже никогда больше не получить работы.

Снова пролетели годы; в 28 лет Малер стал уже директором оперы в Будапеште. Как-то он приехал в Вену, чтобы навестить свою сестру Польди, которая вскоре после этого умерла, и брата Отто, которого Малер год назад освободил от отцовского дела и на свои средства отдал в Венскую консерваторию, потому что тот обнаружил глубокие, поистине малеровские способности к музыке. Вечером они оба были вместе со мной приглашены к Лёру, чей сын Фриц, превосходный человек и ученый, долгие годы был лучшим другом Малера. Малер, которого всегда тянуло на родину, чувствовал себя среди родных и друзей превосходно и был в приподнятом настроении. Меня он особенно отличал: у него вообще была привычка с удвоенной энергией и пристрастием набрасываться на человека, который его привлекал. Каждого из нас он пригласил приехать к нему в Пешт.

ИЗ РАЗГОВОРОВ С МАЛЕРОМ

Июль и август 1893 года

«Я уже много думал, как мне назвать симфонию, чтобы хоть намекнуть в заголовке на ее содержание, хоть одним словом разъяснить мои намерения,— говорил мне Малер.— Но пусть она называется просто «симфонией» и все! Ведь обозначения вроде «симфоническая поэма» уже изношены и не говорят ничего определенного; кроме того, видя их, вспоминают о листовских сочинениях,

в которых нет глубокой внутренней связи, и каждый раздел рисует что-нибудь свое. А у меня обе симфонии исчерпывают содержание всей моей жизни; я вложил в них все, что испытал и выстрадал, это поэзия и правда¹ в звуках. И в самом деле, тот, кто сумеет их как следует понять, увидит в них всю мою жизнь. Жизнь и творчество связаны у меня так тесно, что если бы дальше жизнь потекла спокойно, как луговой ручеек, я не смог бы, по-моему, сделать больше ничего хорошего».

*

Я спросила Малера, как получилось, что «Проповедь рыбам»² выросла у него в могучее скерцо Второй симфонии, хотя он сам об этом не думал и ничего не делал намеренно. Он ответил: «Это странный случай! Бывает, что сначала не знаешь, куда тебя тянет, только чувствуешь, что влечет все дальше и дальше за пределы первоначальной формы, в которой незримо, как растение в семени, уже скрывалось богатое содержание. Тогда, по-моему, трудно удержаться в определенных границах, какие ставит, например, оперный текст (даже собственного сочинения) или хотя бы только необходимость писать увертюру к чужой пьесе.

Иначе обстоит дело с песнями, но только потому, что здесь музыка может выразить намного больше того, что говорят слова. Текст в них — только намек на глубокое содержание, которое нужно извлечь наружу, намек на клад, который нужно откопать.

Так получается в стихотворении, которое я для ясности называю «Земная жизнь»³: в крике ребенка, который просит хлеба, и в ответах матери, которая уговаривает его подождать еще и еще, я вижу всю человеческую жизнь. Человек подобен умершему ребенку: он не получит самого необходимого, того, что нужно его душе и телу для роста, до тех пор, пока уже не будет поздно.

По-моему, я достаточно характерно и страшно выразил это в жутких, шумящих, как буря, звуках сопровождения, в полных муки криках ребенка и в медленных, монотонных ответах матери-судьбы, которой незачем спешить с исполнением нашей мольбы о хлебе. Напротив, «Проповедь рыбам», как и «Райское житье»⁴, полна горького юмора. Святой Антоний проповедует рыбам, и его слова тотчас повторяются на их рыбьем языке и звучат (у кларнетов) неразборчиво, словно в устах у пьяного; потому там вообще все немного расплывчато. Вот их переливающаяся всеми цветами, кишащая толпа: угри, карпы, остромордые щуки высунули свои глупые головы на застывших, неподвижных шеях и смотрят из воды на Антония. При звуках моей песни мне кажется, что я вижу их на самом деле, и я невольно смеюсь. И как потом, когда проповедь кончается, все собрание разбегается в разные стороны:

Хоть речь им приятна, —
Плывут все обратно,
Не лучше, чем прежде...

и ни на йоту не стали умней, хотя для них говорил святой! Но лишь немногие поймут, что сатира у меня — на род людской».

В заключение Малер сказал: «Во многие мои вещи вошла чешская музыка моей родины, страны моего детства. В «Проповеди рыбам» мне это особенно бросается в глаза. Народный элемент, который в ней заключен, можно услышать — пусть огрубленно, в общих чертах — уже в пиликании чешских музыкантов».

*

К великой досаде Малера, я захотела ни много ни мало узнать, как сочиняют музыку: «Боже, как можно задавать такие вопросы, Натали? Ты знаешь, как де-

дают трубу? Берут дырку и обивают ее медью. Примерно так же дело обстоит и с сочинением музыки. Нет, серьезно, что тут можно сказать? Есть тысяча разных способов! Иногда толчок дает текст, иногда — мелодия. Я начинаю то с середины, то с начала, а иногда и с конца, потом все остальное приходит, складывается вокруг, пока не получится законченное целое».

■

«Как много я теряю оттого, что не могу испробовать мои вещи в живом исполнении! Сколько полезных уроков я получил бы, как это помогло бы мне глубже овладеть оркестровкой, как было бы мне необходимо! Например, в инструментовке я, может быть, часто накладываю краски слишком плотно из боязни, как бы что-нибудь не пропало, не показалось худосочным.

Ты не поверишь, как парализует меня полное отсутствие живого взаимодействия между внешним и моим внутренним миром, между моей работой и тем впечатлением, какое она может произвести».

■

Малер говорил о своей дирижерской деятельности в Гамбурге: «Я напрягаю все мои силы, разучиваю каждый спектакль до мельчайших деталей, так, чтобы он действительно удался и был отлит из одного куска, а для кого все это? Для стада овец, которые слушают оперу без смысла и без толку, у которых все в одно ухо входит, в другое выходит, как у рыб проповедь святого Антония Падуанского?

Вот я довел постановку до конца, сделал ее образцовой, отдал ей всю свою душу и все умение, как вагнеровскому циклу весной; на нем даже эта публика вечер за вечером сидела по пяти часов кряду, не проро-

нив ни звука. Певцов без конца вызывают, а я ухажу прочь один, и порой мне даже не с кем поговорить о спектакле, не с кем унять все еще трепещущее в душе волнение. В одиночестве я жую в кафе свой бутерброд: тут и в самом деле можно выйти из себя, до того безрадостна и бесполезна такая работа. Но я всегда вспоминаю, что, может быть, найдутся два-три человека, в душу которых моя работа забросит зерно, и оно взойдет там и когда-нибудь, где-нибудь принесет плод. И этого достаточно».



«В первые годы моей дирижерской работы я еще не понимал как следует, что важно, а что нет, и заставлял людей ежедневно репетировать по восемь часов и больше. В Касселе дело зашло так далеко, что в моем оркестре грозила вспыхнуть революция. Как сообщил мне один из моих друзей, все оркестранты и хористы намеревались явиться на репетицию, вооружившись палками и кнутами, чтобы основательно исколотить меня. Мне следовало, как советовал мне мой приятель, остаться дома, отговорившись нездоровьем. Конечно, я отправился прямо в театр и тотчас начал репетицию, причем был особенно строг и резок: ни одного из этих господ я не терял из виду и не давал им ни секунды передышки, чтобы они не могли опомниться. После репетиции я окинул всех яростным взглядом, захлопнул крышку рояля и вышел из зала, не сказав ни слова; и никто не осмелился даже близко подойти ко мне, не то чтобы притронуться.

Потом мне было очень жаль этих бедных парней, которые поначалу попали ко мне в руки: ведь я на репетициях совершенно безжалостно выматывал из них последние силы».

•

Густав Малер и его брат Отто беседовали о Брамсе и Брукнере. Отто считал последнего куда более значительным композитором, так как он якобы превосходит Брамса внутренним содержанием своих произведений, пусть даже форма у Брамса более совершенна.

Малер возражал: «Чтобы судить о произведении, нужно охватить его целиком. И тут, бесспорно, из них двоих выше Брамс со своими необыкновенно законченными сочинениями, которые к тому же вовсе не так легко понять с первого взгляда: чем больше в них вникаешь, тем больше находишь глубины и богатства. При этом нечего говорить о его исключительной плодовитости, которую тоже нужно принимать во внимание, если хочешь составить общее представление о художнике. Когда слушаешь Брукнера, тебя чаруют широта, богатство выдумки, но клочковатость произведения в тот же миг разрушает это очарование. Мне позволено говорить так: ведь ты знаешь, как я чту Брукнера, несмотря ни на что. Я всегда буду делать все, что в моей власти, чтобы его исполняли и слушали. Очень жаль, что Брукнер за всю свою жизнь не был по заслугам оценен современниками. Теперь, когда его музыка едва начинает повсюду проникать, ему уже за семьдесят, а потомки, к которым дойдет только самое законченное и совершенное, будут любить и понимать его еще меньше. Вспомни о Жан-Поле: ведь он отличный малый, остроумнее и богаче, чем любой другой, а кто его еще читает и знает сегодня?

Нет, чтобы судить о вещи, мало смотреть только на ее содержание, вопрос решает весь облик, в котором оно воплощено и в котором сливаются воедино материя и форма. Этот облик и определяет ценность произведения и его жизнеспособность».

■

Малер рассказывал, что относительно Листа он придерживается совершенно противоположного мнения, нежели Штраус. «Когда мы встретились в последний раз, он говорил мне, что раньше ставил Листа так же низко, как я, но потом стал ценить его очень высоко. Со мной этого никогда не случится. Если присмотреться поближе, то скудость содержания и показное мастерство в его сочинениях видны так же ясно, как нитки в плохо сшитом костюме; стоит немного поносить его, как они выступают наружу и лезут отовсюду».

■

«Какое бы мрачное настроение у меня ни было, оно исправляется, стоит мне только вспомнить о Вагнере. Как хорошо уже то, что лучи такого светила, как он, вообще проникли в этот мир!

Это был огненный дух, революционер и реформатор искусства, какого еще не бывало! К тому же он родился в нужный момент, как раз тогда, когда мир ждал всего, что суждено было сказать и принести с собой Вагнеру. В этом-то и заключается половина того огромного, потрясающего мир воздействия, которое оказывают такого рода гении. «Главное — это рождение и луч света, который встречает новорожденного», как сказал Гёльдерлин. А как много было, наверно, великих душ, которые не вовремя пришли в мир и без следа прошли по нему, не найдя ни применения, ни признания.

Не легче и положение у потомков, родившихся после таких великих гениев, как Бетховен и Вагнер. Ведь урожай вывезен, и остались только отдельные колосья, которые можно собирать».

Малер: «Название «симфония», которое я ей⁵ даю, собственно говоря, неточно, потому что традиционная форма в ней совершенно не выдержана. Но «симфония» как раз и означает для меня: всеми средствами имеющейся техники строить новый мир. Вечно новое и изменяющееся содержание само определяет свою форму. В этом смысле мне приходится каждый раз снова учиться создавать для себя заново все выразительные средства, даже если я владею техникой в совершенстве (теперь, по-моему, я могу сказать это о себе)».

Возбужденный и взволнованный, только что встав из-за рабочего стола, Малер говорил мне во время прогулки: «Идея ввести в мою Вторую симфонию слово и человеческий голос, чтобы меня поняли,— это настоящее Колумбово яйцо. Жаль, что у меня еще нет этого в Первой! В Третьей я уже больше не стесняюсь и в небольших частях кладу в основу песен два стихотворения из «Волшебного рога мальчика» и одно отличное стихотворение Ницше⁶. Прелюдия должна носить название: «Лето шествует вперед». Для нее мне нужен будет полковой оркестр, чтобы передать впечатление грубоватости, которое производит при своем появлении мой воинственный юноша. Это и вправду все выйдет так, как бывает, когда марширует военный оркестр. Вокруг теснится такой сброд, какого нигде больше не увидишь.

Разумеется, дело не обходится без баталии с противником — с зимой. Но ее легко разбивают наголову, и лето во всей своей силе и мощи забирает в руки самодержавную власть. Эта часть, введение, будет совершенно юмористической, даже причудливой».

Середина февраля 1896 года

Говоря о скромности, сердечности и смирении Брукнера, Малер привел такой пример: когда он посещал

Брукнера, этот старый человек каждый раз при прощании не только провожал гостя до двери, но и спускался вместе с ним по лестнице сперва с четвертого этажа на третий, потом с третьего на второй — и так до самого низа. Он никогда не допускал, чтобы ему мешали уважить посетителя.

«Правда ли,—спросил один из нас,—что Брукнер хотел посвятить свою последнюю симфонию господу богу?»

«Это очень возможно,—отвечал Малер.—И во всяком случае он делал это вполне серьезно, с глубокой верой,—только так и могло быть при его простодушии». При этом Малер вспомнил, как во время его предпоследнего визита Брукнер, которого он нашел уже очень больным, сказал ему: «Да, милый мой, теперь уж нужно быть прилежным, чтобы закончить хотя бы Десятую; а иначе как же мне держать ответ перед господом богом, перед которым я скоро предстану? Он мне скажет: «Ну, паренек, для чего я дал тебе талант? Разве не для того, чтобы ты пел мне хвалу и славу? А ты сделал так мало!»



«Посмотришь: мне уже не видать победы моих вещей! Все, что я пишу, слишком необычно и ново для слушателей, которые никак не находят пути ко мне. Мои ученические вещи, которые я еще строил на другой основе, погибли или никогда не исполнялись, а то, что было потом, начиная с «Жалобной песни», уже такое «малеровское», так резко и полно отмечено печатью моей манеры, что связь со слушателями пропала. Люди еще не приняли моего языка. Они не имеют понятия о том, что я говорю и что думаю, все это кажется им бессмысленным и непонятным. Даже музыканты, которые играют мое сочинение, вряд ли понимают, чего я

хочу. Мне это вдруг стало ясно недавно в Берлине во время первой репетиции, когда разучивали первую часть D-dur'ной симфонии⁷: сначала оркестранты ничего не понимали, и мне самому стало казаться, что передо мной непреодолимые трудности. Право, в такую минуту недолго и застрелиться! Зачем, спрашивал я себя, мне нужно переносить эти страдания, зачем принимать на себя это мученичество? И я почувствовал неизмеримое горе — не за себя, а за всех тех, которые до меня были пригвождены к этому кресту, потому что хотели принести миру свое лучшее достояние, и за всех, кто испытает ту же участь после меня».

Лето 1896 года

«Название «Лето шествует вперед» больше не подходит для вступления⁸, после того, как все оформилось таким образом. Скорее это «Шествие Пана», а не Диониса! Здесь нет никакого дионисического настроения, скорее здесь толпятся сатиры и тому подобные грубоватые обитатели лесов и гор!»

4 июля

«Ужасно то, что вместе с обогащением содержания неизбежно «вырастают» и выразительные средства. Мне необходимы пять труб, десять валторн и шесть кларнетов; я нигде не найду их, и никто не захочет мне их предоставить. Я стою перед выбором: либо я инструментую мои вещи в расчете на слишком слабый и устарелый для них состав оркестра (именно так наивно и поступил Бетховен в Девятой симфонии, для которой оркестр того времени абсолютно не годится и которая из-за этого остается сдавленной и стесненной, пока не является тот, кто призван к ее величайшей пользе разорвать на ней путы, как это сделал я в моем позапрошлогодном исполнении), либо я ни в чем себе не отказываю, беру

все, что мне нужно, и рискую, что из-за моих непомерных требований меня всюду встретят враждебно и не будут исполнять.

Музыка первой части врывается, подобно неистовому южному ветру, который дует здесь эти дни и, я уверен, скрывает в своем лоне все плодоносящие силы, ибо он летит из дальних плодородных жарких стран, не то что этот раб с опахалом — восточный ветер, которого желаем мы, люди: в увлекательном маршевом темпе музыка звучит все ближе и ближе, громче и громче, нарастая, как лавина, пока над тобой не прольется весь гул и все ликование. Но временами все так странно и таинственно замирает, и слышится мистический отголосок: «Берегись, человек!» (из «Ночи»).

По-моему, я не отважился бы на такую гигантскую работу, как сочинение этой первой части, если бы не были готовы остальные, которые следуют теперь друг за другом, непохожие, разнообразные, как сам мир, достигая вершины и обретая свое всеразрешающее освобождение в «Любви».

Я предвижу, что за мою симфонию все критики будут бросать в меня камнями, а один скажет (как после Первой — Маршальку): «Этот Малер или гений, или сумасшедший!» Но я-то уверен: он сумасшедший!»

9 июля

Я говорила с Малером о его инструментовке. «По-моему, — сказал он мне, — в отношении инструментовки я обогнал композиторов настоящего и прошлого в том, что можно выразить одним словом: «отчетливость». Я стараюсь использовать все до единого средства, которые только есть в моем распоряжении, чтобы абсолютно все достигало ушей слушателя так же, как оно звучит для моего внутреннего слуха. Каждый инструмент можно применять только в нужном месте, учитывая все

его своеобразие. Да, я дохожу, например, до того, что в кантилене и в местах наибольшего подъема заставляю скрипки играть на струне *ми*, а там, где необходим горестный, насыщенный звук, — на струне *соль*, и никогда, если нужно выразить сильное чувство, я не беру средних струн, которые в этих случаях звучат совсем не так, как следует. Зато как нельзя лучше подходят они в тихих, приглушенных, таинственных местах. Дело тут не в том, чтобы составить об этих вещах умозрительное представление, которое, как потом оказывается, не соответствует действительности.

Если порой меня начинает раздражать такая кропотливая отделка (ведь просто нет слов, до чего я иногда ломаю себе голову и бьюсь, копаясь в мелочах, пока не выйдет так, как я хочу), я говорю себе: «Если все это заслуживает долгой жизни, — значит оно заслуживает и этой работы: по крайней мере зуб времени не так легко уничтожит ее».

Поначалу, от недостатка знаний и умения, я работал порой небрежно и неискусно (например, в моей Первой симфонии) и получил за это жестокое возмездие. Вышло вовсе не то, чего я хотел, и то, что все слышали, было далеко не так прозрачно-красиво и совершенно, как могло бы получиться; вот почему впоследствии мне пришлось многое переоркестровать.

Болтовня наших современников о том, будто бы даже для создания произведений искусства не нужно величайшего искусства, совершенно бессмысленна. Скорее такая огромная затрата художественных средств во всем, начиная от общего наброска и кончая последними деталями, является неперенным условием создания такого совершенного произведения, какое и не снится господам натуралистам — этим импотентам! И то, что не проникнуто насквозь этим высочайшим мастерством, обречено на смерть еще раньше, чем родится на свет!»

В третий раз прослушав «Кармен» в Гамбурге, я сказала Малеру, что, по-моему, это гениальное произведение нельзя слушать слишком часто, чтобы не пресытиться им, как слишком пряным блюдом. «Нет,— возразил он мне,— оно не может наскучить уже благодаря чудесной партитуре,— так тонко и так чисто она сделана. Она всегда доставляет мне удовольствие; я, когда дирижирую, разбираю ее во всех деталях, наблюдаю и при этом каждый раз вновь постигаю, почему тот или иной кусок производит такое непосредственное и прекрасное впечатление».

МАЛЕР В ВЕНЕ

Анонимное письмо

(Поскольку это письмо является подлинным документом, в котором без всякой задней мысли говорится о дебюте Малера, оно, конечно, имеет право занять здесь свое место).

Ваше благородие!

Многоуважаемый господин капельмейстер!

Эти строки пишет Вам некто, у кого есть все основания не называть себя и кто, пожалуй, даже не может назвать себя, так как жизнь, должность и прочее часто делают человека не тем, кем бы он хотел быть. По крайней мере, многое мешает высказаться, и тогда приходится прибегать к письму, да к тому же еще анонимному. Но в данном случае последнее обстоятельство, конечно, можно простить, потому что это письмо не преследует никаких иных целей, кроме одной: высказать Вашему благородию, как Ваше дирижирование на вчерашнем спектакле «Лоэнгрина» должно было обра-

довать и восхитить не только меня, старого музыканта и исконного вагнерианца, но и всякого «человека искусства» в самом подлинном вагнеровском смысле. Уже 21 или 22 года автор этих строк не слышал, чтобы по меньшей мере две трети этого сочинения звучали так, как вчера под Вашим управлением.

Ваши темпы, Ваши нюансы и акценты были вагнеровскими в полном смысле этого слова: именно так делал сам маэстро, так играли тогда под его управлением. И с тех пор, к сожалению, больше никогда. Например, вступление было сыграно в правильном медленном темпе; хор после прощания Лоэнгрина с лебедем прозвучал удивительно нежно, с такой же нежностью исполнено место «О какое чудо»; в молитве было превосходное нарастание, и вокальная линия осталась чистой, хотя певцы пели вчера еще немного робко. Дальше, во втором действии, место «Живя одна в лесной пустыне» (его раньше почти всегда затягивали), вступление Лоэнгрина со словами: «О небо, дай ей помощь свою» и «Вас, герои», а в третьем акте — вступление, чудесно отточенная любовная сцена и многое другое — все это сыграно так, что ничего подобного здесь нельзя было услышать уже много лет.

И дирижируете Вы подлинно «по-вагнеровски», так как умеете удивительно верно, совершенно в духе маэстро, менять темп. Ни одна деталь не пропадает, и при этом ничто не выходит за рамки целого. Например, почти незаметное замедление во вступительном хоре третьего действия на словах «Благ наш господь, он сохранит».

Господин капельмейстер, Вы, как знаток вагнеровского искусства, конечно, вспомните описание того события, о котором маэстро рассказывает в своей книге «О дирижировании». Через 18 лет после смерти Вебера он впервые дирижировал в дрезденском Придворном

театре «Вольным стрелком» и взял Adagio в начале увертюры намного медленнее, чем его непосредственный предшественник. Тогда, рассказывает Вагнер, «ко мне обернулся ветеран веберовских времен, старый виолончелист Доцауэр и очень серьезно сказал: «Да, Вебер брал тот же темп; теперь я в первый раз снова услышал, как играют правильно».

И автор этого письма чувствовал вчера то же, что тогда старый Доцауэр. Он не помнит, чтобы со времен Вагнера и Бюлова кто-нибудь дирижировал так, как Вы вчера.

Примите же сердечную благодарность и самые лучшие пожелания на весь Ваш дальнейший жизненный путь от уважающего Вас старого музыканта».

Лето 1897 года

Здесь следует вспомнить разговор, который я записала в Риднауэне под датой 12 июля.

У Малера очень тонкий слух ко всем звукам природы, и он слышит их, хочет он того или не хочет. Таково кукование кукушки, которое дерзко и весело врывается в его Первую симфонию, таков крик павлинов, кур и петухов. В Штейнбахе-на-Бреннере его чуть не привел в отчаяние неустанно кукарекавший петух, крик которого выделялся какой-то своеобразной модуляцией. А два года назад в Штейнбахе в последнюю часть его Второй симфонии украдкой проник вороний грай, от которого мы никак не могли избавиться.

По этому поводу он говорил мне: «Вероятно, мы все берем первичные ритмы и темпы у природы: в каждом зверином крике они уже даны нам во всей своей выразительности. Ведь любой человек, а в особенности художник, лишь в окружающем мире заимствует всякую материю и всякую форму — конечно, совсем в другом, более широком смысле. Кто-то находится в счаст-

ливой гармонии с природой, кто-то вступает с ней в противоречие, страдая и мучась или враждебно отрицая ее; кто-то, наконец, смотрит на нее свысока и старается разделаться с ней юмором или иронией. Этим самым уже даны основы возвышенно-прекрасного, сентиментального, трагического и юмористически-иронического стилей искусства в самом точном смысле».



Малер говорил мне, что при дирижировании нужно постоянно затушевывать такт, чтобы он прятался за мелодией и ритмом, как матерчатая основа гобелена за линиями рисунка. Вместо этого неотесанный дюжинный дирижер принимает каждую тактовую черту за барьер и без всякого различия скандирует доли такта, как плохой актер — стопы стиха.

Когда дирижирует Малер, часто нельзя определить, как он показывает такт; своей палочкой он выделяет только главное, то, что в данный момент составляет мелодию и ритм, музыкальное содержание. Поэтому в последовательности долей такта он часто лишь едва намечает первую, но зато подчеркивает вторую или третью, — словом, ту, которая должна быть самой весомой. Конечно, такая манера показывать такт предъявляет к вниманию оркестрантов совершенно другие требования, нежели равномерно отбиваемый «такт-подсказка» заурядных дирижеров. «Музыканты должны сами участвовать в творчестве, а не бездумно следовать за другим человеком и отдаваться его воле. Но кто при этом окажется невнимательным, тот погибнет, — говорил Малер. — Людям труднее играть под моим управлением (и они жалуются на это), потому что часто я даже два раза подряд не беру одинаковые темпы. Мне невыносимо скучно вести произведение все время по одной проторенной дороге. К тому же мои требования хо-

рошо влияют на музыкантов и певцов: они не могут распуститья и разленииться и всегда должны быть начеку».

Вечером после театра Малер играл нам (до этого он снисходит редко) и показал, какие неправильные темпы берутся в самых различных произведениях, будь то оперы, симфонии или оратории. На чрезвычайно ярких примерах из Моцарта, Вагнера и из «Фиделио» Бетховена он продемонстрировал, как композитора втискивают везде в прокрустово ложе пошлой интерпретации, а произведение из-за этого искажается до неузнаваемости, особенно когда певцы и музыканты плохо исполняют его.

«Самое ужасное, — говорил Малер, — что такое исполнение лежит на поверхности и потому становится традицией. И затем, когда явится некто, кому дано раздуть в произведении живое пламя из угасающей искры, — его ославят как еретика и любителя новшеств. Так было с Рихардом Вагнером, да и мне самому все кричат: «стыд и позор!» — стоит мне только выступить в качестве дирижера где-нибудь, кроме оперы (в ней я, по всеобщему признанию, «собаку съел»).

Из примеров, приведенных Малером, я упомяну только начало последней части Героической симфонии, «которое всегда играют неправильно»:

5 [Allegro molto]



Малер пропел это место так, как его дают плохие дирижеры, и сказал: «Вот что эти люди воспринимают как тему (после предшествующего бурного начала) и поэтому исполняют ее слишком быстро, вместо того,

чтобы понять: Бетховен здесь только пробует — сперва задумчиво, потом шутливо — он учится ходить, и вот он наконец зашагал. Поэтому последняя фраза, как ответ, должна звучать немного быстрее. На этом фоне, который пронизывает всю часть, сопутствуя ей, сопровождая ее, певуче и звонко разворачиваются темы, которые никак нельзя проигрывать быстро».

Потом Малер показал нам, как нужно играть вторую часть. Его исполнение потрясло нас до мозга костей: мы воочию увидели, как перед нами шаг за шагом проходят похороны героя во всей их трагической мощи.



«Трудно поверить, до чего низок музыкально-артистический уровень этих дирижеров. По большей части они стремятся только вдолбить людям в голову такт; при этом фразировка (она для них вообще — книга за семью печатями) и тем более декламация у них совершенно пропадают. А темпы они перевирают так сильно потому, что не имеют ни малейшего понятия о том, что делает их живыми, изменчивыми. Правда, с оперной и вокальной музыкой обычно дело обстоит легче: слово и действие дают точку опоры для понимания, но что касается чисто оркестровой музыки, то здесь глупости, невежеству и, в лучшем случае, субъективности открыты все двери.

Даже если такой музыкант (то есть ремесленник) хорошо владеет техникой, — а в нее входит и умение соблюдать такт, — то и это ему не поможет. Тут нужен совершенный, высокоразвитый человек, который способен думать и, прежде всего, чувствовать так же, как думал и чувствовал композитор, когда создавал свое произведение. Например, чтобы понять Пасторальную симфонию, нужно чувство природы, которого не хва-

тает почти всем, как ни трудно в это поверить. Уже в первой части — «Пробуждение радостных чувств по прибытии в деревню» — нужно знать, с какой наивностью задумал ее Бетховен, что происходило в его душе, когда он вдыхал свежий воздух, смотрел на солнце и на голубое небо, когда его окружали поля и леса. Потом «Сцена у ручья». Тут никто не попадает в точку. Или ее делают слишком быстрой, отбивая четыре четверти, или отсчитывают двенадцать восьмых, и тогда темп становится слишком медленным. Чаше происходит первое, и в этом виновата шутка, которую Бетховен приберег под конец: начинается дождь, и те, кто наслаждался природой, разбегаются по домам, конечно, в торопливом темпе; поэтому Бетховен здесь ускоряет его. Это соблазняет дураков играть всю часть быстрее, тогда как нужно создать впечатляющий контраст именно к этому заключению и потому сперва вести ее неторопливо, как течет ручеек, который указывает темп плавно льющимися струями аккомпанемента (его никому не удастся сделать достаточно равномерным):



(Малер поет это.)

На этом равномерном фоне отчетливо звучит исключительно свободная и красивая музыка, которая кажется людям затянутой, даже скучной, потому что в своей бездушности и бесчувственности они ничего не находят в этой части. А я клянусь вам, что если вы услышите ее под моим управлением так, как она задумана, вам ни один такт не покажется лишним, и вы даже пожалеете, когда отзвучит последний.

Даже Бюлов не знал, как взяться за «Пасторальную», хотя и стоял неизмеримо выше всех дюжинных дирижеров уже по своей большой итelligentности, благодаря которой он во всем отдавал себе отчет. Но этим не обойдешься, а подлинного, непосредственного чувства у него не было, как я с отчаянием убедился как раз на этой симфонии. Потом мне все стало ясно, когда однажды во время прогулки в компании я шел рядом с женой Бюлова. Был отличный день, и я сказал ей, что муж ее, конечно, больше всего любит природу и проводит на лоне природы свои лучшие часы. «Нет, видите ли,—возразила она мне,—это удивительно, но он совершенно равнодушен к природе и по собственному побуждению никогда не выезжает за город».

Тогда я понял, что такой человек не может исполнить Пасторальную симфонию, равно как и многое другое».

Апрель 1898 года

«Вся моя жизнь приняла бы другой оборот, если бы консерваторское жюри, в которое входили тогда и Брамс, и Гольдмарк, и Ганслик, и Рихтер, присудило мне за «Жалобную песню» бетховенскую премию в 600 гульденов. Я как раз работал тогда над «Рюбецалем», мне не пришлось бы ехать в Лайбах, и я был бы, может быть, избавлен от моей гнусной карьеры в опере. Вместо этого первую премию за композицию получил господин Герцфельд, а мы с Роттом ушли с пустыми руками. Ротт пришел в отчаяние и вскоре после этого сошел с ума и умер, а я был приговорен к этой адской жизни в театре и еще долго буду ее владеть».

•

Малер говорил мне, что из-за огромного количества дел в опере ему не удастся подготовить к печати «Жа-

лобную песню». «В ней мне нужно изменить целый кусок, то есть восстановить прежнюю редакцию: к сожалению, я ее утратил, придав в Гамбурге новую форму тому отрывку, где я применяю два оркестра, один из которых играет вдали, за сценой. Я знал, что эти господа никогда ничего подобного исполнять не станут. Чтобы сделать исполнение возможным, я вычеркнул второй оркестр и передал его партию первому. Теперь, когда это место снова попало мне на глаза, я тотчас увидел, что сильно испортил сочинение. Поэтому я снова должен привести его в прежний вид, смогут они исполнять его или не смогут!»



«Вообще исполнять в зале квартет, предназначенный для музицирования в комнате,— дело произвольное и рискованное. Особенно это относится к таким могучим произведениям, как последние бетховенские квартеты: тут и толковать нечего о четырех жалких людешках; сами вещи уже по замыслу имеют совершенно другие масштабы и просто требуют небольшого струнного оркестра». «Я выбираю,— продолжал Малер,— как пример для всех самый трудный и большой квартет *cis-moll*, которому хочу предпослать отпечатанный текст Вагнера, и я докажу всем, что эти произведения следует играть только так. Конечно, это потребует от музыкантов новой, гораздо более тонкой техники и манеры исполнения, чем требует теперь самая трудная симфония. Однако это будет очень полезно и для меня, и для них: ведь таким образом я подниму их на самую высокую ступень. Нужно только выработать стиль для такого рода произведений. В самом сочинении нельзя трогать ни одной ноты. Сначала я думал привлечь контрабасы, но потом мне пришлось



Малер
Карикатура Буркардга

отказаться от них, так нерушимо-прочно слажено целое. И вы увидите, какое неожиданное впечатление получится в результате!»

*

Вчера был большой день: состоялся первый филармонический концерт Малера⁹. Он выбрал себе следующую программу: увертюра «Кориолан», симфония g-moll Моцарта и «Героическая»,— и так божественно исполнил ее для венцев, что им и во сне такое не снилось. Но его рассердило, что критики сумели придаться к его «толкованию Моцарта» и к отдельным местам «Героической» (хотя в остальном она вызвала их восхищение). Впрочем, Ганслик написал о нем восторженный фельетон.

Об увертюре «Кориолан» Малер говорил мне, что это одно из самых лаконичных и богатых содержанием произведений, написанных Бетховеном, и что ее ценят слишком низко. Уже первые пять аккордов, которые служат как бы увертюрой к увертюре, заключают в себе всю судьбу Кориолана. «Поэтому нельзя исполнять их так, как это делают обычно: пятью одинаковыми ударами; они должны звучать так: <> — нарастание, высшая точка, нисхождение и полное крушение в последних двух аккордах. И ни за что на свете нельзя понимать и исполнять начало следующей части, как нечто грациозное: сразу же после вступительных аккордов шестнадцатые доли у скрипок¹⁰ должны звучать не бравурно, а сдержито».

Затем Малер сказал мне, что эта вещь так родственна ему, как будто в ней он выражает и характеризует самого себя.

В этом концерте Малер добился того, что дирижировал уже не «как гальванизируемая лягушка» (так любил выражаться некий господин)¹¹; напротив, он был даже очень спокоен и сдержан в своих движениях.

Конечно, это потому, что с оркестром филармонии он исполняет вещь после целого ряда репетиций, на которых разучивает все до последних деталей, и в концерте ему нужен уже минимум знаков и движений. Наоборот, в опере, где ему часто, особенно вначале, приходилось без единой репетиции брать на себя спектакли, подготовленные небрежно и совсем не в его духе, он должен был иначе, более энергично, подавать знаки певцам и музыкантам.

*

Речь зашла о том, по каким непонятным причинам Рихард Вагнер мог не признавать и ругать такие чудесные произведения, как шумановские симфонии. «Себе-то он мог это позволить,— говорил Малер,— потому что его, возможно, сбило с толку плохое, невнятное исполнение. Но, к сожалению, ошибка и резкая пристрастность Вагнера наделали вреда, потому что есть целая толпа подражателей, которые до сих пор не стесняются относиться к Шуману свысока и подсмеиваться над ним».

*

Сегодня Малер сказал: «Я хотел бы как-нибудь исполнить в Вене «Страсти по Матфею» с двумя обособленными оркестрами — одним справа, другим слева, с двумя так же разделенными хорами и еще с третьим, которым должна стать сама община, публика, и который нужно было бы разместить где-нибудь в другом месте. К тому же наверху, у органа, я поставил бы еще хор мальчиков, чтобы их голоса доносились как бы с неба. Ты увидишь, какое получится впечатление, если вопрос и ответ будут звучать отдельно и не будут, как теперь, перемешаны как попало.

Конечно, для этого мне нужно было бы другое помещение, нежели зал Музыкального союза: например,

огромный манеж, как в Миндене под Касселем, где я в свое время поставил со всеми хорами близлежащих городов «Павла» Мендельсона. Я с удовольствием дирижировал такой массой людей, хотя вместо легкой дирижерской палочки мне пришлось взять настоящую дубину.

Секрет успеха таких сочинений состоит в том, чтобы еще до общих репетиций разучить все самым точным и тщательным образом с отдельными певческими союзами, из которых набираются хоры. Тогда, в Касселе, я сделал это с настоящим рвением и потому — с блестящим результатом.

В один из таких репетиционных дней со мной случилось смешное происшествие. Я пришел на вокзал перед самым отходом поезда, вскочил в вагон и, после того как просидел и промечтал в нем, наверное, целый час, заметил, что никуда не еду, так как по рассеянности впрыгнул в отцепленный вагон, в котором мог бы ждать Миндена до завтра. Несчастье случилось, поправить его уже нельзя было, и мне не оставалось ничего другого, как телеграфировать минденцам, что занятие с хором отменяется из-за моего опоздания на поезд».

*

О своем исполнении Седьмой симфонии Бетховена Малер рассказывал мне, что последняя часть действовала на слушателей дионисически: люди выходили как бы опьяненные. «Так и должно быть,— говорил он.— Тебе следовало бы послушать, какую силу я в ней освободил от оков,—причем ничто не звучало несоразмерно, потому что мелодия сохраняла полное господство, и каждая фигурация, каждый пассаж и украшение были донесены до слушателей совершенно ясно и отчетливо.

Но чтобы этого добиться, каждый должен отдать все, что у него есть, и даже больше того, что у него есть, должен на целую голову превзойти самого себя. К этому я их и принуждаю. У каждого такое чувство, будто я сейчас же брошусь на него и растерзаю, если он не сыграет так, как я этого хочу; и при таком крайнем напряжении всех своих способностей удастся сделать невозможное.

О Седьмой они говорят, что она таких затрат не заслуживает. Конечно, это верно, если дирижировать все так, будто льешь воду в помойное ведро. Особенно в последней части, которая вся искрится шутками, весельем и бесчисленными остроумными находками, имеют огромное значение неожиданные перемены, а их можно донести до слушателей, только дирижируя с предельной внутренней подвижностью и свободой, то задерживаясь, то снова бросаясь вперед, то замирая в широком напеве».

*

«Ошибка, которая имеется в симфонии *c-moll*¹²,— это слишком резкий (нехудожественный) контраст между *Andante* с его веселым танцевальным ритмом и первой частью. Так вышло потому, что я набросал обе части независимо друг от друга, не думая соединять одну с другой. Иначе я, по крайней мере, мог бы начать *Andante* с кантилены виолончелей и только потом дать нынешнее начало. А заново перерабатывать ее уже нельзя».

*

Мы заговорили о Лёве, композиторе, писавшем баллады. Малер сказал: «Он понял бы мои юморески, потому что в действительности сам был предтечей этой музыкальной формы. Только он не дошел в ней до конца и довольствовался фортепиано, тогда как значи-

тельное сочинение, воплощающее самую сущность своего предмета, неизбежно требует оркестра. Кроме того, Лёве не может освободиться от старой формы и повторяет отдельные строфы, в то время как я признаю истинным принципом музыки только ее непрерывное движение вперед вместе с содержанием песни, сквозное развертывание. У меня ты с самого начала не найдешь уже в смене строф ни одного повтора, потому что в основе музыки лежит закон вечного становления, вечного движения: ведь и мир, даже в одном и том же месте, всегда бывает иным, вечно изменчивым и новым. Но, конечно, это движение непременно должно быть движением вперед, иначе я не дам за него и ломаного гроша!»

*

Малер сыграл с Розе кларнетный квинтет и кларнетную сонату Брамса (в переложении для скрипки и фортепиано). Предыдущий раз они не понравились Малеру, а теперь он нашел их восхитительными. «Что же удивительного,—воскликнул Малер,—что публика болтает вздор и ни о чем не может судить, если и с нами случаются такие вещи!»

*

По поводу одного из филармонических концертов Малер так отозвался о симфонической фантазии Штрауса «Из Италии»: «Только в последней части очаровательный мотив итальянской народной песни дает автору какое-то содержание. Услышав фантазию впервые и не зная, что здесь использована песня, я счел Штрауса гением только за этот мотив. И это, действительно, гениальная находка. Если бы создатель мелодии родился на свет немцем, то у нас, в стране симфонистов, из него, быть может, вышел бы великий композитор.

Нельзя представлять себе дело так, будто значительная художественная идея действительно может случайно упасть кому-нибудь с неба. Нет, удачная находка — верный признак дара божия. Если бы что-нибудь подобное могло кому-нибудь достаться, как игроку лотерейный выигрыш, то нужно было бы только делать побольше ставок (играть!), — авось получится что-нибудь значительное! Нет, ежели небо не дало человеку великого выигрыша еще с колыбели, то его уже не подарит никакой слепой случай!»



Вернувшись с репетиции, Малер рассказывал: «Сегодня по поводу последней части бетховенской Второй я прочел оркестру изрядную нотацию, и, кажется, они ее поняли. «Посмотрите на это место,— говорил я им.— Где здесь «монументальный покой», где здесь «подъем» и все прочее, что вы привыкли говорить о Бетховене всегда, даже невпопад? Здесь — грация, юмор, там — нежность, тут — сдержанное чувство. А теперь патетическое место, беспримерное *crescendo* и высочайший взлет: здесь вы должны взяться за дело по-иному, должны все смести мощью, теплотой и величавостью вашей игры!»



Во время репетиций симфонии *c-moll* Бетховена Малер говорил: «Что касается фермат в начале, то я не хотел бы их делать. Тут я потерял уверенность с тех пор, как в Гамбурге нашли, что я их затягиваю.

Я убежден, что каждая фермата над паузой должна быть кратной такту всей вещи: или вдвое, или вчетверо длиннее его.

Мне совершенно неясно, что предполагал Бетховен, когда поставил перед первой ферматой еще целый

такт. Не мог ли он здесь ошибиться в записи? Мне кажется, что это исключено у такого композитора, как он: ведь у него все светло, все ясно, все в высшей степени осознанно. У него самый маленький знак — путеводный огонек для исполнителя».

О первой части симфонии с-moll Малер говорил также, что она должна быть полна мощи и силы, и вместе с тем быстрого, бурного движения. Уже в самом начале нужен бешеный напор, но потом, на этих ферматах, — будто бы великан резко останавливает его своим кулаком. «Слова, которые Бетховен будто бы сказал об этой части: «так судьба стучится в дверь», — далеко не исчерпывают для меня все ее огромное содержание. Скорее он мог бы сказать о ней: «Это я!»

По поводу второй части Малер говорил: «Самый сильный — всегда и самый нежный: у Бетховена: в этом можно убедиться здесь, как и везде, и это естественно, потому что энергия человека, интенсивность его глубочайшего видения и чувствования проявляется во всех сторонах его натуры».

Дальше он говорил: «Из всех бетховенских симфоний с современными оркестрами и дирижерами можно исполнять разве что Первую, Вторую и Четвертую, остальные же для них недоступны и гибнут, попав в их руки. Раньше эти симфонии исполнял как следует только Рихард Вагнер (впрочем, его можно назвать открывателем всех симфоний Бетховена), а в наши дни — я. Да и мне это удастся только при помощи террора, благодаря которому я заставляю каждого выйти из своего маленького «я» и подняться над самим собой.

Я все больше убеждаюсь в том, что симфонии Бетховена — это проблема, которая просто неразрешима для рядового дирижера. Каждая непременно требует

истолкования и доработки. Уже сила звука и состав оркестра делают ее необходимой; во времена Бетховена весь оркестр был меньше теперешней струнной группы. Если не привести остальные инструменты в должное соотношение с нею, ничего хорошего не получится. Вагнер знал это наверняка; но и ему пришлось выдержать из-за этого ожесточенные нападки».

Филармонический концерт
3 декабря 1899 года

В сегодняшнем филармоническом концерте Малер давал симфонию F-dur Брамса, «Голубка» Дворжака и увертюру «Освящение дома» Бетховена.

Малер совершенно очарован симфонией Брамса, которая была сыграна превосходно. Ей не хватает только блеска в использовании инструментов, но это легко можно наверстать небольшими исправлениями инструментовки. «Кроме того, у меня было большое желание там и тут сделать кое-что рельефнее, но какое-то внутреннее противодействие помешало мне притронуться к тому, кто еще так недавно был жив; кроме этого, подействовали и внешние соображения о том, как накинудись бы на меня критика и публика».

Малер утверждает, что Брамс не воспользовался многими преимуществами, связанными с прогрессом оркестровки, только из упрямства и из чувства противоречия Вагнеру. Однако в его камерных сочинениях нет недостатка в новшествах: тут он проявил себя большим мастером.

«В светлых и самых значительных местах можно заставить вторые скрипки играть в унисон с первыми, благодаря этому звучание значительно улучшается и приобретает чарующий блеск. Этого нельзя объяснить только увеличением числа инструментов; очевидно, это

явление основано на каком-то законе акустики, по которому идущие с обеих сторон звуковые волны производят впечатление звонкости и блеска».

Позже Малер сказал о Брамсе еще вот что: «Брамсу не дано, разорвав все цепи, подняться над земной жизнью и ее страданиями и в высоком полете достичь иных, более свободных, сверкающих сфер, ибо как глубоко, искренне и своеобразно ни трактует Брамс свой предмет, он все же остается пленником этого мира и этой жизни, лишенным высших перспектив, и поэтому его произведения не могут произвести и никогда не произведут самого сильного и большого впечатления».

По поводу бетховенской увертюры Малер говорил, что только в ней он снова почувствовал себя в своей стихии, как Антей, который ощутил под ногами землю. «Тут я не сомневаюсь, как мне нужно делать то или иное, а с другими композиторами я постоянно озабочен и почти на ощупь отыскиваю, как угодить им и выполнить их волю. Напротив, с Бетховеном и Вагнером я знаю точно: это так, и так должно быть».

*

«Все самое лучшее и самое великое мне всегда приходится встречать в женщинах. Шодер и Мильденбург — обе стоят неизмеримо выше всех остальных и не позволяют прийти в отчаяние и решить, что на сцене вообще нет ни естественности, ни таланта, а есть только аффектация, мишура и ложь».

В другой раз он говорил о Шодер: «Здесь ты снова встречаешься с тайной индивидуальности, в которой глубоко спрятано все, что ей дано. Посмотри на эту незаметную на первый взгляд женщину: ведь у нее посредственный голос, и даже не очень приятный средний регистр, и, однако, в каждом ее звуке есть душа, а в мимике, в каждом жесте проявляется характер, кото-

рый она хочет передать. Постигая самую сущность, она рисует каждую его черточку так, как может сделать только подлинный творческий гений».

Лето 1900 года

13 июля

Малер сказал: «Я сегодня пересмотрел всю камерную музыку Шуберта. Там на дюжину сочинений можно встретить от силы четыре хороших. И точно так же из восьмисот песен есть, может быть, восемьдесят прекрасных и совершенных,—впрочем, и этого достаточно. Но лучше бы он не писал всех этих пустяков: ведь если судить по ним, люди могут просто отрицать его талант, как бы ни восхищались они остальным.

Это произошло потому, что его умение вовсе не было равно его чувству и его изобретательности. Как легко обращается он с разработкой! Шесть секвенций следуют одна за другой, а потом еще одна, в другой тональности. Ни переработки, ни художественно-совершенного оформления своих набросков! Вместо этого он повторяется, так что можно без сожаления выкинуть полвещи. Всякое повторение—это уже ложь. Художественное произведение, как жизнь, все время должно развиваться дальше. Там, где этого нет, начинается неправда, театр. Ведь мелодия у Шуберта—вечная, как у Бетховена и Вагнера. Поэтому он не должен был прибегать к помощи гайдновско-моцартовских формальных принципов, которые в их произведениях были еще совершенно оправданы.

Теперь я понимаю, почему Шуберт, как рассказывают, незадолго до смерти хотел взяться за изучение контрапункта. Он понимал, как ему этого не хватало. Тут я могу ему посочувствовать, потому что мне самому еще со школьных лет не хватает этого умения и систематических стократных упражнений в контрапункте...»

«Собственно говоря, я хотел написать только симфоническую юмореску, а у меня вышла симфония нормальных размеров»¹³. А раньше, всякий раз, когда я думал, что получится симфония, она становилась втрое длиннее обычной — например, моя Вторая и Третья».

Я сказала Малеру, какое невероятное впечатление производит на меня всякий раз звучание Первой симфонии, и особенно часть с «Братцем Мартином». «Так и должно быть,— ответил мне Малер,— все дело в том, как я использую инструменты. В первой части они совершенно исчезают в лучезарном море звуков — подобно тому, как светящееся тело становится невидимым за сиянием, которое от него исходит. В третьей части инструменты снова скрыты и замаскированы, но совершенно иначе: они выступают словно в чужом обличье; все должно звучать неясно и глухо, как будто перед нами проходят тени. При инструментовке мне пришлось немало поломать себе голову, чтобы в каноне каждый вступающий инструмент звучал отчетливо, создавая неожиданную окраску звука и до некоторой степени привлекая к себе внимание. Наконец я сделал так, как ты слышишь теперь: это место и производит на тебя такое странное и жуткое впечатление. Помоему, и в самом деле до сих пор никому еще не приходило в голову, как я достигаю этого. Если я хочу получить тихий, сдавленный звук, то поручаю играть его не тому инструменту, на котором его легко извлечь, а тому, который может издать его лишь с напряжением, как бы насильно, часто даже с перенапряжением, выходя из своих естественных границ. Так, у меня контрабасы и фагот часто должны визжать на самых высоких нотах, а флейта — пыхтеть на самых низких.

Сюда же относится и место в четвертой части (ты помнишь, как там вступают альты?):

7



Этот эффект всегда доставляет мне удовольствие, и я никогда не мог бы добиться такого сдавленного, насильственного звука, если бы поручил его виолончелям, которые больше всего здесь подходят.

Если в первой и третьей частях оркестр совершенно скрывается за тем, что он играет, то во второй и в четвертой я, наоборот, стараюсь дать ему самую блестящую роль».

О возникновении флажолетов в первой части Малер рассказывал мне вот что: «В Пеште я слушал ля во всех регистрах, но оно звучало слишком материально и не могло передать мерцания и блистания воздуха, которое мне мерещилось. Тогда мне пришло в голову дать флажолет всем струнным от скрипок наверху до контрабасов внизу (ведь и у контрабасов есть флажолеты). И тут все получилось, как я хотел».

Вообще Малер говорил о своей Первой симфонии вот что: «Она написана еще очень беззаботно и дерзко. Я по наивности предполагал, будто она легка и для исполнителя, и для слушателя и так понравится, что я смогу жить и сочинять на тантъемы. Как я был удивлен и разочарован, когда все вышло совсем по-иному! В Пеште, где я впервые ее исполнил, друзья стали стыдливо избегать меня: никто не отваживался говорить со мной о моей вещи, об ее исполнении; и я хо-

дил, как зачумленный или опальный. А как выглядели при таких обстоятельствах критические отзывы, ты сама можешь себе представить».



«Многие артисты совершенно излишне подчеркивают жестами то, что уже выражено в слове. Воскликая «ты!», они патетически указывают на собеседника рукою или пальцем; если речь заходит о «сердце», они хватаются за сердце и т. д. Слабый пол непрерывно подносит руки к лицу, так что прямо тошно становится. Чтобы избавиться от этого, они должны у меня сначала исполнить роль вообще без рук; право двигать руками они получают только после того, как сумеют полно и живо выразить музыкальное и драматическое содержание своей партии без помощи жестов. Наряду с этим полезен и такой прием: я заставляю певца сначала абсолютно точно и пунктуально выучить до последней детали музыкальную часть его задания; когда он безошибочно ею овладеет, я позволяю ему, даже прошу его обращаться с ролью вполне свободно и снова исполнить ее, теперь уже по-своему. И если в результате он играет так же нечисто и неритмично, как те, кто не выучил еще эту роль досконально,— он никогда больше не будет ее петь».

Март 1901 года

Малер совершенно счастлив тем, что у него есть большое издание Баха. Когда ни войдешь в его комнату, застаешь его с этими нотами в руках. Недавно он сказал мне: «Бах часто напоминает мне каменные надгробья, изображающие умершего, который, сложив руки, покоится над своим прахом. Меня всегда трогали эти памятники, стремящиеся удержать жизнь и за

пределами земного существования. В них заложено глубокое желание и вера в жизнь за гробом, с которой они даже здесь связаны больше, чем с реальной жизнью. В Бахе тоже есть нечто окаменевшее, так что лишь немногие способны вновь вызвать его к жизни. Конечно, прежде всего этого не может сделать исполнение Баха, по большей части плохое и не дающее даже приблизительного представления о том, как Бах играл свои вещи, ударяя по струнам клавишбало. Вместо подлинного Баха нам дают жалкий скелет. Аккорды, создающие чудесное богатство и полноту плоти, исполнители просто выбрасывают, как будто Бах писал цифрованный бас без всякого смысла и цели. А его необходимо играть, и какой рокот создают тогда вздымающиеся волны аккордов! Так нужно исполнять все кантаты и ваши скрипичные сонаты, которые теперь нелепейшим образом играет один жалкий скрипач,—и вы просто поразитесь, как они зазвучат!»

Малер сыграл нам баховскую кантату «Погрыз я во грехе, кто даст мне спасенье?» Он называл ее превосходной, может быть, самой превосходной из всех сочинений композитора; она открывает, по его мнению, широчайшие перспективы. В связи с этим Малер говорил об исключительной свободе Баха, какой в музыке вряд ли еще кто-нибудь когда-нибудь достигал; она была основана на неслыханном мастерстве и умении повелевать всеми средствами. «В Бахе собраны все жизненные семена музыки, как мир — в божестве. Такой великой полифонии не было никогда!»

Лето 1901 года

Малер сказал: «Шуман — один из величайших композиторов, писавших песни, его можно назвать рядом с Шубертом. Никто так не владел совершенной, законченной песенной формой. Его сюжет всегда остается в

пределах песни и не требует ничего, что выходило бы за ее рамки. Сдержанное чувство, искренняя лирика и глубокая меланхолия заключены в его песнях; но из них я больше всего люблю как раз менее известные, которые не поются везде и всюду, как «Любовь и жизнь женщины».

*

Малер сказал о баховских хоралах, в основе которых лежат старые, общеизвестные церковные песнопения: «Для него тут не важна была новизна тем; основное внимание он обращал на то, как их оформить, разработать и стократно преобразовать. Ведь и греки в своих комедиях и трагедиях претворяли все время один и тот же сюжет, но только по-новому, более многосторонне и дифференцированно».

Его каждый раз все больше восхищает гений Баха, которого он называет одним из величайших, какие когда-либо существовали. «Такая полифония — это неслыханное чудо не только для его времени, но и для всех времен». От третьего мотета¹⁴ (в большом издании Баха) он пришел в полный восторг. «Невероятно! Эти восемь голосов проведены так величественно! Право, такой полифонией владеет только он! Мне едва удастся медленно читать эти ноты глазами (сыграть это на фортепиано совершенно невозможно)! Но исполнить это я бы мог и непременно исполню когда-нибудь — на удивление миру!

Нельзя даже рассказать обо всем, чему я учусь у Баха (конечно, как ребенок, который сидит у его ног): ведь моя врожденная манера работать — баховская! Если бы у меня только было время с головой уйти в эту школу высшего мастерства. Я даже не могу себе представить, какое значение это имело бы для меня. Ему я посвящу мои преклонные годы, когда я, наконец, буду принадлежать самому себе».

В эти дни Малер впервые заговорил со мной о своей теперешней работе — Пятой симфонии, именно о третьей части, которую он сейчас пишет. «Часть невероятно трудная по своему построению и требует во всех отношениях и во всех деталях величайшего художественного мастерства. В ней мнимый беспорядок должен разрешаться в высший порядок и гармонию, как в готическом соборе».

И сегодня (5 августа) Малер сказал мне о той же части: «Ты не можешь себе представить, как она у меня тяжело идет! Я без конца натыкаюсь в ней на препятствия и подводные камни. Все дело в простоте ее тем, которые строятся исключительно на тонике и доминанте. Теперь никто не осмелился бы это сделать. Поэтому так трудна гармонизация, особенно с моим правилом, по которому ничего нельзя повторять дважды, и все должно непрерывно и естественно развиваться. Отдельные голоса так сложны для исполнения, что для них, собственно говоря, нужны были бы настоящие солисты. Тут у меня получились самые трудные пассажи и фигурации, какие только могут быть при моем доскональном знании оркестра и инструментовки».

20 августа

...Мы заговорили об исполнении бетховенских сонат. По словам Малера, оно потому так трудно, что соната требует более свободного истолкования и как бы импровизационного исполнения — в противоположность оркестровым вещам, которые имеют устойчивое строение и сдерживаются уже многочисленностью инструментов и необходимостью их одновременной игры. При этом он вспомнил, что одним из величайших исполнителей Бет-

ховена был Рубинштейн. Только последнюю часть концерта Es-dur он играл, по мнению Малера, слишком вяло (как и все, кого он слышал с этой вещью): она была грациозной, а не бурной и сильной, какой, безусловно, должна быть.

Рубинштейна он называл «степной натурой»: этим он хотел подчеркнуть в великом артисте все само-бытное, сильное, не знающее границ, налагаемых культурой (в том смысле, что природе никакая культура не нужна).

Сезон 1901/02 года

Однажды вечером, когда у Малера были в гостях Вальтер и Липинеры, речь зашла о дирижировании, об исполнении музыкальных произведений. Малер сказал: «Я все больше убеждаюсь: то, что делают по знакам динамики и темпа, делают с нажимом: *forte* звучит слишком уж *forte*, *piano* — слишком уж *piano*; все *crescendi*, *diminuendi*, *accelerandi* слишком резки, *largo* — слишком медленно, а *presto* — слишком быстро.

Насколько проще и сдержанней я сам стал дирижировать по сравнению с тем, что было в прошлые годы! Если ты узнаешь на опыте, как эти знаки все искажали и преувеличивали у тебя самого, то сразу поймешь, как они портят дело другим.

Тут с трудом устоишь перед соблазном не надписывать никаких темпов, не обозначать никаких динамических оттенков, а предоставить каждого самому себе, чтобы он вник в произведение поглубже, сам вычитал из него все, что может, и соответственно исполнил его».

12 октября

Сегодня Малер проводил с оркестром филармонии читку своей Четвертой симфонии, которая этой зимой должна исполняться здесь, в Мюнхене, и в Берлине.

Он намеревался только проиграть свое сочинение по пробному экземпляру партитуры, чтобы до отдачи в печать услышать, нет ли в симфонии ошибок, а еще больше для того, чтобы убедиться, все ли вышло у него в окончательной редакции так, как он себе представлял. Но с первого же такта читка тотчас превратилась в напряженную репетицию, так как благодаря полной новизне и трудности тем даже этому блестящему оркестру, при всей его выучке и мастерстве, приходилось преодолевать особые трудности.

Оркестр делал свое дело хорошо, но в том, как музыканты (и здесь, и в других местах) сразу же принимали сочинение Малера, снова сквозило внутреннее противодействие: по их поведению, по выражению их лиц Малер почувствовал, что окружен не почитателями и друзьями, а скорее врагами и ненавистниками. «И я должен добиться, чтобы из этой мертвой кучи мусора возник цветущий мир!» — жаловался он в отчаянии.

Красивые напевные темы у скрипок и позже у виолончелей они сыграли вначале слишком громоздко и сильно, и в то же время он не мог добиться, чтобы дифирамбический взлет той же мелодии звучал под конец достаточно мощно и ликующе. О вступительной теме он говорил нам раньше, что она покажется слушателям слишком старомодной и простоватой. Накануне вечером, проигрывая нам эту часть на фортепиано, он обращал наше внимание на то, что за нею следует еще шесть тем (всего их, таким образом, семь), которые потом развиваются в разработке. Такое сочинение, говорил он, должно заключать в себе множество живых ростков и их богатое органическое развитие, иначе оно не заслуживает названия симфонии. «Оно должно нести в себе нечто космическое, должно быть неисчерпаемым, как мир и жизнь, иначе это будет

только насмешка над именем «симфония». Ее организм должен быть единым, без всяких швов и связок, в нем не может быть ничего неорганичного».

О настроении первых трех частей он говорил еще: «Здесь — безоблачность иного, более возвышенного, чуждого нам мира, в ней есть нечто пугающее и страшное для нас. В последней части («Мы вкушаем небесные радости») ребенок, который в своей детской невинности принадлежит все же этому высшему миру, объясняет, как все задумано».

Репетируя скерцо, он нашел недостаточно пронзительным то место, где солирующая скрипка, для достижения особенно резкого звука, настроена на один тон выше. Тогда он решил передать это соло альту, на котором играет концертмейстер.

Уже в самом начале *Adagio* струнные, особенно виолончели, по его мнению, делали *crescendi* и *diminuendi* слишком резко; поэтому он снял эти обозначения.

«Ведь инструментовка создана не для того, чтобы добиваться звуковых эффектов, а для того, чтобы ясно выразить все, что мы хотим сказать», — говорил Малер. В вариациях Четвертой симфонии в одном месте, которое, как ему казалось, только затемняется богатством звуков, он вычеркнул вписанные им целые ноты. Они здесь не были нужны ему для создания гармонии, которой он хотел достигнуть лишь с помощью пересечений и соприкосновений переплетающихся линий тонкого, подобного миниатюрной живописи, голосоведения.

Малер говорит, что в оркестровке он очень многому научился у Верди, который шел в ней совершенно новыми путями.

Наконец, Малер показал мне, что в тех местах партитуры, которые, согласно его желанию, нужно играть несколько медленнее, он ставит не *ritardando* (потому что так обязательно преувеличат), а просто «не спе-

шить», и наоборот, там, где он хочет, чтобы играли быстрее, он пишет только «не тянуть». «Вот видишь, на какие хитрости приходится пускаться с музыкантами!»

*

«...В сущности, в Германии было только три совершенных оперных композитора: Моцарт, который отличался во всем, что бы он ни делал, неслыханной меткостью, Вагнер и—вы удивитесь, кто третий!»—«Вебер?»—спросила я.—«Нет! Его «Оберона», его «Эврианту» сюда никак нельзя причислить! Он служил в опере, это его изнуряло, парализовало и погубило раньше времени; кто знает, сколько и как он писал бы иначе! Третий, кого я имею в виду,—это Лортцинг. Его «Царь», его «Браконьер» по своему тексту, по действию, по музыке позволяют считать его великим оперным композитором наряду с Моцартом и Вагнером.

О Бетховене и его единственном детище — «Фиделио» говорить не приходится: он hors de concours*. За что бы он ни брался — везде получается величайшее творение!»

¹ Намек на известную автобиографию Гете.

² «Проповедь Антония Падуанского рыбам» — песня Малера для голоса с оркестром из цикла «Волшебный рог мальчика».

³ «Земная жизнь» — песня Малера из того же цикла. Оригинальное название стихотворения в сборнике Арнима и Брентано — «Опоздание».

⁴ Песня «Мы вкушаем небесные радости» («Wir genissen die himmlischen Freuden»), или «Райское житье», на текст из «Волшебного рога мальчика» в дальнейшем вошла в Четвертую симфонию Малера.

⁵ Третья симфония.

⁶ В Третьей симфонии Малер использовал отрывок из книги Ницше «Так говорил Заратустра» — «Ночь» — в четвертой части и одно стихотворение из «Волшебного рога мальчика» — «Три ан-

* Вне конкурса (франц.).

гела пели» («Es sungen drei Engel») — в пятой части. Вторая песня на слова из «Волшебного рога» — «Райское житье» — в симфонию не вошла (см. прим. 3 на стр. 157).

⁷ Первая симфония.

⁸ Третья симфония.

⁹ Первый концерт Малера с оркестром Венской филармонии состоялся 5 ноября 1898 г.

¹⁰ Автор допускает здесь неточность: вслед за вступительными аккордами скрипки и альты играют восьмыми.

¹¹ «Гальванизируемая лягушка» и «одержимая судорогами кошка» — остроты враждебной Малеру критики по поводу его дирижерского жеста.

¹² Вторая симфония Малера.

¹³ Речь идет о Четвертой симфонии, которая длится 45 минут.

¹⁴ По-видимому, Малер говорил о другом мотете, так как третий мотет — единственный из шести, написанный не в восьмиголосном складе.

ОТТО КЛЕМПЕРЕР

МОИ ВОСПОМИНАНИЯ О ГУСТАВЕ МАЛЕРЕ

(Отрывки)

ВОСПОМИНАНИЯ О ГУСТАВЕ МАЛЕРЕ

Мое первое воспоминание о Густаве Малере относится к очень давним временам: дело происходило в Гамбурге, примерно в 1894 году. Малер был тогда капельмейстером в Городском театре. Моя дорога от школы до дома шла поперек Гриндельаллее, которая ведет в западную часть Гамбурга. Однажды, возвращаясь домой из школы, я увидел рядом с собой очень странного человека. Он держал шляпу в руке и не мог, казалось, идти как следует. На ходу он дергался, временами неожиданно останавливался — словом, выглядел каким-то косолапым. Я наблюдал за ним с особенным любопыт-

ством и уже знал, что это — капельмейстер Малер из Городского театра. Откуда я это знал, мне до сих пор непонятно — может быть, от родителей. Они иногда ходили в Городской театр и приносили с собой программки. В них имя Малера стояло на первом месте.

Прошло много лет, прежде чем мне довелось снова увидеть Малера. Дирижер Оскар Фрид в 1906 году исполнил в Берлине Вторую симфонию Малера. С беспрецедентным успехом прошло это сочинение — то самое, которое лет десять тому назад вся берлинская пресса безоговорочно отвергла. «Гениальничанье» — таков был общий приговор. Оскар Фрид был дирижером Штерновского певческого союза, я был у него аккомпаниатором (а иногда даже замещал его). Прежде никому не известный, он сразу завоевал себе видное место одним лишь исполнением «Святой Елизаветы» Листа. Вторым произведением, которое он исполнил, и была Вторая симфония Малера. Мне выпала честь дирижировать оркестром за сценой. Это место очень трудное, оно требует большого внимания из-за непрерывной смены такта. Малер присутствовал на генеральной репетиции. Я подбежал к нему и спросил, все ли было правильно с оркестром за сценой. Он ответил: «Нет, все было ужасно! Слишком громко». Я позволил себе возразить, что там написано «очень гулко». — «Да, — ответил он, — но только в самом большом отдаленье». Я принял это к сведенью и заставил музыкантов во время концерта играть совсем тихо (мы стояли слишком близко). Как я уже сказал, успех был беспрецедентный. Малеру пришлось раскланиваться бесчисленное число раз; наконец он пришел в артистическую. Увидев меня там, он тотчас подал мне руку и сказал: «Очень хорошо». Я был на седьмом небе.

С этого дня мною владело только одно желание: поехать к Малеру, который был директором Придворной

оперы в Вене. Я спросил у Фрида совета, чем я могу привлечь его интерес. Фрид отвечал: «Во всем свете Малера интересует только одно — его сочинения». Тогда я уселся за работу и сделал двухручный клавираусцуг Второй симфонии (этот клavier никогда не был издан).

Спустя несколько месяцев после упомянутого исполнения Второй симфонии Малер сам — вместо Никиша — дирижировал своею Третьей. Тут я снова получил небольшое задание — малый барабан за сценой... Более значительной была другая задача: мне довелось проводить Малера из Кёпеникера на Аугсбургерштрассе. Его туда пригласил пообедать Рихард Штраус. Мы должны были ехать по надземной железной дороге, тогда еще только что построенной, однако она не вызвала у Малера ни малейшего интереса. Неожиданно он обратился ко мне: «Вы сочиняете музыку, не так ли?» — Я не мог считать композициями свои ученические задания и ответил отрицательно. — «Нет, нет, — сказал Малер со смехом, — вы сочиняете, я по вашему лицу вижу!» Третья прошла в Берлине также с огромным успехом, особенно первая часть.

В ту зиму я совершил небольшое концертное турне с виолончелистом Жаком ван Лиром. Я аккомпанировал ему на фортепиано и играл соло. Во время этого турне мы трижды попадали в Вену. Оскар Фрид сказал мне, что я должен непременно навестить Малера, он будет этому рад. Я пошел к нему. Он немедленно пригласил меня послушать вечером «Валькирию» под его управлением. К сожалению, у меня самого был концерт, однако я успел на второй и третий акт. Это было неопишимо. Малер, который сам был режиссером, царствовал надо всем. Никогда я не видел на сцене такого конца второго акта. Трели деревянных духовых, которые открывают третий акт, были такой силы, какой я не ожидал. В большом с-moll'ном эпизоде: «Смотри, вот

конь застыл за елью» — оркестр почти исчез. В конце «Заклипания огня» дирижер, казалось, превзошел самого себя.

В мое второе посещение Вены я попал на генеральную репетицию «Ифигении в Авлиде». Ифигению цела Мария Гутхейль-Шодер, Клитемнестру — Анна Мильденбург, Агамемнона — Демут, Ахилла — Шмедес, жреца — Геш. За пультом был Малер. О постановке нечего и говорить: ее совершенство было выше всяких слов. Гутхейль-Шодер покоряла своей чистотой. Ария Мильденбург «Вооружись отвагою и гневом!» под управлением Малера до сих пор звучит в моей памяти.

Третье посещение Вены оказалось для меня решающим. Я отправился к Малеру с переложением его Второй симфонии. Я наизусть сыграл ему скерцо из нее. Когда я кончил, он сказал мне: «Для чего вы хотите стать дирижером? Ведь вы законченный пианист». Я признался ему, что мое желание стать дирижером непоколебимо, и попросил у него рекомендации. Он отказался: «Такая рекомендация может быть подделана. Но пойдите завтра утром к Райнер-Симонсу, директору Народной оперы, и скажите ему, что вас прислал я». Однако мой визит был безуспешным. Я снова пришел к Малеру и сказал ему: «Без рекомендации ничего не выйдет». Он вытащил из кармана визитную карточку и написал на ней рекомендацию, которую я храню по сей день и которая открыла передо мной все двери. Она гласит:

«Густав Малер рекомендует г-на Клемперера как выдающегося и, несмотря на молодость, вполне подготовленного музыканта, который самой судьбой назначен для карьеры дирижера. Он ручается за благополучный исход пробы, если г-на Клемперера испытают в качестве дирижера, и готов лично дать о нем более подробные сведения».

Он стал воистину моим «creator spiritus». Фотокопии этой рекомендации я разослал во все большие театры Германии, но из большинства вообще не было ответа, из некоторых написали, что речь может идти только о месте без официального ангажемента, однако по личным причинам я не мог принять таких условий. Только в Вене у Малера я согласился бы работать на любых условиях, но Придворная опера никого не принимала сверх штата. Все же с помощью рекомендации Малера я получил свой первый ангажемент: с 1907 по 1910 я работал по приглашению Анжело Ноймана в Праге как хормейстер и дирижер.

Весной 1908 года Малер приехал в Прагу, чтобы продирижировать концертом на чешской выставке. Загорелый, он выглядел превосходно. В концерте исполнялись только популярные сочинения: Сметана — увертюра к «Проданной невесте», Вагнер — вступления к «Тристану» и «Мейстерзингерам», Бетховен — Седьмая симфония. Я мог прослушать всего-навсего одну репетицию, и после этой репетиции у меня было лишь одно чувство: или дирижировать вот так или бросить ремесло. В бетховенской симфонии он взял второй раздел *Allegretto* чуть быстрее, чем основной раздел. Поэтому оно произвело впечатление новой вещи. Никогда больше я не слышал во вступлении к «Тристану» такого потрясающего нарастания, которого он добивался, понятно, без малейшего ускорения; то же самое — в марше из «Мейстерзингеров».

В следующем, 1909 году он снова приехал в Прагу, чтобы самому продирижировать премьерой своей Седьмой симфонии¹. Он провел примерно двадцать четыре репетиции. Его манера работать была поразительна. Каждый вечер после репетиции он забирал с собою домой все оркестровые голоса, улучшал их, подчищал, подправлял. Мы, присутствовавшие там молодые музы-

канты — Бруно Вальтер, Боданский, фон Койслер и я — охотно помогли бы ему. Но он не допускал этого и все делал сам.

Вечера мы обычно проводили у него в отеле. Тогда его напряжение проходило, он был очень весел. Он без стеснения довольно громко говорил о своем преемнике в Вене и утверждал, что тот еще более чужд Вагнеру, чем ему самому. Вейнгартнер, которого он имел в виду, сделал в «Валькирии» огромные купюры, за которые посетители четвертого яруса Придворной оперы заплатили ему шиканьем и шумом.

Очень долго Малер говорил о Гуго Вольфе, которого терпеть не мог. Я по молодости лет имел дерзость возразить ему, что молитва на слова Мерике «Господь, пошли мне что тебе угодно» все же очень хороша. Малер взглянул на меня сердито. «Помилосердствуйте, это только мое мнение», — вот все, что я мог сказать.

Седьмая симфония не принесла успеха. В частности, берлинский критик Леопольд Шмидт высказался очень резко против этого сочинения, которое и сегодня — именно первая и последняя части — остается очень проблематичным; однако три средние части чаруют своей простотой.

Зимой 1909 года у меня с директором Анжело Нойманом вышла ссора, которая кончилась тем, что по окончании сезона я покинул Прагу, хотя у меня был ангажемент на пять лет. О моем бедственном положении я телеграфировал Малеру, который был в Нью-Йорке, и попросил у него рекомендовать меня в Гамбург, где была вакансия. Позже я слышал, что он послал директору в Гамбург короткую телеграмму: «Хватайте Клемперера». Меня схватили, и я был ангажирован.

Наступило прекрасное лето 1910 года, когда Малер репетировал свою Восьмую симфонию в Мюнхене с мюнхенским симфоническим оркестром. Признаюсь:

только тут я впервые постиг малеровскую музыку настолько, что сказал себе: «Перед тобой великий композитор». К сожалению, я слышал лишь отдельные репетиции с оркестром, солистами и детским хором. Не присутствовал я и на премьере в сентябре, так как должен был дирижировать в Гамбургском городском театре. Когда мы вечерами снова, как в Праге, собирались у него в отеле, он рассказывал нам об Америке. Самым большим впечатлением для него было то, что в Америке он получил возможность впервые дирижировать «Пасторальной» Бетховена. Это невероятно, но тем не менее лишь в Америке, пятидесяти лет отроду, он впервые мог дирижировать «Пасторальной»! Европа не дала ему такой возможности.

Позже он заболел в Нью-Йорке ангиной, которая развилась в сепсис. Профессор Шантмесс в Париже попытался ввести ему сыворотку — безуспешно. Пригласили профессора Хвостека из Вены, который, если и не спас его, то хотя бы успокоил. По дороге из Парижа в Вену боялись, что он отойдет в вагоне — так слаб был пульс. В последние дни он, должно быть, мало говорил. Он упрекал себя, что часто бывал резок с людьми. Он тревожился за Арнольда Шёнберга: «Кто о нем позаботится, когда меня не будет?» — снова и снова спрашивал он. 18 мая 1911 года он умер в Вене.

Неужели он умер? Неужели умер этот возмутитель спокойствия европейской концертной жизни? Я думаю, что нет, потому что посеянные им семена взошли тысячекратно. Своим творчеством и своим великим примером он продолжает жить.

Величайшие люди его времени точно знали, с кем они имеют дело. Арнольд Шёнберг называет его в посвящении своего «Учения о гармонии» «святым». Рихард Штраус сказал после исполнения малеровской Четвертой в Берлине, что такого *Adagio* он бы не мог

написать. Слова Пфицнера «В нем живет любовь» говорят всё.

Малер, несмотря на свою высокую духовность, был вполне мирским, жизнерадостным человеком, энергичным, деятельным, добрым и щедрым на помощь. Он отлично знал, чего стоит «свет». Он всегда говорил: «Мое время придет после моей смерти»,— и он был прав.[...]

РАЗНОЕ О МАЛЕРЕ²

В 1910 году, в Мюнхене, во время одной из бесед, речь зашла о Пасторальной симфонии Бетховена; Малер весьма критически отозвался об опытных немецких дирижерах, которые не понимают этого произведения. Он говорил: «Как нужно дирижировать вторую часть — сцену у ручья? Показывают двенадцать восьмых — получается слишком медленно, показывают двенадцать восьмых на четыре удара — получается слишком быстро. Как же все-таки нужно?» — И сам себе отвечал: «Как подскажет чувство природы». Потом он указал на меня: «Я думаю, этот молодой человек, у которого нет еще никакого опыта, продирижирует «Пасторальной» намного музыкальнее, чем его знаменитые коллеги». И, обратившись ко мне, добавил: «Конечно, вы сперва будете дирижировать ею в том виде, в каком она есть, а потом увидите, что следует сделать ретуши в инструментовке».

*

В исполнении музыки теперь существуют малеровские традиции, которые, к сожалению, совершенно неправильно используются многими дирижерами. Он предупреждал меня однажды, что ретуши — только для него одного, он несет за них ответственность. А теперь четыре симфонии Шумана с его ретушами «Universal-Edition» дает всем и каждому.

Вопрос о ретушах в симфониях Бетховена, Шумана и др. был основой малеровской интерпретации этих вещей. Здесь я не могу быть до конца согласен с Малером. Он вводил ретуши в духе своего времени. По-моему, в этом нет необходимости. Содержание этой музыки можно полностью передать и без всяких ретушей. Я думаю, мы, если бы сейчас услышали сонату Бетховена в исполнении Франца Листа, были бы возмущены его произвольностью. Все же и малеровские ретуши, и листовская интерпретация, были необходимы. В свое время! Моцартовские ретуши в «Мессии» Генделя можно понять, лишь имея в виду его время. Он ввел только что изобретенные кларнеты и переписал партию клавесина для кларнетов и фаготов.

Когда в 1906 году Оскар Фрид исполнял в Берлине Вторую симфонию Малера, тот присутствовал на генеральной репетиции. Он сидел в партере. У Фрида в программе было три произведения: кантата Макса Регера, песни с оркестром Франца Листа и Вторая симфония. Так как Фрид слишком долго провозился с кантатой Регера, он едва успел дойти до второй части малеровской симфонии, когда срок трехчасовой репетиции истек. Едва Фрид услышал, что надо кончать, им овладел страшный гнев: он схватил стоявший рядом стул и швырнул его изо всех сил в публику (это чистая случайность, что он никого не ушиб). Малер сохранил полное спокойствие и хладнокровие; он взял Фрида с собой в гостиницу и там все обсудил с ним.

На следующий вечер Фрид перед началом концерта подошел к оркестрантам и сказал им: «Господа, все что я делал на репетиции, было неправильно. Я сегодня

буду брать совсем другие темпы — пожалуйста, следуйте за мной».

За Фридом последовали не только музыканты, но и вся публика. Успех был огромный. Как вели бы себя другие композиторы? Они бы сказали неправду: «Я никогда не слышал моей вещи в таком исполнении!» Малер повел себя совсем иначе: он сказал всю правду и не стал лгать. Он нашел исполнение плохим, но знал, что его урок может все исправить. Так оно и вышло.

*

Во время премьеры Камерной симфонии opus 9 Шёнберга в 1907 году Малер был в зрительном зале. После исполнения разразился страшный скандал. Слушатели аплодировали, шикали, кричали. Сам Малер аплодировал. Какой-то господин рядом с ним шикал изо всех сил. Малер величественно обратился к нему: «Как вы смеете шикать, когда я аплодирую?» — Его сосед: «Когда играли вашу мерзкую симфонию, я тоже шикал». — Малер: «Это и видно по вас». Дело у них дошло бы до кулаков, если бы тем временем не подросла полиция.

Тридцать лет спустя это сочинение в редакции для большого оркестра, подготовленной самим Шёнбергом, я исполнил в Вене с большим успехом.

*

В 1907 году в Берлине, в зале Кюнстлерхауз на улице Белью, Иоганнес Мескерт дал концерт, в котором он пел только песни Малера, причем композитор сам ему аккомпанировал. Присутствовало, наверное, человек сто. Из знакомых я видел только критика Пауля Беккера. В результате все жалели, что нашлось так мало слушателей.

*

Дирижирование Малера, в молодые годы бывшее почти неистовым, становилось все скупее. Один из врачей по глупости сказал ему, что он болен сердцем. С тех пор он берег себя. Значит, он хотел жить, и жить долго.

*

Если Малер в течение десятимесячного сезона один раз уезжал на две недели в Германию, в венской прессе поднимался страшный крик (первыми подавали голос антисемитские листки): «Где директор Оперы?» «У нас нет больше Оперы!» и т. п. Теперь — в 1960 году — все выглядит совсем иначе.

Прекрасный роденовский бюст Малера стоит в Венской опере. Он напоминает о том, что однажды, с 1897 по 1907 год, стало возможно, чтобы музыкант, и к тому же еврей, вел императорскую оперу на крутые выси, чтобы знаменитое театральное словцо «это невозможно» потеряло силу. У Малера становилось возможным все, чего он хотел, а хотел он многого.

*

Чудесное письмо, которое Малер написал сотрудникам по Венской придворной опере, было сорвано неведомой рукой, и это явилось как бы символом невозвратности этого несравненного десятилетия.

¹ Премьера Седьмой симфонии состоялась в 1908 г.

² Из главы «Разное о Малере», написанной в форме отрывочных заметок, выбраны отдельные фрагменты.

ГУСТАВ МАЛЕР В ВЫСКАЗЫВАНИЯХ СОВРЕМЕННИКОВ

РИХАРД ШТРАУС

Художественное творчество Малера принадлежит, по моему мнению, к самым значительным и интересным явлениям в искусстве сегодняшнего дня. Мне было дано одним из первых выступить перед публикой с его симфоническими творениями, и я считаю своим прекрасным долгом также и впредь словом и делом помогать им получить всеобщее признание, которого они заслуживают в самой высокой мере. Особенно пластична его инструментовка, в этом смысле абсолютно образцовая.

Опубликовано в сборнике, составленном Паулем Стефаном: *Gustav Mahler. Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen.* München, Piper, 1910.

ИЗ ДНЕВНИКА

О Малере, который был капельмейстером в Лейпциге и там обработал неоконченные эскизы «3 Пинто» Вебера, я услышал от друга моей юности и будущего моего биографа Макса Штейницера: он часто возвращался к нему в мечтах. Я исполнил (по-моему, первым¹) в 1894 году в Веймаре его I симфонию D-dur, первую часть которой я ценю особенно высоко, а начальные части II, с-тол'ной (финал тогда еще не был готов²), —

в 1895 году в Берлине, где я после Бюлова (что было несколько рановато!) целый год дирижировал филармоническими концертами; затем Герман Вольф передал их знаменитому Никишу (я тогда еще не «тянул»). Отто Лессман с негодованием писал о Второй Малера: «Алтарь, освященный Бюловом, испакощен ныне лигмееми». Но я не дал сбить себя с толку: малеровские симфонии с их причудливой инструментовкой интересовали меня больше всего в современной музыке, они, во всяком случае, не так скучны, как брукнеровские обедни.

III симфонию я, как президент Всеобщего музыкального союза, включил в программу Базельского, а VI — с ударом молота — Эльберфельдского музыкального фестиваля. Самую милую, IV симфонией G-dur в концерте новинок, данном берлинским Тонкюнстлер-оркестром, дирижировал сам Малер, тогда еще повсюду встречаемый враждебно и очень довольный моим приглашением. Мы были добрыми друзьями, наши беседы всегда ободряли обоих: он постоянно восхищался моей тонкой, прозрачной полифонией, ради которой важнейшие голоса — при точнейшем обозначении динамики — поручались отдельным инструментам; я, со своей стороны, как соперник, отдавал должное его несколько массивному, работающему на множестве удвоений (что напоминает партитуры «Тристана» и «Мейстерзингеров») оркестру с жирно подчеркнутым верхним голосом — в противоположность часто слишком слабо подчеркнутой мелодии у меня.

Малер заплатил мне долг благодарности исполнением разученной тщательнейшим образом «Доместики» в Вене и превосходным «Потухшим огнем»³. Когда он уже устал от директорства в Вене (после десяти лет фанатического напряжения ради того, чтобы поднять изрядно разболтавшуюся оперу), решающим толчком, побудившим его подать прошение об отставке, послу-

жило, очевидно, то обстоятельство, что он из-за цензурных трудностей и католического двора не смог поставить «Саломею»⁴. Он был отличным дирижером, только очень склонным анализировать и анатомировать, а в фразировке — очень своевольно дробить большие легато, — что всегда вызывало вражду у собратьев по цеху и заслоняло его великие заслуги и великую серьезность, с которой он занимался фанатически чтимым им искусством.

Опубликовано в журнале «Österreichische Musikzeitschrift», 1966, Heft 5/6, S. 282—283, в статье Франца Грасбергера (Franz Grasseberger. Gustav Mahler und Richard Strauss. Aus Briefen und Tagebüchern.). Автор публикации не сообщает, к какому времени относится эта запись в дневнике Р. Штрауса.

¹ В 1894 г. Р. Штраус жил в Веймаре и был, по-видимому, первым из дирижеров, взявшихся за симфонию D-dur; авторские исполнения состоялись раньше: в 1889 г. в Будапеште и в июне 1894 г. в Веймаре.

² Вторая симфония Малера была закончена в 1894 г. Об упоминаемом Р. Штраусом исполнении см. письмо Малера Берлинеру (№ 36) и примечание к нему.

³ Первое исполнение «Доместики» («Домашней симфонии») под управлением Малера в Вене состоялось 23 ноября 1904 г., премьера оперы «Потухший огонь» — 29 января 1902 г.

⁴ Борьба с цензурой за постановку «Саломеи» могла быть лишь одной из причин ухода Малера из Придворной оперы.

ФЕЛИКС ВЕЙНГАРТНЕР

ПИСЬМО ГУСТАВУ МАЛЕРУ

Бад-Кройт, 22.8.1907

Милостивый государь и уважаемый друг!

То, что еще сравнительно недавно казалось мне невероятным, стало теперь действительностью: мне приходится сделаться Вашим преемником в Вене. Я мог бы

сказать Вам очень много, но позвольте мне только выразить короткое пожелание.

Я узнал из газет, что Вы останетесь жить в Вене. Хочу надеяться, что дружеские отношения, которые установились между нами, но, казалось, замерли на много лет, вновь оживут и больше не прервутся.

Я сердечно радуюсь, что, возможно, скоро вновь увижу Вас в Вене, а до тех пор остаюсь с самыми лучшими пожеланиями

искренне преданный Вам

Феликс Вейнгартнер.

Опубликовано в книге: Alma Mahler, Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe. Wien, 1949, S. 409.

АРНОЛЬД ШЕНБЕРГ

ПИСЬМО ГУСТАВУ МАЛЕРУ

12.XII.1904

Уважаемый господин директор, чтобы хоть приблизительно выразить то огромное впечатление, которое произвела на меня Ваша симфония¹, я должен обратиться к Вам не как музыкант к музыканту, а как человек к человеку. Ибо я видел Вашу душу обнаженной, совершенно обнаженной. Она простиралась передо мной, как дикий, таинственный ландшафт с его пугающими безднами и теснинами, с прелестными радостными лужайками и тихими идиллическими уголками. Я воспринял ее как стихийную бурю с ее ужасом и бедами и с ее просветляющей, успокаивающей радугой. И что мне до того, что Ваша «программа», которую мне сообщили позже, кажется, мало соответствовала моим ощущениям? Разве важно, плохо или хорошо умею я истолковывать чувства, вызванные во мне каким-либо пере-

живанием? Разве должен я правильно понимать, если я пережил, прочувствовал? А Вашу симфонию, по-моему, я прочувствовал. Я чувствовал борьбу за иллюзии, я видел, как противоборствуют друг другу добрые и злые силы, я видел, как человек в мучительном волнении бьется, чтобы достигнуть внутренней гармонии; я ощутил человека, драму, истину, беспощадную истину.

Простите меня: я должен был высказаться; у меня нет середины в моих чувствах: либо да, либо нет!

Преданный Вам *Арнольд Шёнберг*.

Опубликовано в книге: Alma Mahler. Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe, S. 335.

¹ Речь идет о Пятой симфонии.

ИЗ ДОКЛАДА О МАЛЕРЕ

О том, что должна была сказать его Десятая симфония (мы располагаем лишь набросками к ней, так же как и к бетховенской Десятой), мы узнаем так же мало, как в случаях с Бетховеном и Брукнером. Как видно, Девятая — это некий рубеж. Кто хочет перешагнуть его, должен уйти. Наверное, Десятая возвестила бы нам нечто такое, чего нам не дано знать, для чего мы еще не созрели. Создавшие Девятую подходят слишком близко к потустороннему. Быть может, загадки этого мира были бы разгаданы, если бы один из тех, кому ведом ответ, написали бы Десятую. А так не должно быть.

Мы должны и дальше оставаться во мраке, который лишь изредка озаряется блеском гения. Мы должны и дальше бороться и добиваться, желать и тосковать. Нам и впредь не дозволено будет видеть этот блеск, пока гений живет среди нас. Нам суждено оставаться

слепыми до тех пор, пока мы не завоеваем зрения. Зрения, чтобы увидеть будущее. Зрения, которому доступно не только чувственное,—ибо оно есть лишь символ, сравнение,—но и сверхчувственное. Этим зрением должна обладать наша душа. У нас есть только одна цель: завоевать себе бессмертную душу. Она обетована нам, мы обладаем ею в будущем, мы должны только добиться, чтобы это будущее стало нашим настоящим. Чтобы мы жили в этом будущем, а не в настоящем, ибо оно — лишь символ, сравнение, и, как всякое сравнение,—неполно и слабо.

Сущность гения в том и состоит, что он — будущее. И здесь же коренится причина того, почему для настоящего гений — ничто. Ведь между настоящим и гением нет ничего общего. Гений — это наше будущее. Будет время — и мы все станем такими, если только этого добьемся. Гений светит нам впереди, а мы силимся идти за ним. Там, где пребывает гений, уже светло, но этот свет невыносим для нас. Мы ослеплены, мы видим только одну действительность, которая еще не есть действительность, а лишь современность, настоящее. Но высшая действительность вечна, а настоящее проходит. Непреходяще только будущее, и потому высшая действительность, действительность нашей бессмертной души, вечно существует лишь в будущем.

Гений светит нам впереди, а мы силимся идти за ним! Но достаточны ли, в самом деле, наши усилия? Не слишком ли мы привязаны к сегодняшнему дню?

Мы будем идти следом, потому что это наш долг. Хотим мы этого или нет. Ибо нас тянет туда.

Мы должны идти с гением.

Об этом, мне кажется, и дано было говорить творчеству Густава Малера, как и творчеству каждого из великих. Нам часто говорили это и должны будут говорить еще чаще, пока мы этого не постигнем. Когда

один из великих кончает свою речь, сразу становится очень тихо. Мы прислушиваемся. Но скоро нас вновь поглощает шум жизни.

Лишь настолько Малер имел право выдать нам тайну будущего; когда он захотел сказать больше, его отозвали прочь. Потому что тишина еще не должна воцариться, еще должен раздаваться шум борьбы.

И нас должен воспламенять лишь отблеск этого света, который ослепил бы нас, если бы мы его увидели.

Я боролся здесь за Малера и его творчество. Я полемизировал, я говорил резкие и злые слова его противникам. Я знаю, если бы он услышал меня, он бы с улыбкой отрицательно покачал головой. Ибо он там, где уже не думают о возмездии.

Но мы — мы должны еще бороться, ибо Десятая и поныне не возведена нам.

Доклад о Малере А. Шёнберг прочитал в 1912 г. Полностью текст доклада впервые был напечатан по-английски в книге статей Шёнберга «Style and Idea», Philosophical Library, New York, 1950. На немецком языке опубликован лишь в 1966 г. в книге «Arnold Schönberg, Ernst Bloch, Otto Klemperer, Erwin Ratz, Hans Mayer, Dieter Schnebel, Theodor W. Adorno über Gustav Mahler», Rainer Wunderlich Verlag, Tübingen.

АЛЬФРЕДО КАЗЕЛЛА

Я вижу в Густаве Малере величайшего музыканта, которым в наши дни дано восхищаться человечеству. Таков и Малер-дирижер, и Малер-композитор. Знакомство с симфониями Малера было важнейшим, решающим событием в моем творческом становлении, и я утверждаю, что человек, незнакомый с произведениями Малера, не имеет права говорить о современной симфонии. Я думаю, что из этого столь богатого, могучего, выразительного и многостороннего искусства, которое

само является логической производной искусства Вагнера и Бетховена, вырастут очень значительные явления, которые теперь можно только предугадывать. Как бы то ни было, мы, музыканты, растроганно и от всего сердца благодарим этого чудесного мастера, ибо многими ранее неизвестными и нечаянными радостями обязаны мы ему, освободившему самую благородную музыкальную форму от последних догматических и академических оков, которые не поддались еще усилиям мастеров прошлого века. Пусть последние Бекmesserы применяют еще свои устаревшие и до безнадежности точно предугадываемые заранее формы; мы же приветствуем Густава Малера как единственного музыканта, который понял истинное значение «Оды к радости».

Опубликовано в упоминавшемся сборнике Пауля Стефана.

ПОЛЬ ДЮКА

Я могу позволить себе принять участие в чествовании Малера только как почитатель его отважного и симпатичного характера, восхищенный его великолепным порывом к созданию более богатой, современной симфонии. Потому что, говоря откровенно, я знаю его творчество мало: слышал я до сих пор только его Первую симфонию, кажется, единственную исполненную в Париже, и считаю ее плодом брызжущей через край поэзии, плодом юношеской фантазии. Однако я сохранил захватывающее впечатление о гениальном дирижере; одно из самых значительных музыкальных воспоминаний моей жизни — это спектакль «Фиделио» в Лондоне, во время которого Малер исполнил третью увертюру «Леонора», так поразительно глубоко постигнув гений Бетховена, что у меня было чувство, будто я присутствую при создании этого возвышенного произведения.

С тех пор я имел честь быть представленным Малеру одним из общих друзей и с радостью нашел, что Густав Малер-человек был равен художнику, которым я восхищался. Я счастлив, что имею возможность засвидетельствовать ему это вместе со многими другими, которые могут сделать это лучше, чем я. Мне бы хотелось только, чтобы мое свидетельство было более обширным и веским.

Опубликовано в сборнике Пауля Стефана.

АЛЬФРЕД РОЛЛЕР

Когда я вижу, как ставит какое-нибудь произведение наш средний оперный режиссер, мне всегда кажется, будто дерево (я имею в виду произведение) лишают листьев и ветвей, а затем вешают на него голые сучья пеструю мишуру и елочные игрушки. Часто оно выглядит мило, но еще чаще вызывает досаду. Во всяком случае, самого дерева, логики его анатомического строения уже не узнать.

Когда же какое-нибудь произведение ставил на подмостках Малер, то мне всегда казалось, будто я вижу, как волшебная сила заставляет деревце расти. Я видел, как развивается его ствол, его сучья, как оно ветвится и пускает все более нежные побеги, покрывается листьями, и в конце концов оно являлось моему взору во всей своей опьяняющей красе и со всеми ароматами своего роскошного цветения. Вместе с тем во всем его великолепии ничто не было прибавлено извне, все вытекало из внутренней сущности и было рождено собственными жизненными силами произведения.

Опубликовано в сборнике Пауля Стефана.

Гений Густава Малера показателен для великих традиций немецкой музыки. Даже противники, которым чужды его симфонии, согласятся, конечно, со мной, если вспомнят творческую мощь, отличающую Малера и тогда, когда он воспроизводит великую музыку прошлого. Он обладает демонизмом и пламенной моральной силой немецкого мастера, тем единственным благородством, которое может доказать свое подлинно божественное происхождение. Радостно видеть, как ценность этого редкого человека становится для всех яснее и яснее.

Опубликовано в сборнике Пауля Стефана.

ПИСЬМА ГУСТАВУ МАЛЕРУ

I

[Без даты]

Любезный, дорогой, уважаемый господин Малер!

Как скверно для нас, что мы разлучены и живем от Вас так далеко. Каждый день я вспоминаю Вас, и во мне еще не иссякли те бодрящие силы, которые придали мне разговоры с Вами. Высшее счастье для смертных — это индивидуальность, но не только их собственная. И хотя, по сути дела, Вы сами непричастны к тому великому, доброму и могуче-прекрасному, что есть в Вас, я все же благодарен Вам за то, что смог навсегда к этому приобщиться. Благодаря таким людям, как Вы, простирающиеся перед человеком дали жизненного пути заливают радостный, божественный свет. Почему же мне не сказать Вам все это?

Передайте от моей подруги и от меня сердечный привет Вашей милой жене, а также, если возможно, всем

тем хорошим людям, которые в тот вечер окружали Вас в Вашем доме. А Вам жмет руку сердечно преданный Вам друг

Герхарт Гауптман.

Простите необычный вид этого письма: меня принудило к этому отсутствие сносной почтовой бумаги.

II

(Отрывок)

Оспедалетти, 28 февраля 1904

Дорогой Малер, по-моему, будет неестественно, если между нами останутся эти барьеры условности. Теперь, когда я снова верю в радость, я представляю себе, как мы в скором времени встретимся здоровыми, энергичными старыми товарищами и скажем друг другу «ты». Если нам, к сожалению, не пришлось встречаться в юности, то почему бы нам не искупить этого в зрелом возрасте, раз внутренние пути остаются теми же самими.

Меня просто томит желание слушать Вашу музыку, проникнуть в нее поглубже.

Мне грезится праздничное будущее, когда мы сможем увидеть здесь Вас и Вашу милую, искренне уважаемую супругу и удержать Вас, если возможно, на целое долгое лето (конечно, вместе с Вашими отпрысками). Мне кажется, Вы сможете удобно здесь устроиться и поработать.

Ну, не потерял ли я стыд?

Грета шлет Вам тысячу приветов.

Всего Вам доброго!

Всем сердцем Ваш верный *Герхарт Гауптман.*

Гермсдорф, 12.XII.1907

Густаву Малеру, Шербур, пароход «Августа-Виктория»¹.

Дорогой! От всего сердца — счастливого плавания на прекрасном пароходе, которым я сам несколько лет назад ехал на обратном пути из Америки. Счастливого возвращения в нашу милую Европу, где такие люди, как ты, нужны больше, чем хлеб насущный.

Твой *Герхарт Гауптман*.

Приведенные письма опубликованы в книге: *Alma Mahler. Erinnerungen und Briefe*, S. 332, 333—334, 402.

¹ Телеграмма была отправлена на пароход, которым Малер отплывал в Америку.

ТОМАС МАНН

ПИСЬМО ГУСТАВУ МАЛЕРУ

Бад-Тельц, сентябрь 1910

Милостивый государи!

Вчера вечером в гостинице я был не в состоянии сказать Вам, как глубоко благодарен я Вам за впечатления, полученные 12 сентября¹. Однако я испытываю сильнейшую потребность хоть как-то выразить ее, и поэтому прошу Вас любезно принять прилагаемую книгу — самую последнюю из моих книг².

Конечно, это плохой ответный дар за все, что я получил от Вас, он покажется легковесным в руке человека, в котором, как я, по-моему, убедился, воплотилась самая серьезная и чистая художественная воля нашего времени.

Эпическая шутка.

Быть может, она заполнит Вам более или менее достойным образом два-три часа досуга.

Преданный Вам *Томас Манн*.

¹ Имеется в виду премьера Восьмой симфонии в Мюнхене, где Томас Манн жил в то время.

² Речь идет о романе «Королевское высочество». В заметке об этой книге Томас Манн характеризует ее также как «эпическую шутку».

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПАПКЕ С ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ ¹

(О т р ы в о к)

На замысел моего рассказа немало повлияло пришедшее весной 1911 года известие о смерти Густава Малера, с которым мне довелось познакомиться раньше в Мюнхене; этот сжигаемый собственной энергией человек произвел на меня сильное впечатление. В момент его кончины я находился на острове Бриони и там следил за венскими газетами, в напыщенном тоне сообщавшими о его последних часах. Позже эти потрясения смешались с теми впечатлениями и идеями, из которых родилась новелла, и я не только дал моему погибшему оргиастической смертью герою имя великого музыканта, но и позаимствовал для описания его внешности маску Малера...

¹ Томас Манн предпослал это предисловие папке с иллюстрациями к своему рассказу «Смерть в Венеции» (1913). Манн удивляется, что художник придал герою рассказа Густаву Ашенбаху черты сходства с Малером, хотя и не знал творческой истории рассказа.

СТЕФАН ЦВЕЙГ

ВОЗВРАЩЕНИЕ ГУСТАВА МАЛЕРА

Он вернулся, великий изгнанник, вернулся со славой втород, который покинул отверженным лишь несколько лет назад. В том же зале, где демонически царила его

всеподчиняющая воля, оживает ныне в своем духовном воплощении сущность ушедшего от нас, звучит его музыка. Ничто не могло воспрепятствовать этому — ни хула, ни озлобление; непреодолимо возрастает ценность его творчества, чище становится наше восприятие, которому не мешает больше кипящая вокруг борьба, и наш внутренний мир полнится и обогащается им. Никакая война, никакие события не в силах помешать стихийному расцвету его славы, и тот, кто лишь недавно стоял здесь всем поперек горла, казался чудовищем, вызывал злобу, стал вдруг для всех утешителем и освободителем. Горе, утрата — кто в наши дни сказал о них сильнее, чем он в своих «Песнях об умерших детях»? И кто из нас, услышав сегодня его прощальное песнопение — «Песнь о земле», — не захочет почувствовать и узнать, как печаль просветляется благодаря глубине чувства? Никогда не был он, Густав Малер, таким живым и оплодотворяющим для этого города, как теперь, навеки покинув его, — города, который в дни, когда он жил и творил, заплатил ему черной неблагодарностью, а теперь навсегда стал его отчизною. Мы, любившие его, ждали этого часа, но теперь он настал — и не принес нам радости. Ибо, обладая одним, мы всегда тоскуем о другом: пока он трудился, нами владело желание видеть живыми его творения. А теперь, когда они обрели славу, мы тоскуем по нем, ибо он никогда не вернется.

Потому что для нас, для целого поколения, Малер был больше, чем просто музыкант, маэстро, дирижер, больше, чем просто художник: он был самым незабываемым из того, что пережито в юности. Быть юным — это, в сущности, значит ждать чего-то необычайного, какого-то фантастически прекрасного случая, явления, не уместящегося в узкие пределы видимого мира, — словом, осуществления наших грез. И кажется, что восхищение,

восторг, преклонение, все живые силы преданности в их переизбытке — все это лишь для того так жарко и смятенно теснится в груди не достигшего зрелости человека, чтобы вспыхнуть пожаром, едва он увидит — или вообразит, будто увидел, — в искусстве или в любви осуществленную грезу. И благо, если мы находим ее — в искусстве или в любви — достаточно рано, не успев еще растратить силы, находим в чем-то подлинно значительном и отдаем ему все наше изливающееся обильным потоком чувство. Так случилось с нами. Кто в юности был свидетелем десятилетнего правления Малера в Опере, тот на всю жизнь приобрел нечто такое, чего не выскажешь словами. Тонким чутьем людей, давно томимых нетерпением, мы с первых дней учуяли в нем редкое чудо — демоническую личность, явление редчайшее из редких, потому что демонический человек — вовсе не то же самое, то человек творческий, он, быть может, еще таинственнее в своей сущности, он весь — природная мощь, одухотворенная стихия. Внешне он ничем не выделяется, у него нет других примет, кроме производимого им воздействия — неописуемого, сравнимого лишь с некоторыми волшебными капризами природы. Подобные свойства присущи магниту. Можно испробовать тысячу кусков железа. Они все инертны, они стремятся только вниз, отягощенные собственным весом, разобщенные и пассивные. Но вот еще один кусок железа, столь же тусклый и неприметный, как все остальные, однако в нем заключено могущество — могущество звезд или глубочайших земных недр, благодаря которому он притягивает к себе все родственное, сцепляется с ним и освобождает его от тяжести. Магнит одушевляет собственной силой все притянутое к себе (если может удержать его достаточно долго), он изливает свою тайну и передает ее дальше. Он присасывается к себе все родственное, чтобы пронизать его насквозь,

он отдает самого себя и не слабеет от этого, потому что воздействие на других — его сущность, его основное побуждение. И таким же могуществом — могуществом звезд или глубочайших земных недр — обладает демонический человек: это могущество — его воля. Вокруг него — тысячи и тысячи людей, и каждый из них, инертный и неодушевленный, стремится прочь, подчиняясь тяготению собственной жизни. Но он властно притягивает к себе, неведомо для них самих наполняет их существо своею волей, своим ритмом, и, одушевляя их, он сам в них возвышается. Подчиняя их своеобразному гипнозу, он собирает их, сцепляет нити их нервов со своими, вовлекает их — часто насильственно — в свой ритм. Он приобщает их, он насилует их волю, но тех, кто идет к нему добровольно, он причащает тайне своей силы. Такая демоническая воля была в Малере, воля, которая все покоряла и ломала всякое сопротивление, которая была силой, изливавшейся на всех и всех одушевлявшей. Вокруг него простиралась огненная сфера, в которой каждый раскалялся, иногда сгорая, но всегда очищаясь. Невозможно было ускользнуть из нее, хотя, как говорят, некоторые музыканты пытались это сделать. Его воля была слишком горячей, под ее напором плавилось любое сопротивление. Своей не знавшей равных энергией он подчинял весь этот мир певцов, статистов, режиссеров, музыкантов, на два, на три часа собирал в одно целое — свое целое — пеструю россыпь сотен людей. Он лишает их собственной воли, он кует, формует и шлифует их дарования, он вталкивает их — уже воспламененных его огнем — в свой ритм, пока не спасет неповторимое из пучины повседневности, искусство — из пут ремесла, пока не воплотит себя в произведении и произведение в себе. И все, что ему необходимо, притекает к нему, само находит Малера, хотя и кажется, что это он его находит. Нужны певицы —

богатые пламенные натуры, способные воссоздать образы Вагнера и Моцарта — на его зов (или, вернее, по безотчетной воле живущего в нем демона) являются Анна Мильденбург и Мария Гутхейль; нужен художник, чтобы за ожившей музыкой вставляли ожившие декорации, — и приходит Альфред Роллер. Все, что родственно ему, все, что нужно ему для творчества, возникает как по волшебству, и чем ярче выражена личность каждого пришедшего, тем более страстно стремится он приспособиться к личности Малера. Все упорядочивается вокруг него, все покорно склоняется перед его волей; в эти вечера и опера, и зрители, и театр — все становится лишь его окружением, существующим ради него одного. Его дирижерская палочка отбивает такт нашего пульса, ее острие притягивает к себе весь напор наших чувств, как громоотвод — все электричество, разлитое в атмосфере. Никогда больше не встречал я на сцене такой цельности, какая была в этих спектаклях: по чистоте производимого впечатления их можно сравнить лишь с самою природой, с каким-нибудь ландшафтом, в котором есть и небо, и облака, и дыхание лета или осени, есть произвольная гармоническая завершенность непреднамеренного и естественного сочетания существующих лишь для себя предметов. Тогда мы, молодые люди, научились у него любить совершенство, узнали благодаря ему, что высокая демоническая воля все еще может и в нашем разобщенном мире на час или два воздвигнуть из хрупкого земного материала вечное и безупречное здание: так заставил он нас надеяться и ежеминутно ждать того же чуда. Он стал нашим воспитателем и помощником. Никто, никто не имел в то время такой власти над нами.

И столь сильно было в нем это демоническое начало, что оно языками пламени выбивалось наружу сквозь тонкую внешнюю оболочку, он весь дышал жаром, ко-

торый не мог вместиться в хрупком сосуде его тела. Его запоминали с первой встречи. Все в нем было напряжено, переполнено бьющей через край страстью, вокруг него вспыхивали зарницы, как искры вокруг лейденской банки. Неистовство — вот единственная стихия, отвечавшая его силе; в покое он казался слишком возбужденным, и когда он был неподвижен, какой-то непрерывный электрический ток дергал его и приводил в дрожь. Нельзя было даже представить его себе праздным, бездеятельным и вялым, его всегда перегретый паровой котел должен был непрерывно отдавать свои силы, что-то двигать, толкать вперед, работать. Он всегда неся к какой-нибудь цели, словно подхваченный вихрем, все казалось ему слишком медленным, и он ненавидел действительную жизнь — эту рыхлую, неподатливую, инертную массу, тяжеловесную и непокорную, он стремился к подлинной жизни по ту сторону вещей, к вечным снегам на вершинах искусства, туда, где наш мир соприкасается с небом. Он стремился сквозь все промежуточные формы к формам ясным и прозрачным, в которых искусство, очищаясь от шлака и кристаллизуясь, обретает безупречное совершенство стихии, ее спонтанность и свободу; но пока он был директором, дорога его шла через повседневность театрального дела, через мерзость коммерческого предприятия, через препятствия, чинимые злой волей, сквозь густую поросль обыденных мелочей. В этой чаще он в кровь раздирал себе кожу, но шел, бежал, мчался вперед, словно одержимый амоком, к цели, которая, как он думал, находится вовне, где-то там, куда нельзя приблизиться, но которая на самом деле уже была достигнута в нем самом: к совершенству. Всю свою жизнь мчался он вперед, отбрасывая в сторону, опрокидывая и попирая ногами все препятствия, бежал, словно гонимый страхом не достичь совершенства. Ему вслед неслись истериче-

ские вопли оскорбленных примадонн, стелания ленивых и улюлюканье бесплодных, лай своры посредственностей, но он не оглядывался, не видел, как возрастает число преследователей, не чувствовал ударов, которыми осыпали его по дороге, он неся дальше и дальше, пока не споткнулся и не упал. О нем говорили, что его остановили препятствия. Может быть, они действительно подорвали его жизненные силы, но я не думаю, чтобы это было так. Такому человеку необходимо было встречать препятствия, он любил их и желал их, они служили той острой приправой к повседневности, которая заставляла его еще сильнее жаждать влаги из вечных источников. А в дни каникул, когда он был свободен от своего тяжелого труда, в Тоблахе или в Земмеринге, он сам громоздил препятствия перед собою, перед своим творчеством. Камни, скалы, циклопические глыбы духа. Высочайшее создание человечества — вторую часть «Фауста», изначальное песнопение творческого духа «*Veni creator spiritus*» поставил он плотиной перед своей музыкальной волей, чтобы затем затопить их своей музыкой. Борьба с земным составляла его божественное наслаждение, он был подвластен ему до последнего часа. Стихийное начало в нем любило борение свободных стихий с миром земным, он не желал остановки, его влекло дальше, дальше, дальше, к единственной остановке подлинного художника — к совершенству. И из последних сил, уже обреченный на смерть, он еще раз достиг его в «Песни о земле».

Трудно описать, сколь много значила для нас, молодых людей, в чьих сердцах начинала бродить воля к искусству, возможность видеть, как эта пламенная натура свободно раскрывается на глазах у всех. Встать под его начало — таково было наше заветное желание, но приблизиться к нему нам мешала робость, загадочная и таинственная: так человек не осмеливается всту-

пить на край кратера и взглянуть в его бурлящий жар. Мы никогда не пытались навязать ему свое общество; счастьем для нас было уже одно сознание, что он живет, присутствует, обитает в одном с нами внешнем мире. У нас считалось событием увидеть его — всегда издали — на улице, в кафе, в театре: так мы любили и чтили его. Лишь немногие люди запечатлелись в моей памяти так живо; я и сегодня вижу его облик, помню каждую встречу, когда я издали видел его. Он был всегда иным и всегда одним и тем же, потому что все душевные движения проявлялись у него одинаково интенсивно. Я вижу его на одной из репетиций: он сердится, дергается, раздражается, кричит на всех, каждая неполадка вызывает у него чисто физическую боль; и я вижу его весело беседующим в каком-то переулке: он и тут стихием, он полон той же непринужденной детской веселости, что и Бетховен, по описанию Грильпарцера (зерна этой веселости рассыпаны на многих страницах его симфоний). Всегда влекла его куда-то заключенная в нем сила, всегда он был оживлен. Но незабываемой останется для меня одна, последняя встреча, потому что тогда я впервые так глубоко, всеми чувствами ощутил героическое начало в человеке. Я возвращался из Америки, и на одном корабле со мной ехал он, смертельно больной, умирающий. Стояла ранняя весна, плавание по ярко-синему, подернутому рябью мелких волн морю шло спокойно, мы — небольшая кучка людей — держались вместе, и Бузони одарял нас, друзей, своей музыкой. Все призывало нас к веселью, но внизу, где-то в утробе корабля, угасал он, опекаемый женою, и мы чувствовали, как его тень омрачает наш ясный полдень. Часто среди взрывов смеха кто-нибудь говорил: «Малер! Бедный Малер!» — и мы немедля смолкали. Глубоко внизу лежал он, обреченный, снедаемый лихорадочным жаром, и только маленький светлый лучик

его жизни пробивался наверх, под открытое небо: его дочка, в блаженном неведении беззаботно игравшая на палубе. Но мы, мы знали и чувствовали: словно в могиле, лежит он там, внизу, под нашими ногами. И только при высадке в Шербуре, на буксире, который отвозил нас на берег, я наконец увидел его: он лежал неподвижно, бледный как смерть, с сомкнутыми веками. Ветер отбросил набок его поседевшие волосы, чистой и смелой линией выдавался вперед его выпуклый лоб, тверды были очертания подбородка, в котором сосредоточилась вся энергия его воли. Исхудалые руки бессильно лежали на одеяле, впервые я видел его — вечно пылавшего — ослабевшим. Но — незабываемо, незабываемо! — его силуэт вырисовывался на беспредельном сером фоне моря и неба, и в этом зрелище была не только безграничная печаль, но и какое-то просветляющее величие, возвышенное, словно замирающий финальный аккорд симфонии. Умиление толкало меня подойти ближе, робость удерживала в стороне, и я издали смотрел на него и не мог оторваться, как будто бы этот взгляд давал мне возможность получить от него еще нечто, за что я всегда буду благодарен ему. Музыка смутно вздымалась во мне, и я невольно вспоминал смертельно раненного Тристана, который возвращается в Кареол, замок своих отцов; но звучавшая во мне музыка была иной — глубже, прекраснее, просветленнее. Наконец, я нашел мелодию и слова в его произведении, слова, созданные давно, но только в эту минуту исполнившиеся пророческого смысла: то была блаженная, божественная мелодия из «Песни о земле» на слова «Нет, никогда вдали я не исчезну... и часа свѣго ждет тихо сердце». Теперь для меня неразрывно слились эти почти призрачные звуки и это зрелище, эта давняя и незабываемая картина.

И все же, когда вскоре после того он скончался, для нас он не погиб. Его присутствие давно уже перестало

быть для нас только внешним фактом: глубоко укоренившийся в наших душах, он продолжал расти, ибо для переживаний, однажды захвативших нас до глубины сердца, нет вчерашнего дня. В нас он жив сегодня, как и прежде, тысячекратно чувствую я его неизгладимое присутствие. В каком-нибудь немецком городе дирижер поднимает палочку. В его жестах, в его манере я ощущаю Малера, мне не нужно задавать вопросов, чтобы узнать: это тоже его ученик, и здесь, за пределами его земного существования, по-прежнему оплодотворяюще действует магнетизм его жизненного ритма (так в театре я до сих пор часто слышу голос Кайнца, отчетливый, как будто он льется из его навеки умолкшей груди). В игре некоторых актеров еще светится отблеск его сияния, в резкости, с какой держатся в жизни некоторые современные музыканты, есть — иногда нарочитое — подражание его характеру. Но сильнее всего ощущается его присутствие в Опере, в немом и полном звуков, в оживленном и погруженном в покой театре, куда сущность Малера проникла, как флюид, который нельзя изгнать никакими очистительными заклинаниями. Кулисы выцвели, в оркестровой яме сидит уже не его оркестр, и все же в некоторых спектаклях — прежде всего в «Фиделио», в «Ифигении [в Авлиде]», в «Свадьбе Фигаро» — сквозь грубую и произвольную ретушь, наложенную Вейнгартнером, сквозь пыльный слой равнодушия, который скопился за время директорства Грегора на всех этих сокровищах, сквозь паутину запустения я чувствовал следы малеровской выразительной мощи, и невольно мой взгляд искал его за пультом. Он все еще обитает в этом здании, среди мусора и ржавчины еще сверкает блеск его натуры — так среди пепла порою вспыхивают яркие язычки гаснущего пламени. Даже здесь, где все создаваемое им было преходяще, где он лишь на мгновение заставлял воздух звучать, а души — воспарять,

даже здесь тени его неодоушевленных творений хранят его призрачный след, и во всем прекрасном, во всем совершенном мы по-прежнему чувствуем его. Я прекрасно понимаю, что не смогу уже воспринимать тут его любимые оперы непосредственно: в этом зале к моему чувству примешивается слишком много воспоминаний, и сравнение портит всякое удовольствие. Он сделал всех нас несправедливыми — таково свойство всякой сильной страсти.

Так действовал его демон на нас, на все наше поколение. Новому поколению, которое знакомится с ним сейчас, не видя его живого облика, может любить его таинственную пламенность лишь в той мере, в какой она сублимирована в музыке, неведома вся его сущность. Для них произведения Малера звучат — вне связи с его человеческой сущностью — прямо с высоких небес немецкого искусства, а у нас постоянно будет перед глазами высокий пример той борьбы, в которой он отвоевывал бессмертное у земного. Они знают лишь экстракт, лишь аромат — мы же видели еще огненный пурпур, которым горела чашечка этого цветка. Правда, написана картина той эпохи, перекинут словесный мост к тем дням — прекрасная книга Рихарда Шпехта («Густав Малер», Берлин, Шустер и Лефлер, 1914) заслуживает, чтобы каждый прочел ее, потому что она полна благоговения, но чужда идолопоклонства, полна задушевной интимности, но чужда фамильярной развязности, потому что ее автор не стремится выводить формулы, подшивать к делу то, что еще живет и цветет, — он хочет только поблагодарить за пережитое, за то, что дал нам пережить Густав Малер. В книге ощущается ритм тех совершенных вечеров и столь свойственная Малеру воля дать лучше что-то одно, но законченное, безупречное, чем наспех собрать многое. Всякий раз, когда я открываю эту книгу, передо мною оживает ушедшее: я вижу один из

тех давних вечеров, льются голоса, знакомые картины приветствуют меня, я снова переживаю минувшее, и во всем я чувствую его, живого, и его волю, в которую все вливалось, в которой все сплавлялось воедино. Читателя ведет рука человека, полного благодарности, и я, со своей стороны, благодарен ему, потому что он, подводя меня ближе к тайне Малера, вооружен знанием. А там, где книга не может служить путеводителем и остается лишь провожатым,— ибо можно ли описать музыку словами, если это не слова стихов, то есть та же музыка, но в ином блаженном превращении,— там теперь берется за дело и приходит на помощь книге само время. Ведь теперь звучат даже песни Малера, получили право на исполнение его симфонии, и еще сейчас, в эти весенние дни, он собирает венцев вокруг себя. Его творчество пробило себе дорогу в тот самый зал, где композитору указали на дверь, он снова живет среди нас так же, как прежде. Его воля исполнилась, и радостно видеть новое блаженное рождение того, кого мы считали умершим.

Ибо он воскрес для нас, Густав Малер: наш город, пусть одним из последних среди немецких городов, приветствует снова великого музыканта. Еще не возложили на него знаков посвящения в сан классика, еще не желают ставить почетный памятник на его могиле, еще ни один переулок не носит с гордостью его имя; его бюст (в нем сам Роден тщетно пытался запечатлеть в твердой бронзе эту огненную натуру) еще не украсил входа в театр¹, в который он, как никто другой, вложил живую душу, сделав его подлинным средоточием духовной жизни города. Люди еще мешкают и ждут. Но главное уже сделано: исчезли ненавистники и гонители, от стыда забились в темные закоулки и больше всего — в самый грязный и трусливый закоулок фальшивого и лживого восхищения. Все, кто вчера еще вопил «Распни его!», сегодня поют ему осанну и проливают мирру и благово-

ния на влачащийся в пыли плащ его славы. Исчезли все вчерашние злопыхатели, никто даже не хочет сознаться, что принадлежал к их числу. Ибо ненавистники и гонители столь бесплодны, что пьются в страхе, если их собственная ненависть приносит плоды. Смятение и распря — народов или умов — вот их мрачный мир; но они становятся бессильны везде, где воля творит свой порядок и неудержимо стремится к очищающему единству. Потому что всякое великое могущество сильнее быстро текущего времени и слово ненависти ничтожно перед созданным чистой волей творением.

Опубликовано в «Neue freie Presse» 25 апреля 1915 года. Перепечатано в книге «Europische Erbe», Frankfurt-am-M., Fischer-Verlag, 1960. На русском языке впервые опубликовано: С. Цвейг. Собрание сочинений в семи томах, т. 7. М., изд-во «Правда», 1963, стр. 447—456.

¹ В наше время имя Малера носит одна из больших улиц Вены, примыкающих к оперному театру, а бюст Малера стоит в фойе Венской оперы.

А. ОССОВСКИЙ

ГУСТАВ МАЛЕР

Железная воля. Могучее чувство. Могучая мысль. И на всем печать гордой властности. Таков Малер.

Ширококрылых вдохновений
Орлиный дерзостный полет.
И в самом буйстве дерзновений
Змеиной мудрости расчет!

В овале его головы, в линии профиля есть нечто древнеегипетское: не то Рамзес III, не то Сезострис Великий. И та же беспощадность, что у египетских вла-

дык. Рука исполина, как тисками, охватывает вашу душу, бросает ее в ад, возносит в рай, доводит чувства до предельного напряжения, и на ваши мольбы о пощаде — лишь один ответ: «Покорись, бессильный! Я так хочу!»...

Сатана и бог вселились в это с виду неможное тело и ведут там борьбу за обладание его душой, но, кажется, победы ни тому, ни другому не испытать. Стоит за ними некто третий — непокорное и гордое человеческое «я», изведавшее все бездны и неустрашимо вззирающее на эту борьбу.

В целом — что-то подавляющее и жуткое, что-то не укладывающееся в рамки нашей современности. Я бы сказал — нечто микеланджеловское, для чего уже нет слов и красок, что передать могут лишь резец и бронза.

И это «что-то» воплощается в звуках. Сама стихия, оно как родное в самом стихийном из искусств — в музыке. Густав Малер — дирижер оркестра, и если тайна властвования массаами заключается в силе внушения, то он — гениальный гипнотизатор. Кажется, непосредственно ощущаешь, чуть ли не видишь магический ток, идущий от дирижера к вашей душе.

Угловато стоит на эстраде этот маленький человек и творит над вашей душой какие-то магические заклинания. Горят дьявольским огнем его небольшие глаза, окидывая хищным взором, как орел свою добычу, всю подвластную музыкальную рать. Упрямый подбородок, крутой и широкий, выдался вперед. Челюсти конвульсивно сжаты. Зубы в сверхчеловеческом напряжении воли и чувства нервно скрежещут, а руки делают непривычные для глаза резкие и решительные движения. Становится страшно. Сами оркестранты с таким вниманием следят за своим повелителем, точно этот новый Рамзес грозит им ужасной казнью, и столько нервного содержания вкладывают они в производимые ими звуки, что вспоми-

нают потом об этой игре, как о кошмаре, где играли уже не они, а вселившийся в них дух.

В самом деле, удивительна эта насыщенность оркестрового звука у Малера — насыщенность чувством, мыслью, волей, выражением — не знаю, как определить, но только незначащих звуков у него нет. В каждом из них заложена частица души самого Малера. И тем глубже испытываемое впечатление, что вам ясно: этот человек не исчерпывает перед вами своей души. В недрах ее сшибаются страшные силы, кипит знойная кровь, лишь укрощаемая могучей волей. Это — красота Везувия, за сдерживающей земной корой которого чувствуется клочкотание подземных адских сил. Это притягательность ужаса, нечто от психологии Достоевского.

Несомненно, среди современных европейских дирижеров нет ни одного, личность которого так соответствовала бы истолкованию вдохновений другого титана чувства, мысли и воли — Бетховена.

Усиьем тяжким воли напряженной
За миром мир он создавал, как бог,
Мучительными снами удрученный,
Нетерпелив, угрюм и одинок.

Так творит в своем исполнении и Малер. Какою законченно-прекрасной и какою мужественно-могучей предстала, например, в его исполнении Седьмая симфония, это наиболее эллинское из созданий Бетховена по божественной соразмерности своего строения и ясности отпечатлевшегося на нем духа. И все же в передаче Малера этот улыбающийся, залитый солнцем звучащий океан был строг и величествен, ибо за ласковой поверхностью его чувствовались бездонные глубины и сокрушающая мощь. И вся эта уже сто лет насчитывающая музыка жила под палочкою Малера такою молодою жизнью, словно бы она родилась лишь вчера.

Такою же сильною и свежую прозвучала и знакомая-презнакомая вагнеровская увертюра к «Мейстерзингерам».

Иначе у Малера и быть не может. Все исполняемое пережито им самим. Оно претворяется в его собственной личности и предстает затем перед слушателем в таком выпуклом виде и в такой полноте индивидуальных черт, точно живой организм. Малер — мощная художественная личность, какие насчитываются в истории искусств лишь единицами, и несмываемую печать ее он накладывает на все, к чему только ни прикоснется. Ни школа, ни традиции, ни стиль не в силах выдержать прикосновения этой львиной лапы. Все замыслы — целое и подробности, все у Малера свое, упрямое и одинокое. Но вот что удивительно. Пусть Малер ненавидит превращение произведений искусства в мумии стиля. И все же каждое из них в его истолковании не похоже на другое и живет каждое отдельной, своей жизнью. Как, например, противоположны у него Моцарт — Бетховену, Вебер — Чайковскому (беру для сравнения вещи, сыгранные Малером и в его первый приезд в Петербург пять лет тому назад). Тайна этого единства в разнообразии кроется в полном слиянии артиста с исполняемым. Оттого же, мне кажется, Малер так прост и ясен и так убедителен. Ни малейшего расчета на эффект ради эффекта и никакого желания показать больше, чем он дает на деле. Даже самым движениям его присуща какая-то трезвость и прямолинейность линии ассирийских фресок, и на овации он раскланивается как-то сердито и нехотя. Не для них отдался он искусству. Он — человек идей и святого призвания.

Вот почему с последним аккордом минувшего концерта Малера в душе затеплилось отрадное чувство особенной полноты впечатления и возвышенности. Отзвучавшие звуки были не только прослушаны, но и пережиты.

Какая-то новая драгоценность добавлялась к сокровищнице души, и каким-то новым светом озарялись ее глубины... А в этом ведь все счастье искусства.

Напечатано в газете «Слово» от 21 октября 1907 г.

З Д Е Н Е К Н Е Е Д Л Ы

ГУСТАВ МАЛЕР УМЕР *

Итак, все кончено. После длительного лихорадочного напряжения, когда мы опасались за жизнь самого близкого, дорогого из всех творцов современной музыки, — настал конец. 18 мая, в четверг, поздним вечером, Малер скончался... Он умер как герой. Он сражался со смертью так же, как прежде — с жизнью. Смерть одержала верх задолго до того, как прозвучал его последний вздох, но Малер огромной силой своего духа сопротивлялся ей поразительно долго. И поэтому мы надеялись, — даже когда твердо знали, что надеяться не на что. Мы подбадривали себя блуждающими огоньками коротких известий, своими обманчивыми лучами они на мгновение озаряют окружающий мрак. Но тщетно! Густава Малера нет больше!

Весь мир вспоминает сегодня о гениальном дирижере Малере, чье искусство ушло вместе с ним. Но, преклоняясь перед этим неповторимым даром, мы сокрушаемся при мысли о том, что сегодня нет в живых композитора Малера. Конечно, композитор не умер как дирижер. По-видимому, вскоре мы услышим его но-

* Перевод с чешского В. Мартемьяновой.

вое произведение — Девятую симфонию — и в таком совершенном исполнении, что на миг забудем о смерти его создателя. А потом? А потом наступит полное забвение, и творчество Малера станет дорогим, поразительным, но — наследием...

Не стало величайшего музыканта современности. Это гордое слово способно выразить и горечь утраты, и нашу скорбь.

Умер величайший из великих, умер тот, кто для своей эпохи являлся тем же, что и величайшие мастера — для своих эпох. Превосходство Малера — не только в редкостном, гениальном таланте, не только в силе его творческого духа, но и в способе, которым он сумел передать эту силу.

Так же, как прежде, суть эпохи полнее всего воплощалась в творчестве величайших мастеров — со времен Бетховена это особенно заметно, — в творчестве Малера современность — ее музыка, жизнь, эстетические воззрения — нашла свое синтетическое выражение.

Дух современности сказался и на подлинно великой, яркой индивидуальности Малера. Он объят в себе все многообразнейшие черты нашего времени. Это был дух истинно философский, современная философская мысль так же раскрывалась перед ним, как и идейные глубины современной поэзии.

Ум неподдельно-творческий, он проник в суть всех форм жизни, и под ее поверхностным пластом обнаружил скрытые силы; узнав смысл этой, иной, настоящей жизни, он нашел в себе мужество ждать. Горести нашей жизни, при всем внешнем ее легкомыслии, — жизни печальной и трудной, стали его горестями. Человек впечатлительный, отзывчивый, душа которого чутко откликалась на все; что причиняло страдания людям, он был энергичен, непреклонен, когда великая идея спасения себя и окружающих овладевала им. Это был му-

жественный человек, способный превозмочь любые трудности силой своего духа. Своеобразие Малера заключалось в демонической иронии, с которой он относился к страданиям мира и своим личным переживаниям, — гениальное выражение эта ирония получила в звуках его симфоний. Ирония, а не усмешка, ирония титана современности, не ищущего спасения у бога, ибо слишком долго и тщетно надеялся он на него. А ведь даже Бетховен пел господу хвалебные гимны, не удостаивая ими никого больше.

У Малера защитить и спасти человека призван демон. Поэтому невиданно ново его искусство, поэтому оно неотделимо от нас. Искусство Малера не могло стать евангелием слабых и должно было пережить пору кризиса, непризнания. Эта поране минула и до сих пор, но она непременно минует. Пожалуй, именно в его случае уместно вспомнить Аристотелево: «Превозносить его не дозволено недостойным».

Гениальное постижение Малером искусства своих предшественников сказалось не только на его музыкальных образах, но и на особенностях стиля. Для величайших творцов духа стиль являлся вместилищем всего того, что было в них жизнеутверждающего и вольнолюбивого. Так возникло искусство Бетховена и Вагнера. Так родилось и искусство Малера. Музыкальная драма и симфония — наиболее значительные явления в музыке XIX столетия — сделались непримиримыми противниками. И в той и в другой ключом била жизнь: она всегда есть в истинном искусстве. Необходимо было предельное и полное развитие этих жанров; современность не могла обойтись без Бетховена и без Вагнера. А кроме них, требовался мастер, который мог бы построить начатое.

Первым это попытался совершить Брукнер, он лишь нащупал верный путь, но не нашел его. Малер — худож-

ник зрелый и целеустремленный — добился осуществления своих планов. Его произведения — и драма и симфония одновременно, в них ошутим дух Вагнера и дух Бетховена и нет того, что разделяло обоих музыкантов. Малер преодолел пропасть между музыкой абсолютной и программной, объединив эти направления в высшем синтезе. Это позволила ему сделать Идея — естественнейшее условие интеллектуальной жизни современного человека. Поэтому творчество Малера — истинное благословение для будущего музыки. И поэтому Малер — продолжатель дела Бетховена, Бетховен XX столетия.

Идею синтеза Малер провел столь далеко, что сумел преодолеть различие музыки инструментальной и вокальной. Там, где раньше находили эклектизм, он выявил органический художественный замысел. Вокальный элемент в симфониях Малера — это не деспотия пропетого слова, так же как и инструментальный элемент — не самодержец в его абсолютной музыке. В том и в другом — единый дух, единый источник, единая творческая искра. Тот, кто открыл это, — гений, которого грядущие века и эпохи увенчают славой!

Творения Малера — не эксперимент, а часть организма современной музыки. Они не вывих, не причуда, так как прочно опираются на труд предшественников, на традиции искусства Бетховена и Вагнера. К этим мастерам Малер относился с глубочайшим уважением и как художник, и как человек. Гений, он обладал способностью постичь себе равных. Он сохранил и долю их идеализма, без которой нет гения. Он посвятил жизнь своему искусству — не только как творец, но и как исполнитель. Даже многолетнее знакомство с оперой — какая проза! — не ослабило его идеализма и не смогло убедить в необходимости хотя бы минимального политеса.

Таким он был всю свою жизнь. Это художник поразительно чистой души, и теперь, в пору падения нравов, он стоит, как титан, укрепляя всех, кто еще не перестал верить в подлинное искусство. Даже последние дни его были озарены идеализмом. Смертельно больной, он предпринял поездку в Вену, чтобы умереть в городе своего Бетховена, своего Брукнера, своего Шуберта. Дух Рихарда Вагнера жил в нем...

Мы одиноки сегодня, одиноки совершенно. Во всем мире нет никого, кто бы мог заменить нам Малера — не только в искусстве, но и в повседневной жизни. Мы потеряли того, кого не должны были терять никогда — великого художника и человека.

Впервые опубликовано в музыкальной газете «Smetana» (Praha), т. I, № 17—18, от 2 июня 1911 г. Перевод сделан по книге: Bruno Walter. Gustav Mahler. Praha, 1958.

БИБЛИОГРАФИЯ НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

Публикация писем Малера

- Gustav Mahler. Briefe. 1879—1911. Herausgegeben von Alma Maria Mahler. Berlin, Wien, Leipzig, Paul Zsolnay Verlag, 1924.
- Mahler Alma Maria. Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe. Amsterdam, 1940; Wien, 1949.
- Holländer H. Unbekannte Jugendbriefe Gustav Mahlers. Журн. «Die Musik», 1928, № 11, Berlin.
- Löhr F. Zwei Jugendbriefe von Mahler und über ihn. Журн. «Musikblätter des Anbruch», Wien, 1920.
- Gustav Mahler. Briefe. Журн. «Neue Zeitschrift für Musik», 1955.
- Ein ungedruckter Brief Mahlers. Herausgegeben von Erich Mueller von Asov. Журн. «Österreichische Musikzeitschrift», 1957, Februar, Heft 2.
- Gustav Mahler als «Musikhistoriker». Ein bisher nicht veröffentlichter Brief des Meisters. Herausgegeben von Paul Netti. Журн. «Musica», 1958, Oktober, Heft 10.
- Stephani H. Ein unbekannter Brief Gustav Mahlers. (Aus Wissenschaft und Forschung). «Musica», 1960, Juni, Heft 6.
- Noch zwei unbekannte Mahler-Dokumente. «Musica», 1960, August, Heft 8.

Воспоминания и исследования

- Abendroth W. Vier Meister der Musik. Bruckner, Mahler, Reger, Pfitzner. München, 1952.
- Adler G. Gustav Mahler. Wien, Leipzig, 1916.

- Adorno T. Gustav Mahler. Frankfurt-am-M., 1960.
- Bahr-Mildenburg A. Erinnerungen. Wien, Berlin, 1921.
- Bauer-Lechner N. Erinnerungen an Gustav Mahler. Herausgegeben von I. Killian und P. Stefan. Wien, Leipzig, 1923.
- Bekker P. Gustav Mahlers Sinfonien. Berlin, 1921.
- Berg A. Über Mahlers IX. Symphonie. В книге: Redlich H. Alban Berg — Versuch einer Würdigung. Wien, 1957.
- Cardus N. Gustav Mahler: his mind and his music. Vol. I. London, 1965.
- Cooke D. Gustav Mahler. 1860—1911. A companion to the BBC's celebrations of the centenary of his birth. The British Broadcasting Corporation. London [1960].
- Duse U. Gustav Mahler. Introduzione allo studio della vita e delle opere. Padua, 1962.
- Engel G. Gustav Mahler. New York, 1932.
- Foerster J. B. Der Pilger. Prag, Artia, 1955.
- Gedeon T., Máthé M. Gustav Mahler. Budapest, 1965.
- Gustav Mahler im eigenen Wort — in Worte der Freunde. Herausgegeben von W. Reich. Zürich, 1958.
- Gustav Mahler. Arnold Schönberg, Ernst Bloch, Otto Klemperer, Erwin Ratz, Hans Mayer, Dieter Schnebel, Theodor W. Adorno über Gustav Mahler. Rainer Wunderlich Verlag, Tübingen, 1966.
- Gutmann E. Aus der wiener Musikleben. Erinnerungen. 1873—1908, Bd. 2. Wien, 1914.
- Hutschenruyter W. Gustav Mahler. Haag, 1927.
- Karpath L. Begegnung mit dem Genius. Wien und Leipzig, 1934.
- Klemperer O. Meine Erinnerungen an Gustav Mahler und andere autobiographische Skizzen. Freiburg, Atlantis Verlag, 1960.
- Kralik H. Das Opernhaus am Ring. Wien, 1955.
- La Grange H. L. Gustav Mahler. Paris, 1961.
- Лазаров С. Густав Малер. София, 1960.
- Loeser N. Gustav Mahler. Haarlem, 1950.
- Mahler Alma Maria. And the Bridge is Love. With H. B. Ashton. New York, 1958; London, 1959.
- Mahlers Symphonien, erläutert mit Notenbeispielen von Dr. E. Istel, L. Schiendermair, M. Teibler, Dr. K. Weigl und G. Gräner. (Schlesingersche Musikbibliothek, Meisterführer № 10, Berlin, год не указан).
- Matter J. Mahler, Le Démoniaque. Lausanne, 1959.
- Mengelberg C. R. Das Mahlerfest. Amsterdam, Mai 1920. Vorträge und Berichte. [Wien, 1920.]
- Mengelberg C. R. Gustav Mahler, Leipzig, 1923.

- Mengelberg W. Gedenkboek. 1895—1920 S'Gravenhage. 1920.
- Mersmann H. Die moderne Musik seit der Romantik. Potsdam, 1931.
- Mitchell D. Gustav Mahler. The Early Years. London, 1958.
- Mulder E. W. Gustav Mahler. «Das Lied von der Erde». Een crit-analyt. studie. Amsterdam, 1951.
- Neisser A. Gustav Mahler. Leipzig, 1918.
- Nejedlý Z. Gustav Mahler. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
- Newlin D. Bruckner — Mahler — Schönberg. New York and London, 1947 (немецкий перевод — Wien, 1954).
- Nodnagel E. O. Gustav Mahlers Zweite Sinfonie (c-moll). Technische Analyse mit 25 Notenbeispielen. Charlottenburg, 1904.
- Nodnagel E. O. Gustav Mahlers 5. Symphonie. Technische Analyse. Leipzig, 1905.
- Pamer F. E. Mahlers Lieder. (Studien zur Musikwissenschaft; Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 16, Wien, 1929; Bd. 17, Wien, 1930).
- Pfitzner H. Eindrücke und Bilder meines Lebens. In: «Reden, Schriften, Briefe». Berlin, Hermann Luchterhand Verlag, 1955.
- Ratz E. Gustav Mahler. Berlin, 1957.
- Redlich H. F. Gustav Mahler. Nürnberg, 1919.
- Redlich H. F. Bruckner and Mahler. London, New York, 1955.
- Roller A. Die Bildnisse von Gustav Mahler. Wien, Leipzig, 1922.
- Schaefers A. Gustav Mahlers Instrumentation. Düsseldorf, 1935.
- Schibler A. Zum Werk Gustav Mahlers. Lindau, 1955.
- Schiedermaier L. Gustav Mahler. Eine biographisch-kritische Würdigung. Leipzig, München, 1900.
- Schönberg A. Gustav Mahler. «Style and Idea». Philosophical Library, New York, 1950.
- Slesak L. Mein Lebensmärchen. Frankfurt-am-M., 1955.
- Specht R. Das Wiener Operntheater. Von Dingelstedt bis Schalk und Strauss. Erinnerungen aus 50 Opernjahren. Wien, 1919.
- Specht R. Gustav Mahler. Berlin, 1913 (в последующие годы еще 17 изданий).
- Specht R. Thematische Analysen zur I.—IV. Symphonie. Wien, год не указан.
- Specht R. Gustav Mahlers VI. Symphonie. Thematischer Führer. Leipzig, 1906.
- Specht R. Gustav Mahlers VIII Symphonie. Thematischer Analyse. Wien, Leipzig, год не указан.
- Stefan P. Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk. München, 1910, 1912, 1920, 1921.

- Stefan P. Gustav Mahler. Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen. München, 1910.
- Stefan P. Das Grab in Wien. Berlin, 1913.
- Stefan P. Gustav Mahlers Erbe. München, 1908.
- Stefan P. Mahler für Jedermann. Wien, 1923.
- Stein E. Orpheus in New Guises. London, 1953
- Stein E. Analysis of Mahler's Eighth Symphony. London, 1950.
- Stiedry F. Analyses of Symphonies I, II, III, IV, IX. London, год не указан.
- Vesdijk S. Gustav Mahler. Den Haag, 1960.
- Vignal M. Mahler. Paris, 1966.
- Walter B. and Křenek E. Gustav Mahler. New York, 1941.
- Walter B. Gustav Mahler. Ein Porträt. Erinnerungen und Betrachtungen. Berlin, Frankfurt-am-M., 1957.
- Wellesz E. Die neue Instrumentation, Bd. 1, 2. Berlin, 1929.
- Worbs H. Ch. Gustav Mahler. Berlin, 1960.
- Wöss J. V. Von Gustav Mahlers «Das Lied von der Erde». Thematische Analyse. Wien, Leipzig, 1912.
- Zweig S. Gustav Mahlers Heimkehr. In: «Europäisches Erbe». Berlin, Frankfurt-am-M., 1960.

Журнальные статьи

- Adorno (Wiesengrund Adorno Th. W.) Gustav Mahler heute. «Anbruch», Wien, 1930, № 3, März.
- Adorno Th. W. Gustav Mahler. «Neue deutsche Hefte» (Guter-sloh), 1961.
- Baldrian R. Erster Applaus für Gustav Mahler in Bad-Hall. «Österreichische Musikzeitschrift», 1960, Heft 12, Dezember.
- Barford P. Mahler Today. «The Music Review», 1957, August.
- Barford P. Mahler: a thematic archetype. «The Music Review», 1960, November.
- Berg A. Verbindliche Antwort auf eine unverbindliche Rundfrage. Aus «25 Jahre moderne Musik», Jahrbuch der «Universal-Edition», Wien, 1926.
- Bernstein L. Mahler: his time has come. «High Fidelity», 1967, September.
- Busch F. Begegnung mit Dirigenten. «Musica», 1958, Dezember, Heft 12.
- Casella A. Festrede beim Mahlerfest in Amsterdam. «Musikblätter des Anbruch», Wien, 1920, № 2.
- Cooke D. Mahler's Tenth Symphony. «The Musical Times», 1961, June,

- Copland A. Five Post-Romantics. «Modern Music», 1941, May-June.
- Diether J. Mahler and Atonality. «The Music Review», 1956, № 2, May.
- Fried O. Erinnerungen an Mahler. «Musikblätter des Anbruch», 1919, № 1.
- Fürnberg L. Gustav Mahlers Heimkehr. «Musik und Gesellschaft», 1961, № 5.
- Grasberger F. Gustav Mahler und Richard Strauss. Aus Briefen und Tagebüchern. Жупн. «Österreichische Musikzeitschrift», 1966, Heft 5/6.
- Gustav Mahler-Heft. «Moderne Welt», Wien, 1921, Heft 7.
- Gustav Mahler-Heft. «Die Musik», 1911, 18 Juni.
- Gustav Mahler-Heft. «Musikblätter des Anbruch», Wien, 1930, № 3.
- Gustav Mahler. 1860—1960. «Österreichische Musikzeitschrift», 1960, Juni, Heft 6.
- Gutman H. Der banale Mahler. «Anbruch», Wien, 1930, № 3.
- Holländer H. Gustav Mahler. Musical Quarterly. New York, 1931, Vol. XVII, № 4.
- Jemnitz A. Gustav Mahler als ungarischer Hofoperndirektor. «Der Auftakt», Prag, 1936.
- Le Flem Paul. Gustav Mahler. 1860—1911. «Musica», 1961, Mai, № 86.
- Lockspeiser E. Mahler in France. «Monthly Musical Record», 1960, March-April.
- Lorenz P. Gustav Mahler — ein Unvergessener. Vor 50 Jahren schied Mahler von der Wiener Oper. «Österreichische Musikzeitschrift», 1957, Oktober, Heft 10.
- Matter J. De la réminiscence dans les symphonies de Mahler. «Schweizerische Musikzeitung», 1958, № 10.
- Mejer E. Gustav Mahler. 1860—1911. «Musik und Gesellschaft», 1961, № 5.
- Milburn F. Gustav Mahler as Seen by the New York Press of His Time. «Musical America», 1960, № 3.
- Mitchell D. Gustav Mahler and Hugo Wolf. «Cord and Discord», New York, 1948, V. II, № 5.
- Mitchell D. Some Notes on Mahler's Tenth Symphony. In: «The Musical Times», 1955.
- Mitchell D. Mahler on the Gramophone. «Music and Letters». 1960, April.
- Pirie P. Crippled Splendour: Elgar and Mahler. «The Musical Times», 1956, February.
- Ratz E. Zum Formproblem bei Gustav Mahler. Eine Analyse des ersten Satzes IX. Symphonie. «Die Musikforschung», Kassel, 1955.

- Ratz E. Zum Formproblem bei Gustav Mahler. Eine Analyse des Finales VI. Symphonie. «Die Musikforschung», Kassel, 1956.
- Ratz E. Gustav Mahlers X. Symphonie. «Österreichische Musikzeitschrift», 1964, Heft 7.
- Raynor H. Mahler as a Song Writer. «The Musical Times», 1956, July.
- Redlich H. La «Trilogia della morte» di Mahler. «La Rassegna musicale», 1958, № 3, Settembre.
- Redlich H. The creative Achievement of Gustav Mahler. «The Musical Times», 1960, July.
- Ringger R. Zu Gustav Mahlers «Liedern eines fahrenden Gesellen». «Schweizerische Musikzeitung», 1959, № 10.
- Ritter W. Souvenirs sur Gustave Mahler. «Schweizerische Musikzeitung», 1961, № 1.
- Schaefer H. Gustav Mahlers Wirken in Kassel. «Musica», 1960, Juni, Heft 6.
- Schönberg A. Gustav Mahler. «Der Merker», Wien, 1912, Heft 5, Bd. 1.
- Schubert K. Vom Wesen der Sinfonik Gustav Mahlers. «Musik und Gesellschaft», 1960, № 7.
- Smith W. S. Gustav Mahler as «Song-Symphonist». «Musical America», 1960, № 3.
- Sondheim R. Gustav Mahler und Carl Loewe. «Die Musik», 1929/30, № 5.
- Stein E. Mahlers Instrumentations Retuschen. «Musikblätter des Anbruch», 1919, № 1.
- Stein E. Eine unbekannte Ausgabe letzter Hand von Mahlers IV. Symphonie. «Pult und Taktstock», 1929, März.
- Stein E. Mahlers Sachlichkeit. «Anbruch», Wien, 1930, № 3.
- Stiedry F. Mahler und Schuch. Sang und Klang Almanach. Berlin, 1920.
- Storjohann H. Gustav Mahlers Verhältniss zur Volksmusik. «Musica», 1960, Juni, Heft 6.
- Tischler H. Mahler's Impact on the Crisis of Tonality. «The Music Review», 1951, May.
- Truscott H. Some Aspects of Mahlers Tonality. «Monthly Musical Record», 1957, November-December.
- Walter B. Sur «Le chant de la Terre». «Journal musical français», 1960, Mai, № 89.
- Wellesz E. Mahlers Instrumentation. «Anbruch», Wien, 1930, März, Heft 3.
- Wellesz E. Mahlers Zehnte Sinfonie. «Österreichische Musikzeitschrift», 1961, April, Heft 4.

БИБЛИОГРАФИЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

- Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. Перевод Р. Грубера под редакцией и со вступительной статьей Игоря Глебова. Изд-во «Тритон», Л., 1926.
- Граф М. Густав Малер. Очерк («Kritische Studien»). «Русская музыкальная газета», 1902, № 9—10.
- Григорьев Л. и Платек Я. Музыка скорби и гнева. К столетию со дня рождения Густава Малера. Журн. «Музыкальная жизнь», 1960, № 12.
- Денисов Э. Вторая симфония Малера. (Об исполнении симфонии Государственным симфоническим оркестром под управлением Г. Рождественского.) «Советская музыка», 1962, № 4.
- Каратыгин В. Малер. Журн. «Аполлон», 1911, № 5.
- Каратыгин В. Музыкальная жизнь Петербурга. (О Второй симфонии Малера.) Журн. «Золотое руно», 1906, № 11—12.
- Клемперер О. Из воспоминаний. «Советская музыка», 1964, № 1.
- Кнеплер Г. Густав Малер. Портрет великого музыканта и человека. Сб. «Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики», Музгиз, М., 1960.
- Михеева Л. «Чудесный рог мальчика». «Советская музыка», 1960, № 7.
- Мнацаканова Е. Густав Малер. Начало пути. Сб. «От Люлли до наших дней», М., «Музыка», 1967.
- Мнацаканова Е. Московская премьера Девятой Малера. «Музыкальная жизнь», 1962, № 13.
- Нестьев И. Девятая симфония Малера. «Советская музыка», 1962, № 8.
- Нестьев И. Густав Малер — последний великий симфонист Австрии. В книге: И. Нестьев. На рубеже двух столетий. М., «Музыка», 1967.

- Нестьев И. Заметки о Малере. «Советская музыка», 1960, № 7.
- Оссовский А. Из концертного зала. (Симфонические концерты А. И. Зилоти и К. М. Шредера.) I. О Брамсе. II. Густав Малер. Газета «Слово» от 21 октября 1907 г.
- Рабинович А. Густав Малер. Сб. «Избранные статьи и материалы», М., «Советский композитор», 1959.
- Рабинович Д. Третья симфония Малера. «Музыкальная жизнь», 1961, № 4.
- Рабинович Д. Симфония возрождения. К исполнению в Москве Второй симфонии Малера. «Музыкальная жизнь», 1962, № 3.
- Розеншильд К. Из малеровских времен. «Советская музыка», 1967, №№ 1, 3.
- Ромен Роллан. Французская и немецкая музыка. Собрание сочинений, т. 16, Л., ГИХЛ, 1935.
- Рубин М. Густав Малер — композитор-гуманист. «Советская музыка», 1958, № 7.
- Рыжкин И. Малеровский цикл. (Исполнение «Песен об умерших детях» Г. Малера Л. Андерсон и Э. Тонсом.) «Советская музыка», 1964, № 8.
- Слонимский С. «Песнь о земле» Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии. Сб. «Вопросы современной музыки», Музгиз, Л., 1963.
- Соллертинский И. Густав Малер. Музгиз, М., 1932. (Отрывки перепечатаны под названием «Симфонии Малера» в книге: И. Соллертинский. Музыкально-исторические этюды, Музгиз, Л., 1956.)
- Соллертинский И. Густав Малер и проблема европейского симфонизма. (В дискуссионном порядке.) «Музыкальный альманах» под общей редакцией И. Челяпова. Музгиз, М., 1932.
- Фрид О. Из воспоминаний дирижера. Газета «Советское искусство» от 12 сентября 1938 г.
- Хессин А. Из моих воспоминаний. М., изд. ВТО, 1959.
- Цвейг Стефан. Возвращение Густава Малера. Собрание сочинений в семи томах, т. 7. Изд. «Правда», М., 1963.

ДИСКОГРАФИЯ

Симфония № 1

- Халле-оркестр (Манчестер), дирижер Джон Барбиролли. *Pye (Англия) PVC 16020*
- Лондонский филармонический оркестр, дирижер Адриан Боулт. *World Record Club (Англия) CM 31; SCM 31 (стерео)*
- Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер Бруно Вальтер. *Columbia (США) ML 4958*
- Оркестр радиокompании «Коламбия», дирижер Бруно Вальтер. *Columbia (США) ML 5794; MS 6394 (стерео)*
- Венский филармонический оркестр, дирижер Пауль Клецки. *His Master's Voice (Англия) ALP 1917; ASD 483 (стерео)*
- Израильский филармонический оркестр, дирижер Пауль Клецки. *Columbia (Англия) CX 1207*
- Венский филармонический оркестр, дирижер Рафаэль Кубелик. *Decca (Англия) LXT 2973*
- Бостонский симфонический оркестр, дирижер Эрих Лейнсдорф. *RCA Victor (США) LM 2642; LSC 2642 (стерео)*
- Симфонический оркестр штата Миннеаполис, дирижер Димитрий Митропулос. *Columbia (США) RL 3120*
- Амстердамский оркестр «Концертгебоу», дирижер Бернард Хайтинк. *Philips (Голландия) A 02 240 L; 835 327 (стерео)*
- Венский оркестр «Pro Musica», дирижер Яша Хоренштейн. *Vox (Англия и США) VBX 116*
- Лондонский филармонический оркестр, дирижер Герман Шерхен. *Westminster (США) WN 18014*
- Лондонский филармонический оркестр, дирижер Георг Шолти. *Decca LXT 6113; SXL 6113 (стерео)*

Симфония № 2

- Нью-Йоркский филармонический оркестр, хор «Collegiate Chorus», дирижер Леонард Бернстайн, солисты Ли Венора, Дженни Турел. *Columbia (США) M2L 295; M2S 695 (стерео)*
- Нью-Йоркский филармонический оркестр, Вестминстерский хор, дирижер Бруно Вальтер, солисты Эмилия Кундари, Морин Форрестер. *Columbia (США) M2L 255; M2S 601 (стерео)*
- Оркестр и хор «Филармония» (Лондон), дирижер Отто Клемперер, солисты Хильде Рёссл-Майдан, Элизабет Шварцкопф. *Columbia (Англия) CX 1829/30; SAX 2473/4 (стерео)*
- Венский симфонический оркестр, Венский академический камерный хор, дирижер Отто Клемперер, солисты Хильде Рёссл-Майдан, Илона Штейнгрубер. *Vox VBX 115*
- Оркестр и хор Венской государственной оперы, дирижер Герман Шерхен, солисты Мими Кёрце, Лукреция Вест. *World Record Club CM 75/6; SCM 75-6 (стерео)*
- Лондонский симфонический оркестр, дирижер Георг Шолти, солисты Хелен Уоттс, Хитер Харпер. *Decca SET 325/6 (стерео)*

Симфония № 3

- Оркестр Венского Концертфрейна, Венский хор мальчиков, дирижер Фредерик Чарлз Адлер, солистка Хильде Рёссл-Майдан. *Harmonia Mundi (ФРГ) HM 30 501/2*
- Нью-Йоркский филармонический оркестр, женский хор «Scola cantorum», хор мальчиков церкви Преображения, дирижер Леонард Бернстайн, солистка Марта Липтон. *Columbia (США) M2L 275; M2S 675 (стерео)*
- Оркестр Московской государственной филармонии, дирижер Кирилл Кондрашин, женская группа Государственного Московского хора, детский хор, художественный руководитель Владислав Соколов, солистка Валентина Левко. *Мелодия Д 09009/12; С 0383/6 (стерео)*
- Амстердамский оркестр «Концертгебоу», дирижер Бернард Хайтинк, солистка Морин Форрестер. *Philips PHM 2596; PHS 2996 (стерео)*

Симфония № 4

- Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер Леонард Бернстайн, солистка Рери Грист. *Columbia (США) ML 5485; MS 6152 (стерео)*
- Амстердамский оркестр «Концертгебоу», дирижер Эдуард ван Бейнум, солистка Маргарет Ритчи. *Decca LXT 2718*

- Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер Бруно Вальтер, солистка Дези Хальбан. *Columbia (США) ML 4031*
- Оркестр «Филармония» (Лондон), дирижер Отто Клемперер, солистка Элизабет Шварцкопф. *Columbia (Англия) CX 1793; SAX 2441 (стерео)*
- Оркестр «Филармония» (Лондон), дирижер Пауль Клецки, солистка Эмми Лоозе. *His Master's Voice XLP 30054; SXLP 30054 (стерео)*
- Оркестр Дрезденской Штатскапеллы, дирижер Леопольд Людвиг, солистка Анни Шлемм. *Eterna (ГДР) 18 20 028*
- Амстердамский оркестр «Концертгебоу», дирижер Виллем Менгельберг, солистка Йо Винцент. *Philips 5 00 040*
- Чикагский симфонический оркестр, дирижер Фриц Рейнер, солистка Лиза Делла Каса. *RCA Victor LM 2364; LSC 2364 (стерео)*
- Кливлендский симфонический оркестр, дирижер Георг Селл, солистка Джудит Раскин. *Columbia (США) ML 6233; 6833 (стерео)*
- Оркестр Чешской филармонии, дирижер Карел Шейна, солистка Мария Тауберова. *Supraphon (Чехословакия) LPV 220*
- Амстердамский оркестр «Концертгебоу», дирижер Георг Шолти, солистка Сильвия Штальман. *Decca LXT 5678; SXL 2276 (стерео)*

Симфония № 5

- Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер Леонард Бернстайн. *Columbia (США) M2L 298; M2S 698 (стерео)*
- Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер Бруно Вальтер. (+ Песни). *Columbia (США) SL 171*
- Бостонский симфонический оркестр, дирижер Эрих Лейнсдорф. *RCA Victor LM 7031; LSC 7031 (стерео)*
- Лейпцигский оркестр «Гевандхауз», дирижер Вацлав Нойман. *Eterna 8 20 602/603.*
- Лондонский симфонический оркестр, дирижер Рудольф Шварц. *Everest (США) 6014-2; 3014-2 (стерео)*
- Оркестр Венской государственной оперы, дирижер Герман Шерхен. *Westminster (США) XWN 2220*
- *Adagietto* (IV часть)
- Оркестр «Филармония» (Лондон), дирижер Пауль Клецки. (+ «Песнь о земле»). *His Master's Voice ALP 1773/4; ASD 351/2 (стерео)*

Симфония № 6

- Венский филармонический оркестр, дирижер Фредерик Чарлз Адлер. *SPA (США) 59/60*
- Бостонский симфонический оркестр, дирижер Эрих Лейнсдорф. *RCA Victor LSC 7044/1-2 (стерео)*

Роттердамский филармонический оркестр, дирижер Эдуард Флипсе.
Philips A 00 297/8 L

Симфония № 7

Симфонический оркестр штата Юта, дирижер Морис Абраванель.
Vanguard (США) VRS 1141/42; VSD 71141-2 (стерео)

Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер Леонард Берн-
стайн, *Columbia (США) M2L 339; M2S 739 (стерео)*

Симфонический оркестр Берлинского радио, дирижер Ганс Розбауд.
Vox VUX 2008

Оркестр Венской государственной оперы, дирижер Герман Шерхен.
Whitehall (Англия) 20044/5

Симфония № 8

Симфонический оркестр штата Юта, дирижер Морис Абраванель.
Vanguard VRS 1120/1; VSD 71120/1 (стерео)

Лондонский симфонический оркестр и хор, хор фестиваля в Лидсе,
Орпрингтонский хор мальчиков, детский хор Финчли, дирижер
Леонард Бернстайн, солисты Эрна Спуренберг, Гвенит Джоунз,
Гвенит Эннир, Анна Рейнольдс, Норма Проктер, Джон Мичин-
сон, Владимир Руждяк, Дональд Мак-Интайр. *CBS (Англия)*
SBRg 72491/2

Роттердамский филармонический оркестр и хор, дирижер Эдуард
Флипсе. *Philips A 00 226/7 L*

«Песнь о земле»

Амстердамский оркестр «Концертгебоу», дирижер Эдуард ван Бей-
нум, солисты Нэн Мерримен, Эрнст Хефлигер. *Epic (США) SC*
6023

Венский филармонический оркестр, дирижер Леонард Берн-
стайн, солисты Джеймс Кинг, Дитрих Фишер-Дискау. *Decca*
SET 531 (стерео)

Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер Бруно Вальтер,
солисты Милдред Миллер, Эрнст Хефлигер. *Columbia (США)*
ML 5826; MS 6426 (стерео)

Венский филармонический оркестр, дирижер Бруно Вальтер, соли-
сты Кетлин Ферриэр, Юлиус Патцак. *Decca LXT 5576*

Амстердамский оркестр «Концертгебоу», дирижер Ойген Иохум, со-
листы Нэн Мерримен, Эрнст Хефлигер. *Deutsche Gramophon*
Gesellschaft (ФРГ) 18 865; 138 865 (стерео)

Венский филармонический оркестр, дирижер Отто Клемперер, соли-
сты Эльза Кавельти, Антон Дермота. *Vox VBX 115*

- Оркестр «Филармония» (Лондон), дирижер Пауль Клецки, солисты Дитрих Фишер-Дискау, Мэррей Дикки. (+Adagietto из Пятой симфонии). *His Master's Voice ALP 1773/4; ASD 351/2 (стерео)*
- Чикагский симфонический оркестр, дирижер Фриц Рейнер, солисты Морин Форрестер, Ричард Льюис. *RCA Victor LM 6087; LSC 6087 (стерео)*
- Симфонический оркестр Германского Юго-Западного радио, дирижер Ганс Розбауд, солисты Грейс Гофман, Гельмут Мельхерт. *Vox PL 10910; STPL 510912 (стерео)*

Симфония № 9

- Берлинский филармонический оркестр, дирижер Джон Барбиролли. *Electrola (ФРГ) E 91 363/4; STE 91 363/4 (стерео)*
- Оркестр радиокompании «Коламбия», дирижер Бруно Вальтер. *Columbia (США) M2L 276; M2S 676 (стерео)*
- Венский филармонический оркестр, дирижер Бруно Вальтер. *RCA Victor LCT 6015*
- Оркестр «Нью-Филармония» (Лондон), дирижер Отто Клемперер. *Angel (США) SB 3708*
- Израильский филармонический оркестр, дирижер Пауль Клецки. *Columbia (Англия) CX 1250-1*
- Симфонический оркестр Московской государственной филармонии, дирижер Кирилл Кондрашин. *Мелодия Д 013611/14*
- Лондонский симфонический оркестр, дирижер Леопольд Людвиг. *Everest 6050-2; 3050-2 (стерео)*
- Венский симфонический оркестр, дирижер Яша Хоренштейн. *Vox VBX 116*
- Девять симфоний (альбом из 14 пластинок). Нью-Йоркский филармонический и Лондонский симфонический оркестры, дирижер Леонард Бернстайн. *Columbia (США) GMS 765*

Симфония № 10

- Филадельфийский оркестр, дирижер Юджин Орманди (реконструкция Дэрика Кука). *Columbia (США) M2L 335; M2S 735 (стерео)*
- Adagio (I часть)
- Венский филармонический оркестр, дирижер Фредерик Чарлз Адлер. *SPA 30/1*
- Лейпцигский оркестр «Гевандхауз», дирижер Георг Себастьян. *Eterna 8 20 451*
- Оркестр Венской государственной оперы, дирижер Герман Шерхен. *Westminster XWN 2220*

— Adagio, Purgatorio (I и III части)

Кливлендский симфонический оркестр, дирижер Джордж Селл.
Epic AC 3568; BC 1024 (стерео)

«Жалобная песня»

Хартфордский симфонический оркестр и хор, дирижер Фриц Малер, солисты Маргарет Хосуэлл, Рудольф Петрак, Лили Чуказян.
Vanguard VRS 1048; VSO 2044 (стерео)

Оркестр Венской государственной оперы, Венская хоровая капелла, дирижер Золтан Фекете, солисты Илона Штейнгрубер, Зиглинда Вагнер, Эрих Майкут. *Lyrichord (США) 69*

«Песни странствующего подмастерья»

Марта Красова, оркестр Чешской филармонии, дирижер Антонио Педротти. *Supraphon LPM 254*

Криста Людвиг, оркестр «Филармония» (Лондон), дирижер Адриан Боулт. *Columbia (Англия) CX 1671; SAX 2321 (стерео)*

Нэн Мерримен, Амстердамский оркестр «Концертгебоу», дирижер Эдуард ван Бейнум. *Epic SC 6023*

Милдред Миллер, оркестр радиокompании «Колабна», дирижер Бруно Вальтер. *Columbia (США) ML 5888; MS 6488 (стерео)*

Герман Прей, симфонический оркестр Берлинского радио, дирижер Курт Зандерлинг. *Eterna 7 20 157*

Дитрих Фишер-Дискау, оркестр «Филармония» (Лондон), дирижер Вильгельм Фуртвенглер. *His Master's Voice XLP 30044*

Кирстен Флагстад, Венский филармонический оркестр, дирижер Адриан Боулт. *Decca LXT 5395; SXL 2224 (стерео)*

Норман Фостер, Бамбергский симфонический оркестр, дирижер Яша Хоренштейн. *Vox PL 9100*

Генрих Шлюснус, симфонический оркестр Гессенского радио, дирижер Винифред Циллинг. *Deutsche Gramophon Gesellschaft 17 097*

«Волшебный рог мальчика»

Дженет Бейкер, Джерейнт Эванс, Лондонский филармонический оркестр, дирижер Уин Моррис. *Delysé (Англия) ECB 3177; DS 6077 (стерео)*

Лорна Сидней. Альфред Поэлль, оркестр Венской государственной оперы, дирижер Феликс Прохазка. (+ Две песни из «Семи песен последних лет»: «Зб́ря», «Маленький барабанщик»). *Amadeo (Австрия) AVRS 6093*

Морин Форрестер, Гейнц Рефусс, оркестр Венских фестивалей, дирижер Феликс Прохазка. *Amadeo AVRS 6093*

«Песни об умерших детях»

- Мариан Андерсон, симфонический оркестр Сан-Франциско, дирижер Пьер Монте. *RCA Victor LM 1146*
- Криста Людвиг, оркестр «Филармония» (Лондон), дирижер Андре Вандерноот. *Columbia (Англия) CX 1671; SAX 232 (стерео)*
- Дженин Турел, Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер Леонард Бернстайн. *Columbia (США) M2L 298; M2S 698 (стерео)*
- Кэтлин Ферриэр, Венский филармонический оркестр, дирижер Бруно Вальтер. *Columbia (Англия) C 1009*
- Дитрих Фишер-Дискау, Берлинский филармонический оркестр, дирижер Карл Бём. *Deutsche Gramophon Gesellschaft 18 879; 138 879 (стерео)*
- Дитрих Фишер-Дискау, Берлинский филармонический оркестр, дирижер Рудольф Кемпе. *His Master's Voice XLP 30044*
- Кирстен Флагстад, Венский филармонический оркестр, дирижер Адриан Боулт. *Decca LXT 5395; SXL 2224 (стерео)*
- Норман Фостер, Бамбергский симфонический оркестр, дирижер Яша Хоренштейн. *Vox VBX 116*

Песни на слова Рюккерта

- Маура Морейра, Инсбрукский симфонический оркестр, дирижер Роберт Вагнер. *Vox PL 12 320; 5 12 320 (стерео)*
- Анни Фельбермайер, оркестр Венской государственной оперы, дирижер Феликс Прохазка. (+ «Три ангела пели»; четыре песни из «Песен и напевов юношеских лет»). *Amadeo AVRS 6040*
- Морин Форрестер, симфонический оркестр Берлинского радио, дирижер Ференц Фричай. *Deutsche Gramophon Gesellschaft 17 199*
- Илона Штейнгрубер, оркестр Венской государственной оперы, дирижер Золтан Фекете. *Qualiton (Венгрия) LP 1543*

Отдельные песни

Из «Песен и напевов юношеских лет»:

«Весеннее утро», «Воспоминание», «Ганс и Грета», «Я шел, веселый», «Сила воображения», «Смена караула летом», «Расставаться, разлучаться», «Не увидеться вновь».

Дези Хальбан, Бруно Вальтер (ф.п.). (+ Пятая симфония). *Columbia (США) SL 171*

Из «Волшебного рога мальчика»:

«Где звучат чудесные трубы», «Ночная песнь стража», «Земная жизнь», «Кто придумал эту песенку?», «Похвала знатока».

- Из «Песен и напевов юношеских лет»:
«Весеннее утро», «Ганс и Грета», «Я шел, веселый», «Чтобы сделать послушными скверных детей».
- Из «Песен на слова Рюккерта»:
«Я вдыхал нежный аромат», «Если ты любишь за красоту», «В полночь».
Криста Людвиг, Джералд Мур (ф-п.). *Columbia (Англия) CX 1705; SAX 2538 (стерео)*
- Из «Волшебного рога мальчика»:
«Похвала знатока», «Рейнская сказочка».
- Из «Песен и напевов юношеских лет»:
«Я шел, веселый», «Чтобы сделать послушными скверных детей».
Криста Людвиг. *Electrola (ФРГ) C 50 577*
- Из «Песен и напевов юношеских лет»:
«Весеннее утро» (орк. Р. Хегера), «Ганс и Грета» (орк. Р. Хегера), «Я шел, веселый» (орк. Л. Виндштрегера), «Расставаться, разлучаться» (орк. Р. Хегера).
- Из «Волшебного рога мальчика»:
«Три ангела пели»
Анни Фельбермайер, Альфред Поэлль, оркестр Венской государственной оперы, дирижер Феликс Прохазка. (+ «Песни на слова Рюккерта»). *Amadeo (Австрия) AVRS 6040*
- Из «Песен на слова Рюккерта»:
«Я потерял для мира», «Я вдыхал нежный аромат», «В полночь».
Кэтлин Ферриэр, Венский филармонический оркестр, дирижер Бруно Вальтер. *Decca VD 1061*
- Из «Песен на слова Рюккерта»:
«В полночь», «Я вдыхал нежный аромат», «Не заглядывая в мои песни», «Я потерял для мира».
Дитрих Фишер-Дискау, Берлинский филармонический оркестр, дирижер Карл Бём. *Deutsche Gramophon Gesellschaft 18 879; 138 879 (стерео)*
- Из «Песен и напевов юношеских лет»:
Фантазия из «Дон-Жуана».
- Из «Волшебного рога мальчика»:
«Смена караула летом», «Самочувствие», «Проповедь Антония Падуанского рыбам».
Дитрих Фишер-Дискау, Карл Энгель (ф-п.). *Deutsche Gramophon Gesellschaft 18 590; 138 055 (стерео)*
- Из «Песен на слова Рюккерта»:
«Души моей ничто не чарует» («Я потерял для мира»).

Из «Песен странствующего подмастерья»:

«Кинжал, как пламя жгущий».

Из «Песен и напевов юношеских лет»:

«Воспоминание».

Из «Волшебного рога мальчика»:

«Кто придумал эту песенку?», «Рейнская сказочка».

Надежда Юренева, Тамара Салтыкова (ф.п.). Мелодия

Д 14/889=90

Записи авторского исполнения

(ф.п., перепись с «Welte-Mignon»)

Финал Четвертой симфонии. *Telefunken* (ФРГ) НТ 18

«Я шел, веселый». *Telefunken* (ФРГ) НТ 38

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРОИЗВЕДЕНИЙ*

Адлер Гвидо (Adler, 1855—1941) — известный австрийский музыковед. Родился в Чехии; живя в Иглаве, познакомился с Малером. Окончил Венскую консерваторию, где одним из его учителей был Антон Брукнер. В 1873—1877 гг. занимался на юридическом факультете Венского университета. В Байрейте сблизился с Вагнером; позже вместе с Мотлем стал одним из создателей Венского академического вагнеровского общества. С 1885 г. Адлер — профессор Немецкого университета в Праге, в 1898—1927 гг. — профессор музыкального факультета Венского университета. Адлер руководил многотомным изданием «Памятники музыкального искусства Австрии», основал Музыкально-исторический институт в Вене. Был участником и организатором многочисленных музыкальных конгрессов. По его инициативе в 1927 г. в Базеле было создано «Международное общество музыкальной науки», почетным председателем которого Адлер оставался до самой своей смерти. Адлер написал много книг по истории и теории музыки, монографии о Вагнере, Гайдне, Малере — 283

Айбль Йозеф (Aibl) — основатель музыкального издательства в Мюнхене, вошедшего затем в венское издательство «Universal-Edition» — 329

Алкивиад (ок. 450—404 до н. э.) — политический деятель и полководец, ученик Сократа — 290, 291

Аристотель (384—322 до н. э.) — 170, 275, 543

Арним Иоахим фон (Arnim, 1781—1831) — немецкий писатель-ро-

* Курсивом выделены страницы вступительной статьи и примечаний.

- мантик, один из составителей «Волшебного рога мальчика» — 30, 43, 234, 501
- Артнер Йозефина (Artner, 1869—1932) — певица, уроженка Праги. В 1888 г. начала работать в лейпцигском Городском театре, позже пела в Вене и в Гамбурге — 299
- Баарман (Baarmann) — 300
- Бальзак Оноре де (Balzac, 1799—1850) — 456
- Барбе д'Оревильи Жюль (Barbey d'Aurevilly, 1808—1889) — французский писатель — 325
- Бар-Мильденбург Анна (Bahr-Mildenburg, 1872—1947) — австрийская певица (драматическое сопрано). Родилась в Вене, училась в Венской консерватории у Розы Папир. В 1895 г. поступила в гамбургский театр, где встретила с Малером; вскоре стала его невестой. С 1898 по 1917 г. пела в Венской Придворной опере. Была выдающейся исполнительницей вагнеровского репертуара, а позже — партии Клитемнестры в опере Р. Штрауса «Электра». В 1909 г. вышла замуж за австрийского драматурга Германа Бара. В 1921 г. получила звание профессора в Академии музыки в Мюнхене. Уйдя со сцены, продолжала гастролировать в Германии и в Париже, вела педагогическую работу в Вене, поставила в Мюнхене «Кольцо нибелунга». Написала ряд книг о вагнеровском театре и «Воспоминания» — 4, 12, 57, 58, 157—159, 161, 179—183, 190, 191, 198—200, 204, 253, 335, 337, 359, 385—387, 448, 449, 490, 505, 529
- Бартоломеи Франц (Bartolomeu) — профессор Венской консерватории, кларнетист оркестра Придворной оперы — 220
- Батка Рихард (Batka, 1868—1922) — чешский музыкальный критик и историк музыки. Родился в Праге, занимался германистикой и музыкой, в 1896—1898 гг. издавал «Neue musikalische Rundschau», сотрудничал в газете «Prages Tageblatt». С 1908 г. работал в венской прессе, преподавал в венской Академии музыкального искусства. Автор ряда книг по музыке, переводчик оперных либретто — 165, 168
- Баумгартен Мориз (Baumgarten) — владелец усадьбы в Венгрии, в семье которого Малер давал уроки музыки в 1879 г. — 93
- Баумфельд (Baumfeld) — 269
- Бауэр-Лехнер Натали (Bauer-Lechner, 1838—1921) — австрийская альтистка. Приятельница Малера со времен обучения в Венской консерватории. До 1914 г. была альтисткой в известном женском квартете М. Зольдат-Регер — 5, 38, 57, 188—190, 343, 359, 458
- Бах Иоганн Себастьян (Bach, 1685—1750) — 16, 17, 77, 139, 142, 328, 329, 333, 334, 345, 359, 494—496

Мотет № 3 — 496, 502

«Погрыз я во грехе», кантата — 495

«Страсти по Иоанну» — 359

«Страсти по Матфею» — 16, 333, 359, 483

Бах Карл Филипп Эммануил (Bach, 1714—1788) — 359

«Ты воскреснешь...», хорал — 359

Безеchnи Йозеф (Bezechný, 1829—1904) — венский чиновник, уроженец Праги; в юности выступал как пианист, но вскоре перешел на государственную службу, где получил чин действительного тайного советника. Последние 12 лет своей жизни был генеральным директором Венской Придворной оперы — 155, 189

Беккер Пауль (Bekker, 1882—1937) — немецкий музыковед и критик, автор многочисленных исследований по классической и современной музыке. Среди его капитальных трудов выдающееся место занимает монография «Симфонии Густава Малера» — 511

Бёклин Арнольд (Böcklin, 1827—1901) — швейцарский художник-символист — 142

Беллини Винченцо (Bellini, 1801—1835) — 387

«Норма» — 387

Бен (Ben), гамбургский адвокат — 335, 336, 340

Беницки Франц фон (Benitzky) — правительственный комиссар, в 1888—1891 гг. интендант Королевского театра в Будапеште — 128, 189, 306, 307, 310

Бер Август (Beer) — музыкальный критик, сотрудник будапештской газеты «Pester Lloyd»; после первого исполнения Первой симфонии Малера в Будапеште в 1889 г. один из немногих написал благоприятный отзыв о ней — 141

Бергер Рудольф (Berger, 1874—1915) — немецкий певец (баритон). Пел в Германии и в нью-йоркской Метрополитен-опере. С 1909 г. перешел на теноровые партии — 244

Беркан Вильгельм (Berkan), фабрикант — 335, 340, 341

Берлинер Арнольд (Berliner, 1862—1942) — немецкий физик, друг Малера. Автор многочисленных учебников и справочников. Его книга «Естественные истории» выдержала десятки переизданий — 36, 137, 138, 145—147, 201, 235, 243—245, 515

Берлиоз Гектор (Berlioz, 1803—1869) — 16, 22, 47, 186, 250

«Римский карнавал» — 250

«Фантастическая симфония» — 186

Берман (Behrman) — пастор церкви св. Михаила в Гамбурге — 333

Бертини Анри (Bertini, 1798—1876) — французский пианист и композитор — 92

Этюды — 92

Бертрам — см. Буассере Сюльпис — 107

- Бетге Ганс (Bethge, 1876—1946) — немецкий писатель, переводчик восточной поэзии — 82
- Бетховен Людвиг ван (Beethoven, 1770—1827) — 16, 17, 24, 31, 36, 63, 65, 77, 138, 139, 141, 142, 172, 186, 194, 195, 207—209, 218, 247, 250, 257, 265, 272, 277, 297, 301, 314, 317, 329, 337, 338, 342, 343, 355, 415, 432, 443, 450, 466, 469, 476—478, 482, 484, 487—491, 497—498, 501, 506, 508—510, 517, 520, 532, 539, 540, 542—545
- Квартет f-moll, op. 95—415
- Квартет cis-moll, op. 131—480
- Квинтеты — 342
- Концерт для фортепиано с оркестром № 5, Es-dur — 498
- «Кориолан», увертюра — 186, 250, 482
- «Леонора III», увертюра C-dur — 138, 221, 301, 317, 318, 321, 322, 520
- «Леонора IV», увертюра E-dur — 317
- «Освящение дома», увертюра — 489, 490
- Секстеты — 342
- Септет Es-dur, op. 20—342
- Симфонии — 63, 65, 170, 208, 272, 443, 488, 489, 510
- Симфония № 1, C-dur — 488
- Симфония № 2, D-dur — 487, 488
- Симфония № 3 («Героическая»), Es-dur — 247, 312, 444, 476, 482
- Симфония № 4, B-dur — 488
- Симфония № 5, c-moll — 209, 487, 488
- Симфония № 6 («Пасторальная»), F-dur — 477, 479, 508, 509
- Симфония № 7, A-dur — 250, 444, 484, 485, 506, 539
- Симфония № 9, d-moll — 24, 139, 194, 207—209, 246, 276, 297, 415, 432, 444, 469, 517
- Увертюры — 443
- «Фиделио» — 24, 28, 138, 256, 257, 261, 312, 314, 317, 318, 320, 321, 337, 338, 355, 382, 418, 429, 441, 450, 476, 501, 520, 534
- Фортепианное трио op. 70 № 1, D-dur — 343, 359
- «Эгмонт» — 247
- Бехштейн Людвиг (Bechstein, 1801—1860) — немецкий писатель, собиратель фольклора — 96
- Би Оскар (Bie, 1864—1938) — немецкий искусствовед и музыковед. Издатель журнала «Neue Rundschau» в Берлине, оперный критик в берлинской газете «Börsen-Courier», автор книг «Современная музыка и Рихард Штраус», «Опера» и др. — 153, 154
- Бизе Жорж (Bizet, 1838—1875) — 345, 348
- «Джамиле» — 348, 411
- «Кармен» — 345, 472

- Бирренковен Вильгельм** (Birrenkoven, род. 1865) — немецкий певец (тенор). С 1893 г. пел в гамбургском театре — 147
- Блех Лео** (Blech, 1871—1958) — немецкий дирижер, ученик Гумпердинка. С 1899 г. — первый дирижер Немецкого театра в Праге, с 1906 г. — дирижер Берлинской оперы. В 1937 г. эмигрировал из Германии, жил в Риге и в Стокгольме. В 1949 г. вернулся в Берлин и до 1953 г. работал в Городской опере — 244
- Боданский Артур** (Bodanzky, 1877—1939) — австрийский дирижер, близкий к Малеру; с 1915 г. — дирижер Метрополитен-оперы — 507
- Бомарше Пьер-Огюст-Карон де** (Beaumarchais, 1732—1799) — 451
- Бонди Серафин** (Bondi), венский адвокат — 117
- Бончи Алессандро** (Bonci, 1870—1940) — итальянский певец (тенор), пел в Милане и в Нью-Йорке — 80, 259
- Брам Отто** (Brahm, 1856—1912) — немецкий историк литературы и выдающийся театральный деятель. С 1889 г. стал во главе основанного им союза «Свободная немецкая сцена». С 1894 г. руководил Немецким театром, затем Театром Лессинга. Основу репертуара его театра составляли пьесы Гауптмана и Ибсена. Брам — автор ряда работ о театре. Книга «Шиллер» писалась с 1888 г. по 1892 г. и осталась незаконченной. Брам был крупнейшим представителем натурализма на немецкой сцене — 64, 150
- Брамс Иоганнес** (Brahms, 1833—1897) — 9, 15, 16, 28, 38, 68, 130, 147, 149, 180, 228, 234, 250, 277, 329, 439, 465, 479, 486, 489, 490
- Вариации на тему Гайдна — 250
- Квintет с кларнетом op. 115, h-moll — 486
- Секстет op. 18, B-dur — 228
- Симфонии — 16
- Симфония № 3, F-dur — 489
- Соната для кларнета и фортепиано op. 120—486
- Брентано Клеменс** (Brentano, 1778—1842) — немецкий поэт-романтик, прозаик и драматург, возглавлял Гейдельбергский кружок. Вместе с Иоахимом фон Арнимом издал сборник немецких народных песен «Волшебный рог мальчика» — 30, 43, 107, 234, 501
- Брукнер Антон** (Bruckner, 1824—1896) — 9, 15—17, 38, 41, 46, 136, 137, 329, 432, 465, 467, 468, 517, 543, 545
- Симфония № 3, d-moll — 17
- Симфония № 9, d-moll — 432, 517
- «Te Deum» — 137
- Бруно Джордано** (Bruno, 1548—1600) — 357

Б р у х Макс (Bruch, 1838—1920) — немецкий композитор, представитель позднего романтизма — 277

Б у а л ь д ь е Франсуа Адриен (Boieldieu, 1775—1834) — 417
«Белая дама» — 417

Б у а с с е р е Сюльпис (Boisseree, 1783—1854) и его брат Мельхор — немецкие искусствоведы, исследователи немецкого искусства средних веков. Вместе со своим другом И. Б. Бертрамом (Bertram, ум. 1841) были первыми собирателями старинной немецкой и нидерландской живописи. Их собрание стало основным ядром старой мюнхенской Пинакотeki. Братья Буассере были в дружеских отношениях с Гете — 106, 107

Б у з о н и Ферруччо (Busoni, 1866—1924) — итальянский пианист, дирижер, композитор, музыкальный писатель — 532

Б у т с Юлиус (Buths, 1851—1920) — немецкий дирижер и композитор, профессор и директор консерватории в Дюссельдорфе — 55, 222, 224

Б э к о н Френсис (Bacon, 1561—1626) — 247

Б ю л о в Ганс фон (Bülow, 1830—1894) — выдающийся немецкий пианист и дирижер. Учился игре на фортепиано у Фридриха Вика, дальнейшее образование получил в Лейпциге и Берлине, где одновременно изучал право в университете. Увлечение идеями Вагнера и постановка «Лоэнгрина», увиденная им в 1850 г., окончательно определили его призвание. Пианистическое образование Бюлов завершает в Веймаре у Листа. В 1853 г. совершил первое концертное турне как пианист, в дальнейшем выступал в Европе и в Америке. В 1857 г. женился на дочери Листа — Козиме. Как дирижер работал в Цюрихе, Берлине, Ганновере, Мюнхене. Дирижировал первыми представлениями «Тристана» и «Мейстерзингеров». В 1880—1885 гг. руководил капеллой мейнингенского герцога, создал из нее первоклассный оркестр, с которым объездил многие города Европы. В 1886 г. Бюлов дирижировал «Абонементными концертами» в Гамбурге, затем оркестром Берлинской филармонии. Умер в Каире. В истории исполнительства занял выдающееся место как оригинальный интерпретатор немецких классиков — 23, 24, 28, 103, 104, 135, 143, 149, 167, 195, 296, 327, 332—334, 336, 474, 479, 514

В а г н е р (Wagner), актер — 335

В а г н е р Зигфрид (Wagner, 1869—1930) — сын Рихарда Вагнера, немецкий композитор, дирижер и режиссер Байрейтских празднеств. Автор многочисленных опер и симфонических сочинений — 334

В а г н е р Козима (Wagner, 1837—1930) — дочь Ф. Листа и графини д'Агу. Двадцати лет вышла замуж за Г. фон Бюлова. Через

- несколько лет стала женой Вагнера. В 1872 г. поселилась с Вагнером в Байрейте. В 1909 г. была назначена директором философского факультета Берлинского университета. Автор книги «Франц Лист» — 147, 191, 359
- Вагнер Рихард (Wagner, 1813—1883) — 12, 16, 17, 21—26, 28, 38, 41, 46, 63, 64, 100, 138, 139, 142, 172, 195, 207, 208, 213, 228—230, 236, 247, 250, 299, 307, 314, 323, 329, 330, 334, 336, 338, 348, 355, 364, 379, 384, 386, 397, 414, 447, 466, 474, 476, 480, 483, 488—491, 501, 506, 507, 520, 529, 543—545
- «Валькирия» — 16, 24, 117—110, 124, 204, 296, 297, 307, 355, 360, 384, 385, 387, 418, 446, 453, 504, 507
- «Вступление и смерть Изольды» — 247, 250, 506
- «Зигфрид» — 123, 204, 387
- «Зигфрид», идиллия — 250
- «Золото Рейна» — 24, 117, 118, 296, 297, 307, 396
- «Кольцо нибелунга» («Нибелунги») — 16, 24, 26, 116, 307, 384, 387, 397
- «Летучий голландец» — 411
- «Лоэнгрин» — 16, 59, 100, 116, 120, 129, 157, 296, 312, 410, 427, 451, 472
- «Нюрнбергские мастерзингеры» — 24, 116, 117, 213, 247, 250, 276, 326, 345, 397, 459, 506, 514, 540
- Оперы — 28, 64
- «Парсифаль» — 191
- «Сумерки богов» — 137, 243, 247, 334, 372, 387, 399
- «Тангейзер» — 16, 28, 120, 157, 203, 345, 387
- «Тристан и Изольда» — 16, 68, 108, 116, 136, 226, 250, 379, 397, 418, 441, 447, 448, 506, 514
- «Фауст», увертюра — 247
- Вайдих (Weidich) — 335
- Вальтер Бруно (Walter — псевдоним Бруно Вальтера Шлезингера, 1876—1962) — выдающийся немецкий оперный и симфонический дирижер. Начал свою деятельность в 1894 г. в Кёльне, затем был приглашен в гамбургский театр; с этого момента началась его тесная дружба с Малером. В 1901—1912 гг. работал по приглашению Малера в Венской Придворной опере, с 1913 г. Вальтер — преемник Мотля на посту генерал-музик-директора Мюнхенской оперы. В 1922 г. одним из первых посетил СССР. В том же году покинул Мюнхен из-за антисемитских выступлений реакционных групп. Гастролировал во многих городах Европы и Америки. В 1924—1931 гг. руководил постановками немецких опер в театре Ковент-Гарден в Лондоне, с 1925 г. — директор Городской оперы в Берлине, в 1929—1933 гг. — дирижер оркестра Гевандхауза в Лейпциге. Наступление фашизма заста-

вило Вальтера покинуть Германию, он переехал в Вену, где руководил Городской оперой и оркестром филармонии. В 1938 г. эмигрировал во Францию, в 1939 г. — в США, где периодически работал в Метрополитен-опере. Начиная с 1948 г., неоднократно гастролировал в Европе. Последние годы жизни провел в Беверли-Хилл (Калифорния). Вальтер был выдающимся исполнителем Моцарта, Верди, Малера. Под его управлением в 1911 и 1912 гг. впервые были исполнены «Песнь о земле» и Девятая симфония. В 1955 г. Вальтер стал почетным председателем Малеровского общества в Вене. Вальтер — автор симфонических и инструментальных сочинений, песен, а также книг «О моральной силе музыки», «О «Волшебной флейте» Моцарта», «Густав Малер», «О музыке и музицировании» и воспоминаний «Тема с вариациями» — 4, 11, 57, 65, 69, 78, 80—82, 86, 158, 229, 230, 248, 249, 262, 264, 266, 267, 269—271, 278, 280, 286, 344, 391, 436, 442, 457, 498, 507

Ван Вэй (699—759) — китайский поэт — 82

Ван-Гог Винцент (Van Gogh, 1853—1890) — 60

Ван Дик Эрнст-Мария-Губерт (Van Dyc, 1861—1923) — бельгийский певец (драматический тенор). В 1888—1899 гг. пел в Венской опере. Известный исполнитель вагнеровского репертуара — 147

Вебер Карл Мария (Weber, 1786—1826) — 16, 25, 159, 166, 168, 185, 247, 298, 387, 473, 474, 501, 513, 540

«Вольный стрелок» («Фрейшютц») — 109, 247, 298, 308, 417, 441, 474

«Оберон» — 159, 387, 501

Оперы — 25

«Три Пинто», незавершенная опера — 166, 168, 185, 306, 513
«Эврианта» — 501

Везендонк Матильда (Wesendonk, 1828—1902) — близкий друг Р. Вагнера. В 1857—1858 гг. Вагнер жил в ее доме в Цюрихе и написал на ее слова вокальный цикл «Пять стихотворений» — 228

Вейдемман Фридрих (Weidemann) — немецкий певец (баритон). С 1898 г. работал в гамбургском театре, с 1902 г. — в Венской опере. Выступал в ролях Вольфрама, Сакса, Дон-Жуана, Эскамильи и др. — 384, 451

Вейнбергер Йозеф (Weinberger, ум. 1928) — австрийский издатель, основатель Венского музыкального издательства (1885), с 1898 г. — президент «Общества авторов, композиторов и музыкальных издателей» в Вене. В 1901 г. стал владельцем издательства «Universal-Edition» — 96, 239

Вейнгартнер Феликс (Weingartner, 1863—1942) — выдающийся австрийский дирижер, композитор. В 1881—1883 гг. учился в

- Лейпцигской консерватории и в университете, затем у Листа в Веймаре. В 1891—1898 гг. — придворный капельмейстер в Опере и дирижер симфонического оркестра Королевской капеллы в Берлине. Из-за конфликта с Вильгельмом II покинул Оперу и принял руководство мюнхенским оркестром Кайма. С 1908 г. — преемник Малера в Венской Придворной опере. В 1911 г. отказался от деятельности в Опере и долгое время был только концертным дирижером. Много гастролировал по всем странам мира, неоднократно посещал СССР. Постоянно возвращался в Вену и занимал там ведущие должности как директор Народной оперы, руководитель оркестра Венской филармонии. В 1936 г. уехал в Японию, затем жил в Интерлакене. Вейнгартнер был великолепным исполнителем Бетховена, Берлиоза, Чайковского, Бородина. Автор большого количества симфонических и камерных произведений, нескольких опер, а также книг «О дирижировании», «Байрейт», «Симфония после Бетховена», «Воспоминания» и др. — 151, 187, 191, 193, 198, 199, 257, 289, 341, 442, 454, 507, 515, 516, 534
- Вергилий (70—19 до н. э.) — 34
- Верди Джузеппе (Verdi, 1813—1901) — 23, 38, 100, 323, 500
 «Аида» — 120, 158, 323, 401, 444
 «Отелло» — 210, 453
 «Травиата» — 397
 «Трубадур» — 119
- Веронезе Паоло (Veronese, 1528—1588) — итальянский художник эпохи Возрождения — 331
- Визенталь Грета (Marquet; Wiesenthal) — австрийская танцовщица, с 1901 по 1907 г. выступала в Венской Придворной опере — 453
- Винкельман Герман (Winkelmann, 1748—1828) — австрийский певец (драматический тенор), пел в Венской Придворной опере с начала 80-х годов XIX века — 448
- Власлак Эдуард (Wlassak, ум. 1904) — венский чиновник, надворный советник. В течение двух десятилетий был художественным руководителем оперного и драматического придворных театров — 190, 314
- Вольф Герман (Wolff, 1845—1902) — основатель концертного агентства в Берлине — 514
- Вольф Гуго (Wolf, 1860—1903) — 9, 17, 18, 20, 61, 507
- Вольф Луиза (Wolff, 1855—1935) — жена основателя концертного агентства в Берлине Германа Вольфа. После смерти мужа, с 1902 г., руководила агентством — 235, 244
- Вольфрум Филипп (Wolfrum, 1854—1919) — немецкий музыковед, композитор, органист, дирижер — 227

- В ондра (Wondra) — хормейстер Венской Придворной оперы — 203, 321
- В ь е т а н А н р и (Vieuxtemps, 1820—1881) — бельгийский скрипач и композитор — 277
- Г а б р и л о в и ч О с и п С о л о м о н о в и ч (1878—1936) — пианист, дирижер. Окончил Петербургскую консерваторию. В 1894 г. уехал в Вену и начал широкую концертную деятельность в Европе и Америке — 236, 246
- Г а й д н Й о з е ф (Haydn, 1732—1809) — 139, 246, 247, 250
Симфонии — 139
Симфония Es-dur — 247
Симфония с ударами литавр — 250
- Г а л е в и Ж а к Ф р о м а н т а л ь (Halévy, 1799—1862) — 417
«Жидовка» («Дочь кардинала») — 417
- Г а л л е н (Gallen, точнее Gallen-Kallela, 1865—1931) — выдающийся финский художник-реалист — 250
- Г а л ь б а н ф о н — см. Курц Сельма
- Г а м м е р ш л а г А л ь б е р т (Hammerschlag) — врач, брат Пауля — 260
- Г а м м е р ш л а г П а у л ь (Hammerschlag) — директор кредитного учреждения в Вене — 259, 279
- Г а н с л и к Э д у а р д (Hanslick, 1825—1904) — немецкий музыковед, эстетик и журналист, профессор Венского университета, теоретик музыкального формализма — 16, 479, 482
- Г а р т м а н Л ю д в и г (Hartmann, 1836—1910) — немецкий пианист, композитор и критик, ученик Листа. Долго жил в Дрездене. Занимался переводами оперных текстов на немецкий язык, написал ряд работ о Вагнере — 297
- Г а с с м а н (Hassmann), певица — 99
- Г а у п т м а н Г е р х а р т (Hauptmann, 1862—1946) — 5, 19, 61, 64, 235, 245, 246, 522—524
- Г а у п т м а н Г р е т а (Hauptmann), жена Герхарта — 523
- Г а у с м а н (Hausmann) — управляющий крупным имением в Моравии — 131
- Г е й н е Г е н р и х (Heine, 1797—1856) — 30, 58
- Г ё л е р Г е о р г (Göhler, 1874—1954) — немецкий дирижер и композитор. Учился в Лейпциге, где с 1909 г. руководил концертами «Нового музыкального общества». Автор многочисленных статей по музыке, редактор малоизвестных сочинений Гассе, Моцарта, Шуберта. Был горячим пропагандистом творчества Малера, впервые исполнил в Лейпциге его Первую, Четвертую, Пятую, Восьмую симфонии, «Песнь о земле»; участвовал в первом исполнении Восьмой в Мюнхене — 293, 294

- Гёльдерлин Фридрих (Hölderlin, 1770—1843) — немецкий поэт-романтик — 466
- Гельмгольц Герман (Helmholtz, 1821—1894) — выдающийся немецкий ученый: математик, физик, физиолог, анатом и психолог — 20, 220, 248
- Гельмесбергер Йозеф (Helmesberger, 1828—1893) — австрийский скрипач и дирижер, один из представителей «династии» Гельмесбергеров, видный музыкальный деятель. С 1859 г. — директор Венской консерватории, одно время стоял во главе консерваторского ученического оркестра — 16, 458, 459
- Гендель Георг Фридрих (Händel, 1685—1759). — 16, 510
«Израиль в Египте» — 16
«Мессия» — 510
- Герман Мария — см. Малер Мария
- Герцфельд Виктор (Herzfeld, 1856—1920) — австрийский скрипач и композитор. Учился с Малером в Венской консерватории. С 1886 г. до конца жизни работал в Булапеште — 479
- Гете Иоганн Вольфганг (Goethe, 1749—1832) — 20, 29, 34, 35, 49, 51, 75—78, 106, 107, 146, 147, 169, 180, 265—267, 271—274, 501
- Гёц Герман (Götz, 1840—1876) — немецкий композитор и органист — 391, 417
«Укрощение строптивой» — 390, 391, 417
- Геш Вилем (Heš, 1860—1908) — чешский певец. Работал в Национальном театре в Праге, затем в Гамбурге, а с 1895 г. — в Венской Придворной опере — 382, 383, 449, 505
- Гиршфельд Роберт (Hirschfeld, 1858—1914) — австрийский музыкальный критик. С 1884 г. — преподаватель эстетики в Венской консерватории. В критической деятельности выступал как противник Ганслика — 351
- Глинка Михаил Иванович (1804—1857) — 24, 120
Оперы — 24
«Руслан и Людмила» — 120
- Глюк Кристоф Виллибальд (Gluck, 1714—1787) — 122, 355, 417
«Армида» — 121
«Ифигения в Авлиде» — 355, 418, 453, 505, 534
- Гова (Gowa), виолончелист гамбургского квартета — 342
- Гоген Поль (Gauguin, 1848—1903) — 60
- Гольдберг Альберт (Goldberg, 1847—1905) — немецкий оперный певец, с 1883 г. — главный режиссер оперетты в Городском театре в Лейпциге — 126, 127
- Гольдмарк Карл (Goldmark, 1830—1915) — венгерский композитор, жил в Вене. Написал оперы «Царица Савская», «Гец фон Берлихинген», «Зимняя сказка», симфонические и камерные сочинения — 479

- Гольц Арно (Holz, 1863—1929) — немецкий писатель — 60
- Горн Рихард (Horn), адвокат — 247
- Горький Максим (1868—1936) — 60
- Гофман (Hofmann), венский художник — 113
- Гофман Эрнст Теодор Амадей (Hofmann, 1776—1822) — 20, 27, 211, 394, 415
- Гофмансталь Гуго фон (Hofmannsthal, 1874—1929) — австрийский поэт и драматург — 60
- Граф (Graf), служащий канцелярии Венской оперы — 210
- Грегор Ганс (Gregor, 1866—1919) — немецкий театральный деятель; в 1911—1918 гг. — преемник Вейнгартнера на посту директора Венской Придворной оперы — 257, 534
- Гренг Карл (Grengg, 1853—1904) — немецкий певец (бас). С 1889 г. пел в Венской опере — 316
- Грильпарцер Франц (Grillparzer, 1791—1872) — выдающийся австрийский драматург, поэт — 532
- Гримм (Grimm), Якоб (1785—1863) и Вильгельм (1786—1859) — немецкие ученые, собиратели народных сказок — 96
- Гудль (Hudl), немецкая певица — 119
- Гуки — младшая дочь Малера Анна Юстина. Родилась 15 июня 1904 г. — 67, 229, 235, 247, 277
- Гумпердинк Энгельберт (Humperdinck, 1854—1921) — немецкий дирижер и композитор, автор нескольких опер. Его детская сказочная опера «Гензель и Гретель» (1893) получила мировую известность. В качестве дирижера долгое время работал ассистентом Вагнера в Байрейте — 145, 344, 393, 438
- «Гензель и Гретель» — 145, 344, 392, 438
- Гутман Эмиль (Gutmann) — глава концертного агентства — 261, 430
- Гутхейль-Шодер Мария (Gutheil-Schoder, 1874—1935) — немецкая оперная певица (меццо-сопрано). Училась в Веймаре. В 1891—1900 гг. пела в Веймарской Придворной опере. Была приглашена Малером в Вену, где работала до 1926 г. Выдающаяся исполнительница женских партий в операх Р. Штрауса; оставила воспоминания о нем — «Рихард Штраус в Веймаре» — 4, 64, 211, 213, 387, 449, 451, 490, 505, 529
- Гюльсен-Гизелер Георг фон (Hülßen, 1858—1922) — интендант придворных театров в Берлине — 235
- Давыдов Владимир Львович (1872—1906) — племянник П. И. Чайковского — 28
- Дворжак Антонин (Dvořák, 1841—1904) — 10, 24, 120, 346, 489
- «Голубок» — 489
- Оперы — 24

- Дебюсси Клод Ашиль (Debussy, 1862—1918) — 9
- Делакруа Эжен (Delacroix, 1798—1863) — 349
- Демель Рихард (Dehmel, 1863—1920) — немецкий поэт-лирик — 60
- Демут Леопольд (Demuth, 1861—1910) — австрийский певец (баритон). С 1897 г. пел в Венской Придворной опере — 449, 505
- Дестинн, точнее Дестиннова (Destinová — псевдоним Эммы Киттловой, 1878—1930) — чешская певица (драматическое сопрано). В 1898—1908 гг. пела в Берлинской Придворной опере, позже в Метрополитен-опере — 244
- Джорджоне (Giorgione, ок. 1478—1510) — 328, 394, 419
- Дидерикс Ойген (Diederichs, 1867—1930) — немецкий книгоиздатель — 357
- Дипенброк Альфонс (Diepenbrock, 1862—1921) — голландский композитор — 231
- Дипенброки — 241
- Достоевский Федор Михайлович (1821—1881) — 34, 38, 40, 62, 68, 456, 539
- Доцауэр Фридрих (Dotzauer, 1783—1860) — немецкий виолончелист, известный педагог — 474
- Дюка Поль (Dukas, 1865—1935) — 520
- Дюрер Альбрехт (Dürer, 1471—1528) — 328
- Елизавета (1837—1898) — австрийская императрица, жена императора Франца Иосифа I — 316, 317
- Жан-Поль (Jean Paul, псевдоним Иоганна Пауля Фридриха Рихтера, 1763—1825) — немецкий писатель — 20, 27, 31—34, 37, 45, 47, 152, 465
- Зеемюллер Иозеф (Seemüller) — германист, профессор Венского университета — 117
- Зейдль Антон (Seidl, 1850—1898) — австрийский дирижер. Учился в Лейпциге, был одним из переписчиков партитур Вагнера в Байрейте, всю жизнь оставался пропагандистом его творчества. В 1875 г. по рекомендации Вагнера был приглашен Нойманом в Лейпциг, затем последовал за ним в Берлин и в Прагу. Позже дирижировал в Нью-Йорке, Байрейте, Лондоне — 24, 296
- Зейдль Артур (Seidl, 1863—1928) — немецкий музыковед, в 1893—1898 гг. выступал как критик в прессе Дрездена и Гамбурга, с 1904 г. — доцент Лейпцигской консерватории. Автор многих статей о Вагнере, Р. Штраусе, Г. Пфифцере и др. — 11, 36, 192, 194
- Зембрих Марчелла (Sembrich — псевдоним Марцелины Коханьской, 1858—1935) — польская певица (колоратурное сопрано). С 1902 по 1909 г. пела в Метрополитен-опере — 80, 259

Зилоти Александр Ильич (1863—1945) — 246

Зичи Гёза (Zichy, 1849—1924) — сын богатого венгерского магната, однорукий пианист, композитор, ученик Ф. Листа. В 1891—1894 гг. был интендантом Королевской оперы в Будапеште, позже — президентом Венгерской музыкальной академии; до 1918 г. — президент Национальной консерватории. Автор фортепианных пьес для левой руки и оперной трилогии «Ракоци» — 26, 131, 310, 311, 316, 317

Ибсен Генрик (Ibsen, 1826—1906) — 60, 62, 64, 103, 165

Иоахим Йозеф (Joachim, 1831—1907) — выдающийся немецкий скрипач, дирижер и композитор — 437

Казелла Альфредо (Casella, 1883—1947) — итальянский композитор, пианист и дирижер, выдающийся музыкальный ученый — 519

Кайнц Йозеф (Kainz, 1858—1910) — выдающийся немецкий драматический актер — 534

Калер Ойген фон (Kahler, 1882—1911) — немецкий художник, уроженец Праги, близко связанный с мюнхенской группой художников-новаторов — 227

Калло Жак (Callot, 1592—1635) — французский гравёр и рисовальщик — 46

Кальбек Макс (Kalbeck, 1850—1921) — немецкий музыковед, с 1880 г. сотрудничал в венской прессе, автор многочисленных книг и статей о музыке, переводчик оперных либретто — 209, 210, 217

Кант Иммануил (Kant, 1724—1804) — 20

Карпат Людвиг (Karpath, 1866—1936) — австрийский журналист, музыкальный критик; родился в Будапеште, учился в консерватории, мечтал о карьере певца, безуспешно пытался получить ангажемент. Обосновался в Вене и в 1894—1921 гг. был референтом «Neues Wiener Tageblatt» и других газет. С 1923 г. — советник муниципалитета по вопросам музыки и театра. Получил звание профессора; выпустил несколько книг о Рихарде Вагнере и мемуары «Встреча с гением» — 4, 131, 203, 204, 233, 234, 304, 324

Каталани Альфредо (Catalani, 1854—1893) — итальянский композитор — 120
«Деяние» — 120

Кашовска Фелиция (Kaszowska, род. 1872) — польская певица (меццо-сопрано). С 1893 г. пела в Королевской опере в Будапеште, в различных театрах Германии и Америки. Выдающаяся исполнительница женских партий в операх Вагнера — 307

- Керубини Луиджи** (Cherubini, 1760—1842) — 296, 297
«Водонос» — 296, 297
- Клафская Катарина** (Klafska, 1855—1896) — певица (сопрано). Родилась в Венгрии, с 1886 г. пела в Гамбурге, позже уехала в Америку с мужем — дирижером Отто Лозе — 373
- Клемперер Отто** (Klempereger, род. 1885) — выдающийся немецкий дирижер. Учился в Франкфурте-на-Майне, затем в Берлине у Кваста и Пфизнера. Начал работать дирижером в 1907 г. по рекомендации Малера (в Немецком театре в Праге); с 1910 г. — дирижер в Гамбурге, с 1912 — в Берлине, с 1914 г. — в Страсбурге, затем — в Кёльне. В 20-е гг. — руководитель театра в Висбадене, Берлине. С 1933 г. жил в Лос-Анжелосе и гастролировал в Америке и Европе. В 40-е гг. вернулся в Европу. Продолжает гастрольные поездки; выдающийся исполнитель произведений Малера — 6, 502, 505, 507
- Климт Густав** (Klimt, 1862—1918) — австрийский художник. В 1897 г. стал одним из основателей и руководителей венского «Сецессиона», был связан с ним до 1905 г. Один из виднейших представителей стиля «модерн» в живописи и декоративном искусстве Австрии — 62, 455
- Клопшток Фридрих** (Klopstock, 1724—1803) — выдающийся поэт немецкого просвещения, автор религиозной поэмы «Мессиада», лирических од и духовных песен. Один из основателей немецкой классической литературы — 37, 147, 334, 338, 359
- Кнюпфер Пауль** (Knüpfer, 1865—1920) — немецкий певец (бас). Был приглашен Штегеманом в Лейпциг, затем два десятилетия работал в Берлине — 299
- Койслер Герхарт фон** (Keußler, 1874—1949) — немецкий композитор, дирижер, автор работ по музыкальной эстетике — 507
- Колонн Эдуар** (Colonne, 1838—1910) — французский дирижер; в 1873 г. основал «Concert National», позже получивший его имя — 238, 239
- Конрайд** (Conried — псевдоним Генриха Коллинза, 1855—1909) — директор Метрополитен-оперы. Начиная свою деятельность в театрах Германии, широко пропагандировал Вагнера в Америке, работая как режиссер — 254
- Корнгольд Юлиус** (Korngold, 1860—1937) — австрийский музыкальный критик, в 1902—1934 гг. — музыкальный референт «Neue freie Presse» — 453
- Котнет** (Cottenet) — член правления Метрополитен-оперы — 254, 255
- Кралик** (Kralik) — знакомый Малера в годы учения в Вене — 459
- Крейслер Фриц** (Kreisler, 1875—1962) — 277, 392
- 19 Густав Малер

- Кржижановский Генрих (Krzyżanowski) — друг Малера. Изучал германскую филологию в Венском университете, затем был учителем гимназии. После женитьбы переселился в Германию, жил в Штарнберге, Мюнхене, Берлине. Выступал как писатель, издал рассказ «В трясине» (изд. Шпеман, 1885); через много лет вернулся в Вену, где жил частными уроками и лекциями; позже поселился в Тироле — 18, 101, 102, 114, 115, 122, 131, 134, 135, 150, 199
- Кржижановский Рудольф (Krzyżanowski, 1862—1911) — австрийский дирижер, друг Малера, брат Генриха Кржижановского. В 1875—1878 гг. вместе с Малером учился в Венской консерватории. Окончил консерваторию с первой премией. Два года работал в Лайбахе (Любляна) и Вюрцбурге. Позже дирижировал в Мюнхене, Праге, Гамбурге, с 1898 по 1907 г. — в Веймаре. Умер в Граце. Принадлежал к дирижерам вагнеровской школы — 18, 19, 41, 102, 122—124, 134—136, 155, 165
- Криспер Антон (Krisper, ум. 1914) — австрийский музыкант, «родом из Любляны в Крайне. Принадлежал к тому же кружку друзей Малера по консерватории, что и Г. Ротт, Рудольф Кржижановский. Криспер изучал в консерватории композицию; его описывают как человека очень одаренного, но надменного излишне чувствительным характером. Написал оперу, которая была поставлена в Праге. Так как опера не имела успеха, Криспер обратился к изучению философии в Лейпциге; через год отказался от этих занятий и стал посещать Высшую школу горного дела у себя на родине. Вскоре заболел психическим расстройством, которое длилось много лет и от которого он скончался только в 1914 году в Граце». (Примечание издателя писем Г. Холлендера) — 18, 19, 40, 41, 94—99
- Круг-Вальдзее Йозеф (Krug-Waldsee, 1858—1915) — немецкий композитор, дирижер, музыкальный критик, долго работавший в Магдебурге — 218
- Ксенофонт (430—355 до н. э.) — древнегреческий историк — 291
- Кук Дэрик Виктор (Cooke, род. 1919) — английский музыковед, критик, в 1947—1959 гг. — музыкальный ассистент Би-Би-Си; автор исследований о Малере, работ в области музыкального языка — 85
- Курц Сельма (Kurz, 1874—1933) — австрийская певица (драматическое сопрано). В 1899 г. была приглашена Малером в Венскую Придворную оперу — 222, 449
- Кьеркегор Сёрен (Kierkegaard, 1813—1855) — датский философ, считается одним из родоначальников современного экзистенциализма — 456

- Л а з а р у с (Lazarus) — гамбургская знакомая Малера — 336
- Л а м а н Генрих (Lahmann, 1860—1905) — врач, основавший в местечке Белый Олень близ Дрездена санатории, носившие его имя. Лечение в них велось с помощью рационального питания и режима — 263
- Л ё в е Иоганн Карл Готфрид (Loewe, 1796—1869) — немецкий композитор. В течение 46 лет был городским капельмейстером в Штеттине. Среди его сочинений выдающееся место занимают баллады для голоса с фортепиано — 485, 486
- Л ё в е Теодор (Loewe, 1855—1936) — известный немецкий театральный деятель, директор театра в Бреслау (Вроцлав) — 404
- Л е й с т и к о в Вальтер (Leistikow, 1865—1908) — немецкий художник, стремился применить в живописи приемы примитивного народного творчества — 245
- Л е о н к а в а л л о Руджеро (Leoncavallo, 1858—1919) — 312, 324, 345
«Богема» — 312, 324, 345
- Л ё р, отец Фридриха Лёра — 107, 460
- Л ё р Берта, сестра Фридриха Лёра — 107, 113, 114, 131
- Л ё р Гретель, сестра Фридриха Лёра — 107, 114
- Л ё р Луиза, сестра Фридриха Лёра — 107, 113, 124
- Л ё р Людовика, жена Фридриха Лёра — 129—131, 136, 151, 165
- Л ё р Фридрих (Löhr) — австрийский археолог, друг Малера — 18, 20—23, 48, 57, 100, 102, 104—107, 110—117, 118, 121—125, 129, 130, 131, 133, 134, 143, 148, 154, 155, 164, 165, 186, 460
- Л ё р Эрнестина, сестра Фридриха Лёра — 107, 114,
- Л е с с м а н Отто (Lessmann, 1844—1918) — немецкий музыкальный критик, пианист — 514
- Л е ф л е р Генрих (Leffler, 1863—1919) — главный художник Венской Придворной оперы, работавший в ней до прихода Роллера. Лефлер был чужд тех исканий в области оформления спектакля, на которых основывалось сотрудничество Малера и Роллера — 269
- Л и Б о (Ли Тай-пе, 701—762) — китайский поэт — 82
- Л и п и н е р Зигфрид (Lipiner, 1856—1911) — австрийский поэт, друг Малера. С 1881 г. — библиотекарь австрийского рейхсрата в Вене. Написал драму «Освобожденный Прометей» (1876), которая имела шумный успех, несколько позже — эпос «Рената», драмы «Адам», «Мария Магдалина», «Иуда Искариот», «Павел в Риме», «Ипполит». Липинер известен также как переводчик Мицкевича — 206, 270, 271, 279, 283
- Л и п и н е р ы — 498
- Л и р Жак ван (Lier, 1875—1951) — голландский виолончелист — 504
- Л и с т Ференц (Liszt, 1811—1886) — 12, 230, 439, 443, 466, 503, 510

«Легенда о святой Елизавете» — 439, 440, 443, 503

Симфонические поэмы — 230

Л и х т е н ш т е й н (Liechtenstein) — князь, обергофмейстер Венского двора — 315, 317

Л о з е Отто (Lohse, 1858—1925) — немецкий дирижер, работал одно время с Малером в Гамбурге, затем уехал в Америку. По возвращении оттуда был директором многих европейских театров — 396

Л о з и н с к и й Михаил Леонидович (1886—1954) — советский поэт-переводчик — 210

Л о р т ц и н г Альберт (Lortzing, 1801—1851) — немецкий оперный композитор, певец и дирижер. Работал в театрах Лейпцига, Вены, Берлина. Его комические оперы «Царь и плотник» и «Оружейник» до сих пор идут в театрах Германии — 298, 313, 501

«Браконьер» — 501

«Оружейник» — 295, 298

«Царь и плотник» — 295, 298, 313, 323—324, 501

Л у к к а Паолина (Lucca, 1841—1908) — австрийская оперная певица — 16

М а й р Рихард (Maug, 1877—1935) — австрийский певец (бас). В 1902 г. был приглашен Малером в Венскую Придворную оперу, где проработал 33 года — 451

М а л а т е с т а Сиджисмондо (Malatesta, 1417—1468) — кондотьер, правитель Сиены, крупнейший деятель эпохи Возрождения — 327

М а л е р Альма Мария (Mahler, 1879—1964) — жена Малера, дочь венского художника Э. Шиндлера. Брала уроки композиции у Цемлинского, написала две тетради песен. В 1902 г. вышла замуж за Малера. Была дружна со многими композиторами экспрессионистской школы: Шёнбергом, А. Бергом. После смерти Малера близкие отношения связывали Альму Малер с художником Оскаром Кокошкой, композитором Г. Пфицнером. В 1913 г. вышла замуж за архитектора Вальтера Гропиуса (род. 1883) — одного из родоначальников конструктивизма в архитектуре. Затем была женой видного писателя Франца Верфеля, в 1938 г. эмигрировала с ним во Францию, позже в США. Последние годы жизни провела в Нью-Йорке. Выпустила две книги воспоминаний: «Густав Малер» и «Мостом служит любовь» («And the Bridge is Love». New York, 1958) — 3, 5, 67, 76, 77, 187, 210, 212, 213, 215, 216, 220, 221, 226—229, 231, 232, 234—236, 242—247, 249—251, 261, 272—277, 288, 290

- Малер Бернгард (Mahler, 1827—1889) — отец Густава Малера — 13—15, 130
- Малер Леопольдина (Mahler, 1863—1889) — сестра Малера — 130, 460
- Малер Мария (Mahler, 1837—1889) — мать Малера — 13, 130
- Малер Отто (Mahler, 1873—1895) — брат Малера — 21, 107, 129, 130, 135, 145, 146, 402, 460, 465
- Малер Эмма (Mahler, 1875—1933) — сестра Малера, жена виолончелиста Э. Розе — 130, 343
- Малер Эрнст (Mahler, 1861—1874) — брат Малера — 93
- Малер Юстина (Mahler, 1868—1938) — сестра Малера, жена скрипача А. Розе — 20, 130, 135, 136, 150, 186, 198, 200, 201, 215, 216, 220, 222, 339
- Мальтен Тереза (Malten — псевдоним Т. Мюллер, 1855—1930) — немецкая певица (драматическое сопрано), жила в Дрездене. Выдающаяся исполнительница женских партий в операх Вагнера — 108
- Манн Томас (Mann, 1875—1955) — 5, 9, 11, 39, 524, 525
- Мария Терезия (Maria Theresia, 1717—1780) — императрица Священной Римской империи, эрцгерцогиня Австрии, королева Чехии и Венгрии — 143, 352
- Маркус Адель (Markus) — гамбургская знакомая Малера — 35, 204, 266
- Маршалек Макс (Marschalk, 1863—1940) — немецкий композитор и музыкальный критик, зять Г. Гауптмана. С 1895 г. сотрудничал в «Vossische Zeitung» (Берлин); автор музыки к пяти драмам Гауптмана, нескольких опер, в числе которых — «В пламени», «Лобетанц», «Герой из Огерсхейма» — 37, 44, 45, 48, 49, 162, 163, 166, 169, 171, 174, 177, 178, 184, 187, 191, 192, 198, 205, 470
- «В пламени» («Фанор и Фанетта») — 175—177
- «Лобетанц» — 178, 179, 187, 192
- Маршнер Генрих (Marschner, 1795—1861) — немецкий оперный композитор романтического направления — 110, 298
- «Ганс Гейлинг» — 109, 110, 203, 298
- Маскани Пьетро (Mascagni, 1863—1945) — 387
- «Сельская честь» — 374, 387
- Мегюль Этьенн Никола (Méhul, 1763—1817) — французский композитор — 101
- «Иосиф в Египте» — 100, 101
- Мейербер Джакомо (Meyerbeer, 1791—1864) — 23, 100, 298, 387
- «Гугеноты» — 387
- Оперы — 23
- «Пророк» — 387

- «Роберт-Дьявол» — 102, 109, 298
- Меллион (Melion) — репетитор Малера в Иглаве — 92
- Менгельберг Виллем (Mengelberg, 1871—1951) — выдающийся голландский дирижер, был также композитором и пианистом. С 1895 г. — дирижер оркестра «Концертгебоу» в Амстердаме, с 1898 г. — руководитель хорового общества «Тоонкунст». В 1913 г. был дирижером филармонического оркестра в Лондоне; гастролировал во многих странах Европы и в России. В 1929—1930 гг. руководил филармоническим оркестром в Нью-Йорке. Менгельберг был страстным пропагандистом творчества Малера как при жизни композитора, так и после его смерти. В мае 1920 г. он организовал в Амстердаме Малеровское празднество, на котором под его управлением были исполнены все произведения Малера для оркестра и для голоса с оркестром. Менгельберг был также известным исполнителем музыки Р. Штрауса — 232, 239, 241, 242, 257
- Мендельсон-Бартольд Феликс (Mendelssohn-Bartholdy, 1809—1847) — 22, 114, 190, 277, 337, 342, 439, 484
«Павел», оратория — 114, 190, 484
- Мёрике Эдуард (Mörike, 1804—1875) — немецкий поэт и прозаик, представитель позднего романтизма — 507
- Месскерт Иоганнес (Messchaert, 1857—1922) — голландский певец (баритон), преподаватель пения в Берлине, Цюрихе — 242, 244, 245, 246, 511
- Метерлинк Морис (Maeterlinck, 1862—1949) — выдающийся бельгийский поэт и драматург-символист — 62, 220, 221, 456
- Микаэльс Фр. (Michaëls) — 147
- Мильтенбург Анна — см. Бар-Мильтенбург Анна
- Митчелл Дональд Чарльз (Mitchell, род. 1925) — английский музыковед, музыкальный критик, лектор, исследователь современной музыки. Автор работ о Б. Бриттене, М. Рegerе, Г. Малере и др. — 41
- Молль Анна (Moll) — мать Альмы Малер; была замужем вторым браком за Карлом Моллем — 231, 260
- Молль Карл (Moll, 1861—1945) — отчим Альмы Малер, австрийский художник и график, ученик Э. Шиндлера. Работал в области пейзажа, натюрморта, росписи интерьера. Один из основателей венского «Сецессиона», из которого вышел в 1905 г. вместе с группой Климта — 187, 222, 231, 232, 244, 261, 358, 455
- Моне Клод (Monet, 1840—1926) — 330
- Монтенуово (Montenuovo) — князь, генеральный интендант придворных театров в Вене — 348
- Монтичелли Адольф (Monticelli, 1824—1886) — французский живописец — 330, 358

Мотль Феликс (Mottl, 1856—1911) — выдающийся австрийский дирижер вагнеровской школы, композитор. Окончил Венскую консерваторию, руководил Академическим вагнеровским обществом. С 1886 г.— главный дирижер Байрейтского театра; в 1881—1893 гг.— дирижер, в 1893—1903 гг.— музыкальный руководитель оперы и филармонии в Карлсруэ; с 1903 г.— директор Мюнхенской оперы. Приезжал на гастроли в Россию, дирижировал произведениями Вагнера в Метрополитен-опере, был прекрасным исполнителем Вагнера, Моцарта, Берлиоза — 16, 17, 23, 28, 124, 151, 197, 453

Моцарт Вольфганг Амадей (Mozart, 1756—1791) — 16, 23, 28, 64, 100, 210, 247, 259, 297, 301, 314, 323, 337, 342, 348, 352, 417, 448—450, 458, 476, 482, 501, 510, 529, 540

«Волшебная флейта» — 204, 308, 418, 451

«Дон-Жуан» — 24, 28, 80, 100, 130, 203, 210, 257, 259, 296, 297, 301, 314, 318, 319, 387, 389, 418, 449, 450

«Занде» — 348

Оперы — 64

«Похищение из Сераля» — 451

«Реквием» — 16

«Свадьба Фигаро» — 159, 204, 210, 269, 418, 441, 451, 534

Симфония g-moll — 247, 482

«Cosi fan tutte» («Так поступают все женщины») — 108, 448

Музеус Иоганн Карл Август (Musäus, 1735—1787) — немецкий писатель эпохи Просвещения, собиратель народных сказок — 99

Мук Карл (Muck, 1859—1940) — известный немецкий дирижер; в 1886 г. был приглашен Нойманом в Прагу на место Малера, в 1889 г. участвовал в гастролях театра в Петербурге; с 1892 по 1912 г.— дирижер Берлинской Придворной оперы, позже руководил Лондонским, Бостонским оркестрами. Во время первой мировой войны жил в Америке, в 1919 г. вернулся в Европу, в 1922—1933 гг. вел филармонические концерты в Гамбурге — 136, 151, 187, 188, 235, 257, 438, 440

Мэн Хао-жань (689—740) — китайский поэт — 82

Мюллер Вильгельм (Müller, 1794—1827) — выдающийся немецкий поэт-романтик. На его стихи Шуберт написал свои циклы песен: «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» — 41

Мюльман (Mühlmann) — концертмейстер оркестра Городского театра в Гамбурге — 342

Нанна — см. Шпиглер Нина

Недбал Оскар (Nedbal, 1874—1930) — чешский композитор, дирижер и альтист, член Чешского квартета. В 1896—1906 гг. руководил оркестром Чешской филармонии — 354

- Неедлы Зденек (Nejedlý, 1878—1962) — выдающийся чешский ученый, музыковед, общественный и государственный деятель — 541
- Нейсер Альберт (Neisser, 1855—1916) — известный врач-дерматолог, профессор, работал в Бреслау (Вроцлаве) — 227
- Несслер Виктор Эрнст (Nessler, 1841—1890) — немецкий композитор — 110
«Крысолов из Гамельна» — 109, 110
- Неттль Пауль (Nettl, род. 1889) — американский музыковед — 143
- Никиш Артур (Nikisch, 1855—1922) — выдающийся венгерский дирижер. Учился в Венской консерватории по классу композиции и скрипки. Работал скрипачом в оркестре, в 1878 г. был приглашен Нойманом в Лейпциг на должность второго дирижера, в 1882 г. при Штегемане стал первым дирижером. С 1889 г. дирижировал Бостонским оркестром, с 1893 г. работал в Будапеште, с 1895 г. руководил оркестром Гевандхауза в Лейпциге. Занимал видное положение в музыкальной жизни Германии, гастролировал в Берлине, Гамбурге, Москве, Петербурге, Париже и других городах. Был выдающимся исполнителем Чайковского, Брукнера, Шумана, Вагнера — 118, 119, 121, 123, 124, 151, 199, 301, 303, 305, 307, 442, 443, 504, 514
- Николан Отто (Nicolai, 1810—1849) — 151
«Виндзорские проказницы» — 323
- Ницше Фридрих (Nietzsche, 1844—1900) — 37, 52, 53, 62, 157, 207, 221, 345, 358, 438, 467, 501
- Новалис Фридрих (Novalis — псевдоним Фридриха фон Гарденберга, 1772—1801) — немецкий писатель, поэт, один из представителей Иенской школы романтиков — 37, 325
- Ноднагель Эрнст Отто (Nodnagel, 1870—1909) — немецкий певец, композитор, музыкальный критик, в 1899—1903 гг. был музыкальным референтом в Кёнигсберге — 219, 227
- Нойман Анжело (Neumann, 1838—1910) — известный австрийский театральный деятель. В 1862—1876 гг. пел в Венской опере. Затем был приглашен в Лейпциг на должность директора оперного театра. Показал себя как талантливый организатор. Под его руководством в Лейпциге и Берлине ставились «Кольцо нибелунга», «Лоэнгрин». Для пропаганды творчества Вагнера Нойман создал в 1882 г. Гастрольный Вагнеровский театр (Richard-Wagner-Gastspieltheater), объездивший многие страны Европы. В 1885 г. стал директором Немецкого театра в Праге; здесь ему удалось собрать лучшие художественные силы: Г. Малера, Л. Блеха, К. Мука, Ф. Шалька. Из Праги Нойман предпринял гастрольную поездку с «Кольцом нибелунга» в

Москву, Петербург и Киев. Выпустил в свет «Воспоминания о Р. Вагнере» — 3, 24, 109, 110, 115, 116, 295, 298, 506, 507

- Обер Даниэль Франсуа Эспри (Auber, 1782—1871)
«Немая из Портичи» — 323, 453
«Фра-Дьяволо» — 323
- Окс Зигфрид (Ochs, 1858—1929) — немецкий композитор, руководитель филармонического хора в Берлине — 235
- Оссовский Александр Вячеславович (1871—1957) — русский музыковед. Окончил юридический факультет Московского университета, в 1894 г. переселился в Петербург для занятий музыкой под руководством Н. А. Римского-Корсакова. В том же году стал сотрудничать в «Русской музыкальной газете». С 1915 г. — профессор Петроградской, затем Ленинградской консерватории. Автор многочисленных работ по русской музыке — 537
- Оффенбах Жак (Offenbach, 1819—1880) — 212, 348
«Прекрасная Елена» — 226
«Сказки Гофмана» 209—212, 348, 415
- Пальмер (Palmer) — президент Венского межобластного банка — 314
- Папир-Паумгартнер Роза (Papier-Paumgartner, 1858—1932) — австрийская певица (меццо-сопрано). Известная исполнительница ролей Аиды, Зиглинды, Елизаветы. Была одной из ведущих певиц Венской оперы, в 1891 г. покинула сцену, вела педагогическую работу. Одной из ее учениц была Анна Мильденбург. Выступала как камерная певица, исполняя песни Шуберта, Вольфа. С Вольфом и Брамсом ее связывали дружеские отношения — 114, 188, 190
- Пастернак Борис Леонидович (1890—1960) — советский поэт и переводчик — 169, 275
- Патти Аделина (Patti, 1843—1919) — итальянская оперная певица (колоратурное сопрано) — 16
- Паулина — знакомая Малера — 92
- Пауэл Мод (Powell, 1868—1920) — американская скрипачка, получившая музыкальное образование в Европе, начала выступать с четырнадцати лет. С 1905 г. жила в Нью-Йорке — 277
- Перрон Карл (Perron, 1858—1928) — немецкий певец (баритональный тенор). По приглашению Штегемана работал в Лейпциге до 1891 г. — 298, 300
- Петр Великий (1672—1725) — 231
- Петрарка Франческо (Petrarca, 1304—1374) — 327

- Пихлер (Pichler) — соученик Малера по Венской консерватории — 459
- Платон (427—347 до н. э.) — 77, 290, 291
- Поллини Бернгард (Pollini, 1838—1897) — немецкий импресарио и директор театра. Начал как оперный певец (баритон), вскоре стал импресарио итальянской оперной труппы. Одно время был директором Итальянской оперы в Петербурге и в Москве. С 1874 г. до конца жизни был директором оперного театра в Гамбурге — 28, 56, 155, 183, 310, 326, 329, 344, 360, 362, 363, 368, 369, 370, 373, 374, 375, 392, 402, 404
- Польди — см. Малер Леопольдина
- Помпей Гней (Pompeius, 106—48 до н. э.) — 166, 168
- Понкьелли Амилькар (Ponchielli, 1834—1886) — 120
«Джоконда» — 120
- Поппер Давид (Popper, 1843—1913) — чешский виолончелист и композитор — 306
- Преги (Preghi), певица — 225
- Путци — старшая дочь Малера Мария Анна (1902—1907) — 67, 221, 222, 227, 229, 235
- Пуччини Джакомо (Puccini, 1858—1924) — 221, 312, 345
«Богема» — 312
«Тоска» — 210, 221
- Пфизнер Ганс (Pfitzner, 1869—1949) — немецкий композитор, дирижер. Работал в Берлине, Мюнхене, Страсбурге. Автор нескольких опер (в том числе пользовавшейся успехом оперы «Палестрина»), симфоний, многочисленных инструментальных и вокальных сочинений — 226, 227, 417, 436, 509
«Роза любовного сада» — 226, 227
- Пьеро делла Франческа (Piero della Francesca, 1416—1492) — итальянский живописец эпохи Возрождения — 327
- Равель Морис (Ravel, 1875—1937) — 9
- Райнер-Симонс (Rainer-Simons) — директор Юбилеумс-театра в Вене — 505
- Райф Йозеф (Reiff), оперный певец — 101, 117
- Рамзес III (1204—1173 до н. э.) — 537, 538
- Ратц Эрвин (Ratz, род. 1898) — видный австрийский музыковед, ученик А. Шёнберга и А. Веберна по композиции, Г. Адлера — по истории и теории музыки; закончил университет в Вене. С 1945 г. — профессор Академии музыки и изобразительных искусств в Вене. Автор многочисленных работ, касающихся вопросов музыкальной формы, исследователь творчества Малера. Э. Ратц — президент Международного Малеровского общества

- и генеральный секретарь австрийской секции Международного общества новой музыки — 6, 72, 85
- Рафаэль Санти (Raffaello Santi, 1483—1520) — 92, 142
- Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943) — 9
- Регер Макс (Reger, 1873—1916) — немецкий композитор, дирижер, органист и пианист — 510
- Рейнеке Карл (Reinecke, 1824—1910) — немецкий пианист, дирижер и композитор. С 1860 г. сорок лет был профессором Лейпцигской консерватории и дирижером оркестра Гевандхауза — 25, 121, 122, 300, 301
- Рейнхард Генрих (Reinhardt, 1865—1922) — немецкий композитор, автор оперетт. Сотрудничал как музыкальный критик в «Neues Wiener Journal» — 453
- Рейнхард Макс (Reinhardt, 1873—1943) — крупнейший немецкий режиссер — 60
- Рейтлер Йозеф (Reitler, 1883—1948) — австрийский музыкальный критик. В 1905—1907 гг. был музыкальным и театральным корреспондентом газеты «Vossische Zeitung» в Париже. С 1915 г. — директор Новой Венской консерватории — 237—239, 256, 257
- Рембрандт ван Рейн (Rembrandt van Rijn, 1606—1669) — 241
- Рильке Райнер Мария (Rilke, 1875—1926) — 61
- Риттер Вильям (Ritter) — французский музыкальный критик. С 1900 г. жил в Мюнхене, печатая во французских газетах и журналах статьи о немецкой и славянской музыке. Был знаком с Малером и горячо пропагандировал его творчество во Франции — 351
- Рихтер Ганс (Richter, 1843—1916) — выдающийся австрийский дирижер. Учился в Венской консерватории, работал в различных оперных театрах валторнистом, хормейстером, затем дирижером. Был переписчиком партитур у Вагнера. В 1875—1900 гг. — дирижер Венской Придворной оперы, с 1900 г. жил в Англии, руководил оркестром в Бирмингеме и Манчестере. С 1876 г. был одним из главных дирижеров Байрейтских празднеств; в Байрейте провел и последние четыре года своей жизни — 15, 16, 149, 151, 201—203, 313, 348, 479
- Рихтер Иоганна (Richter) — певица Кассельского театра — 109
- Роде Пьер (Rode, 1774—1830) — французский скрипач и композитор — 437
- Концерт — 437
- Роден Огюст (Rodin, 1840—1917) — 536
- Розе Арнольд (Rosé, 1863—1946) — видный австрийский скрипач, муж Юстины Малер. С 1881 г. — концертмейстер оркестра Вен-

- ской Придворной оперы, с 1888 г.— Байрейтского оркестра. Основатель венского квартета Розе. Был профессором Венской государственной академии, в 1938 г. эмигрировал в Лондон — 313, 358, 486
- Розе Эдуард (Rosé, 1859—1943) — австрийский виолончелист, брат А. Розе, муж Эммы Малер. Участник квартета Розе. Работал в Бостонском оркестре, в Веймаре, в Берлине — 343
- Роллан Ромен (Romain Rolland, 1866—1944) — 351
- Роллер Альфред (Roller, 1864—1935) — австрийский художник-график. Был приглашен Малером в Венскую Придворную оперу в качестве художника-оформителя. С 1909 г. стал профессором и директором Венской художественно-промышленной школы. С 1911 г. вновь работал театральным художником в Дрездене, на фестивалях в Зальцбурге, затем, до конца жизни, снова в Венской опере — 4, 64, 79, 86, 225, 226, 254, 268, 269, 286, 238, 318—320, 322, 384—386, 418, 521, 529
- Ротт Ганс (Rott, 1859—1881) — австрийский музыкант, друг Малера. Учился композиции в Венской консерватории, был любимым учеником Брукнера; одновременно работал органистом в церкви. Рано заболел душевной болезнью и умер в доме для умалишенных — 18, 19, 95, 479
- Рубинштейн Антон Григорьевич (1829—1894) — 121, 122, 498
- Рюккерт Фридрих (Rückert, 1788—1866) — немецкий поэт и ориенталист, оставил прекрасные переводы восточной поэзии — 62, 67, 69
- Савонарола Джироламо (Savonarola, 1452—1498) — религиозно-политический реформатор во Флоренции — 327
- Сезострис Великий (Памзес II, 1317—1257 до н. э.) — 537
- Сен-Санс Шарль Камиль (Saint-Saëns, 1835—1921) — 345
- Сервантес Мигель (Cervantes, 1547—1616) — 407
- Сибелиус Ян (Sibelius, 1865—1957) — 10, 249
- Систерманс Антон (Sistermanns), певец — 170
- Скрябин Александр Николаевич (1872—1915) — 9
- Сланский Людвиг (Slanský, 1838—1905) — чешский дирижер, пианист и певец. С 1868 г. работал как оперный капельмейстер, в 1871—1889 гг. был первым дирижером Немецкого театра в Праге — 296, 297
- Слезак Лео (Slezak, 1873—1946) — выдающийся чешский певец (тенор). Пел в Берлине, Бреслау (Вроцлаве), с 1901 г. — в Венской Придворной опере, с 1926 г. — ее почетный член. Написал воспоминания — 282, 445, 449
- Сметана Беджих (Smetana, 1824—1884) — 10, 24, 25, 120, 251, 348, 506

- «Далибор» — 120, 348, 411
 Оперы — 24
 «Поцелуй» — 120
 «Проданная невеста» — 120, 251, 269, 506
 Сократ (469—399 до н. э.) — 290, 291
 Соллертинский Иван Иванович (1902—1944) — советский музыковед, литературовед и театровед — 44
 Спиноза Барух или Бенедикт (Spinoza, 1632—1677) — 29, 51
 Спонтини Гаспаре (Spontini, 1774—1851) — 120
 Стенвей (Steinway) — владелец знаменитой фортепианной фирмы в Америке, основанной в 1853 г. — 279, 352
 Стефан Пауль (Stefan, 1879—1943) — австрийский музыковед. Изучал юриспруденцию, долгие годы работал чиновником, одновременно занимался музыкой и философией. Принимал активное участие в художественной жизни Вены, выступая как музыкальный критик. С 1923 г. — один из ведущих сотрудников журнала «Musikblätter des Anbruch». В 1938 г. эмигрировал в Лиссабон, затем в США, где и умер. Крупнейший пропагандист творчества Малера, автор множества книг о нем — 4, 5, 447, 513, 520—522
 Стефанович-Вилловская Камилла фон (Stefanovic-Vilovsky) — австрийская скрипачка, завоевавшая в 80-х годах XIX века известность под именем Милы фон Отт. Малер познакомился с ней еще в Иглаве и дружил в годы учения в Венской консерватории — 202
 Стриндберг Юхан Аугуст (Strindberg, 1849—1912) — шведский прозаик и драматург — 60, 456
 Тирсо де Молина (Tirso di Molina) — псевдоним знаменитого испанского драматурга Габриэля Тельеса (Tellez, 1572—1668) — 74
 Тициан Вечеллио (Tiziano Vecellio, 1477—1576) — 247
 Тоде Даниэла (Thode) — дочь Ганса фон Бюлова и Козимы Лист — 334
 Толстой Лев Николаевич (1828—1910) — 228
 Тольней-Вит Гизела (Tolney-Witt) — 138
 Тойер (Theuer) — 228
 Тосканини Артуро (Toscanini, 1867—1957) — 255, 442
 Трейбер Вильгельм (Treiber, 1838—1889) — немецкий дирижер и пианист, с 1881 г. — первый дирижер Королевской оперы в Касселе — 103, 104, 114
 Уда — см. Лёр Людовика
 Унтермайер, нью-йоркская меценатка — 261

- Фаррар Джеральдина (Farrar, род. 1882) — американская певица (лирико-драматическое сопрано), пела в нью-йоркской Метрополитен-опере, в 1934 г. ушла со сцены — 80
- Фейхтерслебен Эрнст (Feuchtersleben, 1806—1848) — австрийский врач-психиатр и поэт. В его рассчитанной на широкие круги читателей «Диететике души» подчеркивается, как важны для поддержания физического здоровья бодрость духа и сильная воля — 266
- Феликс Бенедикт (Felix) — австрийский певец (баритон), пел в Венской Придворной опере с 1883 по 1912 г. — 313
- Фернов Г. (Fernow, ум. 1917) — сотрудник концертного агенства Г. Вольфа — 235
- Фёрстер Йозеф Богуслав (Foerster, 1859—1951) — выдающийся чешский композитор. Учился в Праге, с 1892 г. жил в Гамбурге, выступал как музыкальный критик, позже преподавал в консерватории. С 1903 г. — преподаватель Новой Венской консерватории и критик. В 1918—1931 гг. — профессор Пражской консерватории, затем президент Академии наук Чехословакии. В 1946 г. получил звание народного артиста Республики. Написал 6 опер, 5 симфоний, много хоровых, камерных сочинений — 4, 51, 57, 62, 324, 347, 358
- Фёрстер-Лаутерер Берта (точнее Фёрстеров-Лаутерерова — Foersterová-Lautererová, 1869—1936) — чешская певица (драматическое сопрано). Пела в Праге в Национальном театре, в Гамбурге, в 1901 г. была приглашена Малером в Венскую Придворную оперу. Жена И. Б. Фёрстера — 358, 365
- Финстербуш (Finsterbusch), музыкант — 438
- Флобер Гюстав (Flaubert, 1821—1880) — 324
- Фортуни Марьяно (Fortuny, 1838—1874) — испанский живописец и график — 330, 358
- Франц Иосиф I (Franz Josef, 1830—1916) — 128, 314, 315—317, 419
- Фрид Оскар (Fried, 1871—1941) — немецкий дирижер, композитор. В юности был валторнистом, познакомился с Гумпердинком, стал его учеником. После краткого ангажемента в Дюссельдорфе Фрид поселился в Мюнхене, где был другом Ведекинда, Гамсуна, Бирбаума. Позже жил в Берлине, в 1904—1910 гг. руководил «Штерновским певческим союзом», затем был дирижером «Берлинского общества друзей музыки». В 1925—1926 гг. руководил берлинским симфоническим оркестром. В 1934 г. эмигрировал в СССР, принял советское подданство, работал оперным дирижером в Тбилиси. Был страстным поклонником и пропагандистом музыки Малера — 5, 235, 436, 443, 457, 503, 504, 510, 511
- «Das trunken Lied» («Песня опьянения») — 438, 439, 443

Фридрих II Великий (Friedrich der Grosse, 1712—1786) — 140
Фройд Эмиль (Freund, ум. 1933) — адвокат, друг Малера — 18,
94—96
Фукс Иоганн Непомук (Fuchs, 1842—1899) — австрийский дири-
жер, композитор, преподаватель композиции, теоретик музы-
ки — 313

Хвостек (Chwostek), венский врач — 508
Хессин Александр Борисович (1869—1955) — русский дирижер и
музыкальный деятель, педагог. Учился в Петербургской консер-
ватории, позже совершенствовался в Лейпциге у Никиша, с ко-
торым был дружен. Вел большую концертную деятельность в
Москве и Петербурге. После революции занимался педагогиче-
ской работой, руководил ансамблем советской оперы — 5, 443,
447

Хиггинсон Генри (Higginson, 1834—1919) — американский меце-
нат. Учился музыке в Вене, затем стал банкиром в Бостоне.
На его средства в 1881 г. был основан и долгое время содер-
жался Бостонский оркестр — 258

Хинриксен Вальтер (Hinriksson) — 143

Холлендер Ганс (Holländer) — 94

Цвейг Стефан (Zweig, 1881—1942) — 6, 525

Цезарь Гай Юлий (Caesar, 100—44 до н. э.) — 168

Цемлинский Александр фон (Zemlinsky, 1872—1942) — австрий-
ский композитор и дирижер. Учился в Вене, работал дириже-
ром в Народной опере, а с 1908 г. — в Придворной опере. Был
учителем А. Шёнберга. Некоторое время у него брала уроки
композиции Альма Шиндлер. С 1909 г. дирижировал в Мангей-
ме, затем в Праге, с 1927 г. по 1932 г. — в Берлинской опере.
В 1938 г. эмигрировал в Америку. Автор нескольких опер и
инструментальных сочинений — 60, 249, 288, 290, 354, 424, 456
«По одежде встречают» — 290

Чайковский Петр Ильич (1840—1893) — 10, 28, 38, 209, 247, 348,
540

«Евгений Онегин» — 28, 250, 348, 411

«Манфред» — 247

«Пиковая дама» — 209, 210, 282

Чжан Цзи (765—830) — китайский поэт — 82

Шальк Франц (Schalk, 1863—1931) — австрийский дирижер. Ра-
ботал в Праге, Граце, Мюнхене, Нью-Йорке (Метрополитен-

- опера), в Берлине. С 1900 г. был дирижером Венской Придворной оперы, с 1918 г. — ее директором (сначала совместно с Р. Штраусом, затем единолично) — 151, 439, 440
- Ш а л я п и н Федор Иванович (1873—1938) — 80, 260
- Ш а н т м е с с (Chantemesse), французский врач — 508
- Ш а р п а н т ь е Гюстав (Charpentier, 1860—1956) — французский композитор (ученик Массне) и музыкальный деятель. Руководил Рабочей консерваторией в Париже. Наиболее известное произведение Шарпантье — опера «Луиза» — 220, 348, 352, 417 «Луиза» — 220, 348, 352
- Ш е в и й е р Камиль (Chevillard, 1859—1923) — французский дирижер и композитор — 239
- Ш е к с п и р Уильям (Shakespeare, 1564—1616) — 355
- Ш е л д о н, нью-йоркская меценатка — 261
- Ш е л л и н г Фридрих Вильгельм (Schelling, 1775—1854) — немецкий философ-идеалист — 206, 207
- Ш е л л и н г Эрнст (Schelling, 1876—1939) — американский пианист и композитор. Начиная как вундеркинд, шести лет поступил в Парижскую консерваторию. Концертировал в Европе и Америке — 257
- Ш ё н б е р г Арнольд (Schönberg, 1874—1951) — 6, 34, 60—62, 249, 289, 290, 354, 424, 436, 456, 508, 511, 516, 517, 519 «Камерная симфония» — 62, 511
- Ш е р е м е т е в Александр Дмитриевич, граф (1859—1919) — владелец собственного симфонического оркестра, дирижер, устроитель общедоступных симфонических концертов — 251
- Ш е ф е р Ганс Иоахим (Schaefer) — 104
- Ш е ф ф е л ь Йозеф Виктор фон (Scheffel, 1826—1886) — немецкий поэт и романист, воскрешавший в своем творчестве историю и поэзию средних веков. Пользовался в свое время широкой известностью. Его поэма «Трубач из Зеккингена» выдержала более двухсот изданий — 105
- Ш и м а н о в с к и й Кароль (Szymanowski, 1882—1937) — польский композитор и пианист — 10
- Ш и н д л е р Альма — см. Малер Альма Мария
- Ш и н д л е р Эмиль Якоб (Schindler, 1841—1892) — австрийский художник-пейзажист, отец Альмы Малер — 67, 349
- Ш к л о в с к и й Виктор Борисович (род. 1893) — советский писатель и литературовед — 55
- Ш л е г е л ь Доротея (Schlegel, 1763—1839) — немецкая писательница и переводчица, дочь известного философа-просветителя Моисея Мендельсона, жена Фридриха Шлегеля — 106
- Ш л е г е л ь Фридрих (Schlegel, 1772—1829) — немецкий писатель, поэт, переводчик, критик и философ. Как и его брат Август,

- был виднейшим идеологом Иенского кружка романтиков — 33, 106
- Шломинг (Schloming) — альтист Гамбургского оперного театра — 342
- Шмедес Эрик (Schmedes) — австрийский певец (драматический тенор). С 1898 г. по 1925 г. пел в Венской Придворной опере — 448, 505
- Шмидт Леопольд (Schmidt, 1860—1927) — немецкий музыковед, педагог, композитор и дирижер. С 1897 г. — музыкальный рецензент «Berliner Tageblatt» — 507
- Шницлер Артур (Schnitzler, 1862—1931) — австрийский писатель-импрессионист, драматург и прозаик. По образованию врач — 61
- Шопен Фридерик (Chopin, 1810—1849) — 38, 60
- Шопенгауэр Артур (Schopenhauer, 1788—1860) — 20, 196
- Шпехт Рихард (Specht, 1870—1932) — австрийский музыковед, музыкальный критик, автор монографий о И. Брамсе, Р. Штраусе, Д. Пуччини, И. Штраусе и др. Крупнейший исследователь творчества Малера, автор многочисленных книг о нем — 29, 535
- Шпиглер Нина (Spiegler) — жена врача Альберта Шпиглера, друга юности Малера — 271
- Шпиринг Теодор (Spiering, 1871—1925) — американский скрипач и дирижер. В 1893—1905 гг. руководил основанным им струнным квартетом, был директором музыкального колледжа в Чикаго. С 1905 г. жил в Берлине и преподавал в Штерновской консерватории. В 1909 г. — снова в США на должности концертмейстера Нью-Йоркского оркестра. В 1911 г. после заболевания Малера провел оставшиеся по контракту 17 концертов. В последние годы жизни выступал как скрипач-солист — 277, 278, 292, 458
- Шрёдтер (Schrödter) — 211
- Штегеман Макс (Staegemann, 1843—1905) — немецкий певец (баритон) и известный театральный деятель. Начал петь в Ганновере, затем был директором театра в Кёнигсберге; позже в Берлине приобрел известность как камерный певец и учитель пения. С 1882 г. был директором театра в Лейпциге — 116, 119, 124, 126, 127
- Штейнер Йозеф (Steiner) — друг юности Малера — 19, 33, 40 89—93
- Штейницер Макс (Steinitzer, 1864—1937) — немецкий музыковед. Был оперным дирижером, занимался преподавательской работой, выступал как музыкальный критик. С 1911 г. постоянно жил в Лейпциге. Автор многих статей и книг по истории музыки; основной его труд — биография Р. Штрауса, с которым он был в дружеских отношениях — 3, 298, 513

- Штерн Юлиус (Stern, 1820—1883) — немецкий дирижер и педагог, основал в 1847 г. в Берлине певческий союз, существовавший до 1911 г., а затем консерваторию — 340, 403, 436
- Штоль (Stoll) — режиссер Венской оперы — 244, 245, 321
- Штраус Иоганн, сын (Strauß, 1825—1899) — 15—16
- Штраус Паулина (Strauss, 1862—1950) — певица, жена Рихарда Штрауса — 243, 245
- Штраус Рихард (Strauss, 1864—1949) — 6, 9—11, 53, 104, 148, 151, 187, 188, 194, 196, 198, 216, 227, 235, 236, 243—245, 247, 284, 318, 322, 323, 329, 330, 340, 346, 358, 436, 466, 486, 504, 508, 513, 515
 «Домашняя симфония» — 436, 514, 515
 «Дон-Кихот» — 340, 346
 «Из Италии» — 486
 «Потухший огонь» — 514, 515
 «Саломея» — 235, 236, 243—245, 247, 323, 515
 «Так говорил Заратустра» — 186, 187, 340
- Штрейхер Теодор (Streicher, 1874—1940) — австрийский композитор — 234
- Шуберт Франц (Schubert, 1797—1828) — 31, 41, 68, 302, 342, 402, 491, 495, 545
 «Зимний путь» — 41, 42
 «В путь» — 42
 «Колыбельная ручью» — 42
 «Прекрасная мельничиха» — 41
 «Шарманщик» — 42
 Соната D-бемоль — 302
 Сочинения для 4 рук — 402
- Шуман Роберт (Schumann, 1810—1856) — 12, 16, 31, 68, 301, 337, 342, 439, 456, 483, 495, 509, 510
 «Любовь и жизнь женщины» — 496
 Симфонии — 483, 509, 510
- Шух Эрнст фон (Schuch, 1846—1914) — оперный дирижер, работал во многих городах Германии, в частности, был директором Придворной оперы в Дрездене — 108, 151, 191
- Эврипид (480—406 до н. э.) — 206, 207
- Эйхберг Оскар (Eichberg, 1845—1898) — немецкий музыковед, критик, хоровой дирижер и композитор — 151, 152
- Эйхендорф Иозеф (Eichendorff, 1788—1857) — немецкий писатель-романтик — 30
- Эккерман Иоганн Петер (Eckermann, 1792—1854) — немецкий мемуарист. С 1823 г. был литературным секретарем Гёте. Издал книгу «Разговоры с Гёте в последние годы его жизни» (три части, 1836—1848) — 35, 146, 147, 266, 267, 343

- Э л л е н, сестра Натали Бауэр-Лехнер — 458
- Э л ь м б л а д (Elmblad) — 122
- Э п ш т е й н Юлиус (Epstein, 1832—1926) — австрийский пианист и педагог, профессор Венской консерватории — 15
- Э р к е л ь Александр (Erkel, 1846—1900) — венгерский дирижер и композитор, сын известного композитора Ференца Эркеля. С 1875 г. — первый дирижер, затем — директор Будапештской оперы — 304—306
- Э р к е л ь Дьюла (Erkel, 1842—1909) — венгерский дирижер, сын Ф. Эркеля; в 1863—1889 гг. — дирижер оркестра Национального театра в Будапеште — 309
- Ю б е р х о р с т (Überhorst) — режиссер, в 80-е гг. работал в Дрезденской опере — 108, 109
- Я н Вильгельм (Jahn, 1836—1900) — австрийский дирижер, работал в Будапеште, Амстердаме. Праге. В 1881—1897 гг. был директором Венской Придворной оперы — 151, 203, 312, 313
- Я н а ч е к Леош (Janáček, 1854—1928) — 10

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГУСТАВА МАЛЕРА*

Симфонии

- Симфония № 1, D-dur. 1884—1888. Первое исполнение — 20 ноября 1889 г. в Будапеште — 37, 38, 44—49, 52, 53, 72, 74, 84, 125, 145, 146, 166, 169—174, 179, 185, 192, 232, 239, 281, 303, 342, 391, 400, 402, 461, 467, 469—471, 474, 492, 493, 502, 513, 515, 520
- Симфония № 2, c-moll, для сопрано, альты, смешанного хора и оркестра. 1887—1894. Первое исполнение — 13 декабря 1895 г. в Берлине — 34, 36—38, 44, 47—51, 54, 71, 136, 147, 148, 152—154, 159, 161—163, 166, 170, 173, 174, 185, 191, 193—198, 216, 217, 222—224, 235, 239, 303, 331, 333—336, 340—342, 343, 358, 402—404, 429, 454, 461, 467, 474, 485, 492, 502—505, 510, 513—515
- Симфония № 3, d-moll, для альты, женского хора, хора мальчиков и оркестра. 1895—1896. Первое исполнение — 9 июня 1902 г. в Крефельде — 35—37, 44, 51—54, 154—157, 166, 179—185, 191—193, 199, 218, 219, 227, 231, 232, 238, 239, 246, 270, 271, 281, 350—352, 354; 402, 405, 406, 409, 410, 423, 424, 467, 469, 470, 492, 501, 502, 504, 514
- Симфония № 4, G-dur, для сопрано и оркестра. 1899—1900. Первое исполнение — 25 ноября 1901 г. в Мюнхене — 36, 37, 44, 54—56, 62, 69, 70, 87, 217, 224, 225, 232, 239, 279, 293, 294, 353, 421, 423, 424, 436, 492, 498—502, 508, 514

* Даты окончания произведений Малера приводятся по справочному изданию: «Gustav Mahler. Verzeichniss der Werke». Wien, Internationale Gustav-Mahler-Gesellschaft, 1958.

- Симфония № 5, cis-moll. 1901—1902. Первое исполнение — 18 октября 1904 г. в Кёльне — 69—73, 75, 224, 239—242, 250, 294, 352, 353, 421, 423, 424, 450, 452, 497, 516, 517
- Симфония № 6 («Трагическая»), a-moll. 1903—1904. Первое исполнение — 27 мая 1906 г. в Эссене — 6, 69—73, 230, 237, 239—241, 421, 424, 452, 453, 514
- Симфония № 7, e-moll. 1904—1905. Первое исполнение — 19 сентября 1908 г. в Праге — 69, 70, 73—75, 249, 262, 265, 421, 430, 506, 507, 512
- Симфония № 8, Es-dur, для трех сопрано, двух альтов, тенора, баритона, баса, хора мальчиков, двух смешанных хоров и большого оркестра. 1906. Первое исполнение — 12 сентября 1910 г. в Мюнхене — 35, 62, 69, 75—79, 82, 87, 240, 241, 292, 294, 350, 421, 430, 431, 450, 451, 457, 507, 525
- «Песнь о земле» («Das Lied von der Erde»), симфония для тенора, альты (или баритона) и оркестра на тексты китайских поэтов. 1907—1908. Первое исполнение — 20 ноября 1911 г. в Мюнхене — 7, 12, 77, 81—83, 88, 268, 428, 432, 526, 531, 533
- Симфония № 9, D-dur. 1909. Первое исполнение — 26 июня 1912 г. в Вене — 81, 82, 84, 85, 278, 279, 283, 428, 432, 542
- Симфония № 10, Fis-dur (неоконченная). Первое исполнение — 14 октября 1924 г. в Вене — 6, 12, 85, 351, 517, 519
- Симфонии — 7, 12, 34—37, 41, 44, 67, 69, 76, 87, 132, 166, 172, 185, 232, 239, 246, 294, 432, 514, 519, 522, 532, 536, 543, 544

Хоровые произведения

- «Жалобная песня» («Das klagende Lied»), для сопрано, альты, тенора, смешанного хора и оркестра. 1878—1880. Вторая редакция — 1898. Первое исполнение 17 февраля 1901 г. в Вене — 6, 18, 40, 41, 96, 185, 242, 303, 468, 479, 480

Песни для голоса с оркестром

- «Песни странствующего подмастерья» («Lieder eines fahrenden Gesellen»). Слова Малера *. 1883—1884. Первое исполнение — 16 марта 1896 г. в Берлине — 7, 30, 41, 42, 44, 47, 69, 110, 111, 170, 179, 185, 192, 400
1. «Когда играют свадьбу моей милой» («Wenn mein Schatz Hochzeit macht»)
 2. «Шел я нынче утром» («Ging heut' morgens übers Feld») — 42

* Текст первой песни представляет собой обработку первых двух строф стихотворения из «Волшебного рога мальчика».

3. «Кинжал, как пламя жгущий» («Ich hab' ein glühend Messer») — 42
4. «Голубые глазки» («Die zwei blauen Augen») — 42, 47
- Двенадцать песен из «Волшебного рога мальчика» («Zwölf Lieder aus «Des Knaben Wunderhorn»). 1892—1895—43, 44, 54, 69—70, 74, 234, 436, 467, 501
1. «Ночная песня стража» («Der Schildwache Nachtlied») — 44
2. «Потерянный труд» («Verlor'ne Müh'») — 44
3. «Утешение в несчастье» («Trost im Unglück»)
4. «Кто придумал эту песенку?» («Wer hat dies Liedel erdacht?») — 43
5. «Земная жизнь» («Das indische Leben») — 43, 461, 501
6. «Проповедь Антония Падуанского рыбакам» («Des Antonius von Padua Fischpredigt») — 43, 49, 400, 461, 462, 501
7. «Рейнская сказочка» («Rheinlegendchen») — 43
8. «Песня узника в башне» («Lied des Verfolgten im Turm») — 43
9. «Где звучат чудесные трубы» («Wo die schönen Trompeten blasen») — 44, 74
10. «Похвала знатока» («Lob des hohen Verstandes») — 43
11. «Три ангела пели» («Es sungen drei Engel») из симфонии № 3 — 501, 502
12. «Первозданный свет» («Urlicht») из симфонии № 2 — 49, 335, 343, 458
- «Мы вкушаем небесные радости», или «Райское житье» («Wir genießen die himmlischen Freuden», oder «Das himmlische Leben») из симфонии № 4. Слова из «Волшебного рога мальчика» — 54, 156, 157, 462, 500—502
- «Песни об умерших детях» («Kindertotenlieder»). Слова Рюккерта. 1901—1904 — 7, 34, 67—70, 436, 526
1. «Сейчас взойдет солнце, такое светлое» («Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n»)
2. «Теперь я вижу, почему такое темное пламя» («Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen»)
3. «Если мама твоя» («Wenn dein Mütterlein»)
4. «Мне часто кажется, что они только вышли» («Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen»)
5. «В такую погоду, когда шумит ливень» («In diesem Wetter, in diesem Braus»)
- «Зоря» («Revelge»). Слова из «Волшебного рога мальчика». 1899 — 43, 44
- «Маленький барабанщик» («Der Tamboursg'sell»). Слова из «Волшебного рога мальчика». 1899 — 43, 44
- Песни на стихи Рюккерта. 1901—1903 — 67—69, 70
- «Не заглядывай в мои песни» («Blicke mir nicht in die Lieder»)
- «Я вдыхал нежный аромат» («Ich atmet' einen linden Duft»)

«Я потерял для мира» («Ich bin der Welt abhanden gekommen») — 69, 70

«В полночь» («Um Mitternacht») — 69

«Если ты любишь за красоту» («Liebst du um Schönheit»)

Песни для голоса с фортепиано

«Четырнадцать песен и напевов юношеских лет» («Vierzehn Lieder und Gesänge. Aus der Jugendzeit»). 1880—1892 — 179, 402

1. «Весеннее утро» («Frühlingsmorgen»). Слова Р. Леандера.

2. «Воспоминание» («Erinnerung»). Слова Р. Леандера.

3. «Ганс и Грета» («Hans und Grethe»). Слова народные.

4. Серенада из «Дон-Жуана» (Serenade aus «Don Juan»). Слова Тирсо де Молина — 74

5. Фантазия из «Дон-Жуана» (Phantasie aus «Don Juan»). Слова Тирсо де Молина.

6. «Чтоб сделать послушными скверных детей» («Um schlimme Kinder artig zu machen»). Слова из «Волшебного рога мальчика» — 400

7. «Я шел, веселый» («Ich ging mit Lust»). Слова из «Волшебного рога мальчика».

8. «Конец! Конец!» («Aus! Aus!»). Слова из «Волшебного рога мальчика».

9. «Сила воображения» («Starke Einbildungskraft»). Слова из «Волшебного рога мальчика».

10. «У Страсбурга в крепости» («Zu Strassburg auf der Schanz»). Слова из «Волшебного рога мальчика».

11. «Смена караула летом» («Ablösung im Sommer»). Слова из «Волшебного рога мальчика».

12. «Расставаться, разлучаться» («Scheiden und meiden»). Слова из «Волшебного рога мальчика».

13. «Не увидиться вновь» («Nicht Wiedersehen»). Слова из «Волшебного рога мальчика».

14. «Самочувствие» («Selbstgefühl»). Слова из «Волшебного рога мальчика» — 400

«Песни странствующего подмастерья» *

Двенадцать песен из «Волшебного рога мальчика» *

«Песни об умерших детях» *

* В этот цикл входят те же песни, что и в одноименный цикл для голоса с оркестром. Фортепианное переложение песен для голоса с оркестром сделано Г. Малером.

«Семь песен последних лет» («Sieben Lieder aus letzter Zeit»). 1899—1903 — 67—69, 70

1. «Зоря» («Revelge»). Слова из «Волшебного рога мальчика».

2. «Маденький барабанщик» («Der Tamboursg'sell»). Слова из «Волшебного рога мальчика».

3. «Не заглядывай в мои песни» («Blicke mir nicht in die Lieder»). Слова Рюккерта.

4. «Я вдыхал нежный аромат» («Ich atmet' einen linden Duft»). Слова Рюккерта.

5. «Я потерял для мира» («Ich bin der Welt abhanden gekommen»). Слова Рюккерта — 69, 70.

6. «В полночь» («Um Mitternacht»). Слова Рюккерта — 69

7. «Если ты любишь за красоту» («Liebst du um Schönheit»). Слова Рюккерта.

Произведения юношеских лет

«Герцог Эрнст Швабский», опера. 1877—1879 — 93

«Рюбецаль», опера — 99, 179, 479

«Северная симфония» — 98

Скрипичная соната — 18

Сюита для фортепиано — 459

«Три Пинто», опера К. М. Вебера, законченная Малером по сохранившимся эскизам — 166, 168, 185, 303, 306, 513

«Трубач из Зёккингена», музыка к живым картинам — 105, 111

Фортепианный квартет — 18

Фортепианный квинтет — 18

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	3
Дмитрий Шостакович. О Густаве Малере	7
И. Барсова. Густав Малер. Личность, мировоззрение, творчество	9

ПИСЬМА ГУСТАВА МАЛЕРА

1. Йозефу Штейнеру (17 июня 1879)	89
2. Антону Крисперу (22 сентября 1879)	94
3. Эмилю Фройнду (1 ноября 1880)	94
4. Антону Крисперу (начало декабря 1880)	96
5. Антону Крисперу (без даты)	98
6. Фридриху Лёру (12 февраля 1883)	100
7. Фридриху Лёру (19 сентября 1883)	102
8. Гансу фон Бюлову (январь 1884)	103
9. Фридриху Лёру (22 июня 1884)	104
10. Фридриху Лёру (20 июля 1884)	105
11. Фридриху Лёру (осень 1884)	107
12. Анжелло Нойману (3 декабря 1884)	109
13. Фридриху Лёру (1 января 1885)	110
14. Фридриху Лёру (апрель 1885)	111
15. Фридриху Лёру (12 мая 1885)	114
16. Фридриху Лёру (июнь 1885)	115
17. Фридриху Лёру (28 ноября 1885)	117
18. Максу Штегеману (июнь или начало июля 1886)	119
19. Фридриху Лёру (октябрь 1886)	121
20. Фридриху Лёру (начало мая 1887)	122
21. Фридриху Лёру (март 1888)	125
22. Максу Штегеману (16 мая 1888)	126
23. Сотрудникам по Будапештской опере (сентябрь 1888)	127

24. Людовике Лёр (<i>осень 1889</i>)	129
25. Фридриху Лёру (<i>28 января 1891</i>)	130
26. Генриху Кржижановскому (<i>осень 1891</i>)	131
27. Фридриху Лёру (<i>осень 1891</i>)	133
28. Фридриху Лёру (<i>декабрь 1891</i>)	134
29. Антону Брукнеру (<i>16 апреля 1892</i>)	136
30. Арнольду Берлинеру (<i>15 июня 1892</i>)	137
31. Гизеле Тольней-Вит (<i>7 февраля 1893</i>)	138
32. Фридриху Лёру (<i>из Гамбурга</i>)	143
33. Неизвестному адресату (<i>15 мая 1894</i>)	144
34. Арнольду Берлинеру (<i>5 июня 1894</i>)	145
35. Арнольду Берлинеру (<i>10 июля 1894</i>)	146
36. Арнольду Берлинеру (<i>31 января 1895</i>)	147
37. Фридриху Лёру (<i>конец 1894 или январь 1895</i>)	148
38. Оскару Эйхбергу (<i>30 марта 1895</i>)	151
39. Оскару Би (<i>3 апреля 1895</i>)	153
40. Фридриху Лёру (<i>17 августа 1895</i>)	154
41. Фридриху Лёру (<i>29 августа 1895</i>)	155
42. Анне Мильденбург (<i>1895</i>)	157
43. Анне Мильденбург (<i>1895</i>)	158
44. Анне Мильденбург (<i>8 декабря 1895</i>)	159
45. Анне Мильденбург (<i>9 декабря 1895</i>)	161
46. Анне Мильденбург (<i>10 декабря 1895</i>)	161
47. Максу Маршальку (<i>17 декабря 1895</i>)	162
48. Максу Маршальку (<i>29 декабря 1895</i>)	163
49. Фридриху Лёру (<i>1896</i>)	164
50. Рихарду Батке (<i>18 февраля 1896</i>)	165
51. Рихарду Батке (<i>без даты</i>)	168
52. Максу Маршальку (<i>20 марта 1896</i>)	169
53. Максу Маршальку (<i>26 марта 1896</i>)	171
54. Максу Маршальку (<i>12 апреля 1896</i>)	174
55. Максу Маршальку (<i>21 апреля 1896</i>)	177
56. Максу Маршальку (<i>24 апреля 1896</i>)	178
57. Анне Мильденбург (<i>24 июня 1896</i>)	179
58. Анне Мильденбург (<i>26 июня 1896</i>)	180
59. Анне Мильденбург (<i>1 июля 1896</i>)	180
60. Анне Мильденбург (<i>6 июля 1896</i>)	181
61. Анне Мильденбург (<i>9 июля 1896</i>)	181
62. Анне Мильденбург (<i>10 июля 1896</i>)	182
63. Анне Мильденбург (<i>18 июля 1896</i>)	182
64. Анне Мильденбург (<i>21 июля 1896</i>)	183
65. Максу Маршальку (<i>декабрь 1896</i>)	184
66. Максу Маршальку (<i>6 декабря 1896</i>)	187
67. Розе Папир-Паумгартнер (<i>22 декабря 1896</i>)	188

68. Анне Мильденбург (декабрь 1896)	190
69. Макс Маршалку (14 января 1897)	191
70. Артуру Зейдлю (21 января 1897)	192
71. Артуру Зейдлю (17 февраля 1897)	194
72. Анне Мильденбург (март 1897)	198
73. Макс Маршалку (13 марта 1897)	198
74. Анне Мильденбург (март 1897)	199
75. Анне Мильденбург (15 марта 1897)	199
76. Анне Мильденбург (март 1897)	200
77. Анне Мильденбург (март 1897)	200
78. Арнольду Берлинеру (22 апреля 1897)	201
79. Камиле фон Стефанович-Виловской (1897)	202
80. Людвигу Карпату (конец апреля 1897)	203
81. Анне Мильденбург (17 мая 1897)	204
82. Адель Маркус (без даты)	204
83. Макс Маршалку (1897)	205
84. Зигфриду Лининеру (июнь 1898)	206
85. К слушателям филармонического концерта (22 марта 1900)	207
86. Макс Кальбеку (22 июня 1901)	209
87. Альме Шиндлер (5 декабря 1901)	210
88. Альме Шиндлер (17 декабря 1901)	213
89. Альме Шиндлер (19 декабря 1901)	216
90. Макс Кальбеку (без даты)	217
91. Йозефу Круг-Вальдзее (1902)	218
92. Францу Бартоломеи (без даты)	220
93. Альме Малер (1903)	220
94. Юлиусу Бутсу (25 марта 1903)	222
95. Юлиусу Бутсу (12 сентября 1903)	224
96. Альфреду Роллеру (осень 1903)	225
97. Альме Малер (1 февраля 1904)	226
98. Альме Малер (23 июня 1904)	228
99. Бруно Вальтеру (лето 1904)	229
100. Альме Малер (22 октября 1904)	231
101. Виллему Менгельбергу (ноябрь 1904)	232
102. Людвигу Карпату (2 марта 1905)	233
103. Альме Малер (10 ноября 1905)	234
104. Альме Малер (22 мая 1906)	236
105. Йозефу Рейтлеру (июнь 1906)	237
106. Йозефу Рейтлеру (август 1906)	238
107. Виллему Менгельбергу (18 августа 1906)	239
108. Виллему Менгельбергу (15 октября 1906)	241
109. Виллему Менгельбергу (1906)	242
110. Альме Малер (1906, телеграмма)	242
111. Альме Малер (январь 1907)	243

112. Альме Малер (14 января 1907)	245
113. Альме Малер (15 января 1907)	246
114. Рихарду Горну (1907)	247
115. Бруно Вальтеру (весна 1907)	248
116. Александру Цемлинскому (осень 1907)	249
117. Альме Малер (2 ноября 1907)	249
118. Альме Малер (6 ноября 1907)	251
119. Уважаемым сотрудникам по Придворной опере (7 декабря 1907)	252
120. Анне Мильденбург (декабрь 1907)	253
121. Альфреду Роллеру (20 января 1908)	254
122. Йозефу Рейтлеру (4 февраля 1908)	256
123. Виллему Менгельбергу (февраль 1908)	257
124. Паулю Гаммершлагоу (17 февраля 1908)	259
125. Анне Молль (март 1908)	260
126. Эмилию Гутману (1908)	261
127. Бруно Вальтеру (лето 1908)	262
128. Бруно Вальтеру (18 июля 1908)	264
129. Адели Маркус (август 1908)	266
130. Бруно Вальтеру (осень 1908)	267
131. Альфреду Роллеру (весна 1909)	268
132. Бруно Вальтеру (начало 1909)	270
133. Альме Малер (июнь 1909)	272
134. Альме Малер (27 июня 1909)	275
135. Теодору Шпирингу (3 июля 1909)	277
136. Бруно Вальтеру (осень 1909)	278
137. Паулю Гаммершлагоу (19 ноября 1909)	279
138. Бруно Вальтеру (декабрь 1909)	280
139. Гвидо Адлеру (1 января 1910)	283
140. Альфреду Роллеру (6 января 1910)	286
141. Александру Цемлинскому (без даты)	288
142. Альме Малер (1910)	290
143. Теодору Шпирингу (21 июня 1910)	292
144. Георгу Гёлеру (8 февраля 1911)	293

ВОСПОМИНАНИЯ О ГУСТАВЕ МАЛЕРЕ

Анжело Нойман. Малер в Праге	295
Макс Штейнлицер. Малер в Лейпциге	298
Людвиг Карпат. Встреча с гением (отрывки)	304
Как я познакомился с Густавом Малером	304
Начало деятельности Малера в Вене	312
Новые постановки Малера	317

Йозеф Богуслав Фёрстер. Странник (отрывки) . . .	324
Густав Малер	324
Вторая симфония Малера	333
Густав Малер — композитор	338
На Паркаллее	342
Прощание	346
Директор Придворной оперы	347
Анна Бар-Мильденбург. Воспоминания	359
Первые репетиции с Густавом Малером	360
Воспоминание о Малере	371
Взгляд назад	380
Мария Гутхейль-Шодер. Оперная режиссура Малера	397
Бруно Вальтер. Густав Малер. Портрет	391
Первая встреча	391
Гамбург	395
Штейнбах	405
Вена	412
Последние годы	429
Оскар Фрид. Из воспоминаний дирижера	436
А. Б. Хессин. Из моих воспоминаний (отрывок)	443
Пауль Стефан. Могила в Вене (отрывки)	447
«Тристан»	447
Год Моцарта 1906	448
Мятеж будней. 1907	451
Последние деяния Малера	451
«Кончилось!»	454
Вечер с Малером	455
Репетиция	457
Малер умер	457
Натали Бауэр-Лехнер. Воспоминания о Густаве Малере (отрывки)	458
Предыстория моей дружбы с Густавом Малером	458
Из разговоров с Малером	460
Июль и август 1893 года	460
Лето 1895 года	467
Середина февраля 1896 года	467
Лето 1896 года	469
Сентябрь — октябрь 1896 года	472
Малер в Вене	472
Анонимное письмо	472

Лето 1897 года	474
Апрель 1898 года	479
Филармонический концерт 3 декабря 1899 года	489
Лето 1900 года	491
Март 1901 года	494
Лето 1901 года	495
Сезон 1901/02 года	498
Отто Клемперер. Мои воспоминания о Густаве Малере (отрывки)	502
Воспоминания о Густаве Малере	502
Разное о Малере	509
 ГУСТАВ МАЛЕР В ВЫСКАЗЫВАНИЯХ СОВРЕМЕННИКОВ	
Рихард Штраус	513
Из дневника	513
Феликс Вейнгартнер. Письмо Густаву Малеру (22 августа 1907)	515
Арнольд Шенберг. Письмо Густаву Малеру (12 де- кабря 1904)	516
Из доклада о Малере	517
Альфредо Казелла	519
Поль Дюка	520
Альфред Роллер	521
Герхарт Гауптман. Письма Густаву Малеру	522
I (без даты)	522
II (28 февраля 1904)	523
III (12 декабря 1907, телеграмма)	524
Томас Манн. Письмо Густаву Малеру (сентябрь 1910)	524
Предисловие к папке с иллюстрациями (отрывок)	525
Стефан Цвейг. Возвращение Густава Малера	525
А. Оссовский. Густав Малер	537
Зденек Неедлы. Густав Малер умер	541
Библиография на иностранных языках	546
Публикация писем Малера	546
Воспоминания и исследования	546
Журнальные статьи	549

Библиография на русском языке	552
Дискография : :	554
Указатель имен и произведений	563
Указатель произведений Густава Малера	596
Симфонии : :	596
Хоровые произведения	597
Песни для голоса с оркестром	597
Песни для голоса с фортепиано	599
Произведения юношеских лет	600

ГУСТАВ МАЛЕР
ПИСЬМА, ВОСПОМИНАНИЯ

Редактор Д. Фришман
Техн. редактор Р. Негримовская
Художник Б. Шварц
Корректор С. Стоцкая

Сдано в набор 8/XII 66 г.
Подписано к печати 19/II 68 г. А05532. Формат
бумаги 70 × 108¹/₃₂. Печ. л. 19 + 0,81 (6 наки-
док и 1 вклейка). Усл. п. л. 27,7. Уч.-изд. л. 27,8.
Тираж 5700 экз. Изд. № 2853. Т. п. 67 г. — № 1718.
Заказ 476. Цена 1 р. 83 к. Бумага № 2.

Издательство «Музыка»
Москва, Неглинная ул., 14

Московская типография № 20 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, 1-й Рижский пер., 2